

REVISTA DE

PSICOTERAPIA

RECURSOS AUDIOVISUALES EN PSICOTERAPIA

Epoca II, Volumen XXII - 2º/3er. trimestre 2011

Ψ Ψ Ψ Ψ Ψ Ψ € 86/87 Ψ

REVISTA DE PSICOTERAPIA

Director: MANUEL VILLEGAS BESORA

Consejo de Dirección: LLUIS BOTELLA GARCÍA DEL CID, LLUIS CASADO ESQUIUS, ANA GIMENO-BAYÓN COBOS, MAR GÓMEZ MASANA, URSULA OBERST, JOSÉ LUIS MARTORELL YPIENS, LEONOR PANTINAT GINÉ, RAMÓN ROSAL CORTÉS.

Comité Editorial: ALEJANDRO ÁVILA ESPADA, CRISTINA BOTELLA ARBONA, ISABEL CARO GABALDA, GUILLEM FEIXAS I VIAPLANA, JUAN LUIS LINARES, GIOVANNI LIOTTI, FRANCESCO MANCINI, MAYTE MIRO BARRACHINA, JOSÉ NAVARRO GÓNGORA, LUIGI ONNIS, IGNACIO PRECIADO, ÁLVARO QUIÑONES, SANDRA SASSAROLI, ANTONIO SEMERARI, VALERIA UGAZIO.

Coordinación Editorial: LLUIS BOTELLA GARCIA DEL CID.

EDITA:

REVISTA DE PSIQUIATRIA Y PSICOLOGIA HUMANISTA, S.L.

APARTADO DE CORREOS, 90.097 - 08080 BARCELONA

Epoca II, Volumen XXI - Nº 86/87 - 2º/3er. trimestre 2011

Esta revista tuvo una época 1ª, desde 1981 hasta 1989, con el título de «Revista de Psiquiatría y Psicología Humanista», con veintinueve números publicados, venticinco de ellos monográficos. Ha sido desde sus comienzos un importante medio de difusión de aportaciones psicológicas y terapéuticas relacionadas con los principales modelos de orientación humanista, con un enfoque predominantemente integrador en lo terapéutico, y de fomento de rigor científico en lo teórico.

Los directores anteriores han sido; Andrés Senlle Szodo (1.981-1.984), fundador de la revista; Lluís Casado Esquiús (1.984-1.987), Ramón Rosal Cortés (1.987-1989)

Portada: Ana Gimeno-Bayón Cobos

Autoedición: Gabinete Velasco Tel.: 934 340 550 BARCELONA

Impresión: OFFSET INFANTA, S.L.

Josep Taradellas, 101 - 08029 Barcelona - Tel.: 934 302 309

ISSN 1130 - 5142

Depósito Legal: B. 26.892/1981

Precio de este ejemplar 25 euros (incluido I.V.A.)

SUMARIO

EDITORIAL	3
EL TRABAJO CON PELÍCULAS EN PSICOTERAPIA	5
Jesús García-Martínez y David Moreno-Mora	
RECURSOS ANALÓGICOS EN PSICOTERAPIA (II). EL CINE	21
Manuel Villegas y Pilar Mallor	
EL CINE EN TERAPIA	57
Miguel Ángel Raya Saavedra	
RECURSOS AUDIOVISUALES EN TERAPIA SEXUAL Y DE PAREJA	69
Lidia Anton Chacón, Carla Piqué Planell, Vanessa Prades Estévez, Mar Puigmartí Ventura, M. del Carme Rallo i Casanovas y Albert Vidal i Raventós	
EL CINE DE CIENCIA FICCIÓN COMO NARRACIÓN SOCIAL	99
Lluís Casado Esquiús	
CINE Y PSICOLOGÍA: LECTURA POSTRACIONALISTA DE LAS PELÍCULAS: EL LABERINTO DEL FAUNO Y EL ESPINAZO DEL DIABLO DE GUILLERMO DEL TORO	117
Daniela Merigliano	
REVISION ACERCA DEL TRATAMIENTO NO FARMACOLOGICO DEL TRASTORNO LÍMITE DE PERSONALIDAD. COMPARACION DE DOS TRATAMIENTOS: TERAPIA DIALECTICA CONDUCTUAL Y GRUPO ANALISIS.	131
Blanca Carretero Quevedo, Maria Neus Llabrés Fuster, Maria Antonia Ribot Miquel y M ^a Inmaculada Capllonch Gamundi.	
SOBRE LAS VIVENCIAS DE PROFESIONALES <i>PSI</i> Y SUS APORTES	147
Rodrigo Córdoba Sanz	

EDITORIAL

Inicia la monografía el estudio de Jesús García-Martínez y David Moreno-Mora, donde se reflejan los avances que durante los últimos años ha experimentado el uso de películas como herramienta adjunta en psicoterapia, ya sea mediante películas completas o escenas localizadas de las mismas. Se presentan diversos aspectos tales como su utilidad para el establecimiento de la alianza terapéutica así como el poder de sus metáforas o su utilidad en terapia narrativa. También se ofrece una breve guía sobre como implementar esta técnica.

En el segundo artículo de la serie, dedicada a los “recursos analógicos en psicoterapia”, centrado en el cine, Manuel Villegas y Pilar Mallor exploran la posibilidad de recurrir a determinados títulos de la filmografía para ejemplificar, de una forma didáctica y terapéutica, la comprensión de los conceptos básicos de la “teoría del desarrollo moral”. Se hace referencia, igualmente, a la posibilidad de utilizar los recursos cinematográficos con otros muchos fines terapéuticos y se sugieren algunos criterios generales para dicha aplicación.

Miguel Ángel Raya Saavedra en su artículo titulado “El cine en terapia”, lo considera como una herramienta de aprendizaje vicario; pero no es un instrumento mágico que pueda utilizarse siempre, con todo el mundo, y mucho menos esperando idéntico resultado. Desde un punto de vista constructivista, el visionado de una película, nos brinda muchas posibilidades, como detectar prejuicios, estereotipos, mitos, creencias, valores, dinámicas relacionales, personajes significativos, resonancias, emociones activadas, etc. Hay películas que son biográficas, que explican el proceso vital de una persona determinada, otras son películas temáticas, que se centran en un tema concreto y muestran una visión particular sobre él, otras son películas “de cambio”, en las que se narra el proceso de adaptación de una persona después de vivir un acontecimiento crítico que provoca una nueva construcción identitaria y vital, como también hay películas propiamente “de terapia”, donde se asiste al proceso de terapia del protagonista o a la cotidianidad del terapeuta.

“Recursos audiovisuales en terapia sexual y de pareja” es resultado de un trabajo de equipo de estudiantes del Master en Terapia Sexual y de Pareja de la Universidad de Barcelona. En él se analizan una serie de recursos audiovisuales orientados a servir de instrumentos en el ámbito de la terapia sexual y/o de pareja. Los recursos audiovisuales son una herramienta útil y eficaz para utilizar en diversos momentos dentro del proceso terapéutico, facilitando la conexión y gestión emocional y el aprendizaje de habilidades funcionales, relacionales y/o

afectivo-sexuales deficitarias o en conflicto. En él se hace referencia a canciones y videoclips musicales, filmografía de pareja, erótica y pornográfica, video-documentales y programas de radio y televisión de carácter didáctico, mostrando una selección ilustrativa y sugestiva, con el objetivo de fomentar la creatividad y ampliar el abanico de recursos del psicoterapeuta.

Luis Casado explora el significado de de un género cinematográfico, la ciencia ficción, a lo largo de su historia, Esta influencia de la sociedad en las películas que se producen en su seno se manifiesta en dos niveles, “como espejo de actitudes, tendencias y cambios en la sociedad (preocupaciones sociales), o como expresión de la psique colectiva de un época (preocupaciones psicológicas sociales)”. En el caso de la ciencia ficción la libertad temática permite aflorar los “fantasmas” de una sociedad con total impunidad: lo que permite al género de la ciencia ficción la máxima proximidad con los procesos primarios y la poca elaboración secundaria que permita satisfacer los mecanismos de defensa.

En este trabajo la autora, Daniela Merigliano, lleva a cabo una lectura constructivista postracionalista de dos películas cinematográficas del director Guillermo del Toro “El laberinto del fauno” y “El espinazo del diablo”. De ambas películas se analiza el uso de actividades de tipo imaginativo-fantástico por parte de los pequeños protagonistas para hacer frente a temas de duelo y pérdida. La finalidad del estudio es sacar a la luz el significado profundo que emerge de las dos experiencias dolorosas de vida de los protagonistas, que constituye el leit motif entorno al cual toma forma una identidad narrativa. El modelo postracionalista de Vittorio Guidano se demuestra una vez más aplicable y muy eficaz, incluso en el estudio del funcionamiento humano del individuo armónico, en ausencia de desórdenes psicopatológicos.

Fuera de monografía publicamos dos trabajos remitidos por nuestros lectores, el primero de ellos, titulado “Revisión acerca del tratamiento no farmacológico del trastorno límite de personalidad. Comparación de dos tratamientos: terapia dialéctica conductual y grupo análisis”, escrito en colaboración por Blanca Carretero Quevedo, Maria Neus Llabrés Fuster, Maria Antonia Ribot Miquel y M^a Inmaculada Capllonch Gamundi. El segundo, de carácter mucho más personal, aborda el tema de “las vivencias de profesionales *psi* y sus aportes”, de acuerdo con el testimonio del recorrido formativo del propio autor, Rodrigo Córdoba Sanz, con el que cerramos el número.

EL TRABAJO CON PELÍCULAS EN PSICOTERAPIA

Jesús García-Martínez y David Moreno-Mora

Universidad de Sevilla.

jgm@us.es, dabilito37@hotmail.com

This paper shows the last innovations in the use of movies as therapeutic device during the last years, well as complete movies or just as scenes. Several different aspects of the use of movies are presented: usefulness for alliance establishing and their power as metaphors in narrative therapies. We offer a brief guide about how implementing these techniques too.

Keywords: movies, scenes, therapeutic alliance, metaphors.

Introducción

Las películas, del mismo modo que puedan serlo libros, comics, canciones o relatos cortos, son valiosísimas herramientas de significado con las que todo el mundo está familiarizado y a las que es muy fácil acceder, ya que cada semana hay numerosos estrenos cinematográficos, diariamente se emiten películas por televisión y casi todos tenemos en casa nuestra filmoteca particular. Este hecho no ha pasado inadvertido para autores como Hesley y Hesley (1998) o Solomon (1995, 2001) que utilizan el procedimiento de asignar las películas como tarea para casa para optimizar el tiempo de terapia o que, como Ulus (2003), usan las películas en terapia de grupo. En la literatura anglosajona esto es denominado *video-work* (Hesley y Hesley, 1998), en castellano se puede utilizar la expresión *trabajo con películas*. Es una estrategia terapéutica que sirve para reforzar y acelerar aspectos claves de la terapia como ofrecer esperanza y aliento, reformular problemas, proporcionar modelos a seguir, identificar y reforzar fuerzas internas, potenciar la emoción, mejorar la comunicación y ayudar a los clientes a clarificar su escala de valores.

Berg-Cross, Jennings y Baruch (1990) informan que las películas dan a los clientes profundos insights sobre sus dilemas vitales, un profundo conocimiento de su personalidad y crean unas metáforas terapéuticamente significativas, ayudando

a definir los aspectos centrales del problema. Por otra parte, Mangin (1999) afirma que si las películas tienen la potencialidad de generar conductas negativas en las personas, por ejemplo, inducir a la violencia, lógicamente su buen uso tendrá la potencialidad de promover conductas positivas. En realidad, esto no es más que una aplicación directa de los principios del aprendizaje social (Bandura y Walters, 1970).

Las películas también han sido utilizadas desde una perspectiva que liga directamente su uso al análisis de significados, como ocurre en las terapias de orientación constructivista. García-Martínez, Domínguez-Urquiza y Martínez-Andreu (2000) realizaron un estudio razonado del contenido de películas enteras o fragmentos de ellas buscando la adecuación para algunos aspectos de la terapia narrativa. En dicho estudio muestran una lista de actos de las terapias narrativas y dan algunos ejemplos de películas y escenas que podrían ser adecuadas para ilustrarlos.

Introducir películas en el proceso terapéutico ofrece diversas ventajas. Una es usar el componente lúdico que tiene ver cine como herramienta para motivar al cambio, el hecho de ser una tarea novedosa y atractiva sorprende a los clientes, les causa curiosidad y hace la tarea de fácil cumplimiento ya que la gente está acostumbrada a ver películas, requiere menos tiempo que leer un libro y es más agradable y menos amenazante que hacer registros. Por otro lado, las películas se pueden ver con la familia o la pareja incluso si no participan en la terapia, lo cual puede conducir a conversaciones productivas dentro del seno familiar. Además, no es necesario utilizar una jerga o lenguaje especializado para hacer la tarea, ya que no hace falta ser un experto para analizar el contenido emocional de una película puesto que cualquiera está familiarizado con el lenguaje cinematográfico, es más, las películas llegan a formar parte de nuestro propio lenguaje. Por último, también ayudan a tender un puente con el terapeuta, facilitando la alianza terapéutica a través de la tarea cooperativa de hablar sobre la película. Para Hesley y Hesley (1998) trabajar con películas ofrece ventajas desde el principio de la terapia y no es más complicado que cualquier otra aproximación. Después de todo, las películas son una parte predominante de nuestra cultura popular y de la vida de los clientes. Payne (2000) remarca el poder universal de los relatos, siempre estamos escuchando historias sobre las experiencias de los demás, durante la infancia leemos cuentos, cuando somos mayores, vemos series de televisión y películas, de forma que siempre estamos en un ambiente cargado de narratividad y esa narratividad es muchas veces fílmica.

Por otro lado, la investigación experimental ha comprobado algunos hechos que permiten justificar el uso de películas como herramienta terapéutica. Se sabe que los seres humanos tendemos a atribuir intencionalidad a cualquier objeto animado o aparentemente animado, de modo que consideramos que las luces de un anuncio se mueven (cuando no hacen más que apagarse y encenderse de forma

sucesiva) o que los componentes de la cabecera de un anuncio visual lo hacen también (por ejemplo, si dos sillas en ese anuncio se mueven de forma graciosa y armónica, consideramos que bailan). Este efecto queda ya establecido en la infancia; por eso, los niños y niñas atribuyen humanidad a los personajes antropomorfos de los dibujos animados (O'Neill y Shultis, 2007). Por tanto, es muy fácil atribuir intenciones, deseos y semejanza a los personajes de las películas. Las historias que se cuentan en las películas, cuentos u obras literarias se convierten en instrumentos para la socialización y el aprendizaje porque enseñan a entender la mente de los demás y constituyen una herramienta valiosísima para el desarrollo del proceso conocido como “*teoría de la mente*”, una de las herramientas fundamentales para establecer la empatía y la relacionalidad entre humanos (Wimmer y Penner, 1983). Si sabemos leer la mente de un personaje de ficción, aprendemos a entender el comportamiento de alguien en la vida real. Estas historias generan un entrenamiento para la vida social real y ha sido comprobado que las personas con mayor capacidad de disfrute y conocimiento de narrativas de ficción muestran mayores niveles de empatía y mejores habilidades sociales (Mar, Oatley, Hirsch, de la Paz y Peterson, 2006). Igualmente, las personas con mayor capacidad empática se identifican más con los personajes de las historias que escuchan o ven. De hecho, la experiencia con una clase de historia hace que la identificación con los personajes de una historia de la misma clase sea mayor (Green, 2004), así que parece que las narrativas contribuyen al desarrollo de la empatía y viceversa.

Por otra parte, los estudios sobre personalidad están empezando a considerar el efecto que los medios de comunicación, especialmente los relacionados con la cultura popular, como los comics o el cine, aportan una serie de significados que contribuyen a elaborar la identidad de los individuos (McAdams, 1993; 1995). En ese sentido, el uso del trabajo con películas puede aportar nuevos datos y experiencias en la reelaboración identitaria que se lleva a cabo en psicoterapia.

Dos parecen ser las variables mediadoras más relevantes tanto para crear como para disfrutar de las historias, la empatía y la creatividad. La empatía es una variable afectivo-cognitiva que está destinada a comprender el estado emocional de los otros y esa dualidad se ha comprobado tanto en estudios de carácter psicométrico (Mestre, Frias y Samper, 2002) como narrativos (Kerem, Fishman y Josselson, 2001). Siguiendo el marco de la psicología narrativa, hay clara evidencia de que el uso y elaboración de historias personales mejora la relación empática de profesionales de la salud con sus usuarios (Deen, Mangurian y Cabaniss, 2010; Kempainen, Bartels y Veach, 2007), así como que la elaboración de historias posibles pero ficticias mejoran el grado de comprensión empática y las relaciones interpersonales entre profesores que trabajan juntos (Norman, Ambrose y Huston, 2006). Si estos resultados se unen al hallazgo ya citado de Mar et al. (2006) de que las historias de ficción promueven la empatía y mejoran la comprensión de la teoría de la mente, se dibuja un escenario en el que el uso de historias interpersonales con contenidos

cognitivo-afectivos como son las películas son una buena herramienta para la mejora de las relaciones de empatía, objetivo básico en la psicoterapia; igualmente, las personas con mayor empatía, usarán las películas de una forma más útil. En cuanto a la actividad práctica que supone el trabajo con películas y sus relaciones con las narrativas terapéuticas, la investigación narrativa ha demostrado que el componente más relevante para generar un sentido empático en las narrativas son los componentes añadidos entre una primera y una segunda lectura del material (Komeda, Nihei y Kusumi, 2005), al menos en la producción de narrativas leídas, probablemente este proceso ocurre también en cualquier narrativa, incluyendo la terapéutica y la cinematográfica.

En cuanto a la creatividad se trata de una variable peor definida que la empatía, ya que distan de estar claros la totalidad de sus componentes (flexibilidad, capacidad asociativa, imaginación, curiosidad, entusiasmo, persistencia, etc.; Churba, 2005; Kaufman y Stenberg, 2010). En todo caso, se trata una capacidad cognitiva de alto nivel que va más allá de la simple complejidad cognitiva y que reúne también facetas motivacionales y conativas. Hay evidencia empírica de que las personas con alta creatividad expresan sus emociones con mayor facilidad y de diferentes maneras (Gutbezahl y Averill, 1996), lo que indica que las personas más creativas posiblemente captarán mejor la expresión emocional en las películas. Por otro lado, un componente básico de la creatividad son las conversaciones que el autor o autora tiene con su obra (Bar-On, 2007) y se sabe que la mayor parte de las respuestas creativas tienen un componente relacional, en este sentido, las conversaciones terapéuticas, especialmente las de tipo grupal, promoverán un mejor aprovechamiento de las escenas de películas incrementando la creatividad de las respuestas y análisis generados a partir de ellas.

La alianza terapéutica.

Uno de los principales factores comunes de las diversas orientaciones es la importancia vital que otorgan a la relación terapéutica, definida por Gelso y Carter (1985) como “los sentimientos y actitudes que cada uno de los participantes tiene hacia el otro y la manera en que estos son expresados”. La relación terapéutica es un aspecto imprescindible del proceso terapéutico, ya que es la responsable del 30% de la varianza del cambio del cliente (Lambert, 1992), siendo el factor más explicativo del mismo. De modo que la calidad de la alianza resulta ser un aspecto determinante para la eficacia de la terapia (Corbella y Botella, 2004). En la misma línea, Safran y Muran (2005) destacan que los casos con pobres resultados terapéuticos muestran una mayor evidencia de procesos interpersonales negativos que los casos con resultados favorables, de modo que las diferencias en la habilidad terapéutica parecen ser más importantes que la modalidad terapéutica y cuanto más eficaz parece ser el terapeuta más capaz es de facilitar el desarrollo de la alianza terapéutica.

Dada la importancia de la alianza terapéutica en el proceso de mejora del cliente está más que justificado el uso de herramientas que ayuden a establecer dicha alianza y el cine puede ser un medio de conseguirlo. Berg-Cross, Jennings y Baruch (1990) mantienen que el cine ayuda a establecer alianza terapéutica “*por crear un puente común de entendimiento entre la angustia del cliente y la empatía del terapeuta*”, es decir, las películas hacen más profunda la alianza terapéutica al proveer de una experiencia común y por colocar a cliente y terapeuta en un nivel más cercano, de modo que los aspectos autoritarios indeseables de la relación terapéutica son atenuados por el trabajo con películas. Dicho de otra manera, los clientes asumen que un terapeuta es un experto si está haciendo terapia, pero lo percibe como un igual cuando están hablando de películas. Esa mayor cercanía genera una mayor colaboración ya que facilita la construcción común y cooperativa de la experiencia. Wedding y Niemeck (2003) describen el caso de un cliente resistente al cambio y con el que la relación terapéutica avanzaba muy lentamente. Este empezó a abrirse en el momento en el que se introdujo en la terapia el uso de películas de Ingmar Bergman, cineasta sueco con el que el cliente se sentía muy identificado al ser de su misma nacionalidad y por la temática y profundidad de su filmografía, muy acordes con la personalidad del cliente.

El poder de la metáfora.

Las metáforas son formas habituales del habla pragmática (Lakoff y Johnson, 1980), a través de las mismas se logra dar sentido a experiencias novedosas de la vida cotidiana, atribuyendo las características del significante (el elemento metaforizador) al significado (el nuevo hecho con el que nos encontramos). Esta capacidad de asimilación del lenguaje ha sido profusamente utilizada en psicoterapia, tanto en el uso directo de cuentos o fábulas (Burns, 2003), como en la sugestión de instrucciones (Erickson y Rossi, 1981) o la creación de metáforas personales como estrategia de la terapia narrativa (Gonçalves, 2002).

La metáfora es una poderosísima herramienta de significado que, por supuesto, podemos extraer de las películas. Los clínicos usan metáforas para tocar áreas sensitivas e ir más allá del material consciente que el cliente identifica en las sesiones terapéuticas. Gafner y Benson (2003) definen las metáforas como puentes que indirectamente fomentan un dialogo abierto sobre asuntos que los clientes tienden a rehuir cuando están incómodos.

Para Mangin (1999), el impacto de las películas opera más en un nivel emocional que intelectual, ayudando a reducir la represión y otros mecanismos de defensa, además tiene la ventaja de permitir tratar de forma indirecta material que es difícil abordar de forma directa, para lo cual es preferible trabajar a un nivel más metafórico que literal. Si el contenido de una película se asemeja demasiado a la vida del cliente esto puede activar ciertos mecanismos de defensa que pueden interferir en el proceso de la terapia (Sharp, Smith y Cole, 2002). Por ejemplo, en un caso de

abuso de sustancias sería arriesgado utilizar una película como *28 días* (Thomas, 2000) o *Trainspotting* (Boyle, 1996) en la que los protagonistas abusan de drogas repetidas veces, ya que esto podría facilitar defensas en el cliente. Sin embargo si usamos la película *Entrevista con el Vampiro* (Jordan, 1994) estaríamos acertando, al tratar el abuso de sustancias de forma metafórica. En esta película la sangre sería la sustancia y la película explora el efecto devastador de la sustancia en la vida de los protagonistas (Sharp, Smith y Cole, 2002). En la misma línea, por ejemplo, en un problema de relaciones padre-hijo sería más beneficioso utilizar *El Imperio Contraataca* (Kershner, 1980) que una película que trate literalmente el tema; o para explicar los cambios que se sufren en la adolescencia, usar como metáfora la transformación del protagonista de *Spider-man* (Raimi, 2002), el cual experimenta dicha metamorfosis en la privacidad de su cuarto ocultándose de sus tíos.

Las metáforas, al suponer un acercamiento más indirecto a la situación del cliente, estimulan tanto el pensamiento creativo como las emociones, evitando que el cliente racionalice e intelectualice el mensaje en demasía. A través de las metáforas cinematográficas podemos sugerir soluciones a problemas, plantar las semillas para el crecimiento, reformular situaciones y proveer una situación común entre cliente y terapeuta (Sharp, Smith y Cole, 2002).

Las películas dan *insights* tanto cognitivos como emocionales, los primeros dicen al cliente lo que debe hacer, los emocionales dan motivación hacia el cambio en forma de esperanza y aliento. Ejemplo de estos últimos nos los podemos encontrar en el “*Carpe Diem*” de *El club de los poetas muertos* (Weir, 1989) o el concepto de “*La fuerza*” de *La Guerra de las Galaxias* (Lucas, 1977) (Wedding y Niemec, 2003).

Otras aplicaciones.

El uso clínico de películas ha tenido diversas aplicaciones fuera del ámbito de la psicoterapia individual. A continuación, se citan algunos trabajos en los que el uso de películas se aplica de forma colectiva con un fin concreto. Powell, Newgent, & Lee (2006) utilizaron el visionado guiado de una película, como ejemplo psicoeducativo, para aumentar la autoestima de adolescentes con problemas emocionales que participaban en un grupo de habilidades de afrontamiento, encontrando que el grupo que utilizó la película durante todo el programa, obtuvo mejores resultados que los demás grupos; Garry, McDonald, Rey, & Rosen (2002) evaluaron si la visión de determinadas películas, influía en las actitudes de estudiantes de medicina hacia la terapia electroconvulsiva; Gelkopf, Gonen, Kurs, Melamed, & Bleich (2006) estudiaron el efecto de películas cómicas en pacientes de esquizofrenia; y Moreno-Mora y Garcia-Martinez (2010) realizaron un estudio en el que estudiaron el uso de escenas de películas como herramienta en la formación de terapeutas noveles, encontrando que los sujetos que visionaban escenas potencialmente terapéuticas emitían más respuestas de escucha y actos

terapéuticos que los que veían escenas sin potencial terapéutico durante la celebración de una sesión de recogida de datos participativa que seguía los criterios de un grupo de transacción interpersonal (Neimeyer, 1988).

Una breve guía para el trabajo con películas en psicoterapia.

El simple hecho de ver una película no se puede considerar terapia (Sharp, Smith y Cole, 2002). El trabajo terapéutico con películas es diferente del visionado por puro entretenimiento. El espectador normalmente se fija más en el guión de la película y menos en el desarrollo de los personajes. Un cinéfilo se centrará más en el montaje, la interpretación, el uso de técnicas de rodaje o de fotografía, pero nada de esto es terapéutico. El trabajo terapéutico con películas, ya sea en terapia individual, familiar o de parejas (Hesley y Hesley, 1998; Solomon, 1995, 2001) o mediante clips en terapia de grupo (Ulus, 2003), se concentra en los personajes, en las relaciones entre ellos y en su evolución a lo largo de la película, es decir, es un trabajo centrado en los significados sobre personas y relaciones que emanan de la película.

Estos autores sugieren que en cualquier visionado de una película, ya sea por entretenimiento o de forma terapéutica, el espectador se puede sentir identificado con uno o más personajes, pero la particularidad del trabajo terapéutico con películas es que se insta al cliente a que esta identificación sea más compleja, es decir, se le pide que encuentre similitudes entre lo que le pasa al personaje de ficción y su situación personal, que identifique pensamientos, emociones y conductas de dicho personaje, si estas se asemejan a las que el mismo siente, si es posible actuar de forma similar o diferente a lo que aparece en la película en función de si es adaptativo o no, etc (Solomon, 1995, 2001). En definitiva, la película o la escena se utiliza como herramienta, en realidad, como una narrativa sobre la cual elaborar nuevos significados a través del uso de técnicas propiamente terapéuticas como la inducción de un estado de observación, la generación de aspectos relacionados con los escenarios de conciencia (subjetivación) o de acción (objetivación), siguiendo procedimientos típicos de las terapias narrativas (García-Martínez, en prensa; Gonçalves, 2000; Guidano, 1999; White, 2007).

Antes de utilizar películas en terapia, el terapeuta debe acostumbrarse a ver películas de forma terapéutica y no por entretenimiento. Para ello debe elegir un problema propio (pasado o presente), una película adaptada a dicho problema y si es posible ver y comentar la película con otra persona. Una vez hecho esto, debe plantearse a sí mismo el mensaje que le envía la película, qué cuestiones le sugiere y qué soluciones le ofrece. Posteriormente debe prever las preguntas que haría a un cliente sobre dicha película (Hesley y Hesley, 1998).

Una vez que se familiarice con este tipo de acercamiento debe recopilar una serie de títulos que puedan ser aplicados en terapia sobre diferentes problemas. Aunque no existe una fórmula exacta a modo de “libro de cocina”, para seleccionar

títulos podemos enumerar una serie de condiciones que deben reunir estas películas. A continuación, se enumeran los requisitos que deben cumplir los títulos seleccionados, aplicados a la película *Beautiful girls* (Demme, 1996) sobre un caso de miedo al compromiso:

1. Un personaje que sea un buen modelo: El protagonista es un varón de unos 30 años con las preocupaciones propias de esa edad (establecerse económicamente, comprometerse o no con su pareja, etc.).
2. Debe estar relacionada con el problema del cliente: La acción se centra en un grupo de amigos que tienen en común el hecho de no terminar de comprometerse con sus parejas ni de abandonar un estilo de vida más propio de la adolescencia.
3. Adaptada a los gustos y preferencias del cliente. Es una película divertida, entretenida y con actores muy conocidos para cualquiera.
4. Deben aparecer personajes resolviendo problemas: El protagonista consigue vencer sus miedos e inseguridades dando un paso de gigante hacia la madurez.
5. Para evitar posibles mecanismos de defensa, ciertas cuestiones deben aparecer tratadas en forma de metáfora y no directamente en la forma del problema del cliente: La metáfora sobre *Winnie the Pooh* y *Christopher Robin* para explicar la relación entre el protagonista y una adolescente.
6. Contar con escenas que evoquen emociones en el cliente: Uno de los personajes se lamenta de que su vida es muy diferente a como él pensó que sería, mientras pide perdón a su novia por haberla hecho sufrir, fruto de su inmadurez.

Antes de asignar una película como tarea para casa hay que preparar al cliente, aclarando posibles contenidos que puedan resultar ofensivos (violencia, sexo, etc.) y así evitar posibles complicaciones. En la siguiente sesión, cliente y terapeuta deben discutir sobre el mensaje que transmite la película y que soluciones o interrogantes aporta.

A continuación se enumeran ejemplos de diversas situaciones que se pueden presentar en terapia junto con títulos de películas que pueden responder a esas demandas:

Terapia de familia. *Gente Corriente* (Redford, 1980): Una familia fracturada por la muerte de uno de los hijos en un accidente de barco. El hijo que sobrevive se siente culpable, su madre no es capaz de quererlo como él necesita y el padre no consigue que todos permanezcan unidos.

Desempleo. *Los lunes al sol* (León de Aranoa, 2002): Unos obreros han sido despedidos de una fábrica y se encuentran sin empleo, algunos de ellos con una edad a la que es difícil encontrar trabajo.

Adolescentes. *El club de los cinco* (Hughes, 1985): Cinco adolescentes muy diferentes entre sí permanecen un sábado castigados en su instituto por

motivos diferentes. Durante su encierro hablan de sus vidas.

Vejez. *Solas* (Zambrano, 1999): Una mujer soltera y embarazada, se encuentra sin rumbo y sólo encuentra consuelo en la bebida. Su madre y un solitario vecino jubilado salen en su ayuda.

Jubilación. *El verdugo* (García Berlanga, 1963): Un verdugo que se va a jubilar intenta transmitir su legado al marido de su hija.

Abuso de sustancias. *Días de vino y rosas* (Edwards, 1962): Una pareja que tiene serios problemas de abuso con el alcohol.

Estrés post-traumático. *Fearless (Sin miedo a la vida)* (Weir, 1993): Un hombre sobrevive a un terrible accidente de avión. Después no es capaz de volver a su vida anterior y se dedica a ayudar a otros supervivientes, dejando en un segundo plano a su mujer y a su hijo.

Dar esperanza y aliento. *Cadena perpetua* (Darabont, 1994): Un hombre es encarcelado por un delito que no ha cometido. A pesar de los horrores de la cárcel, nunca deja de ser él mismo ni pierde la esperanza, consiguiendo hacer cosas por sí mismo y por los demás.

Problemas de integración escolar. *La clase* (Cantet, 2008): un joven profesor de lengua francesa en un instituto difícil, situado en un barrio conflictivo.

Otros tipos de acercamiento al trabajo con películas se han hecho desde la terapia narrativa. En el trabajo realizado por García-Martínez, Domínguez-Urquiza y Martínez-Andreu (2000) se ofrecen diversos títulos de películas que responden a diferentes hechos en terapia narrativa, ya sean fragmentos de estas o películas enteras. A continuación se ofrecen correspondencias entre dichos hechos y películas:

1. Externalización (los problemas son hechos o significados, no la persona). En *La Misión* (Joffé, 1986) un soldado que ha matado cientos de inocentes intenta salvarse desde su culpa cargando con todas sus armas.
2. Denominar el cuadro (identificar el problema). En *American Beauty* (Mendes, 1999) un hombre habla sobre su insatisfactoria vida matrimonial.
3. Deconstrucción (cambiar el significado del problema). En *Pequeña Miss Sunshine* (Dayton y Faris, 2006) la adolescencia se replantea como un periodo de crecimiento personal, como una oportunidad para formarse.
4. Relación con el problema (qué ocurre cuando la persona tiene el problema). En *Cosas que nunca te dije* (Coixet, 1996) una mujer necesita una marca específica de helado para afrontar sus problemas sentimentales. En *Magnolia* (Anderson, 1999) un hombre homosexual se quiere implantar la misma prótesis dental que el camarero del que está enamorado.
5. Desarrollar nuevas historias (otros hechos o significados que la persona puede crear). En *Tomates verdes fritos* (Avnet, 1991) una mujer exterioriza a su desatento marido los cambios que quiere hacer en su vida mientras

remodela la casa en la que viven tirando una pared abajo.

6. Buscar metáforas (el significado íntimo y profundo). Al principio de *Annie Hall* (Allen, 1977) el protagonista cuenta varios chistes que son una metáfora del sentido que él da a su vida.

7. Explorar recursos (qué puedo hacer yo para superar mis problemas). En *Martín (Hache)* (Aristarain, 1997) un adolescente no sabe qué hacer con su vida, y los adultos que le rodean intentan ofrecerle alternativas.

8. Explorar significados (Qué significa el problema para mí: pensamientos y emociones). En *Beautiful girls* (Demme, 1996) un hombre habla a una amiga sobre su miedo al compromiso y los sentimientos que ello le causa.

Igualmente, dan algunos ejemplos de películas que pueden facilitar los diferentes pasos de la terapia cognitivo-narrativa (Gonçalves, 1994). Los pasos a seguir son los siguientes:

1. Recuerdo: se refiere a la capacidad para identificar elementos episódicos de la experiencia. Películas que cuentan una vida como *Ciudadano Kane* (Welles, 1941), *Forrest Gump* (Zemeckis, 1994) o la escena de *Annie Hall* (Allen, 1977) en la que el protagonista habla de su infancia.
2. Objetivación: consiste en la exploración de la multiplicidad del mundo sensorial. La escena de las codornices en *Como agua para chocolate* (Arau, 1992) o la preparación de la receta en *Chocolat* (Hallström, 2000).
3. Subjetivación: definida por la capacidad de identificar la variedad de experiencias internas, emocionales y cognitivas. Un taxista describe las emociones y sentimientos que experimentó cuando murió su hija en *Noche en la tierra* (Jarmusch, 1991).
4. Metaforización: respecto a la diferenciación de significados de la experiencia. En la película *Pleasantville* (Ross, 1998) se retrata un mundo represivo en el que todo es en blanco y negro, y cada vez que alguien se atreve a experimentar sus sentimientos se vuelve de color.
5. Proyección: la elaboración de posibilidades alternativas para narrativas de futuro. En *Tomates verdes fritos* (Avnet, 1991) una mujer mayor ofrece diferentes perspectivas de futuro a una mujer de mediana edad.

Como se vio anteriormente en el estudio de Moreno-Mora y Garcia-Martinez (2010), el trabajo con películas también se puede realizar de forma colectiva, complementando el visionado de las películas o escenas de ellas con el posterior desarrollo de un Grupo de Transacción Interpersonal (GTI, Neimeyer, 1988). Se trata de una técnica de trabajo grupal que busca inducir nuevos significados a través de la revisión de mi experiencia y de las experiencias aportadas por los otros componentes del grupo, es decir, se trata de un aprendizaje de tipo colaborativo. El trabajo en grupo se inicia con el visionado de una película o un montaje de escenas de diferentes películas que tratan sobre un tema concreto a trabajar en la sesión; seguidamente, se lleva a cabo un trabajo diádico en el que todos los participantes

hablan por parejas con todos y cada uno de los miembros del grupo sobre el mensaje que transmite el estímulo cinematográfico y finalmente se acaba con un trabajo de todo el grupo en sesión conjunta sobre la película o escenas de película, usando como material el obtenido en la rueda de diadas. Dado que el GTI produce una interacción eficaz entre los participantes, es un modelo de trabajo adecuado para poder trabajar las construcciones de los sujetos sobre las películas. El grupo comienza a trabajar compartiendo significados y después se centra en diferenciar nuevos significados y en incluirlos dentro del sistema de cada uno de los miembros. Este mismo procedimiento podría ser útil no ya para el entrenamiento de terapeutas noveles, sino para la promoción de cambios en clientes en terapias de grupo en los que se combine el trabajo con películas con el formato de co-construcción de significados que se realiza durante las sesiones de transacción.

El uso de escenas de películas en terapia de grupo también ha sido usado por autores como Ulus (2003), según el cual, los sujetos procesan e interiorizan lo visto en los clips adaptándolo a su propia realidad, dando lugar a enriquecedoras discusiones dentro del grupo en el que el terapeuta sería un moderador que plantea preguntas y las escenas harían la función de coterapeuta/educador.

Conclusiones.

Como se ha visto, el uso terapéutico de escenas de películas ofrece múltiples utilidades que bien aprovechadas pueden constituir una poderosa herramienta para el cambio del cliente. Son ya útiles desde las primeras sesiones, ya que el trabajo con películas facilita el establecimiento de la alianza terapéutica, aspecto fundamental para que la terapia prosiga y sea efectiva. Las películas pueden sacar a la luz material escondido, constituyendo lo que para Payne (2000, pp.) serían “*los indicios de un potencial relato alternativo que podría cobrar importancia si es contado y empleado para explorar la experiencia de la persona. Estos indicios son puntos de un gráfico que no ha sido trazado o, más bien, puntos de partida y de paso para construir una narración alternativa frente a aquella otra saturada del problema con la que la persona ha empezado la terapia. Cuando la persona advierte inequívocamente que uno de estos indicios es importante para ella, dejan de ser sólo indicios y se convierten en desenlaces inesperados*”. En definitiva, siguen los criterios de una trama o mapa narrativo habitual en las terapias narrativas (White, 2007).

La utilidad del uso de películas o escenas en terapia está avalada por los trabajos acerca del fomento de la empatía y la creatividad sobre materiales narrativos (Bar-On, 2007; Bationo-Tillon, Folcher y Rabardel, 2010; Dasgupta y Charon, 2004; Kempainen, R. R; Bartels, D. M. y Veach, P. M., 2007; Komeda, Nihei, y Kusumi, 2005; Mar et al., 2006) que indican básicamente que es el trabajo de comentario y elaboración lo que facilita la creación de nuevas narrativas más empáticas y creativas.

Las películas forman parte de nuestras vidas desde que nacemos, los niños aprenden a ver películas antes que a cruzar la calle. Hay películas que retratan a generaciones enteras como es el caso de la llamada “*Generación Goonie*” a la que pertenecen todos los que ahora tienen entre 30 y 40 años y vieron en su infancia películas como *Los Goonies* (Donner, 1985), *El secreto de la pirámide* (Levinson, 1985) o *Regreso al futuro* (Zemeckis, 1985). Se puede decir que las películas son el gran archivo documental del siglo XX, ya que no hay acontecimiento reciente de la historia que no haya sido usado en el cine. Por ejemplo, la guerra civil española ha sido el escenario de fondo en *La Vaquilla* (García Berlanga, 1985) o en *Tierra y Libertad* (Loach, 1995), la ley seca americana lo fue en *Los Intocables de Eliot Ness* (De Palma, 1987), la guerra de Vietnam en *Apocalypse Now* (Coppola, 1979) o la caída del comunismo en *Good Bye, Lenin!* (Becker, 2003). El cine también ha abordado el tratamiento de problemas sociales como las bandas juveniles en películas como *El odio* (Kassovitz, 1995) o *Los chicos del barrio* (Singleton, 1991), la violencia de género en *Te doy mis ojos* (Bollaín, 2003), la drogadicción en *Trainspotting* (Boyle, 1996), la integración de los homosexuales en *Philadelphia* (Demme, 1993), la integración racial en *Solo un beso* (Loach, 2004) o *X-Men* (Singer, 2000), etc. Dado el grado de penetración de las películas en la vida real, no se puede negar el impacto que tienen en nuestras vidas.

El efecto de las películas va más allá de lo evidente, es decir, no sólo podemos utilizar películas que muestren situaciones parecidas a las de los clientes, sino que además tenemos todo un arsenal de “*metáforas enlatadas*” con las que podemos provocar todo tipo de insights en la persona, desde ofrecer soluciones, identificar fuerzas internas desconocidas para la persona, hasta experimentar emociones inexploradas hasta el momento, emociones que no tienen por qué ser siempre positivas, también dolorosas.

También se encuentran usos para la terapia narrativa, en la que podemos valernos de las películas para enriquecer el discurso y la experiencia de la persona, haciendo que mejore su recuerdo, su percepción tanto cognitivo como emocional de los hechos, su capacidad de metaforización y su visión de narrativas futuras alternativas. Como dice Guidano (1999) cuando habla de la técnica de la moviola: “como si estuviera en una sala de edición, se entrena al cliente para dividir una experiencia particular en una secuencia de escenas, enriqueciendo los detalles de cada escena con aspectos sensoriales y emocionales, y finalmente reinsertar la escena, ya enriquecida, en la secuencia de la historia. Cuando el cliente se ve a sí mismo desde un punto de vista subjetivo (analizar la escena en primera persona) y la perspectiva objetiva (analizar la escena en tercera persona, desde la perspectiva de un observador), el cliente comienza a construir nuevas abstracciones sobre sí mismo”. Posiblemente, podemos encontrar físicamente la moviola en el propio cine, en la visualización de escenas de películas, que nos permitan clarificar nuestra propia experiencia, así que la moviola puede pasar de ser algo metafórico a ser

prácticamente algo físico, el rebobinado de la cinta.

En resumen, el trabajo con películas en psicoterapia ofrece una serie de ventajas que van desde el establecimiento de la alianza terapéutica hasta el poder tratar de forma indirecta material que es difícil abordar directamente, usando para ello metáforas o escenas de alto contenido emocional. Evidentemente, como cualquier técnica o herramienta, no es buena por sí misma, los terapeutas deben entrenarse y familiarizarse con ella con el fin de aplicarla de forma adecuada en terapia ya que, como cualquier aproximación, puede tener efectos negativos si se usa indebidamente. ¡Vayan más al cine!

El presente estudio refleja los avances que durante los últimos años ha experimentado el uso de películas como herramienta adjunta en psicoterapia, ya sea mediante películas completas o escenas localizadas de las mismas. Se presentan diversos aspectos tales como su utilidad para el establecimiento de la alianza terapéutica así como el poder de sus metáforas o su utilidad en terapia narrativa. También se ofrece una breve guía sobre como implementar esta técnica.

Palabras clave: Películas, escenas, alianza terapéutica, metáforas

Referencias Bibliográficas

- Allen, W. (1977). *Annie Hall*. USA: Rollins-Joffé Productions. (Título con el que se distribuyó en España: *Annie Hall*).
- Anderson, P.T. (1999). *Magnolia*. USA: New Line Cinema. (Título con el que se distribuyó en España: *Magnolia*).
- Arau, A. (1992). *Como agua para chocolate*. Méjico: Arau Films Internacional.
- Aristarain, A. (1997). *Martín (Hache)*. España-Argentina: Tornasol Films.
- Avnet, J. (1991). *Fried green tomatoes*. USA: Universal Pictures. (Título con el que se distribuyó en España: *Tomates verdes fritos*).
- Bandura, A. y Walters, R. H. (1970). *Social learning and personality development*. London: Holt, Rinehart and Winston (Edición en castellano: Aprendizaje Social y desarrollo de la personalidad, Madrid, Alianza, 1974).
- Bar-On, T. (2007). A meeting with Clay: Individual narratives, self-reflection, and action. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 1, 225-236
- Bationo-Tillon, A.; Folcher, V. y Rabardel, P. (2010). Les instruments transitionnels: Une proposition pour etudier la diachronie des activites narratives. *Activites*, 7, 63-83.
- Becker, W. (2003). *Good Bye, Lenin!* Alemania: X-Filme Creative Pool. (Título con el que se distribuyó en España: *Good Bye Lenin!*).
- Berg-Cross, L., Jennings, P., & Baruch, R. (1990). Cinematherapy: Theory and application. *Psychotherapy in Private Practice*, 8, 135 - 156.
- Bollaín, I. (2003). *Te doy mis ojos*. España: Producciones la Iguana S.L.
- Boyle, D. (1996). *Trainspotting*. UK: Channel Four Films. (Título con el que se distribuyó en España: *Trainspotting*).
- Burns, G. W. (2003) *El empleo de metáforas en psicoterapia: 101 historias curativas*. Barcelona: Masson.
- Cantet, L. (2008). *Entre les murs*. Francia: Haut et Cort. (Título con el que se distribuyó en España: *La Clase*).
- Coixet, I. (1996). *Cosas que nunca te dije*. España: Carbo Films.

- Coppola, F.F. (1979). *Apocalypse Now*. USA: Zoetrope Estudios. (Título con el que se distribuyó en España: *Apocalypse Now*).
- Corbella, S. & Botella, L. (2004). *Investigación en psicoterapia: proceso, resultado y factores comunes*. Visión Net. Madrid.
- Churba, C. A. (2005). *La Creatividad*. Buenos Aires: Dunken.
- Darabont, F. (1994). *The Shawshank Redemption*. USA: Castle Rock Entertainment. (Título con el que se distribuyó en España: *Cadena Perpetua*).
- DasGupta, S. y Charon, R. (2004). Personal Illness Narratives: Using Reflective Writing to Teach Empathy. *Academic Medicine*, 79, 351-356.
- Dayton, J & Faris, V. (2006). *Little Miss Sunshine*. USA: Fox Searchlight Pictures. (Título con el que se distribuyó en España: *Pequeña Miss Sunshine*).
- De Palma, B. (1987). *The Untouchables*. USA: Paramount Pictures. (Título con el que se distribuyó en España: *Los Intocables de Eliot Ness*).
- Deen, S. R.; Mangurian, C. y Cabaniss, D. L. (2010). Using first-person narratives to help foster empathy in psychiatric residents *Academic Psychiatry*, 38, 438-441.
- Demme, J. (1993). *Philadelphia*. USA: TriStar Pictures. (Título con el que se distribuyó en España: *Philadelphia*).
- Demme, T. (1996). *Beautiful girls*. USA: Miramax Films. (Título con el que se distribuyó en España: *Beautiful Girls*).
- Donner, R. (1985). *The Goonies*. USA: Ambin Entertainment. (Título con el que se distribuyó en España: *Los Goonies*).
- Edwards, B. (1962). *Days of wine and roses*. USA: Warner Bros. Pictures. (Título con el que se distribuyó en España: *Días de vino y rosas*).
- Erickson, M. y Rossi, E. (1981). *Experiencing hypnosis: Therapeutic approaches to altered states*. Nueva York: Irvington.
- Gafner, G., & Benson, S. (2003). *Hypnotic techniques: For standard psychotherapy and formal hypnosis*. Norton. New York.
- García Berlanga, L. (1963). *El verdugo*. España: Interlagar Films.
- García Berlanga, L. (1985). *La Vaquilla*. España: In-Cine Compañía Industrial Cinematográfica.
- García-Martínez, J. (en prensa). *Técnicas narrativas en psicoterapia: cómo cambiar contando historias*. Madrid: Síntesis.
- García-Martínez, J., Domínguez-Urquiza, J.M. & Martínez Andreu, C. (2000). One Image Is Better Than a Thousand Words: Using Movies in Narrative Therapy. *XXX Congress of European Association for Behavioural & Cognitive Therapies*. Granada.
- Garry, W., McDonald, A., Rey, J.M. & Rosen, A. (2002). Medical Student Knowledge and Attitudes Regarding ECT Prior to and After Viewing ECT Scenes from Movies. *The journal of ECT*, 18(1), 43-46.
- Gelkopf, M., Gonen, B., Kurs, R., Melamed, Y. & Bleich, A. (2006) The Effect of Humorous Movies on Inpatients With Chronic Schizophrenia. *The Journal of Nervous and Mental Disease*, 194 (11) Nov.
- Gelso, C.J., y Carter, J.A. (1985). The Relationship in counseling and psychotherapy: Components, consequences and theoretical antecedents. *The Counseling Psychologist*, 13, 155-244.
- Gonçalves, O.F. (2002). *Psicoterapia cognitiva narrativa: manual de terapia breve*. Desclée De Brouwer: Bilbao.
- Green, M. C. (2004). Transportation into narrative worlds: The role of prior knowledge and perceived realism. *Discourse Processes*, 38, 247-266.
- Guidano, V.F. (1999). *El modelo cognitivo postracionalista. Hacia una reconceptualización teórica y crítica*. Desclée De Brouwer: Bilbao.
- Gutbezahl, J. y Averill, J. R. (1996). Individual differences in emotional creativity as manifested in words and pictures. *Creativity Research Journal*, 9, 327-337.
- Hallström, L. (2000). *Chocolat*. UK-USA: Miramax Films. (Título con el que se distribuyó en España: *Chocolat*).
- Hesley, J.W. & Hesley, J.G. (1998). *Rent two films and let's talk in the morning: Using popular movies in psychotherapy*. Wiley: New York .
- Hughes, J. (1985). *The Breakfast Club*. USA: Universal Pictures. (Título con el que se distribuyó en España: *El club de los cinco*).
- Jarmusch, J. (1991). *Night on Earth*. USA: Victor Company of Japan (JVC). (Título con el que se distribuyó en España: *Noche en la Tierra*).
- Joffé, R. (1986). *The Mission*. UK: Warner Bros. Pictures. (Título con el que se distribuyó en España: *La Misión*).
- Jordan, N. (1994). *Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles*. USA: Warner Bros. Pictures. (Título con el que se distribuyó en España: *Entrevista con el Vampiro. Crónicas Vampíricas*).

- Kassovitz, M. (1995). *La haine*. Francia: Canal +. (Título con el que se distribuyó en España: *El odio*).
- Kaufman, J. C. y Stenberg, R. J. (Eds.) (2010). *The Cambridge Handbook of Creativity*. Cambridge, Mass: Cambridge University Press.
- Kempainen, R. R.; Bartels, D. M. y Veach, P. M. (2007). Life on the Receiving End: A Qualitative Analysis of Health Providers' Illness Narratives. *Academic Medicine*, 82, 207-213.
- Kerem, E.; Fishman, M. y Josselson, R. (2001). The experience of empathy in everyday relationships: Cognitive and affective elements. *Journal of Social and Personal Relationships*, 18, 709-729.
- Kershner, I. (1980). *Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back*. USA: Lucasfilm. (Título con el que se distribuyó en España: *El Imperio Contraataca*).
- Komeda, H.; Nihei, Y. y Kusumi, T. (2005). The roles of reader's feelings in understanding narratives: Forefeet, empathy, and a sense of strangeness. *Japanese Journal of Psychology*, 75, 479-486.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press (Edición en castellano: *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra. 1991).
- Lambert, M.J. (1992). Implications of psychotherapy outcome research for eclectic and integrative psychotherapies. En J.C. Norcross y M.V. Goldfried (Eds), *Handbook of Psychotherapy Integration*. New York: Basic Books.
- León de Aranoa, F. (2002). *Los lunes al sol*. España: Antena 3 Televisión.
- Levinson, B. (1985). *Young Sherlock Holmes*. USA: Amblin Entertainment. (Título con el que se distribuyó en España: *El secreto de la pirámide*).
- Loach, K. (1995). *Land and Freedom*. UK: British Broadcasting Corporation (BBC). (Título con el que se distribuyó en España: *Tierra y Libertad*).
- Loach, K. (2004). *Ae Fond Kiss*. UK: Bianca Film. (Título con el que se distribuyó en España: *Sólo un beso*).
- Lucas, G. (1977). *Star Wars*. USA: Lucasfilm. (Título con el que se distribuyó en España: *La guerra de las galaxias*).
- Mangin, D. (1999). Cinema therapy: How some shrinks are using movies to help their clients cope with life and just feel better. *Health and Body*, May 27. Available at: http://www.salon.com/health/feature/1999/05/27/film_therapy/index.html
- Mar, R.A.; Oatley, K., Hirsch, J.; de la Paz, J. y Peterson, J. (2006). Bookworms versus nerds: Exposure to fiction versus non-fiction, divergent associations with social ability, and the simulation of fictional social worlds. *Journal of Research in Personality* 40, 694-712.
- McAdams, D. P. (1993). *Stories we live by: personal myths and the making of the self*. Nueva York: Guilford Pres.
- McAdams, D. P. (1995). *The life story interview. Revised*. Chicago: North-Western University. Documento disponible en <http://www.sesp.northwestern.edu/docs/Interviewrevised95.pdf> (descarga 4-7-2010).
- Mendes, S. (1999). *American Beauty*. USA: Dreamworks SKG. (Título con el que se distribuyó en España: *American Beauty*).
- Mestre, M. V.; Samper, P. y Frías, M. D. (2002). Procesos cognitivos y emocionales predictores de la conducta prosocial y agresiva: La empatía como factor modulador. *Psicothema*, 14, 227-232.
- Moreno-Mora, D. y Garcia-Martinez, J. (2010). Estudio preliminar sobre el uso de escenas de películas como herramienta en la formación de terapeutas. Comunicación presentada en el *IV Congreso Nacional de Psicoterapias Cognitivas*. Universitat Ramon Llull: Barcelona, octubre.
- Neimeyer, R.A. (1988) Clinical guidelines for conducting interpersonal transaction groups. *International Journal of Personal Constructs Psychology*, 1, 181-199.
- Norman, M.; Ambrose, S. A y Huston, T. A. (2006). Assessing and Addressing Faculty Morale: Cultivating Consciousness, Empathy, and Empowerment. *Review of Higher Education: Journal of the Association for the Study of Higher Education*, 29, 347-379.
- O'Neill, D. K., & Shultis, R. (2007). The emergence of the ability to track a character's mental perspective in narrative. *Developmental Psychology*, 43, 1032-1037.
- Pachucki, M. A.; Lena, J. C. y Tepper, S. J. (2010). Creativity narratives among college students: Sociability and everyday creativity. *The Sociological Quarterly*, 51, 122-149.
- Payne, M. (2000). *Terapia narrativa: una introducción para profesionales*. Barcelona: Paidós.
- Powell, M.L., Newgent, R.A. & Lee, S.M. (2006). Group cinematotherapy: Using metaphor to enhance adolescent self-esteem. *Arts in psychotherapy*. Vol 33 (3), 247-253.
- Raimi, S. (2002). *Spider-man*. USA: Columbia Pictures Corporation. (Título con el que se distribuyó en España: *Spider-man*).
- Redford, R. (1980). *Ordinary People*. USA: Paramount Pictures. (Título con el que se distribuyó en España: *Gente Corriente*).

- Ross, G. (1998). *Pleasantville*. USA: New Line Cinema. (Título con el que se distribuyó en España: *Pleasantville*).
- Safran, J.D., & Muran, J.C. (2005). *La alianza terapéutica: Una guía para el tratamiento relacional*. Desclee de Brouwer. Bilbao.
- Sharp, C., Smith, J.V., & Cole, A. (2002). Cinematherapy: metaphorically promoting therapeutic change. *Counselling Psychology Quarterly, Vol 15 (3)*, 269-276.
- Singer, B. (2000). *X-Men*. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation. (Título con el que se distribuyó en España: *X-Men*).
- Singleton, J. (1991). *Boyz n the Hood*. USA: Columbia Pictures Corporation. (Título con el que se distribuyó en España: *Los chicos del barrio*).
- Solomon, G. (1995). *The Motion Picture Prescription: Watch This Movie and Call Me in the Morning: 200 Movies to Help You Heal Life's Problems*. Fairfield, CT: Aslan Publishing
- Solomon, G. (2001). *Reel Therapy: How movies inspire you to overcoming life's problems*. Fairfield, CT: Aslan Publishing.
- Thomas, B. (2000). *28 days*. USA: Columbia Pictures Corporation. (Título con el que se distribuyó en España: *28 días*).
- Ulus, F. (2003). *Movie Therapy, Moving Therapy*. Bloomington, IN: Trafford Publishing
- Wedding, D., & Niemeck, R.M. (2003). The Clinical Use of films in Psychotherapy. *In Session: Psychotherapy in Practice, Vol 59 (2)*, 207-215.
- Weir, P. (1989). *Dead poets society*. USA: Touchstone Pictures. (Título con el que se distribuyó en España: *El club de los poetas muertos*).
- Weir, P. (1993). *Fearless*. USA: Warner Bros. Pictures. (Título con el que se distribuyó en España: *Sin miedo a la vida*).
- Welles, O. (1941). *Citizen Kane*. USA: RKO Radio Pictures. (Título con el que se distribuyó en España: *Ciudadano Kane*).
- White, M. (2007). *Maps of narrative practice*. Nueva York: Norton.
- Wimmer, H., & Perner, J. (1983). Beliefs about beliefs: Representation and constraining function of wrong beliefs in young children's understanding of deception. *Cognition, 13*, 103-128.
- Zambrano, B. (1999). *Solas*. España: Maestranza Films.
- Zemeckis, R. (1985). *Back to the future*. USA: Universal Pictures. (Título con el que se distribuyó en España: *Regreso al futuro*).
- Zemeckis, R. (1994). *Forrest Gump*. USA: Paramount Pictures. (Título con el que se distribuyó en España: *Forrest Gump*).

RECURSOS ANALÓGICOS EN PSICOTERAPIA (II). EL CINE

Manuel Villegas y Pilar Mallor
centroitaca@gmail.com

This article explores the possibility of resorting to certain titles of films to develop an understanding of the basic concepts of the theory of moral development in a didactic way. Refers, also, to the possibility of using the cinematographic resources with other many therapeutic purposes and suggests some general criteria for that application.

Keywords: movies, theory of moral development, narratives, analogy, psychotherapy

INTRODUCCIÓN

El neologismo “cinematógrafo” consiguió, en su día, describir exactamente el concepto al que quería designar: “dibujos o imágenes en movimiento” (kinema movimiento; grafo imagen). Este invento de finales del XIX no nacía, sin embargo, con ninguna intención narrativa, capaz de sustituir o coexistir con otras modalidades artísticas o de entretenimiento, como el teatro o la literatura (los propios hermanos Lumière no le veían ningún futuro), sino simplemente como una aplicación tecnológica de la fotografía. Pero a los pocos días de su presentación en público, empezaron a entrecruzarse sus múltiples aplicaciones expresivas, desde el documental al pequeño relato estructurado en función de una secuencia argumental. Este ingenio tecnológico pronto se convirtió en la base de una nueva industria, la cinematográfica, que fue dando pasos de gigante, introduciéndose en el mundo del espectáculo, primero en su modalidad silenciosa, el cine mudo, y luego, ya en la tercera década del siglo XX, el cine sonoro con la introducción de la voz o la música en el entramado de la construcción filmica, momento que evoca precisamente Michel Hazanavicius, en “*The Artist*” (2011).

Durante todo este tiempo, hasta nuestros días, el cine se ha ido convirtiendo en el llamado “séptimo arte”, hasta el punto de poder ser considerado como un género propio, que viene a completar otras formas tradicionales de expresión artística, superando en potencial expresivo a la propia ópera, que era concebida por Wagner como el espectáculo total. Desde esta nueva modalidad técnica y expresiva,

el cine ha sido capaz de reeditar en un nuevo formato, numerosos géneros literarios, como el drama, la comedia, la épica, la historiografía o la novela, adaptando al nuevo lenguaje expresivo muchas de las creaciones literarias ya existentes, o posibilitando la construcción de otras, totalmente nuevas y adaptadas a las particularidades del lenguaje cinematográfico.

Este nuevo lenguaje expresivo utilizado por el cine permite, entre otras cosas, y gracias al poder de las imágenes, condensar en menor tiempo, el máximo de significado, como postulaba Freud (1900) para los sueños. La integración de la imagen en el relato posibilita sustituir funciones importantes de la palabra en los textos escritos, supliendo, por ejemplo, la necesidad de la recreación literaria del escenario, la caracterización de los personajes, la expresividad de los gestos y los rostros, la señalización de las secuencias temporales, etc. Con ello se consigue poder reducir un relato, por muy complejo o extenso que sea, a un formato audiovisual de breve duración, al alcance de cualquier tipo de público. La posibilidad, además, de acceder fácilmente a estos productos cinematográficos, a través de formatos almacenados en soportes físicos o electrónicos, pone al alcance de la mano de la mayor parte de la población un amplísimo catálogo de títulos.

El arsenal cinematográfico para usos terapéuticos

Si nos planteamos el uso que podemos hacer de estos recursos en psicoterapia, la cuestión se orienta a los criterios con los que construir un catálogo con fines terapéuticos. Que nosotros sepamos no existe tal catálogo y eso por muchas razones:

- La inmensidad del universo de productos cinematográficos.
- La infinidad de criterios con que podría estar confeccionado (por ejemplo cine sobre relaciones de pareja, problemas familiares, actitudes personales o colectivas resilientes, situaciones psicosociales generadoras de problemas relacionales y emocionales, temática psiquiátrica, etc.).
- La imposibilidad de reducir con frecuencia una película a una sola temática, a la vez que la posibilidad de utilizar diversas de sus escenas o personajes para otros fines que los inicialmente previstos.
- La multiversidad de lecturas a las que puede ser sometida siempre una obra, más allá de su intención original.

En definitiva, que si tal catálogo de películas con posibles aplicaciones terapéuticas no existe, se debe más a una dificultad intrínseca a la labor de escoger criterios de clasificación, que a la falta de voluntad de los posibles profesionales interesados en ello. Un catálogo que pretendiera cierto grado de exhaustividad, no sólo debería estar renovándose o actualizándose continuamente, sino que no conseguiría probablemente un acuerdo unánime entre sus usuarios. Esto no impide, sin embargo, que pueda intentarse la confección de catálogos de alcance limitado, donde, partiendo del supuesto que “ni son todos los que están, ni están todos los que son”, puedan referirse debidamente una serie de títulos básicos capaces de cubrir

determinadas áreas temáticas. Imaginemos, por ejemplo, el tema de la pérdida de un hijo o un hermano (*La habitación del hijo, Gente corriente*), la problemática en la relación de pareja (*Secretos de un matrimonio, ¿Quién teme a Virginia Wolf, Revolutionary Road*); las consecuencias de determinados estilos educativos sobre los hijos (*La cinta blanca*); o hasta la empatía (*La vida de los otros*), generada por el solo hecho de escuchar a los otros atentamente, aunque sea para espiarlos. Tales elencos podrían además ser actualizados y documentados constantemente por los propios creadores del mismo o sus usuarios al estilo *Wikipedia*.

Nuestra selección

De acuerdo con cuanto llevamos dicho, cualquier criterio con que se plantee una selección de títulos para su utilización en psicoterapia será necesariamente limitado en función de su dominio o alcance. En nuestro caso el criterio que nos ha guiado es el que hemos seguido recientemente a lo largo de la exposición del modelo del desarrollo moral en el libro “El error de Prometeo. Psicopatología del desarrollo moral” (Villegas, 2011), a saber: la exposición de las diversas modalidades de regulación moral, ilustradas con escenas o argumentos de películas, referidas brevemente a este propósito, entre ellas: “La decisión de Sophie” en referencia a la naturaleza moral de la acción humana; “Camino” para hablar de la lucha desigual entre anomía y heteronomía, cuando ésta viene avalada, además, por el peso de una creencia religiosa; “La balada del Narayama”, como claro exponente, también, de la regulación heteronómica respecto a las costumbres ancestrales de una cultura y de la sacionomía vinculante oblativa en las relaciones materno-filiales; o la plasmación de la regulación sacionómica complaciente en la película coreana “Time”; o bien la película “Te doy mis ojos”; como paradigma de la sacionomía vinculante dependiente y de la dinámica de la violencia doméstica. En el lado opuesto, “Billy Elliot”, como paradigma de la fuerza de decisión basada en la conexión profunda con la anomía y su legitimación; o, finalmente, “Mi vida sin mí” o “Invictus”, como ejemplos de autodeterminación frente al destino, algunos de los cuales comentaremos en este artículo.

Siguiendo este criterio hemos organizado nuestra exposición en base a los criterios que nos han servido para estructurar el modelo del desarrollo moral:

- La dimensión evolutiva
- La dimensión estructural
- La regulación prenómica
- La regulación anómica
- La regulación heteronómica
- La regulación sacionómica
- La regulación autónoma

LA DIMENSIÓN EVOLUTIVA

Debido al *tempo* característico que impone el cine en su formato breve y condensado, resulta muy difícil que una película pueda mostrar el desarrollo de un proceso tan complejo, como es el del ciclo de toda una vida. La película germano-coreana del 2003, dirigida por Kim Ki-Duk, titulada “*Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera*” pretende precisamente esto, aunque desde una perspectiva circular del tiempo. Las cuatro estaciones del año, le sirven a Kim Ki-Duk para expresar a través de su sucesión las fases de la vida, la niñez, la juventud, la edad madura y la vejez, que cierra el ciclo dando paso a la reaparición de la primavera, en forma de otro niño que reinicia la secuencia. La perspectiva budista y taoísta, particularmente evidente en el escenario naturalista de fondo y la omnipresencia del agua, sirve de marco al desarrollo de la historia, pero no deja de ilustrar la importancia psicológica de los momentos evolutivos de la vida. Es por esta razón que, a pesar de los límites del modelo conceptual de referencia, la hemos escogido como representativa de la dimensión evolutiva del modelo de desarrollo moral.

La historia presenta a un viejo monje budista que vive en una ermita flotante, rodeada de montañas y su discípulo, un niño de ocho años que comparte su vida y alojamiento. Con el transcurrir de las estaciones, cada una con su cromatismo y su simbología, el joven discípulo crece y madura. La película muestra el descubrimiento del amor y sus consecuencias negativas, según el budismo: el joven abandona la ermita a la que vuelve años después, desesperado, tras haber asesinado a la esposa. Su maestro le devolverá la paz. La vida continúa. Una serie de animales que aparecen tienen caracteres simbólicos. La tortuga es el símbolo del ciclo eterno de la vida. El gallo símbolo de la juventud entusiasta queda atrapado por la lujuria que forma parte del deseo de poseer. El gato de la adultez independiente y perezoso necesita asumir el hábito de la contemplación (por eso su cola servirá de pincel). La vejez sofisticada, representada en la serpiente, abandona la barca cuando el monje muere y va al templo a aguardar el nuevo ciclo de renacimiento..

A pesar, o, precisamente, a causa de su sencillez argumental, el film da pie a contemplar todo el ciclo evolutivo vital. Aunque mediatizado, como hemos dicho, por la cosmovisión budista, no dejan de poder observarse los sucesivos momentos evolutivos, a partir de los cuales se forman los distintos sistemas de regulación moral.

La primavera nos presenta la eclosión de la *fase anómica*, donde la espontaneidad amorosa del niño se manifiesta en toda su naturalidad. La relación que el niño-monje establece con los seres de la naturaleza, es objetual: igual que juega a perseguir mariposas que nunca alcanza, consigue inmovilizar a un pez, una rana y una serpiente, atándolas a una piedra. Esa acción egocentrada carece de empatía con sus víctimas hasta que el monje adulto se lo hace experimentar de forma directa: por la noche, mientras el niño duerme, el maestro le ata una piedra a la espalda. A la mañana siguiente, el niño se da cuenta al despertarse que le cuesta levantarse a causa

de la piedra. Y le pide que le libere de ella, dando lugar al siguiente diálogo:

Maestro: *¿Te atormenta?*

Niño: *Sí, maestro.*

M: *¿No hiciste lo mismo con el pez?*

N: *Sí, maestro.*

M: *¿No hiciste lo mismo con la rana?*

N: *Sí, maestro.*

M: *¿No hiciste lo mismo con la serpiente?*

N: *Sí, maestro.*

M: *¡Ponte de pie! ¡Camina!*

N: *¡No puedo, es demasiado pesada!*

M: *¿Cómo crees que se sienten el pez, la rana y la serpiente?*

N: *No me he portado bien.*

M: *Ve a buscar a todos los animales y quítales las piedras. Entonces, yo te la quitaré a ti. Pero si alguno de los animales, el pez, la rana o la serpiente, ha muerto, llevarás la piedra en tu corazón para siempre.*

En estas últimas palabras del niño y del maestro, se da a entender la formación de la conciencia *heteronómica*, el reconocimiento del pecado y la aparición de la culpa.

El verano, con todo su esplendor vital, constituye un símbolo inequívoco de la juventud, época de eclosión de la *regulación sacionómica* por excelencia, con el despertar del amor erótico. Dos mujeres (madre e hija) llegan al monasterio. La hija está enferma, el maestro acepta cuidar de ella y la madre la deja. El discípulo se siente atraído por la joven, pero es demasiado tímido. Con el pasar de los días, ambos se conocen y mantienen una relación a escondidas. Sin embargo, son descubiertos por el maestro, quien lleva a la hija de vuelta con su madre. El discípulo decide huir del monasterio, para casarse con ella. Años después, el maestro vuelve a dar cobijo al joven monje que huye de la policía, llevando consigo todavía el cuchillo con el que ha asesinado a la esposa por celos. Movido por la ira, intenta quitarse la vida, cubriendo sus ojos, oídos, boca y nariz en un ritual de suicidio. El maestro lo impide, diciéndole que no será tan fácil como lo hizo con su esposa y le impone un ritual de contención consistente en tallar los caracteres chinos de un sutra budista, hasta que llega la policía y se lo lleva.

Maestro: *Que hayas podido asesinar fácilmente no significa que puedas quitarte la vida fácilmente. Toma tu cuchillo y talla todos estos caracteres. A medida que los talles, se irá borrando el rencor de tu corazón.*

Después del arresto del discípulo el maestro se prepara para el viaje definitivo en la barca que lo llevará aguas allá hasta la muerte, en un acto de autoinmolación. Es el otoño de la vida, que prepara el renacimiento del ciclo. Las aguas heladas del lago en el invierno sirven al discípulo, ahora ya rehabilitado, de suelo para volver andando sobre ellas al pequeño monasterio, donde va a convertirse en maestro para

una nueva generación que dará lugar a la nueva primavera. En ese tiempo el monje tiene que pasar por la experiencia de expiar sus pecados e integrar el sentido de la vida, una especie de proceso hacia la autonomía. De este modo, toda la experiencia vital se resume en un proceso comprendido en el ciclo temporal de las cuatro estaciones y vuelta a empezar.

En este periplo vital, sin embargo, se echa de menos la presencia de la socomonía oblativa. La socomonía se halla representada en su dimensión complaciente y vinculante dependiente por el joven monje que se enamora y llega a matar a la mujer por la posesividad de los celos; pero no aparece la oblatividad en las relaciones. Los sacrificios que se relatan en el transcurso de la película tienen un carácter expiatorio o purificador, pero no una trascendencia altruista. Tal vez por esto, las mujeres aparecen sólo de una forma tangencial al argumento de la película, como pretexto de lo que les sucede a los monjes varones. El argumento no da pie a la manifestación del amor dadivoso y entregado, propio de la oblatividad, al amor entendido como “agapé”, característico del amor maternal e incluso, en ocasiones, sponsal. La filosofía de la película se enmarca en una estricta concepción budista, donde la salvación consiste en la liberación del deseo y la desvinculación del apego. Se trata de “monjes” en el sentido etimológico de la palabra (*monachus*) “solos”. En realidad la aparente autonomía del monje adulto no es tal, si no autosuficiencia respecto a su sustento y a su equilibrio interior, que culmina en la autoinmolación con que se “cierra” el ciclo de la vida.

LA DIMENSIÓN ESTRUCTURAL

Para ilustrar la dimensión estructural hemos escogido dos películas, la primera orientada a evidenciar el conflicto estructural, representado por distintos personajes, encarnación, cada uno de ellos, de una estructura de regulación dominante, no integrada con la del otro. La segunda, representante de un conflicto interno entre diversas estructuras de imposible integración que desemboca en un final trágico.

El conflicto exterior

Para ejemplificar la primera condición de conflicto estructural, proveniente de una situación externa al sistema de regulación moral predominante, nos hemos fijado en *Deliciosa Martha*, film alemán, dirigido por Sandra Nettelbeck (2000), del que existe un *remake* americano titulado, entre nosotros, “*Sin reservas*” (2007), dirigida por Scott Hicks, que es la versión que hemos podido visionar. El argumento de la película nos habla de una mujer llamada Marta, chef de cocina en un restaurante. Maniática y perfeccionista con el mundo que le rodea, vive solitaria, única y exclusivamente para la cocina, donde alcanza grados de virtuosismo y alta sensibilidad, pero carece prácticamente de vida personal y social. Un día tendrá que hacerse cargo de su sobrina huérfana, y el mundo que hasta ahora controlaba, empezará a derrumbarse delante de sus narices, más aún cuando en su cocina

contratan a otro chef, un italiano lleno de vida y buen humor, y que entrará en la vida de nuestra protagonista de la forma más inesperada.

La dinámica relacional del film se construye en el seno de un triángulo. El primer elemento del triángulo está constituido por la protagonista, Marta, la cocinera, que vive satisfecha y cerrada en un mundo profesional de reconocimiento y éxito, pero celosamente protegido frente a cualquier intromisión emocional que pudiera perturbarlo. La relación de Marta con la gastronomía, que en ciertos momentos puede evocar otras películas como *El festín de Babette* (1987) o *Chocolat* (2000), no constituye, sin embargo, la intencionalidad del film. Este mundo de sensibilidad centrado en sí mismo y suficiente por sí mismo, regulado estrictamente por una heteronomía socialmente aceptada, es el contexto o, si se quiere, el pretexto para presentar al personaje que va a tener que enfrentarse con otras dimensiones de sí misma con las que nunca se ha encarado todavía.

Toda la organización y sentido de su vida se tambalea cuando aparece el segundo elemento del triángulo, su sobrina, hija de una hermana suya, soltera, que ha quedado huérfana, a la muerte de ésta. Después de varios intentos infructuosos de localizar al padre, Marta debe hacerse cargo de la menor. De este modo aparece en su vida, de repente, una niña con todo un mundo infantil en plena ebullición y con un problema de un duelo traumático sin resolver. Las necesidades prenómicas y anómicas de la niña ponen a Marta en la tesitura de tener que hacerse cargo de regularse a sí misma para poder entrar en sintonía con la niña y de ser capaz de satisfacer sus legítimas necesidades. Esta situación desestabiliza fuertemente los hábitos y rutinas de su vida personal y laboral, hasta el punto de interferir notablemente en su vida profesional, poniéndola en riesgo inminente.

Esta situación, precisamente, da lugar a la aparición del tercer elemento del triángulo, el cocinero italiano. Las dificultades de Marta para cumplir con su trabajo de forma plena a causa de su dedicación vacilante entre la niña y la cocina, llevan a la dirección del restaurante a contratar un nuevo cocinero, de origen italiano. Este personaje, de carácter abierto y espontáneo, constituye la antítesis de la meticulosa Marta, pero pronto consigue ganarse con su simpatía y su saber hacer natural en los fogones, tanto al personal de la cocina, como a la propia sobrina de Marta. Inicialmente Marta ve al cocinero italiano como un enemigo que intenta usurparle el puesto, pero con el tiempo llega a convertirse en facilitador de su relación con la sobrina y promotor de un cambio en su regulación moral, que implicará el desarrollo de la socomía en todas sus dimensiones. Marta y el cocinero terminan por hacerse cargo de la niña, como pareja, y abrir su propio restaurante, símbolo de una mayor autonomía.

El conflicto interior

La segunda de las películas, la hemos escogido para representar un conflicto estructural interior. Lleva por título *La segunda piel*. También en esta película de

Gerardo Vera (1999), se forma un triángulo, pero esta vez constituido por un matrimonio, el de Elena y Alberto, y el amante del marido, Diego, como tercer elemento. La mujer trabaja en una empresa de litografías, el marido en una empresa aeronáutica y el amante es médico. Ya desde el inicio de la película la mujer sospecha la existencia de alguna aventura amorosa del marido, al descubrir una factura de un hotel en su chaqueta.

Elena espera que Alberto le diga algo, pero él actúa como si no hubiera pasado nada. En el contexto de una cena romántica, la mujer le plantea la existencia de algún problema sexual, pues hace mucho que no tienen relaciones, incluso ha comprado un libro sobre la práctica sexual en parejas de larga duración, pues cree que el aburrimiento ha podido hacer mella en ellos. Se ha planteado la posibilidad de ir al psicólogo, pero Alberto lo descarta, considerando que toda relación pasa por diferentes rachas. Mientras tanto se hace manifiesta para el espectador la existencia de la relación de Alberto con Diego, que están intensamente enamorados. Las investigaciones de Elena son por el momento infructuosas. Alberto se ve llevado a mentir a todo el mundo, a causa de su doble vida: a su mujer, por descontento, pero también al amante a quien le dice que vive solo y no le quiere enseñar su casa excusándose con temas del trabajo, en vez de explicarle que tiene que volver a casa con su mujer y su hijo. Ya en ese momento se hace explícito el conflicto entre regulación anómica, el eros desenfrenado hacia el amante, y la heteronómica, el deber como esposo y padre.

Como suele suceder en esos casos, Elena se plantea que a lo mejor ella es la culpable de que la relación no funcione, que a lo mejor su marido ya ha perdido interés por su físico y decide cambiar de aspecto y se tiñe el pelo, quiere reconquistarlo y hacer el amor con él, pero inútilmente puesto que él sabotea todos sus intentos. Evita la comunicación, niega que necesiten ayuda, que tengan un problema y encima le reprocha a ella que siempre tiene que hacerse lo que ella quiere. Elena no puede más y le dice que ha visto la factura del hotel y que le diga quién es ella. El le miente admitiendo que ha existido otra mujer, pero que no significa nada para él y que no volverá a ocurrir.

Sin embargo la relación con el amante persiste y se intensifica cada vez más. En ocasión de un congreso de medicina al que asiste Diego, Alberto lo visita. Diego le presenta a sus compañeros de trabajo y, entre ellos, a su mejor amiga, se muestra espontáneo, sin disimulos, sin esconderse de esta relación puesto que la ha elegido y le dan igual los comentarios de los demás. En cambio para Alberto esta situación es embarazosa:

“ten cuidado a este paso se va a enterar todo el mundo”.

Quiere guardar las formas y para que la gente no piense mal y para engañarse a sí mismo se lía con una de las chicas de la fiesta sin hacerle caso al amante. Pretende, todavía, mantener una apariencia frente a los demás.

Elena, finalmente descubre con sus pesquisas la presencia del amante de su

marido, y se desmorona cuando se da cuenta de que es un hombre. Ella habla con él y le cuenta que lo sabe todo. Confiesa que se siente muy vacía y se pone a llorar. El le dice que los necesita, a ella y al niño, que no le dejen solo, que necesita su ayuda. Elena se plantea qué es lo que ella ha hecho mal para que se liara con un hombre.

“¿Qué quieres que haga? No puedo ser un hombre”

Elena se líaa con un compañero de trabajo como venganza y para sentirse deseada, y se va a vivir con su madre. Sigue un tira y afloja entre el amante por un lado y la mujer por el otro, con Alberto entre los dos. Propone a la mujer cambiar de ciudad para vivir y tener otro hijo para solucionar las cosas, a la vez que queda con el amante. La situación se hace insostenible, ya no sirven las mentiras, Alberto tiene que escoger, porque ahora el conflicto entre anomía y heteronomía resulta ya inevitable.

La separación coyuntural con la mujer le permite acercarse más a Diego que todavía no conoce la realidad de Alberto, pero un encuentro con Elena le desvela todo el entramado de mentiras. Diego se enfrenta a Alberto diciéndole que es un mentiroso, que se ha separado, porque su mujer le ha dejado, no porque él haya sido capaz de hacerlo y que los otros le hacen el trabajo sucio. Alberto explota, el conflicto que mantenía dissociado en dos vidas paralelas se manifiesta en toda su crudeza:

Me cuesta mentir, con lo fácil que era antes, antes era como otra vida que me construía, como si el daño que hacía a los demás no fuera conmigo.

Pero ahora ya no puede continuar mintiendo a los demás, ni mintiéndose a sí mismo. La verdad se ha hecho patente. Lleva mintiéndose desde pequeño, no le gusta su trabajo, estar encerrado en esa nave industrial, la odia, y la carrera que ha estudiado y los compañeros, porque era la profesión del padre y del abuelo. Se ha pasado la vida aprobando los exámenes de todo el mundo. Ya va siendo hora de que sea él, pero realmente ¿quién es él?: “Siempre quiso se alguien que no era”, como dirá más tarde Diego

Ante las dudas de Alberto y su dificultad para aclararse consigo mismo, Diego prefiere irse para siempre, idea que el primero no soporta y que le lleva a una huida desesperada con la moto que termina en accidente mortal. Esta circunstancia proporciona a la mujer y al amante del marido una aproximación empática, donde comparten sentimientos y experiencias que ambos sintieron respecto a Alberto, con lo que finaliza la cinta.

PRENOMÍA

No es fácil montar el argumento de un film sobre una regulación prenómica, bien se trate de bebés como protagonistas o de personajes depresivos, puesto que en principio deberíamos afrontar un universo desprovisto de acción y emoción, poco cónsono con el espíritu dinámico del cine como movimiento. Existen muchas películas centradas en el protagonismo de los niños, pero éstos, ya mayorcitos,

capaces de hablar e interactuar, suelen tener un mundo propio de vivencias, más propio de la etapa anómica o heteronómica, aunque sea en forma de cuento, como en “*La vida es bella*” (1997) de Roberto Benigni, o a través de las transformaciones fantásticas que nos propone Guillermo del Toro en el *Espinazo del diablo* (2001) o en el *Laberinto del Fauno* (2006), películas que se comentan ampliamente en este mismo número de la Revista en el artículo de Daniela Merigliani, o en forma de relato de supervivencia a las duras condiciones de vida de un internado, como en *Los chicos del coro*, película francesa dirigida por Christophe Barratier y estrenada en 2004.

La regulación prenatal: la depresión o la invalidación ontológica.

En su lugar hemos escogido el film *La vida secreta de las palabras*, de Isabel Coixet (2005). Parecería una película adecuada para desarrollar el tema del trastorno obsesivo compulsivo, como pudiera serlo *Mejor imposible* (1997), dirigida por James L. Brooks y protagonizada por Jack Nicholson, o *El aviador* dirigida por Martin Scorsese (2004) que despliega la biografía del polifacético y maniático Howard Hughes, productor de cine y constructor de aviones; pero no es este nuestro objetivo. Desde nuestro punto de vista, los rituales de orden y limpieza con que nos presenta Coixet a la protagonista de la película “La vida secreta de las palabras”, Hanna, no son más que el epifenómeno de una profunda depresión que la acompaña, desde que abandonó el escenario de guerra de la ex-Yugoslavia.

Hanna, es una mujer de treinta años, hermética y misteriosa. Lleva una existencia monótona y solitaria, trabajando en una factoría, hasta que se ve forzada por el gerente a tomar vacaciones en un pequeño pueblo costero frente a una plataforma petrolífera. El azar la lleva a pasar unos días en la plataforma, cuidando de un hombre, Josef que ha sufrido una serie de quemaduras que le han dejado temporalmente ciego.

Empieza la película hablando una niña mientras se ve la plataforma petrolífera en medio del océano en llamas.

“hay muy pocas cosas, silencio y palabras”

Hanna sufre de hipoacusia y lleva un audífono desconectado para no oír el ruido de la fábrica. Es obsesiva con la comida y la limpieza, y muy meticulosa con el orden. Su casa es austera, apenas hay muebles, no hay decoración, no hay ningún detalle personal, no hay vida en esa casa. No tiene apenas comida en la nevera. Es una superviviente, vive con lo imprescindible. Hace punto de cruz en un sofá austero, lo hace sin deseo, solo para pasar el tiempo y llenar las horas para no pensar. Cuando acaba el punto de cruz, lo tira a la basura, como no existe deseo ni ilusión, una vez acabado no tiene ningún sentido guardarlo. De vez en cuando, llama a su psicóloga y cuelga el teléfono sin llegar a hablar con ella.

Cuando forzada por el sindicato y su jefe se toma unas vacaciones, se lleva una maleta, se sube al autobús y llega a un pequeño hotel de la costa. Cenando sola en

un restaurante chino, oye una conversación por la que se entera que en la plataforma petrolífera se necesita una enfermera para cuidar a un enfermo durante unas semanas. Ella se ofrece voluntariamente, ya que anteriormente había trabajado en una unidad de quemados. El paciente tiene lesionadas las corneas y no podrá ver en unas semanas. Al día siguiente se monta en un helicóptero y se va la plataforma. Habla la niña:

“¿a donde va, acaso importa, crees que le importa estar flotando sobre el acero que recibe 28000 olas? ¿Es eso todo? Matar al tiempo antes de que el tiempo te mate a ti, ¿es esto todo? Olas y mas olas, nunca hay dos iguales.

Una vez en la instalación, ella habla poco. Los empleados están sin trabajar, esperando noticias de la compañía después del incendio, no saben que será de ellos a nivel laboral.

Empieza a cuidar de Josef, con el que mantiene un trato distante y aséptico. Ordena los jabones y ve el móvil y una foto de Josef. Oye el contestador del móvil de Josef, es la voz de una mujer que le dice que le echa mucho de menos, que le quiere y que le llame

“te quiero tanto, tanto, tanto..., adiós”

La primera vez que habla con él, es para decirle que es enfermera. Él le pregunta: ¿Cómo se llama? ¿De dónde es? Si está casada o y tiene novio. Si prefiere el día o la noche, si es rubia o morena. Ella al principio calla y luego miente. Dice que se llama Kora y que es pelirroja.

Ella le da de comer. A propósito de la comida, Josef le pregunta ¿qué le gusta comer?. La respuesta de Hanna es muy escueta: pollo, arroz blanco y manzanas. Aleluya, la primera información que le da de ella misma. ¿Qué más? Nada más, solo eso. No se quiere implicar, no quiere que sepan nada de ella, tiene un mundo muy privado y escondido. El mismo tipo de relación mantiene con el cocinero de la nave, Simon, que le pregunta cosas, pero ella no contesta. Se sienta en la escalera y empieza a comer de forma compulsiva las sobras de la comida de Josef, sin orden, en un estado de ansiedad.

Josef ha llegado a hacerse la idea que ella debe ser monja. Hanna le cura las quemaduras. El intenta saber de ella pero no lo consigue, está metida en su mundo; le dice que ella huele a jabón de almendras; le pide que le cuente algo de ella:

–soy sorda y cuando no quiero escuchar algo, desconecto el audifono, entonces no oigo.

El cuidado continuo los va aproximando imperceptiblemente. Él le dice que a ella le gusta un poco él.

Josef: *¿Me estaba mirando, Hanna?*

Hanna: *No.*

Josef: *Yo creo que sí... Veo que empieza a mentirme. Eso quiere decir que empiezo a gustarle...*

Ella le dice que le cuente algo que sabe guardar un secreto. Él le pide a ella que se acerque y le susurra al oído que no sabe nadar. Ríen juntos. Le explica la historia de por qué tiene miedo al agua: Cuando era pequeño pensaba que había monstruos en el agua y por eso no se acercaba a la orilla y hacia castillos en la arena. Un día su padre alquiló un patín y le obligó a subir a pesar de sus llantos. El padre le dijo: Nos divertiremos aunque sea lo último que hagamos en la vida y lo tiró al agua y se hundió viendo algo muy grande con tentáculos y gelatinoso, el padre se tiró a salvarlo a pesar de que tampoco sabía nadar. Se despertó en el hospital

Ambos se hallan en un estado prenómico, él físicamente a causa de su dependencia física; ella emocionalmente, desconectada de sus deseos. ¿Cómo se vive con las cosas del pasado, con las consecuencias y con los muertos? Ella contesta:

—no lo sé, siguiendo adelante, todo el mundo sigue viviendo de algún modo o no, hay gente que no lo consigue.

(los dos tienen un pasado que olvidar, son como muertos viviendo sus vidas)

Cuando cuida a Josef le dice que estudió en Dubrovnik y cuidaba a enfermos gustándole mucho que estuvieran limpios. Es como si los enfermos pensaran que aunque les laves y veas su cuerpo, solo es un cuerpo lo que limpias en realidad, porque a pesar de eso nunca sabrás lo que piensan o quiénes son (la disociación que hace ella entre su mente y su cuerpo, no explica a nadie quien es)

En ese proceso de abrirse gradualmente a Josef le explica que tenía una amiga muy alegre de la que se sentía muy orgullosa, leían juntas, durante la guerra con 20 años volvieron a la ciudad porque cerraron la universidad, el viaje lo hicieron en coche. Unos hombres las detuvieron y las llevaron a un hotel. Su vida cambió, los soldados tenían su edad, la violaron varias veces y le susurraban al oído la palabra perdóname, con ellas estaban 15 mujeres retenidas, obligaron a una mujer a matar a su hija, al poco murió de tristeza. A las que gritaban les hacían cortes por todo el cuerpo, ponían sal y las cosían. A su amiga no le permitieron coser sus heridas y se desangró hasta morir. Ella rezaba para que muriera pronto, medía su dolor, pensaba que ya no podía sufrir más y que moriría enseguida, “yo pensaba ahora moriré”

Llora desconsoladamente, momento de catarsis, cuenta todo lo que tiene dentro, todo lo que había guardado durante tanto tiempo. Le coge la mano a Josef y hace que le toque todas las heridas físicas de su cuerpo. (Los dos están doloridos física y emocionalmente por heridas del pasado no cicatrizadas del todo). Lloran juntos y se besan y ella le dice que su amiga se llamaba Hanna. Les une el dolor y el pasado común, la empatía mutua.

Más adelante habla con el médico por teléfono preocupada porque el paciente no acaba de mejorar y sería conveniente que lo trasladaran a un hospital. El director le cuenta a ella que el incendio no fue un accidente, que quien lo provocó, murió porque se quería suicidar y que Josef se quemó al intentar salvarlo. El fallecido dejó

mujer y dos hijos.

Hanna: *El helicóptero vendrá a buscarte. Mañana o pasado.*

Josef: *¿Vendrás conmigo? ¿Me cogerás la mano cuando pueda volver a mirarme en un espejo?*

Hanna termina su estancia en la plataforma y a Josef lo trasladan en helicóptero al hospital, donde va recuperándose poco a poco, mientras ella vuelve sin decir nada a trabajar en la fábrica, a la rutina, pero variando el menú.

Cuando Josef sale del hospital, se acuerda de Hanna y se lava las manos con el jabón de ella. Se va a Copenhague para averiguar más cosas sobre ella y habla con la que fue su psicóloga durante dos años. Él le dice que quiere pasar el resto de su vida con Hanna, pero la psicóloga le contesta que ha sufrido mucho y que necesita que la dejen en paz, pero él replica que ambos se necesitan. La psicóloga le comenta que Hanna se avergüenza de haber sobrevivido a los demás y esa vergüenza que es más grande que ese dolor, puede durar para siempre.

Josef la va a buscar a la salida de la fábrica con la excusa de devolverle la mochila que se había dejado en la plataforma y cuando la ve le dice:

—sabía que eras rubia... Tú y yo podríamos ir a algún sitio juntos, algún día, hoy, ahora mismo, ven conmigo Hanna.

Hanna le responde que no cree que vaya a ser posible, porque si se fueran juntos le da miedo que algún día de repente se pusiera a llorar tanto que nadie pudiera pararle y las lagrimas inundaran la habitación...

— y que te arrastren conmigo y nos ahogemos los dos

— Aprenderé a nadar Hanna, te lo prometo, aprenderé a nadar.

Los dos se funden en un beso. Habla la niña:

“ me he ido hace mucho tiempo, solamente las mañanas de los domingos, mientras él compra el pan y ella oye a sus niños reír, tiene dos niños, mis hermanos, cuando tiene toda la casa para ella sola, cuando se siente frágil, extraña y vacía, por un momento no sabe si todo ha sido un sueño, entonces vuelvo a ella, me acuna y me acaricia el pelo y ya nada de lo que ha ocurrido volverá a interponerse entre nosotras, pero oigo regresar a los niños yo me alejo, estoy muy lejos y quizá no vuelva nunca”.

Todos los personajes que participan en esta historia tienen sus propias singularidades, pero todas están tejidas para servir a la historia que subyace, si sabemos que la protagonista es una ex víctima de la tortura de la guerra de los Balcanes. La de Hanna es una historia puramente temporal, pero que será la llave de su transformación. No se nos desvelará hasta al final. Sin embargo, en *La vida secreta de las palabras* el final casi no importa. Es evidente que el personaje de Hanna es símbolo de todas las víctimas que tienen la vergüenza de sobrevivir a las atrocidades cometidas en los conflictos bélicos como el de la ex Yugoslavia. Hanna es tan real que podría parecer un compendio de miles de víctimas. Esa experiencia que remite al tiempo anterior y al contexto exterior de la película es la que nos hace

entender el extraño comportamiento de Hanna como el epifenómeno de una depresión, construida sobre la experiencia de invalidación total del ser que supone la tortura, a través de la cual, como del abuso, el sujeto es vaciado de su dignidad ontológica.

ANOMÍA

Si hubiéramos optado por mostrar aspectos de la anomía desregulada, de seguro que nos hubieran sobrado títulos a los que referirnos sin necesidad de recurrir a las series B o a la pornografía. En relación a la violencia gratuita nos hubiera bastado el film “*La naranja mecánica*”, dirigida por Stanley Kubrick en 1971. Para subrayar el papel destructivo de la pasión erótica, desgajada del amor, habría sido suficientemente indicativa la referencia a la película franco-japonesa “*El imperio de los sentidos*”, de 1976, dirigida por Nagisa Oshima. La filosofía de vida de la drogadicción podría sintetizarse en el film escocés “*Trainspotting*” de 1996, dirigido por Danny Boyle, donde se nos presenta la adicción a las drogas como una forma de vida: el adicto no trabaja, no tiene pareja, no tiene responsabilidades ni moral, solamente tiene que preocuparse de conseguir algo que vender para costear su adicción; no se estresa, no tiene controversias amorosas y es bastante individual. El retrato más incisivo de un sociópata irredento nos lo habría podido prestar Anthony Hopkins, encarnando al Dr. Hannibal Lecter en *El silencio de los corderos*, dirigida en Jonathan Demme (1991). O, finalmente, el cliché de vida alegre y despreocupada, al margen de la ley, nos lo podrían haber ofrecido *Bonnie & Clyde*, la mítica pareja de gánsters de los años 30, en la película estadounidense del mismo nombre, dirigida por Arthur Penn (1967).

Pero no es ese el camino que hemos escogido para nuestra exposición, sino el contrario, precisamente para contrarrestar la falsa opinión que la anomía sólo puede llevarnos al desmadre. En su estado natural la anomía corresponde al momento evolutivo en que se constituye el núcleo volitivo de la persona y al que en terapia será necesario volver muchas veces para recuperar la voluntad original y originaria del sujeto. Esta voluntad, integrada con las regulaciones de tipo social (heteronomía y sionomía), es la condición necesaria para la constitución de la regulación autónoma.

La anomía en estado puro o la legitimación del ser

A fin de ilustrar este papel de la anomía como estructura reguladora del desarrollo moral hemos escogido la historia de *Billy Elliot* (2000), película británica dirigida por Stephen Daldry. Billy vive en una vieja casa, desordenada y llena de trastos junto con su padre, su hermano y una abuela demenciada, a la que él cuida y trata con mucho cariño. La madre de Billy murió y el padre, aun haciéndose el fuerte, todavía no ha superado el duelo, casi nunca habla de ella, y vive amargado, sin ilusión. El único que parece recordarla es Billy que toca al piano la música que

a ella le gustaba y acompaña al cementerio a la abuela para limpiar la tumba de la madre. El hermano y el padre trabajaban juntos en la mina, pero están en huelga y hacen piquetes para que los esquiroleros no vayan a trabajar.

Billy practica el boxeo a pesar de que no le gusta, porque el padre considera que es un deporte de hombres y él también lo hacía de joven. Al lado del gimnasio donde entrena, hacen clases de ballet y Billy enseguida se siente atraído por la danza; mientras boxea no cesa de mirar el movimiento de las chicas haciendo ballet. Billy empieza a hacer sus primeras clases de ballet a pesar de que piensa que los bailarines son todos mariquitas, (la hija de la profesora le ayuda a darse cuenta de que eso no es cierto). A escondidas va a la biblioteca y lee libros sobre bailarines famosos.

Sólo su amigo, al que le gusta vestirse de mujer, sabe que Billy baila. En vez de ir a clases de boxeo va a clases de ballet y poco a poco y con insistencia consigue hacer los giros completos, ensayando una y otra vez con tenacidad. Cuando sale de las clases de baile camino a su casa, lo hace bailando y feliz con las zapatillas colgando del cuello.

Un día el padre de Billy lo ve bailando y se entera de que le ha estado mintiendo; le pega cabreado y lo echa de clase, no puede permitir que su hijo baile, pues no es normal y sólo lo hacen los mariquitas, los hombres luchan o juegan al fútbol. Le dice que a partir de entonces se quedará cuidando a la abuela. La abuela es la única de la familia que empatiza con Billy, pues ella recuerda que en su juventud podría haber sido una gran bailarina.

Billy se va a casa de la profesora para contarle lo sucedido y ella le dice que debería plantarle cara a su padre, pero él le dice que ella no sabe como es él. Con la hija de la profesora existe una relación de complicidad muy grande entre ellos hablan y juegan. En un momento determinado ella le pregunta si echa de menos a su madre y Billy contesta que no es que la eche de menos es que se siente triste cuando de repente se acuerda de ella y se acuerda de que está muerta.

Esta relación con la profesora culmina en la propuesta que le hace para presentarse como candidato a la escuela del *Royal Ballet* y de prepararle gratuitamente para ello. En una de las clases la profesora le pide que monte una coreografía y que para eso es importante que lleve cosas que para él sean importantes y tengan un significado especial. Billy lleva varias cosas, entre ellas una carta que le escribió su madre para que la leyera cuando tuviera 18 años pero que él ya la ha leído antes:

“Querido Bylli ahora te parecerá un recuerdo lejano, lo cual creo que es una buena señal, habrá pasado mucho tiempo y yo no te habré visto llorar, ni reír, ni gritar y no habré podido regañarte. Pero, por favor, debes saber que he estado a tu lado contigo en todo momento y que sepas que lo estaré. Estoy orgullosa de haberte conocido, de que hayas sido mío, no dejes de ser tú mismo, siempre te querré. Mama”.

Ante esta carta la profesora le dice:

“tu madre debía de ser una mujer muy especial”

a lo que él responde:

“No, solo era mi madre”.

En una ocasión Billy lleva a su amigo al aula de ballet y mientras que él baila, le da un tutú al amigo pues sabe que le gusta vestirse de mujer. En esos momentos el padre de Billy los descubre. Billy, mirando a los ojos a su padre de forma desafiante y, por primera vez, se enfrenta a él y se pone a bailar con energía, pasión y fuerza, desde lo más profundo de su ser. Ahí, en esta situación, Billy se legitima y se valida sin miedo, bailando delante del padre sin importarle nada.

El padre sale del gimnasio con una visión nueva, parece que finalmente ha entendido lo importante que es el ballet para su hijo. Fruto de esta nueva conciencia, el padre deja los prejuicios sociales a un lado y las normas heteronómicas con las que siempre se ha regido. Desde una postura socionómica oblativa, empieza a dedicarse al hijo, hasta el punto de acceder a ir a trabajar como un esquirolo, aunque vaya en contra de sus principios, pues eso va a representar que todos sus amigos lo insulten y lo rechacen. Los que eran sus amigos pasan a ser sus enemigos, enfrentándose incluso al hijo mayor, al que acaba convenciendo, finalmente, que hay que darle una oportunidad a Billy. Deciden hacer una recolecta entre los trabajadores y el padre vende las joyas de su mujer para conseguir el dinero para hacer las pruebas de ingreso en la escuela de ballet.

Una vez en la escuela, Billy se asusta al ver el nivel que hay entre los aspirantes y pierde la confianza en si mismo, se siente inseguro y quiere huir, pero el padre le convence para que haga las pruebas. Ante un jurado serio y muy protocolario Billy empieza a bailar, dejando asombrado al tribunal por su modo de bailar. Cuando el tribunal le pregunta a Billy por qué siente interés por el baile:

B- *No sé, me gusta*

T- *¿Algo te llama la atención?*

B- *El baile*

T- *¿Qué sentimientos experimentas cuando bailas?*

B- *No sé, me siento muy bien, al principio estoy agarrotado, pero cuando empiezo a moverme lo olvido todo y es como si desapareciera y todo mi cuerpo cambiara, como si tuviera fuego dentro y me veo volando, como un pájaro, siento electricidad.*

Después de varios días de espera llega la carta tan deseada para saber si está admitido en la escuela de danza. La abre a solas: está admitido. Toda la familia acompaña a Billy al autobús que le llevará a Londres. La cinta termina con la escena de Billy, ya joven adulto, bailando *“El lago de los cisnes”* en el teatro de Londres ante su familia y su amigo, mezclados entre el público. Billy ha conseguido situar su voluntad anómica en el núcleo de su autonomía.

HETERONOMÍA

La heteronomía se forma en base a criterios impersonales, ajenos a la voluntad del individuo y preexistentes a él. Máximos representantes, capaces de ostentar estos criterios, son, a nivel colectivo, las normas o leyes de una sociedad, las costumbres propias de una tribu o un grupo antropológico, así como las prescripciones y creencias religiosas, compartidas por una determinada iglesia. Los sentimientos característicos que afloran en estos contextos tienen que ver básicamente con la culpa y la vergüenza y las actitudes que exigen son la obediencia y la sumisión. Todos estos componentes los vamos a ver representados en mayor o menor proporción, unos u otros, en los títulos cinematográficos que reseñamos a continuación.

La gestación de la heteronomía

Aunque la crítica cinematográfica dominante presenta *La cinta blanca*, escrita y dirigida por el realizador austríaco Michael Haneke (2009), como una parábola anticipatoria del nazismo, a nosotros nos interesa por un motivo totalmente distinto, la puesta en escena de la introyección autoritaria de la heteronomía, representada por la figura del pastor protestante en relación a sus hijos.

El argumento de la película describe la vida en un pequeño pueblo del norte de Alemania “Eichwald” –un aparente feliz y pacífico lugar ficticio regido por la estricta moral protestante– justo antes de la Primera Guerra Mundial. Un sastre que ha sido maestro en una aldea alemana narra los extraños sucesos (palizas, incendios, accidentes incomprensibles), acaecidos entre julio de 1913 y agosto de 1914, que sacuden la conciencia de todo el pueblo y amenazan con minar la autoridad de los poderes establecidos, siendo imposible hallar a los culpables.

Los campesinos se hallan dominados por el Barón, dueño de las tierras y empleador de la mitad de los campesinos, el doctor (un viudo que humilla pero que cohabita con la partera del lugar) y el pastor puritano que mantiene a raya al pueblo y a sus hijos bajo normas morales de severidad extrema. Es él quien ata una cinta blanca como prueba de pureza e inocencia traicionada a sus hijos, quienes deben llevarla avergonzados ante los demás habitantes del poblado.

En el pueblo los únicos inocentes son los niños más pequeños, ajenos todavía a esta atmósfera opresora (el bebé del administrador, los 3 hijos del barón o el pobre retrasado, además de Anna la hija del médico y su hermano de 4 años) o quien no pertenece al pueblo, es decir el maestro y su amada la antigua niñera, además del tutor que poco aparece y menos tiene que ver.

La violencia anida en las familias en las que el fanatismo religioso, el rigor extremo en las costumbres, la cerrazón de una comunidad en la que apenas penetra soplo alguno procedente del exterior, la pobreza y la asfixia de unas generaciones que sólo tienen por horizonte esclavizarse a la tierra como lo hicieron sus antepasados, son caldo de cultivo para situaciones extremas en las que el abuso hacia los

niños, el incesto y los brutales castigos corporales prefiguran una sociedad en la que sólo los más fuertes tienen derecho a sobrevivir, aunque sea a costa de aniquilar a los otros.

El malestar popular se oculta con la fiesta de la cosecha pero la escalada de violencia aumenta y el maestro de escuela confronta al párroco ante la sospecha que han sido sus hijos los posibles implicados. El pastor lo amenaza y conmina a que no repita las acusaciones. Es inconcebible que los niños tengan algo que ver con tan desafortunados acontecimientos.

El film concluye con la declaración de guerra entre Serbia y el Imperio austrohúngaro que desatará la Primera Guerra Mundial. Se celebra una misa, la guerra se avecina y nadie se ocupa en confirmar o descubrir a los culpables de hechos poco relevantes frente a la contienda que se avecina.

El narrador deja el pueblo para no regresar jamás no sin antes preguntarse si esos eventos no fueron el germen de la tragedia que vendrá, si no son las consecuencias naturales de las enseñanzas recibidas. El film deja abierto al público la interpretación, aunque la pretensión del director es clara.

Nuestra interpretación se abstiene de pretender cualquier lectura en clave socio-política o histórica de la película de Haneke, cosa que sí, en cambio, parece más evidente en la película de Bergman (1977) *El huevo de la serpiente*. La razón de nuestra elección estriba, como hemos dicho, en la puesta en escena del momento evolutivo de formación de la regulación heteronómica, particularmente manifiesta en el trato educativo que el pastor mantiene con sus hijos, como cuando el pequeño le pide permiso para poder cuidar a un pajarito herido, a lo que el reverendo responde con un discurso amenazante sobre la responsabilidad y los males del apego afectivo; o en la escena del castigo físico infligido al hijo mayor, de la que no se muestra ninguna imagen al espectador, pues todo ocurre de forma oculta tras de una puerta, que permanece largo tiempo cerrada. O, finalmente, en el castigo humillante que impone a los hijos mayores, condenados a llevar públicamente durante meses una “cinta blanca” en el brazo, como indicativo de la pérdida de la inocencia. Esa introyección inclemente y despiadada de la norma por la norma, provoca la reactividad de los comportamientos agresivos de los muchachos, que se supone, son los ejecutores de las crueles acciones que tiene lugar en el pueblo.

La sublimación heteronómica

Independientemente de su veracidad o exactitud histórica y, sobre todo de su intención de fondo, la película “*Camino*” (2008), dirigida por Javier Fesser y ganadora de diversos Goyas, nos sirve para ejemplificar el resultado de la lucha desigual entre las instancias vitales y la ascesis, entre la anomía y la heteronomía. El film se basa en una reconstrucción ficticia de la vida de Alexia González-Barrios, nacida en 1971, estudiante del Colegio Jesús Maestro, que a los trece años cayó gravemente enferma a causa de un tumor maligno y murió en 1985 a los 14, en el

Hospital Universitario de Navarra, después de un año de tratamientos tan dolorosos como infructuosos. En 1994 se abrió en Roma su causa de beatificación.

El personaje de ficción, que en la película recibe el nombre de “Camino”, en clara alusión a la obra homónima de Escrivá de Balaguer, el fundador del Opus Dei, es una adolescente que se abre a la vida llena de ilusión y espontaneidad. El diagnóstico de un tumor cerebral se interpone en su “camino” como un obstáculo a su proyección vital, a causa de los sucesivos internamientos hospitalarios y tratamientos sanitarios cada vez más agresivos. A partir de este momento se establece una oposición antitética entre dos posicionamientos morales, el de la madre y el de la hija. Ésta, mantiene, aunque sea en sueños, sus ilusiones de adolescente, mientras que la madre intenta reconducir toda la situación a una aceptación o sumisión a la voluntad de Dios, haciendo del sufrimiento una ofrenda espiritual y purificadora. El padre, que adopta una posición más insegura y próxima emocionalmente a la niña, no es capaz de reconducir el discurso heteronómico de sumisión y conformidad a la voluntad de Dios que es el que mantiene de forma inflexible la madre y el entorno religioso hospitalario del Opus Dei que la rodea y que va intentando transformar cualquier aspiración terrenal de la niña en una entrega incondicional a Jesús con la renuncia a todo su mundo de ilusiones, aunque la película, recurriendo a escenas oníricas, da a entender que la niña lo vive de otro modo. La escena final de la muerte de Camino, subrayada por los aplausos de la familia y de todo el personal sanitario y asistente, se convierte en un símbolo de la victoria de la heteronomía sobre la anomía, de lo espiritual sobre lo mundano, lo que justificará la apertura del proceso de beatificación.

La película plantea una visión maniquea o dicotómica entre lo bueno y lo malo, o al menos entre lo puro y lo impuro, lo perfecto y lo imperfecto, que está en la base de muchos trastornos de origen heteronómico como la anorexia restrictiva, la obsesión o la fobia social. En definitiva, lo que se fomenta desde la perspectiva heteronómica es la sumisión y el temor al juicio –sea divino o humano– por considerar la espontaneidad (o sea la anomía) un sistema de regulación ingobernable que necesita simplemente ser suprimido o al menos coartado. En este sentido, el film constituye un paradigma de las dificultades del pasaje evolutivo de la anomía a la heteronomía, a la vez que del choque estructural entre ambas, representadas por la posición sublimatoria de la madre respecto al dolor, como sacrificio y sometimiento a la voluntad divina, y la actitud ensoñadora de la hija, inmersa todavía en el mundo mágico de la infancia y pubertad.

Cuando la heteronomía y la socionomía se alían

El film *La balada de Narayama*, del japonés Shôhei Imamura (1983), reproduce el contexto social e histórico en el que se desarrolla el drama vivido en el seno de la familia del protagonista, Tatsuei, en un pueblo del norte del Japón, al pie del Narayama, a finales del siglo XIX o tal vez principios del XX. El mundo duro

e indómito de la naturaleza constituye el contexto o telón de fondo donde se asimilan, estableciendo constantes paralelismos, la vida humana y la animal, regidas indistintamente por las crueles leyes naturales, con lo que se subraya implacablemente su carácter impersonal, que se impone inexorablemente a todos los seres vivos.

Los seres humanos, sin embargo, necesitan una explicación simbólica para dar sentido a su experiencia vital. Las leyes del Narayama, el monte sagrado que preside el lugar, son rígidas y crueles, pero cumplen la función de dar una explicación simbólica a la existencia de los habitantes del lugar. El mito del Narayama, el dios de la montaña, explica el ciclo de la vida desde el nacimiento hasta la muerte, pero a la vez abre un espacio trascendente para las almas en la reencarnación, a través del ciclo de sucesivos nacimientos de hijos y nietos y la necesidad de su sustento que condiciona la economía del lugar, o en el mundo de los dioses de la montaña donde “habitan las almas”.

La obra sigue una estructura trágica donde el destino o la suerte de cada uno están echados desde el nacimiento hasta la muerte. Los protagonistas son los personajes de la historia familiar y los habitantes del pueblo actúan de coro. Los protagonistas no son culpables de sus actos ni de su destino, pero tienen (como es característico de la cultura japonesa) un fuerte sentimiento de vergüenza cuando se apartan de la expectativa social o “émica”. La explicación de este tipo de comportamientos –entre los que destacan el infanticidio y el geronticidio, el asalto y linchamiento de los ladrones hasta la muerte–, es decir la explicación “ética”, se halla en la escasez de recursos de una sociedad agraria minifundista, donde cada uno tiene que velar por su propia familia, a la vez que atenerse al bien social. Cada vez que se produce un delito, la comunidad actúa sin jueces designados ni abogados defensores, de forma coral, diluyendo de este modo la responsabilidad y la culpa en el momento de infligir el castigo, en una auténtica orgía de violencia catártica. (“Fuenteovejuna, todos a una”), por ejemplo enterrando vivos a todos los componentes de la familia de Amareya, que han robado comida de los otros. De este modo, todos los personajes quedan atrapados por el mito.

Hay resonancias del mito edípico, también: Tatsuei, el hijo primogénito, con sólo quince años mata al padre por cobarde y autoexclusión de la ley tribal, al no querer subir al abuelo al monte para dejarlo morir allí, según la ley del Narayama. Está enamorado de la madre, Orin, a quien quiere proteger de la muerte, manteniendo la ficción de su eterna juventud, se resiste a llevarla al Narayama. Viudo a los 45 años de Tamayan, de quien ha tenido un niño de unos seis o siete años y una niña de meses, se casa con Tama, de quien esperará otros hijos. También como primogénito tiene el deber de acompañar a la madre al monte sagrado y efectivamente lo hace después que ella se despida con el debido ritual.

Orin, la madre, representa plenamente la regulación alocentrada. Próxima a cumplir los 70 años, debe prepararse para ascender voluntariamente, según la

tradición, al monte Narayama, donde le espera la muerte. Su decisión de romperse los dientes para parecer más vieja simboliza perfectamente la dimensión émica (heteronómica) “la ley es la ley”. Se rige por los sentimientos en sus relaciones con los demás, pero obedece o acata las leyes en relación a sí misma: “Los sentimientos no mandan”. Encarna, igualmente, de manera dramática la actitud oblativa. La decisión de romperse los dientes contra el canto de una piedra adquiere todo su significado si se lee en el contexto de un sacrificio propio en beneficio del hijo y de la nueva esposa, Tama, que acaba de hacer su ingreso en la casa. Con este acto se pone en condiciones de ser trasladada por el hijo a lo alto del monte para morir rápidamente de frío con las primeras nieves que empiezan a caer. Pero, sobre todo, desaparece para dejar paso a las nuevas generaciones. Acoge cariñosamente y enseña a pescar en secreto a Tama, la que será la segunda esposa de su primogénito. Quiere que ella sea su sucesora y, para facilitarle el camino, se autoinmola. De este modo, combina en un solo acto de naturaleza real y simbólica, ambas dimensiones de regulación moral, la heteronómica y la socionómica oblativa.

En síntesis, el film representa claramente el carácter impersonal de las leyes naturales y sociales. La heteronomía echa sus raíces en las condiciones naturales en las que se origina la cultura de un pueblo. La necesidad de supervivencia del grupo, subordinado a las limitaciones en sus recursos materiales, da origen a una organización social (trabajo, familia, ciclo vital, etc.) congruente con tales necesidades, simbolizada en un sistema de creencias, llamado cultura (mitos), y regulado por normas fuertemente incrustadas en el imaginario social (mandatos y tabúes). Este entramado ético-simbólico que rige la vida social en su conjunto, da lugar a la formación de la conciencia moral, que en términos psicológicos se transforma en el sistema de regulación heteronómica que se reproduce evolutivamente en cada uno de los miembros del grupo.

Simultáneamente, el film, introduce el tema de la regulación socionómica en las relaciones interpersonales, particularmente a través de la figura de Orín, quien con su actitud oblativa hace posible la continuidad del ciclo vital de la familia y la sociedad. Esta combinación parece muy interesante a la hora de explicar no sólo las oscilaciones, sino también las integraciones entre distintos niveles de regulación: así como algunos ponen la heteronomía al servicio de la anomía, Orín pone la heteronomía al servicio de la socionomía y al revés. La máxima combinación de ambas dimensiones de regulación moral (heteronomía y socionomía oblativa) se da, como ya se ha dicho, en la acción culminante, cargada de simbolismo, de romperse los dientes contra el canto de un pozo para dejar vía libre a la segunda esposa y al nacimiento de otro niño, al ponerse en la condición objetiva de ser llevada para morir a la montaña sagrada del Narayama por haber perdido los dientes. Ahora el hijo ya no se puede negar al sagrado “deber” de acompañarla a la montaña.

SOCIONOMÍA

Aunque la película a la que nos hemos referido en el apartado anterior ya introducía el tema de la socionomía (oblativa) queremos dedicar aquí una atención especial a las diversas modalidades de socionomía complaciente y vinculante con una consideración diferenciada para cada una de ellas, dado que es una de las regulaciones que más juego da en las relaciones humanas, particularmente las afectivas, muy aprovechadas por el cine, sobre todo en su dimensión familiar y de pareja.

Socionomía complaciente

El tema de la socionomía complaciente, ligado a la importancia de la imagen corporal como reclamo en las relaciones interpersonales, es abordado directa y explícitamente por la película surcoreana *Time* del director Kim Ki-duk en 2006. Este cambio aquí no se intenta a través de una restricción de los alimentos, sino de una intervención directa sobre el cuerpo. La historia gira alrededor de una mujer que se somete a una cirugía plástica para refrescar su relación de pareja. Siente que su novio se puede estar aburriendo de ella y por tanto cree que un cambio de rostro la ayudará.

Seh-hee y Ji-woo forman una pareja muy enamorada. Llevan juntos dos años, pero, a causa del lento discurrir del tiempo, Seh-hee empieza a sentirse ansiosa y preocupada, temerosa de que Ji-woo pudiera cansarse de ella. Por eso se pone histérica cada vez que ve a Ji-woo prestando la más pequeña atención a otras mujeres, como en el incidente donde un pequeño roce en una maniobra de aparcamiento con el coche de dos chicas jóvenes, da lugar a las amables excusas de éste con aquéllas.

Un día sucede lo que ella se temía: Ji-woo no logra hacerle el amor, y sólo lo consigue cuando Seh-hee le propone que se imagine que está con otra mujer. Entonces, Seh-hee se siente ansiosa y frustrada, además de disgustada de que su rostro sea siempre igual y que su aspecto no pueda dar a su compañero una impresión nueva en cada encuentro. Por su parte, Ji-woo considera que la propuesta de Seh-hee de que piense en otra mujer cuando hacen el amor está fuera de lugar.

Al día siguiente, Seh-hee desaparece. Ji-woo no logra encontrarla y su teléfono móvil no responde, siempre está apagado. Mientras Ji-woo sufre por la desaparición de Seh-hee, ella acude en secreto a un cirujano plástico y, aunque el médico intenta disuadirla diciéndole que es hermosa tal como es, Seh-hee se somete a una intervención quirúrgica de la que sale con una imagen cambiada por completo, hasta el punto que, en un encuentro fortuito posterior, él ni siquiera la reconoce.

Socionomía vinculante dependiente

En la película "*Te doy mis ojos*", dirigida por Icíar Bollain en 2003, se describe una relación de vinculación dependiente, basada en una relación de asimetría

deficitaria (Villegas y Mallor, 2010a), favorecida por la posición dominante de él, que es el más dependiente de los dos. En efecto, él la necesita a ella para afirmarse a sí mismo como hombre y como amante.

La escena inicial de la película nos presenta a Pilar, la protagonista de la historia, huyendo en plena noche de su casa, situada en un barrio periférico y residencial de Toledo, llevando consigo a su hijo de unos ocho años. En su huida busca refugio en casa de su hermana, una restauradora de arte que lleva una vida independiente al lado de su pareja escocesa, residentes en la zona histórica de Toledo. A partir de ahí, empieza un acoso constante de Antonio, su marido, para conseguir que vuelva.

Según declaraciones de la directora, Icíar Bollaín, quería hacer una película sobre el tema de la violencia en pareja porque le interesaba conocer la respuesta a una serie de preguntas sobre este tema, tales como: "¿Por qué una mujer aguanta una media de diez años junto a un hombre que la machaca? ¿Por qué no se va? ¿Por qué no sólo no se va sino que incluso algunas aseguran seguir enamoradas?" Bollaín llegó a la conclusión de que una de las razones primordiales es que muchas mujeres mantienen la esperanza de que su maltratador cambie. Entonces se dio cuenta de lo poco que se sabía acerca del perfil del maltratador.

La película nos presenta el narcisismo herido del maltratador, que se manifiesta de forma airada y violenta, tanto por los comentarios irónicos de su hermano como por los movimientos de autonomía de su mujer a la que exige una adhesión incondicional. Pilar, en efecto, intenta rehacer su vida y empieza a trabajar como cajera de visitas turísticas en la iglesia que alberga el cuadro El entierro del Conde de Orgaz. A través de su nuevo trabajo comienza a relacionarse con otras mujeres. Antonio, su marido, dispuesto a recuperarla a cualquier precio, promete cambiar e inicia incluso una terapia de grupo. Pilar le da otra oportunidad a su marido, con la oposición de su hermana, que es incapaz de entender su actitud.

En el primer reencuentro después de iniciada la terapia, Pilar se presenta ataviada con el uniforme de guía del museo. Pero ya en la primera frase con que se dirige a él, busca su aprobación.

P.: *¿Te gusta?*

A.: (silencio) *¿Tienes que ir así?*

P.: *No te gusta*

A.: (pausa) *Me gusta lo que hay dentro*

Se besan e inician un paseo al lado del río donde él habla de su terapia, de reconocer la ira para poderla controlar y de la necesidad de que ella la ayude

A.: *Pero me tienes que ayudar*

P.: *¿Cómo?*

A.: *Estando conmigo... Sin ti no puedo hacer nada*

P.: *Tienes que prometerme que vas a cambiar*

A.: *Te lo juro, cariño, te lo juro*

Una escena posterior de alto erotismo, donde parece que la relación se restaura a través de la entrega amorosa, da lugar al siguiente diálogo:

P.: *Dime lo que quieres y te lo doy*

A.: *Todo, lo quiero todo.*

A partir de aquí inicia el escalamiento simbólicamente posesivo que culmina con la expresión que da origen al título de la película “Te doy mis ojos”. Este juego amoroso, en una de las escenas más eróticas del film, al que ella accede porque lo interpreta como una materialización del deseo de él, va más allá, sin embargo, de lo que expresa literalmente, puesto que en realidad lo que él le está pidiendo es que se entregue totalmente y se someta a su posesividad. Es su alma la que quiere dominar más allá de su cuerpo. Por eso no soporta el trabajo de Pilar como guía del museo. No puede permitir que ella tenga una autonomía, necesita poseerla y para poseerla, la fragmenta, la corta en pedazos. No la destruye, porque ya no la tendría más, la fragmenta, la trocea: “dame tus pies, tus piernas, tus brazos, tus rodillas, tus pechos, tus labios, dame tus ojos”.

P.: *Te doy mis ojos... y mi boca*

Alternando deseo y agresividad violenta Antonio intenta volver a dominar, de nuevo, a Pilar. De la sarta de humillaciones a las que la somete la más grave, aunque tal vez no tan llamativa como la de dejarla desnuda en el balcón, es la crítica de su actividad como guía de museo, que interpreta como un exhibicionismo, la destrucción de sus libros de historia del arte, que representan su sensibilidad, intentando de esta forma anular su mente, a fin de tenerla totalmente dominada.

La película termina con un final abierto en el que Pilar, escoltada por sus compañeras de trabajo, recoge sus cosas del domicilio para emprender una nueva vida, mientras Antonio observa pensativo cómo se aleja. Constituye un buen compendio de las formas cómo el maltratador intenta retener en sus redes a la mujer maltratada y cómo ésta, con frecuencia, cae en ellas excusándole y fantaseando con la posibilidad de cambiarlo.

Socionomía vinculante oblativa

Es muy frecuente en la socionomía vinculante oblativa la búsqueda de reciprocidad, generalmente aplazada o, incluso, desplazada a otros cuidadores, que se hagan cargo de uno, así como uno se ha hecho cargo de otros. Este es el tema que desarrolla la película española *Nacidas para sufrir* de Miguel Albadejejo (2009).

La Tía Flora es una mujer de más de 70 años que siempre ha tenido que cuidar de los suyos. Nunca se casó porque en realidad tampoco estuvo muy interesada en los hombres, pero eso hizo que todos los familiares que iban necesitando los cuidados de otra persona siempre acabaran recurriendo a ella. Primero fueron sus padres, con los que nunca dejó de vivir, por lo que atenderlos hasta la muerte de ambos no dejó de ser la cosa más normal del mundo.

Pero después de eso ocurrió lo del refrán, que “a quien Dios no da hijos el

diablo le da sobrinos”. Su única hermana, bastante más joven que ella, que se había ido a la capital y allí había formado una familia, se mató con el marido en un accidente de tráfico. Así que la tía Flora se encontró sola, soltera, cincuentona y con tres sobrinas de entre 15 y 8 años a las que cuidar. Últimamente, cuando ya las chicas se habían hecho mayores y se habían ido del pueblo, también le tocó cuidar de su Tía Virtudes, soltera como ella y muy longeva. Flora se hizo cargo de la anciana sin rechistar, aunque indignada por el hecho de que ninguna de sus sobrinas se plantease la posibilidad mudarse de nuevo al pueblo para echarle una mano.

Por su parte, las sobrinas colaboraron de la forma que encontraron más sensata: buscando a otra mujer que ayudara a Flora y pagándole para que viviera con ella y con la anciana. Esta mujer es Purita, una auténtica santa: trabajadora, sumisa, callada, obediente... casi como una esclava. Purita no es del mismo pueblo que la familia de Flora, ni siquiera de la misma región. Vino de muy lejos a trabajar en la vendimia y se quedó para siempre.

A su edad, y tras la muerte de la última pariente a la que estaba cuidando, Flora se enfrenta al momento de buscar a alguien que se ocupe de ella misma. Como sus sobrinas tienen en mente llevarla a una residencia, la mujer piensa en una solución curiosa: pedirle matrimonio a su joven ayudante Purita para no quedarse sola, a condición de que la cuide mientras viva. Así le podrá dejar todos sus bienes en testamento y desheredar a las sobrinas.

El propio Albaladejo define el universo de la cinta como: “Mujeres en un mundo de mujeres, con afectos de mujeres y soluciones de mujeres”. Al margen de las anécdotas de la película que rozan en momentos determinados lo tragicómico, el film plantea una cuestión muy frecuente entre la población femenina de una cierta edad y clase social y que es generadora de mucho sufrimiento y depresión: la sensación de haber entregado inútilmente la propia vida al cuidado de los demás, para acabar siendo olvidada por ellos y poco recompensada. Esta es una característica de la oblatividad que marca a muchas mujeres a partir de la maternidad que exige una entrega y dedicación a los hijos totalmente desinteresada, y que luego por razones del ciclo vital prolonga sus cuidados hacia los propios padres desde la posición filial.

Si en ese tiempo la persona no ha generado un mundo propio de realización personal y siente tener cuentas pendientes con la vida, suele hacer acto de presencia en forma de somatización o de reactividad depresiva la queja por una sensación de pérdida o la ansiedad ante un futuro incierto e inseguro, que, en ocasiones, se transforma en comportamientos demandantes e histriónicos.

AUTONOMÍA

No resulta fácil hallar un film donde se pueda identificar claramente una posición autónoma. Son muchas las películas que tienen como argumento la búsqueda de la libertad sea a nivel social o personal, pero suele tratarse de una

libertad externa, más que de un proceso interior, como *El Conde de Montecristo* (2002) dirigida por Kevin Reynolds o *Papillon* (1973) dirigida por Franklin J. Schaffner. La trama en ambos casos gira alrededor de una condena injusta y el intento de recobrar la libertad, escapando de una manera ingeniosa y arriesgada desde el lugar de reclusión donde se hallan confinados. Las películas que hemos seleccionado, sin embargo, describen un proceso interior durante el cual se forja una posición autónoma frente al destino integrándolo en la propia vida, en el primer caso, o cooperando con él, en el segundo.

La autonomía como integración

El film de Isabel Coixet (2003), "*Mi vida sin mí*", plantea la situación paradójica de tener que integrar la propia muerte en la vida. La protagonista se llama Ann. En la primera escena aparece bajo la lluvia, sintiendo como el agua le resbala por el cuerpo hasta los pies descalzos, que están en contacto directo con la hierba: "*Esa eres tú*".

Con solo 23 años, es madre de dos hijas, trabaja de limpiadora en una universidad y vive en una vieja caravana con su marido y las niñas. Cerca de ella vive su madre, a la que recoge en el trabajo, ya que ambas hacen turno de noche, apenas hablan y a Ann no le gusta el pesimismo y la amargura con que la madre vive la vida, pues todavía no asume que el marido la dejara hace mucho tiempo. La relación que tiene con sus hijas es muy especial, inventan juegos fantásticos e historias de canoas y tiburones (relación anómica, posición de niño-niño) ríen juntas y se quieren con locura, les llama bichitos y es muy cariñosa con ellas, pero también les pone normas, (heteronomía) que las niñas cumplen. El marido se llama Don y no tiene trabajo, y por lo tanto ella es quien mantiene a la familia; se conocieron en un concierto de Nirvana y cuando ella lloró él le dejó su camiseta para limpiarse las lágrimas. Allí se enamoraron.

Un día, de repente en la caravana, se empieza a encontrar mal y se desmaya, va al hospital y mientras espera a que le atiendan está inquieta porque no ha avisado a nadie para que vayan a recoger a sus hijas (socionomía). Una enfermera empatiza con ella y consigue que pueda llamar a la madre para que vaya a buscarlas

El médico le dice que tiene un tumor en los ovarios y que ha alcanzado el estómago y el hígado. Al ser las células muy jóvenes, el cáncer va muy deprisa y no se puede hacer nada por detenerlo. Le quedan dos meses de vida. El médico le dice que tiene que hacer un tratamiento y pruebas y ella se niega porque no quiere que sus hijas le recuerden como una moribunda en un hospital.

Desde el mismo hospital llama a la madre y le dice que tiene anemia. Llega a casa y hace como si no pasara nada, le da la misma explicación al marido y le dice que no se preocupe, que ya está tomando vitaminas. El marido está contento porque le han ofrecido un trabajo en una piscina. Aunque triste por la noticia, sigue jugando con las niñas imaginando que está en el mar, como si no pasara nada.

“En la vida no te da tiempo a pensar, uno no está acostumbrado. A los 17 años tienes el primer hijo con el primer hombre que te besó, a los 19 el segundo y hace 10 años que tu padre está en la cárcel. No tienes tiempo para pensar y se te olvida por falta de práctica... Tengo tantas cosas que hacer antes de morir.”

Una noche antes de ir a trabajar, escribe en una libreta cosas que hacer antes de morir:

- Decir a mis hijas que las quiero varias veces al día
- Buscarle a Don (el marido) una buena chica que les guste a las niñas
- Grabar mensajes de cumpleaños para mis hijas hasta que cumplan los 18
- Ir todos juntos al campo y hacer un buen picnic
- Fumar y beber todo lo que quiera
- Decir lo que pienso
- Hacer el amor con otros hombres para ver como es.
- Hacer que alguien se enamore de mí
- Ir a ver a papá a la cárcel
- Ponerme uñas postizas y hacer algo con mi pelo.

Una de estas noches va a una lavandería y conoce a un chico, Lee. Ella se queda dormida en la silla mientras la ropa se lava y él la tapa con su chaqueta, se la queda mirando, se fija en ella. Le coge la colada, le dobla la ropa y cuando despierta está todo hecho. Le da la bolsa y dentro la mete un libro con su número de teléfono.

“Ahora ves las cosas claras. Ves todas las vidas robadas, las voces enlatadas. Miras todas las cosas que no puedes comprar ni quieres comprar. Todas las cosas que permanecerán cuando te vayas y caes en la cuenta que todas las ropas, las modelos, los colores, las ofertas, las montañas de comida grasienta están ahí para que nos mantengamos alejados de la muerte y no lo consiguen.”

Quiere empezar a cumplir todo lo escrito en la libreta. En el coche, por la noche y a solas, graba mensajes para sus hijas Penny y Patsy.

“Dentro de poco es tu cumpleaños Penny y me le gustaría poder estar pero no podrá ser. La abuela te hará una tarta de chocolate buenísima. El día que naciste al cogerte entre mis brazos fue el día más feliz de mi vida. Estaba tan feliz que no podía ni hablar. Acaricié tus piecitos y lloré de felicidad. Sin ti nunca habría aprendido que los leones comen tortas o que la cama puede ser una canoa. Cuida de Patsy, a veces se pone pesada. No es fácil ser la hermana mayor pero lo harás muy bien. Mami te manda millones de besos”.

Otro de los mensajes grabados para los distintos cumpleaños dice así:

“Bichito quiero que seas feliz, aunque sé que no es fácil, porque pasan cosas y la gente no es cómo queremos. Habla con papá que él sabe más de

lo que crees. La abuela sabe muchas cosas. Es buena persona, aunque a veces no lo parezca. Ninguno de los sueños de su vida se ha hecho realidad. Intenta comprenderla no te enfades con ella. Si tenéis una nueva mamá, queredla, no le hagáis la vida imposible por intentar parecerse a mí. Ya sé que no es lo mismo. Pase lo que pase acaba los estudios, aunque no puedas más terminalos. Me gustaría hablar contigo de los amigos, de los novios, aunque creo que no te ayudaría mucho. Yo tenía 17 años cuando tu naciste, justo la edad que tienes ahora. Debes tener fe en ti misma y en tu capacidad de hacer cosas y continúa hacia delante. Miles de abrazos, aunque hayas dejado de ser una niña. Mamá”.

Un día trabajando, con su mejor amiga Laurie, necesita ir a vomitar y va al baño corriendo. Laurie piensa que está haciendo dieta y le pregunta que por qué vomita, qué le pasa, a lo que responde:

- *“Vomito porque cuando tenía ocho años mi mejor amiga fue diciendo por todo el colegio que yo era una zorra.*
- *Vomito porque cuando tenía quince años no me invitaron a la única fiesta que he querido ir en toda mi vida.*
- *Vomito porque a los 17 años tuve a mi primera hija y tuve que hacer de mayor a la fuerza*
- *Vomito porque no me quedan sueños, joder, y sin sueños no se puede vivir.*
- *Vomito porque no he visto a mi padre desde que lo metieron en la cárcel y no tengo nada de él, ni siquiera una mísera postal y en todos los putos anuncios te venden una felicidad de mierda y mis dos hijas se pasan cantando todo el puto día estas putas canciones de anuncios”*

Una noche de lluvia llama a Lee desde una cabina telefónica para devolverle el libro. Cuando llega a su casa ve que la habitación no tiene muebles, Ann cree que no compra otros porque piensa que la mujer que se los llevó algún día volverá (negación del duelo). Ella le dice ¿Has pensado en mí? Le dice sí demasiado. Se van al coche a escuchar música, se acarician, y ella le dice: si no me besas ahora me pongo a gritar. Grita y él la besa. La relación con el amante, Lee, continúa de forma absolutamente anómica. El ha viajado por muchos países y no habla de su vida privada, solamente disfrutan de conversaciones, de estar juntos. Un día Lee dice que se ha enamorado de ella, y que quiere compartir su vida. Que desea cuidarla y acariciarla. Se besan como si fuera la última vez. Desde el coche ve cómo el marido va a buscar a Ann que está muy enferma. Le deja escrito a Lee:

Mi querido Lee: imagino que cuando te llegue esta carta ya sabrás que he muerto. Quizás estés molesto o triste, o todo a la vez. Quiero que sepas que me enamoré de ti, no me atrevía a decírtelo, porque pensé que en cierto modo lo sabías y no me di cuenta de cómo se iba el tiempo. El tiempo es una de las cosas que no me ha sobrado últimamente. La vida vale más de lo que crees amor mío, lo sé porque tú te enamoraste de mí. Pinta las paredes y

pon muebles para que las mujeres no se lleven una impresión equivocada de ti. Me encantó bailar contigo.

Su segundo plan es encontrar alguna mujer, adecuada para su marido, que la pueda sustituir. Prueba con Laurie y más adelante con una vecina, enfermera, llamada también Ann, que se hace cargo de las niñas cuando ella tiene que acudir al hospital. Don, que todavía no sospecha nada, le dice la suerte que tienen de estar ellos dos juntos, pues ella nunca le ha reprochado nada, a pesar de no ir de vacaciones o de vivir en un agujero, le dice que le gustaría ser mejor para ella, pero ella responde que le quiere y que no la olvide nunca.

Otro día va a ver su padre a la cárcel y le enseña las fotos de las niñas. La conversación es fría y distante. El padre le cuenta que la madre odia a todo el mundo y a él más. Es duro saber que no se puede amar como quieres que te amen.

Se le ve cada vez más cansada y le dice al marido que ahora le toca cuidarla a él. Antes de morir graba un mensaje para Don:

“Quiero que sepas por qué no te dije que me iba a morir. Es el único regalo que podía haceros a ti y a las niñas. Ahorraros el viaje al hospital y horas muertas esperando. Ahora tienes que ser feliz, cuidar de las niñas y que sean felices. Invento un cielo para mí. Que no se pongan tristes. Háblales de las grandes cosas que hicimos juntos. Te quiero. Siempre serás el chico que secó mis lágrimas en su camiseta”.

Y otro mensaje para mamá;

“Hola mamá. Sé que me perdonarás que no te dijera que me iba a morir. Una cosa más para reprocharle al mundo, supongo. Te quiero. Sé que tu adoras a las niñas. Por favor díselo. Intenta demostrarles que las quieres y procura disfrutar de la vida un poco. A lo mejor acabas ligando en un bar. Eres guapa y tienes un gran corazón. Disfruta más de las cosas y ayuda a Don”.

Mientras está en la cama de la caravana y ve a Donn con Ann como una familia, fregando los platos de la cena y llevando a dormir a las niñas, siente una gran paz en sí misma.

“Rezas para que esta sea la vida sin ti, para que las niñas quieran a esta mujer que se llama como tú y para que tu marido llegue a quererla, que vivan en la casa de ella y las niñas usen el remolque para jugar a muñecas y a penas recuerden a su madre, que dormía de día y las llevaba de viaje en canoa. Y rezas para que tengan momentos de felicidad tan intensos que cualquier pena parezca pequeña a su lado, rezas no sabes a qué o a quien, pero rezas y no sientes nostalgia por la vida que no tendrás. Habrás muerto y los muertos no sienten nada, ni siquiera nostalgia.”

Mientras va narrando todo esto, aparecen imágenes de fondo de su marido y sus hijas con Ann, formando una familia y yéndose de vacaciones, a la madre en un bar sentada en un taburete y hablando con un hombre y a su amiga del trabajo

llorando y comiendo en el suelo. Ann ha conseguido elaborar el duelo y cerrar puertas, cumpliendo sus deseos y consiguiendo que la gente de su entorno fuera feliz.

La autonomía como cooperación

A veces, la voluntad de un solo hombre puede cambiar la historia de un país. Para ello se requiere una causa justa y un liderazgo moral, capaz de aglutinar las fuerzas opuestas, que tienden a la disgregación, en un único fin compartido, como en el caso, la reconciliación nacional de todo un país. Tal es el significado de *Invictus*, una película del año 2009, dirigida por Clint Eastwood y protagonizada por Morgan Freeman y Matt Damon. La historia está basada en el libro de John Carlin, *Playing the Enemy*, traducida al castellano como “El factor humano”. La película trata sobre los acontecimientos en Sudáfrica antes y durante la Copa Mundial de Rugby de 1995, organizado en ese país tras el desmantelamiento del sistema segregacionista del *apartheid*.

Tras ser liberado de prisión en 1990, el líder activista Nelson Mandela logra llegar años después a la presidencia de Sudáfrica, y desde ese puesto se dispone a construir una política de reconciliación entre la mayoría negra, que fue oprimida en el *apartheid*, y la minoría blanca, que se muestra temerosa de un posible revanchismo por parte del nuevo gobierno.

Para tal fin, Mandela fija su atención en la selección sudafricana de rugby, los “Springboks”. Este equipo no pasa por una buena racha deportiva y sus fracasos se acumulan; además, no cuenta con el apoyo de la población negra, que lo identifica con las instituciones del *apartheid*. Mandela convoca al capitán del equipo, François Pienaar, y juntos se empeñan en una cruzada para conseguir la unidad de Sudáfrica. Para ello deciden que es necesario ganar la Copa Mundial de Rugby de 1995 que se disputa en Sudáfrica, cuyo final tendrá lugar en el Estadio Ellis Park de Johannesburgo.

Para la mayoría de la gente, la Final de la Copa del Mundo de 1995, no fue más que un emocionante partido de rugby. Sin embargo, para los sudafricanos fue un momento decisivo en su historia, una experiencia compartida que ayudó a cicatrizar las heridas del pasado dando nuevas esperanzas para el futuro. El artífice de este acontecimiento de referencia fue el presidente de la nación, Nelson Mandela. Sus protagonistas, los jugadores del equipo sudafricano de rugby, los Springboks, capitaneados por François Pienaar.

En la película, Mandela acude a Pienaar para que lleve a su equipo a lo más alto, citando un poema que, para él, fue fuente de inspiración y fortaleza durante sus años en prisión. Tanto el equipo de producción y como los actores visitaron la cárcel de Robben Island, incluida la celda en la que Mandela estuvo preso durante casi tres décadas, comentó luego Eastwood.

“Cuando fuimos a Robben Island, a todos nos impresionó lo reducido que

era el espacio. Pasar 27 años allí, quizá los mejores años de tu vida, y después salir y no seguir amargado es una gran proeza”,

Todo el equipo de los Springboks se desplaza a Robben Island para experimentar directamente, aunque sólo sea un momento, qué se siente estando en ese horrible lugar. Más adelante se desvela que el poema es “Invictus” de William Ernest Henley, escrito en 1875, que termina por dar nombre a la película.

*Desde la noche que sobre mí se cierne,
negra como su insondable abismo,
agradezco a los dioses, si existen,
por mi alma invicta.*

*Caído en las garras de la circunstancia,
nadie me vio llorar, ni pestañear.*

*Bajo los golpes del destino,
mi cabeza ensangrentada sigue erguida.
Más allá de este lugar de lágrimas e ira,
yacen los horrores de la sombra,
pero la amenaza de los años,*

me encuentra y me encontrará, sin miedo.

*No importa cuán estrecho sea el camino,
cuán cargada de castigo la sentencia.*

*Soy el capitán de mi alma;
el dueño de mi destino*

Según palabras del propio director, Clint Eastwood: “La historia tiene lugar en un momento crítico de la presidencia de Mandela. Creo que fue muy inteligente, al valerse del deporte para reconciliar a su país. Sabe que debe volver a unir a todos para encontrar un modo de apelar a su orgullo nacional, algo, quizá lo único, que tenían en común en ese momento. Sabe que, a la larga, blancos y negros tendrán que trabajar juntos, como un equipo, o el país no prosperará, de manera que muestra mucha creatividad usando un equipo deportivo como un medio para lograr un fin”,

Por supuesto, el plan del Presidente comporta ciertos riesgos. En medio de una desalentadora crisis socioeconómica, incluso sus asesores más cercanos se cuestionan por qué se centra en algo tan aparentemente insignificante como el rugby. Muchos se preguntan cómo puede apoyar a los Springboks, especialmente en un momento en el que los sudafricanos negros quieren erradicar permanentemente el nombre y el emblema que han despreciado durante mucho tiempo, como símbolo del *apartheid*. Sin embargo, Mandela tiene la precaución de reconocer que eliminar el querido equipo de rugby de los sudafricanos blancos sólo aumentará las diferencias entre las razas, hasta tal punto que dichas diferencias nunca se podrán salvar.

Para ver la historia con cierta perspectiva, John Carlin, autor del libro “El factor humano”, en el que se basa la película, explica, “Lo que hay que entender es que,

a los sudafricanos negros, la camiseta verde de los Springboks les recordaba intensamente el *apartheid*. Odiaban esa camiseta porque simbolizaba, tanto como cualquier otra cosa, las tremendas humillaciones a las que estuvieron sometidos. La habilidad de Mandela fue reconocer que ese símbolo de división y odio se podía transformar en un poderoso instrumento de unidad nacional... Los sudafricanos blancos eran fieles seguidores de los Springboks, así que usar el foro de la Copa del Mundo era perfecto. No se trataba sólo de un partido, sino del hecho de que Mandela aprovechó un equipo que los sudafricanos negros odiaban y, con fuerza de voluntad, prácticamente arrastró a todos a ser seguidores del equipo”.

Y Matt Damon, el actor que encarna al capitán de los Springboks, Francois Pienaar. Comenta: “Mandela básicamente le pide a François que supere las expectativas de su país y sus propias expectativas y que gane la Copa del Mundo. Es una petición excesiva y Francois sabe que, en realidad, es mucho más importante que cualquier partido de rugby. Sin embargo, en un momento determinado, todo el equipo comprende que se han convertido en una importante herramienta para reconciliar a su país. Es una bella y ejemplar historia que destaca lo mejor de cada uno y de lo que somos capaces los seres humanos. Y lo que la hace más increíble es que realmente sucedió”.

La victoria del equipo sudafricano se produce finalmente y un clamor unánime de victoria surge de todas las gargantas, compartiendo los mismos colores que hasta poco tiempo antes habían sido motivo de división.

La película pone de relieve, aunque en un contexto épico que generalmente no halla parangón en el ámbito de la vida privada, la importancia de la voluntad y el compromiso con los propios valores por los que se ha luchado toda una vida y cómo la autodeterminación es el grado más elevado de libertad.

EL CINE COMO RECURSO ANALÓGICO EN PSICOTERAPIA

A diferencia de los mitos o los cuentos, el cine, aunque con la excepción del cine fantástico, suele ser más realista y concreto y menos metafórico que los primeros, a lo que contribuye particularmente el soporte audiovisual, que delimita, al concretarla, su representación imaginaria, de forma que el aspecto metafórico hay que comprenderlo más bien en clave analógica o comparativa. De este modo muchas películas o escenas de películas se erigen fácilmente en exponentes ejemplares de las situaciones críticas por las que pasa el paciente, aunque para mantener el carácter metafórico no siempre resulten adecuadas las similitudes excesivamente calcadas de la realidad. Eso no quita que una película, algunas escenas o algunos de sus personajes, puedan convertirse en metáfora de otra cosa. Por ejemplo, la película *El perfume*, película alemana dirigida por Tom Tykwer (2006), puede convertirse en metáfora de quien careciendo de identidad propia, como el protagonista de la película que se da cuenta que carece de olor propio, (“*essence*” en francés significa a la vez olor y entidad) mira de extraerla

vampirescamente de los demás.

De forma genérica se puede pensar en multitud de casos donde las referencias filmográficas resulten plenamente adecuadas para ayudar a comprender las situaciones por las que pasa el paciente. Por ejemplo, a Maricel (Palau, 2003) le fue muy útil la referencia a la película *Luz que agoniza*, dirigida por George Cukor en 1944 (en la época de su tratamiento no se había rodado todavía *Te doy mis ojos*) para entender cómo su pareja la manejaba, haciéndola sentir enferma, o más bien demente, para invalidarla, anularla y dominarla. La expresión “luz de gas”, que era el título de la obra de teatro original en inglés, de donde provenía la versión cinematográfica, se convirtió de este modo en la metáfora que sintetizaba todas maniobras envolventes que llevaba a cabo su pareja para mantenerla aislada y hacerla creer que estaba loca.

La utilización de películas o escenas de película en terapia queda al libre albedrío del terapeuta, el cual sabe que dispone de una caja de herramientas de las que puede echar mano en cualquier momento. Al igual que se ha dicho a propósito de la metáfora y del cuento en un artículo anterior (Villegas y Mallor, 2010b) puede ser que el paciente tenga sus películas, o incluso series televisas, favoritas y a veces constituye un pequeño test explorar con él cuáles son éstas. Lo importante es que la elección de esos recursos se haga con finalidades terapéuticas en el momento en que, valga la redundancia, realmente vengan “a cuento”, atendiendo siempre a evitar posibles malentendidos o susceptibilidades, particularmente en casos de suspicacias paranoides o rigideces obsesivas. Las películas, como recurso metafórico, sólo pueden representar una analogía parcial con la situación real y no hace falta forzar las cosas para que cuadre todo, aunque a veces una interpretación creativa pueda añadir nuevas perspectivas interesantes desde el punto de vista terapéutico.

Hacer referencia a este tipo de material en sesión depende de distintas variables. La primera de todas es si el conocimiento del material filmográfico es compartido o no con el paciente, lo que requiere cerciorarse sobre ello antes de darlo por supuesto; incluso a veces hay que comprobar que el recuerdo de la escena a comentar sea la misma, a fin de no dar lugar a malentendidos. Pero aun en el caso que el paciente conozca bien la película o escena de la película, en ocasiones puede ser adecuado volver a recordarla total o parcialmente para poder subrayar algún aspecto, imagen o situación que pueda resultar especialmente ilustrativa del tema que se está tratando.

Dado que no es posible por su larga duración dedicar la sesión al visionado de películas, éste puede ser utilizado como una agradable “tarea” terapéutica para casa, que permite ampliar el espacio temporal y mental, dedicado a la terapia, llegando a poder ocupar incluso una tarde de un fin de semana e involucrar, si es el caso, a la pareja. Las tecnologías actuales, sin embargo, permiten, si se considera conveniente, traer a la propia sesión alguna escena que se quiera comentar, para lo que el

terapeuta debería disponer previamente de una selección de escenas escogidas según la temática que quiera tratar específicamente con el paciente.

La selección de títulos que hemos presentado en este artículo se halla voluntariamente circunscrita a los objetivos del mismo. Queríamos destacar algunos que pudieran cumplir la función de representar de forma clara y didáctica los conceptos básicos, subyacentes al modelo del desarrollo moral. Evidentemente “no están todos los que son”, aunque esperemos que “sean todos los que están”. Los hemos escogido con la finalidad de facilitar a terapeutas y pacientes la comprensión del modelo, en el supuesto que lo tomemos como referente para el trabajo terapéutico. No se trata de hacer un curso completo en base a ellos, sino de destacar aquellos conceptos o aspectos de la teoría que, según los casos, sean más pertinentes.

Ante la imposibilidad de hacer una referencia exhaustiva a todo el repertorio cinematográfico y sus posibles aplicaciones terapéuticas nos hemos limitado aquí a referirnos a un determinado número de películas, como muestra meramente ilustrativa. La lectura o interpretación que de ellas hacemos, así como las indicaciones aplicativas que les acompañan tampoco son excluyentes, ni prescriptivas, puesto que la casuística es prácticamente inagotable; deben, si acaso, tomarse como sugerencias ejemplares de otras infinitas aplicaciones.

En el presente artículo se explora la posibilidad de recurrir a determinados títulos de la filmografía para desarrollar de una forma didáctica la comprensión de los conceptos básicos de la teoría del desarrollo moral. Se hace referencia, igualmente, a la posibilidad de utilizar los recursos cinematográficos con otros muchos fines terapéuticos y se sugieren algunos criterios generales para dicha aplicación.

Palabras clave: películas, teoría del desarrollo moral, narrativas, analogía, psicoterapia

Referencias bibliográficas y cinematográficas

- Albadelejo, M. (2009). *Nacidas para sufrir*. Tornasol Films / Castafiore Films / Alta Films S.A.
- Axel, G. (1987). *El festín de Babette*. Nordisk Films / Panorama Film International / DFI»
- Barratier, C. (2004). *Los chicos del coro*. Galatée Films / Pathé Renn Productions / France 2 Cinéma / Novo Arturo Films
- Benigni, R. (1997). *La vida es bella*. Miramax International / Mario & Vittorio Cecchi Gori / Melampo Cinematografica
- Bergman, I. (1973). *Secretos de un matrimonio*. Cinematograph AB

- Bergman, I. (1977). *El huevo de la serpiente*. Dino de Laurentis
- Bollain, I. (2003) *Te doy mis ojos*. La Iguana / Alta Producción
- Boyle, D. (1996). *Trainspotting*. Channel Four Films / Fimgent Film / The Noel Gay Motion Picture Company.
 Producer: Andrew MacDonald
- Brooks, J.L. (1997). *Mejor imposible*. TriStar Pictures / Gracie Films
- Coixet, I. (2003). *Mi vida sin mí*. El Deseo S.A. / Milestone Productions Inc
- Coixet I. (2005). *La vida secreta de las palabras*. El Deseo S.A. / Mediapro.
- Cukor, G. (1944). *Luz que agoniza*. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)
- Daldry, S. (2000). *Billy Elliot*. Working Title Films / BBC Films / The Arts Council of England
- Demme, J. (1991). *El silencio de los corderos*. Orion Pictures
- Freud, S. (1900). *La interpretación de los sueños*. Madrid: Biblioteca Nueva (1973).
- Eastwood, C. (2009). *Invictus*. Warner Bros. Pictures / Spyglass Entertainment / Malpaso Productions / Revelations Entertainment
- Fesser, J. (2008). *Camino*. Películas Pendelton / Mediapro
- Hallström, L. (2000). *Chocolat*. Miramax International / David Brown
- Haneke, M. (2009). *La cinta blanca*. Les Films du Losange / Wega Film / X-Filme Creative Pool
- Hazanavicius, M. (2011). *The Artist*. Wildbunch / La Petite Reine / Studio 37 / La Classe Américaine / JD Prod / France3 Cinéma / Jouror Production / uFilms
- Henckel, F. (2006). *La vida de los otros*. Wiedemann & Berg Filmproduktion / Bayerischer Rundfunk / Arte / Creado Film
- Hicks, S. (2007). *Sin reservas*. Castle Rock Entertainment / Village Roadshow Pictures
- Imamura, S. (1983). *La balada de Narayama*. Toei Company
- Kim Ki-Duk, «Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera» Lee Seung-jae y Karl Baumgartner.
- Kim Ki-duk (2006). *Time*. Happinet Pictures / Kim Ki-Duk Film
- Kubrick, S. (1971). *La naranja mecánica*. Warner Bros Pictures / Stanley Kubrick Production
- Mendes, S. (2008). *Revolutionary Road*. DreamWorks / Paramount Vantage / BBC Films
- Moretti, N. (2001) *La habitación del hijo*. Sacher Film Rome / BAC Films / Studio Canal Paris
- Nettelbeck, S. (2000). *Deliciosa Martha*. Bavaria Film International
- Nichols, M. (1966). *¿Quién teme a Virginia Wolf?*. Warner Bros. Pictures
- Oshima, N. (1976). *El imperio de los sentidos*. Oshima Productions / Shibata Organisation (Tokio) / Argos Films (Paris)
- Palau, M. (2003). Luz de gas: historia de un secuestro emocional. *Revista de Psicoterapia*, 54-55, 103-121.
- Penn, A. (1967). *Bonnie & Clyde*. Warner Bros. Pictures. Producer: Warren Beatty
- Redford, R. (1980). *Gente corriente*. Paramount Pictures
- Reynolds, K. (2002). *El Conde de Montecristo*. Spyglass Entertainment / Touchstone Pictures
- Schaffner, F.J. (1973). *Papillon* (1973) Allied Artists / Solar Productions
- Scorsese, M. (2004). *El aviador*. Miramax Films / Warner Bros. Pictures
- Toro del, G. (2001). *El espinazo del diablo*. Agustín Almodóvar y Berta Navarro
- Toro del, G. (2006). *Laberinto del Fauno*. Estudios Picasso Fábrica de Ficción / Tequila Gang / Tele5 / Sententia Entertainment
- Tykwer, T. (2006). *El perfume*. Bernd Eichinger
- Vera, G. (1999). *La segunda piel*. Lolafilms S.A. / Andrés Vicente Gómez
- Villegas, M. (2011). *El error de Prometeo*. Psico(pato)logía del desarrollo moral. Barcelona: Herder.
- Villegas, M. y Mallor, P. (2010a). Consideraciones sobre la terapia de pareja: a propósito de un caso. *Revista de Psicoterapia*, 81, 37-106.
- Villegas, M. y Mallor, P. (2010b). Recursos analógicos en psicoterapia (I): metáforas, mitos y cuentos. *Revista de Psicoterapia*, 82/83, 5-63.

Referencias filmográficas por títulos

- Artist, the (2011).
- Aviador, el (2004).
- Balada del Narayama, la (1983).
- Billy Elliot (2000).

Bonnie & Clyde, (1967).
Camino (2008).
Cinta blanca, la (2009).
Conde de Montecristo, el (2002).
Chicos del coro, los (2004).
Chocolat (2000).
Decisión de Sophie, la (1982).
Deliciosa Martha, (2000).
Espinazo del diablo (2001).
Festín de Babette, el (1987).
Gente corriente, (1980).
Habitación del hijo, la (2001).
Huevo de la serpiente, el (1977).
Imperio de los sentidos, el (1976).
Invictus (2009).
Laberinto del Fauno (2006).
Luz que agoniza (1944).
Mejor imposible (1997).
Mi vida sin mí (2003).
Naranja mecánica, la (1971).
Nacidas para sufrir (2009).
Papillon (1973).
Perfume, el (2006).
Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera (2003).
¿Quién teme a Virginia Wolf? (1966).
Revolutionary Road (2008).
Secretos de un matrimonio (1973).
Segunda piel, la (1999).
Silencio de los corderos, el (1991).
Sin reservas (2007).
Te doy mis ojos (2003).
Time (2006).
Trainspotting (1996).
Vida de los otros, la (2006).
Vida es bella, la (1997).
Vida secreta de las palabras, la (2005).

EL CINE EN TERAPIA

Miguel Ángel Raya Saavedra
rayasaavedra@gmail.com
<http://saberloquebusco.blogspot.com>

“El arte es un tipo de conocimiento superior a la experiencia”

In this article the cinema is considered as a vicar learning tool. There are different kind of films: some ones are biographical, explaining vital process of a particular person, others are thematic films, which focus on a specific subject and show a particular view about it, others are «change» films, in which narrates the process of adaptation of a person after living a critical event causing a new identity construction and vital; there as also films focused «in therapy», which assists the process of therapy of the protagonist or the daily life of the therapist.

Keywords: therapy, film, vicar learning, biography, change

Francois Truffaut elaboró una metáfora sobre la película *Hatari*, de Howard Hawks, como explicación del oficio “de hacer películas”.

El veterano cazador *Sean Mercer* (John Wayne), que al anochecer reúne a sus hombres, propone un plan de caza y distribuye las tareas, sería como el director de cine, que todas las noches se reúne con su equipo y, pizarra en mano, les explica el plan del día siguiente. Cualquiera que haya visto la película se admirará por la ingeniosa capacidad de abstracción de Truffaut, sin embargo, cuando le explicaron a Hawks esta metáfora, con cierto asombro dijo “Acepto cualquier cosa que cualquiera diga sobre la película. Los franceses son tan divertidos...Te atribuyen un montón de cosas. Ni siquiera comprendo las palabras que utilizan para decir por qué has hecho tal cosa.”

Los psicoterapeutas tenemos una especial preferencia por el uso de la metáfora, ya que su carácter no directivo y casi poético, incita a pensar al destinatario y le lleva a realizar un esfuerzo de comprensión que no le deja indiferente y que le obliga a posicionarse. Pero en algunas ocasiones recibimos lo que yo llamo *la respuesta Hawks*, o sea, “no entiendo lo que me quieres decir, aunque suene muy bien”.

A veces, la persona no acaba de captar el sentido de la metáfora, o del “leer entre líneas”, que requiere un manejo cognitivo más abstracto, o puede que esté

emocionalmente alterada y esto influye de manera significativa en su forma de procesar la información; pero hay una cosa que casi todos hacemos habitualmente, sin demasiado esfuerzo: ver cine. Es más, todos tenemos películas preferidas, y algunos incluso tienen una película con la que se identifican, que consideran refleja sus sentimientos, su forma de ver la vida, lo que le ha pasado o cómo le gustaría que fuese el mundo. Y las personas que vienen a terapia no son distintas.

Podemos, a través de la película, obtener un universo de información muy revelador para el proceso terapéutico.

Los psicoterapeutas, como los directores de cine, trabajamos con las historias vitales que nos traen, y en muchas ocasiones, pedimos que esas historias se concreten a través de diferentes técnicas terapéuticas, como la autocaracterización o la línea de vida, pero no siempre obtenemos información extensa y suficientemente detallada, ya sea por las dificultades de la persona para concretar sus ideas, emociones y actos, o por la falta de interés en hacerlo.

Por tanto, una película, una historia tejida por otros, puede conectar de manera significativa con una persona, puede hacerle sentir que refleja aspectos de su vida, valores, emociones, experiencias, situaciones, que no puede o no sabe expresar con sus propias palabras.

Hablar de una película, algo aparentemente objetivo y ajeno, permite a la persona sentirse más libre para opinar, debatir, y por tanto, para exponerse. Y nosotros, los psicoterapeutas que asistimos, como espectadores privilegiados, al proceso de cambio de aquellos que solicitan nuestra ayuda, estamos atentos a cualquier posibilidad para promover un nuevo movimiento.

“Lo bueno del cine es que durante dos horas, los problemas son de otros”

Pedro Ruiz

Decía Mark Twain que la principal diferencia entre la realidad y la ficción es que a la ficción se le pide que sea creíble. Hoy en día la demanda ha aumentado, y a la ficción se le exige que sea más verosímil que la mismísima realidad. De manera que cualquier obra de ficción para que tenga éxito se ha de enfrentar a esta paradoja. Curiosamente, nosotros, los seres “reales” que vivimos una vida “real”, en muchas ocasiones, escuchamos en boca de alguien *frases de ficción* como “esta situación no la firmaría ni el mismísimo Almodóvar” o “la conversación fue tarantiniana”.

Hemos incorporado a nuestro arsenal lingüístico, metáforas o referencias cinematográficas, que describen en un código común, una visión particular de lo que acontece en la realidad en la que vivimos. El lenguaje cinematográfico llega hoy día a mucha más gente que hace unos años; internet ha facilitado enormemente el acceso a la cultura.

La ficción siempre tiene una base real, un referente que permite establecer un contexto de interpretación que haga más aprehensible y accesible el contenido que

se expresa. Ningún narrador de ficción puede escaparse de su bagaje cultural, ni de las experiencias vitales que ha vivido, aunque según Alfred Hitchcock una de las reglas básicas para hacer una buena película es “que la realidad no te impida narrar una buena historia”.

El cine pretende representar un pedazo de la realidad, y si partimos de un punto de vista constructivista, cada espectador construye una interpretación, una narración subjetiva de la historia observada y sentida, a través de la pantalla.

Hace años, una amiga psicóloga que trabaja en un CAS (Centro de Atención y Seguimiento a las Drogodependencias), me reconocía que se había emocionado hasta el punto de llorar, viendo la película “Solas” (Benito Zambrano, 1999), cosa que la sorprendió, ya que lo que se narraba en la película, no era muy diferente y, ni tan siquiera peor, que la realidad con la que se enfrentaba ella misma diariamente en su trabajo. La conclusión a la que llegó para dar sentido a esta paradoja, es que ella, en su trabajo, había tenido que levantar un muro protector que la mantuviera a salvo, a cierta distancia de seguridad del constante bombardeo de cruda realidad. Sin embargo, cuando fue al cine a ver la película, se encontró frente a la pantalla, relajada, dispuesta “a absorber” y, por tanto, con la guardia baja y sin defensas.

El cine, al igual que la música o la literatura, puede ser una excelente herramienta de trabajo para aquellos que tengan ganas de explorar, de pensar y sentir, a partir de las experiencias de otros, en un aprendizaje vicario; pero no es un instrumento mágico que pueda utilizarse siempre, con todo el mundo, y mucho menos esperando idéntico resultado. No. El pedazo de realidad creada en una película se ciñe a las normas de la intersubjetividad. La persona que contempla la película se fija en unos detalles más que en otros y construye una narración de la historia en función de sus aprendizajes y experiencias, y del momento vital en el que se encuentra. Y es ahí donde empieza nuestro trabajo terapéutico. Desde un punto de vista constructivista, el visionado de una película, nos brinda muchas posibilidades, como detectar prejuicios, estereotipos, mitos, creencias, valores, dinámicas relacionales, personajes significativos, resonancias, emociones activadas, etc.

Hay películas que son biográficas, que explican el proceso vital de una persona determinada como *Shine*, *Una mente maravillosa*, *Llámame Peter*, etc. Otras son películas temáticas, que se centran en un tema concreto y muestran una visión particular sobre él, como *Ciudad de Dios*, *Trainspotting*, *No sos vos, soy yo*, etc. Otras son películas “de cambio”, en las que se narra el proceso de adaptación de una persona después de vivir un acontecimiento crítico que provoca una nueva construcción identitaria y vital como *El filo de la navaja*, *Más extraño que la ficción*, *The visitor*, etc. También hay películas propiamente “de terapia”, donde se asiste al proceso de terapia del protagonista o a la cotidianidad del terapeuta, tales como *Mumford*, *Gente corriente*, *El indomable Will Hunting*, *¿Qué pasa con Bob?* Y por último, podríamos incluir a todas las demás, que sin pretenderlo, pueden retratar algo interesante para cada caso particular.

Analicemos algunas situaciones habituales. Denominadores comunes en muchas películas, que bien podrían tratarse como casos clínicos.

CASO CLÍNICO N°1: De repente una crisis

A nosotros puede no parecernoslo, pero en este tipo de historias, el protagonista es un hombre satisfecho con su vida. Después de muchos esfuerzos ha conseguido lo que se proponía, aquello que siempre deseó. Ha logrado que su vida esté perfectamente controlada mediante una serie de rutinas que le permiten mantener la incertidumbre a niveles cercanos a cero.

Su expresión emocional es plana, átona, como si deambulase por la vida con indiferencia, casi con apatía, sin expresar emociones y mucho menos ninguna ilusión. No debemos olvidar que *ya* ha conseguido lo que se proponía. Para los demás, con los que coincide en determinados momentos de su vida, es una especie de constante, alguien que está en el entorno y que cumple su función sin retrasos. No es más que una sombra a quien recuerdan sólo en determinados momentos en que están obligados a interactuar con él.

Para que la historia avance es necesario que este transitar controlado por la vida se derrumbe, y para ello es preciso que suceda un acontecimiento inesperado, que nadie, y mucho menos nuestro protagonista, puede prever.

Un encuentro casual, una crisis de ansiedad, un diagnóstico fatal, escuchar voces, descubrir una infidelidad, la muerte de alguien querido (o no), jubilarse, que le toque la lotería, o lo que sea, da igual lo que ocurra, sobre todo si el espectador es un psicoterapeuta, porque nosotros sabemos que *la crisis* es muy necesaria para que la historia avance, y que lo que menos importancia tiene es el *factor precipitante*.

El factor precipitante, el pretexto, la excusa cinematográfica es aquello que el director o el guionista, si son buenos, utilizan como punto de apoyo para explicar lo que realmente quieren explicar. En el argot cinematográfico a esta argucia se le llama “MacGuffin”, término que utilizó por primera vez Alfred Hitchcock en su famosa entrevista con Truffaut.

«El MacGuffin en historias de rufianes siempre es un collar y en historias de espías siempre son los documentos»

A partir de aquí podremos asistir a los denodados intentos del protagonista para encontrar soluciones rápidas, ¿mágicas?, que le permitan recuperar su añorada vida homeostática y la sensación de control absoluto.

Nosotros sabemos que es conveniente que no lo consiga enseguida. Es necesario que se anime a buscar fuera de su campo de seguridad, para que pueda encontrar información nueva que realmente le permita dar el necesario vuelco a su vida. Mientras lo consigue, el actor que interpreta a este sufrido protagonista, nos brindará la posibilidad de contemplar el complejo repertorio de emociones por el que pasa aquél que se siente perdido y no sabe lo que busca, y por tanto, no entiende lo que encuentra.

Como terapeutas deseamos que dé ese vuelco tan necesario en su vida, pero el protagonista no sabe qué es lo que realmente necesita. ¿Cuándo lo sabrá? Lo sabrá en la medida que su oxidado cerebro vaya adaptándose a la nueva información que obtiene del nuevo caos vital que se presenta ante él. Veremos que al principio da palos de ciego, repitiendo más de lo mismo, pero poco a poco intenta cosas distintas, y ello le permite obtener nueva información para entender cómo se siente y avanzar de manera más segura, con determinante convicción.

A partir de aquí los cambios se suceden de forma vertiginosa, algunos son deseables, otros no; pero sabemos que al final, lo mejor estará por llegar, porque hasta nosotros necesitamos saber que las cosas acaban bien. Esto es algo que el propio Alfred Hitchcock decía, “no se puede defraudar al público”.

Es posible que tú, lector, mientras leías el texto anterior, tuvieses en mente alguna de las películas que has visto. Pudiera ser *Gente corriente* (Robert Redford, 1980), *Mejor imposible* (Richard Brooks, 1997), *Más extraño que la ficción* (Marc Foster, 2007) o *El erizo* (Mona Achache, 2009), por citar algunas.

En terapia hay dos posibilidades para trabajar con películas: por un lado, las que ha visto el propio terapeuta y recomienda, y por el otro, las que ha visto la propia persona que viene a terapia y comenta, “la trae a sesión”. Son películas que pueden haber resonado en sus vidas, dándoles un nivel de significación que aportará información útil al terapeuta.

¿Con qué personaje se identifica? ¿Qué elementos de la trama son aquellos que le resultan claramente indetectores de su persona? ¿Qué momentos de la película destaca por encima de todos los demás? ¿Qué haría el protagonista de la película en el caso de encontrarse en su situación?

Quienes ejercemos la psicoterapia podemos acercarnos al visionado de una película desde la óptica de terapeuta o como simple espectador, y esto nos brinda muchas otras posibilidades de análisis. Las podemos vivir desde nuestra propia experiencia personal o desde nuestra visión profesional, lo que con toda probabilidad, nos conducirá a procesos experienciales distintos.

Por ejemplo, yo mismo, cuando veo la serie de TV *En Terapia* (In treatment, HBO), asisto fascinado a las sesiones ficticias del Dr Paul Weston y siento que aprendo más que leyendo algunos de los libros de técnicas terapéuticas que me vi obligado a leer al comienzo de mi carrera profesional.

Desde hace tiempo no hago más que descubrir relaciones de terapia implícitas en muchos de los productos de ficción que consumo: dinámicas relacionales que ilustran magníficamente el juego terapéutico, personajes que dibujan perfectamente la resistencia al cambio y los intentos desesperados del entorno para promoverlo, dificultades de adaptación, necesidades de aceptación, miedos... Un retrato ficticio de una realidad veraz. Como en la sala de una consulta.

CASO CLÍNICO N°2: Una persona ante las circunstancias

Imaginemos que nos brindan la oportunidad de asistir como espectadores a la vida de un personaje, que tiene como principal objetivo vital, el éxito profesional. Para ello, deberá desenvolverse en el entorno rígido y siempre ambivalente de una organización empresarial estructuralmente jerárquica.

Sabemos que todo ascenso vertical o cambio horizontal, en estas organizaciones, no siempre depende de las aptitudes que uno posee, sino que muchas veces, o casi siempre, depende más de las capacidades que los demás le atribuyen.

Enseguida descubrimos que él también lo sabe, y que tiene una buena capacidad para manejar la información, leyendo las situaciones de la manera que le resulte más conveniente a sus intereses.

Nosotros, los psicoterapeutas que asistimos como espectadores, sabemos que esta habilidad será necesaria pero no suficiente, ya que el mapa no es el territorio, y siempre aparecen complicaciones que no hemos sopesado por falta de perspectiva. Así, en un determinado momento, sucede algo inesperado que le llevará a tener que tomar una decisión que marcará el resto de la historia. ¿Ascender o conformarse? Nosotros, desde la comodidad del sillón, asistimos expectantes a su proceso de toma de decisión, y aquí se nos brinda diversas oportunidades de análisis: de las interacciones que mantiene con su entorno, o con su monólogo interior (voz en off), o bien a través de la tan socorrida figura del terapeuta o de alguien que ejerza una función similar.

Nuestro conocimiento del mundo nos lleva a tener prejuicios, algunos acertados y otros no. Uno de ellos es saber que tan difícil es llegar a la cima, como mantenerse en ella, y ambas posibilidades nos va a proporcionar un conjunto de reacciones muy interesantes para analizar. Pero una vez más, somos tramposos, jugamos con ventaja. El protagonista no sabe, o al menos eso parece, que cualquier decisión que vaya a tomar en su área profesional va a tener consecuencias, más o menos indirectas, en las demás áreas de su vida, sobre todo en la más íntima y familiar, que casualmente es aquella en la que teme mover nada y en la que se esfuerza tenazmente para mantener a salvo de cualquier “descontrol”.

Las posibilidades son diversas, una vez más, podemos ver una abstracción de las series de TV *Los Soprano* (HBO), *Breaking Bad* (AMC), *Mad Men* (AMC) o *Dexter* (Showtime), o películas como *Wall Street, el dinero nunca duerme* (Oliver Stone, 2010). Aunque queda la opción de que los terapeutas encuentren similitudes con otras series de TV y películas que hayan podido visionar.

CASO CLÍNICO N°3: Atrapado en el tiempo (Harold Ramis, 1994)

- *¿Qué haríais vosotros si estuviérais atrapados en un lugar y cada día fuera el mismo y nada de lo que hiciérais importara?*
- *Ese es el resumen de mi vida...*

Atrapado en el Tiempo (Harold Ramis, 1994)

Tomemos el mismo punto de partida. Como el personaje del caso anterior, nuestro nuevo protagonista cree que controla su vida, y disfruta de ese supuesto control, pero esta vez desde el cinismo.

En esta ocasión, la variante que vamos a introducir como factor de crisis es “sentirse atrapado en la espiral del más de lo mismo”, que en metáfora cinematográfica sería como estar atrapado en el tiempo. Cada día ocurrirá lo mismo. Siempre será el mismo día, las personas que le rodean harán lo mismo una y otra vez; finalmente aprenderá que el único capaz de cambiar algo es él, y eso hará que los demás también varíen su conducta.

Los terapeutas que observamos sus andanzas, sabemos que las personas somos seres sociales, que vivimos en una tupida red social, que una persona no puede vivir aislada de los demás, y que no puede vivir plenamente sin relacionarse.

El personaje empezará a sentir la estupefacción de que nada cambia, de que todo se repite una y otra vez. Al principio creerá que como en un “deja vu” el día anterior lo ha soñado, pero poco a poco la “realidad” se impondrá y la rutina de un día normal acabará por desbordarlo. Haga lo que haga, el final será siempre el mismo: despertarse a las 6 de la mañana escuchando “I love you , babe” de Sony Bono y Cher.

Nosotros, sufridos observadores, también llegamos a odiar a Cher...(en un claro desplazamiento defensivo, que diría Freud)

Después del shock, siempre llega una reacción emocional intensa, que en este caso es la rabia. Una rabia mal gestionada, que le provoca más problemas que soluciones, y que a los que contemplamos sus desventuras, nos permite reafirmarnos en aquello de que “la locura es hacer siempre lo mismo esperando resultados diferentes”. Y efectivamente, se desespera. Y se suicida. Pero nuevamente se despierta al día siguiente. Y vuelve a suicidarse, una y otra vez, de todas las maneras inimaginables, al principio muertes rápidas e indoloras, algunas delirantes, pero ya en las últimas, se recrea, se suicida histriónicamente. No podemos evitar recordar aquello de que “la resignación es un suicidio cotidiano”.

Al final descubre que la muerte no es la salvación. ¿Qué hacer cuando descubres que no hay salida y que no puedes hacer nada? Te lo crees. En un mundo previsible, el que se puede permitir el lujo de pensar diferente y sabe lo que los demás ignoran, se siente superior. Y comienza a manipular. Con un ánimo renacido, enfrenta la situación desde diferentes opciones. Y vuelve a fracasar. Una y otra vez. Pero aprende, aprende a fracasar mejor. Pero siempre hay un límite, y en su caso es el cinismo, esa creencia de que es superior y que tarde o temprano se evidenciará a ojos de los demás. Como no, esta creencia errónea acaba estropeando el resultado final. Y se frustra.

En este punto, la vida de nuestro amigo es como la de cualquiera que desea cambiar. En una vida tan rutinaria, tan previsible, sólo resaltan las diferencias. Y lo que es diferente es el error, el fracaso. Es cuestión de tiempo que se dé cuenta que

la clave para salir de esa espiral, está en valorar todo lo que hace bien. Pero entonces intenta mejorarlo, manipularlo más allá del límite de sus posibilidades. Y vuelve a fracasar. Nosotros sonreímos, recordamos que lo perfecto es enemigo de lo bueno. Es necesario que aprenda solo. Y mientras lo hace, fracasa de una manera tan divertida...

CASO CLÍNICO N°4: Las familias y sus duelos

Imaginemos una familia que regenta un pequeño negocio en la misma casa donde vive. El padre, que podría rondar los 60, lo dirige junto a su hijo mediano. El mayor, en una huida de la empresa familiar, se larga a vivir a otra ciudad. La hija pequeña, una adolescente curiosa fascinada por otras actividades, como es normal. La madre, ausente en el negocio, se dedica a la gestión de la casa.

Podemos decir que el pilar sobre el que se sustenta esta estructura familiar es el padre, que ha dado trabajo a uno de los hijos, motivos para huir al otro, y estabilidad económica a la esposa y a la hija menor.

¿Qué pasaría si este pilar estructural desapareciese? ¿Se hundiría la familia? ¿Cómo reacomodarían los roles y las responsabilidades? ¿Cómo gestionaría cada uno de ellos el duelo por la pérdida de un ser muy querido? ¿Hacia dónde se dirigirían sus vidas a partir de esta crisis?

Nos presentan a los miembros de la familia. En pocos instantes asistimos al rígido control de la madre, a la angustia vital del hijo mediano y su incapacidad para dirigir su vida, tanto en el ámbito profesional como en el emocional. Vemos el deseo constante de escapar, de huir, del hijo mayor, que no sabe qué es lo que quiere pero no parará hasta encontrarlo. Observamos el deseo de la hija menor, de ser reconocida y aceptada por su familia. Una adolescente que necesita experimentar y no se cuestiona más futuro que el inmediato.

Este podría ser el retrato de una familia cualquiera.

Al padre se le ve feliz. Se dirige en coche al aeropuerto. Va a buscar a su hijo mayor, que viene a pasar las navidades a casa, con la familia. Durante el trayecto, descubrimos su pequeño secreto, fumar a escondidas, mientras saborea el cigarro telefona a su esposa, con quien mantiene una conversación intrascendente, de esas que sólo disfrutan aquellos que saben que han conseguido en la vida lo que desean. Cuelga sonriente. La cámara se detiene unos segundos en su rostro satisfecho, haciéndonos presagiar lo peor. Y ocurre. Un autobús se precipita frontalmente hacia el coche. No se nos permite saber de quién fue la culpa. Eso no es relevante.

A partir de aquí acompañaremos a cada miembro de la familia en el momento en que reciben la mala noticia. Recibimos las malas noticias como podemos, no como nos gustaría. Nunca estamos preparados, y por supuesto, ellos no son distintos.

A partir de este momento crucial, se abre en sus vidas la enorme oportunidad de conseguir aquello que siempre han anhelado. De vivir la vida que han deseado

vivir. Descubrimos que los hijos nunca quisieron el negocio familiar, que la mujer resulta tener un amante y que la hija pequeña está perdida en su adolescencia.

Afortunadamente deciden darse un tiempo para tomar las decisiones que necesiten tomar, y esto nos va a dar a nosotros la posibilidad de conocerlos un poco más. Podremos descubrir los secretos de cada uno, incluso los del padre muerto, y asistir al momento en que se desvelan provocando las respectivas crisis, y descubriendo cómo cada cual consigue reacomodar la nueva situación en su vida para poder seguir adelante.

El guionista adereza la historia con muchos de los grandes temas que preocupan a las personas de nuestro tiempo: Las drogas, la infidelidad, la homosexualidad, la vida en pareja, la violencia, el miedo, la necesidad de control de la incertidumbre, la gestión de las emociones, el miedo al compromiso, la responsabilidad de tener hijos, la aceptación de las consecuencias de las propias decisiones, e incluso la responsabilidad pasiva de la aceptación de las consecuencias de los otros...

Además, aparecerán personas nuevas, parejas, amantes, familiares, amigos, y personajes secundarios que pondrán a prueba la construcción del mundo que nuestros protagonistas han heredado de su propia familia. Se producirán encuentros violentos, se producirán acomodaciones, pero sobre todo, se producirán cambios. Muchos de ellos sutiles, pero muy significativos a ojos de aquellos que sepan apreciar los pequeños detalles.

Me he basado en la serie “A dos metros bajo tierra”, de HBO, aunque bien podríamos estar hablando de cualquier familia en una situación parecida.

Mi experiencia: Algunas sesiones *de cine*

Inocencia Interrumpida (James Mangold, 1999)

Terapeuta (T)

Consultante (C)

(C) - Me gustaría que vieses una película.

(T) - ¿Yo? ¿Quieres que vea una película que tú me recomiendas?

(C) - Sí. Así podrás entender algunas cosas.

(T) - ¿Y qué película es?

(C) - *Inocencia interrumpida*.

(T) - Me suena pero no la he visto. Explícame por qué la debería ver.

(C) - A mi me marcó. Cuando la vi me sentí muy reflejada. Me hizo pensar mucho.

(T) - Vale. ¿Debo fijarme en algún personaje en concreto?

(C) - No. Creo que son todos en su conjunto.

(T) - Yo no la tengo. ¿Me la puedes dejar para que la vea en casa?

Esta situación es real, de un caso de psicoterapia, y creo que marcó un punto de inflexión en la relación terapéutica. Por un lado significó una posibilidad de trabajar con información concreta y de manera objetiva, el guión de la película, y por otro, significó la implicación de la persona en el proceso terapéutico, al aportar ella misma material significativo.

(C) - ¿La has visto?

(T) - Sí.

(C) - ¿Y qué te ha parecido?

(T) - Bueno, creo que lo importante es qué te ha parecido a ti.

(C) - A mi me gustó, no te jode. Por eso te pedí que la vieras.

(T) - Me imagino, pero yo no estaba hablando de la calidad fílmica de la película, me refería a qué te conmovió de esta película.

(C) - ...

(T) - Porque, si no te ha conmovido no entiendo por qué me recomiendas que la vea.

(M) - Ya. Lo que pasa es que es difícil de explicar.

(T) - (riendo) Claro, por eso estamos aquí, ¿no te parece?

A partir de este momento la persona explicó, no sin dificultades, qué aspectos de la película eran los más significativos para ella, y sobre todo destacó su visión de los procesos de cambio de las diferentes adolescentes de esta película, y como ella empatizaba con aquellas que mostraban mayor confusión y rabia...

Llámame Peter (Stephen Hopkins, 2004)

Terapeuta (T)

Consultante (C)

(C) - Llámame Peter. Es una película sobre la vida de Peter Sellers.

(T) - Sí, la vi hace tiempo, me la recomendó un chico que hizo terapia conmigo.

(C) - Anda. ¿Y cómo es que te la recomendó?

(T) - Bueno, le gustaba el análisis de la personalidad de Peter Sellers, sobre todo de la creatividad, de cómo no conseguía lo que realmente buscaba por entretenerse en otras cosas.

(C) - Sí, entiendo lo que dices. Pero no lo había analizado desde esa perspectiva, yo me quedé muy impactado con las escenas de su familia, sobre todo con su madre y su padre.

(T) - ¿Las escenas que muestran la dinámica familiar o las que explican las motivaciones de los personajes?

(C) - ¿Cuándo el actor que hace de Peter Sellers representa a la madre y al padre? Esas me costaron entenderlas. No acabé de ver a qué venían.

(T) - Creo que intentan dar un nuevo enfoque a la realidad de la familia, explicar de alguna manera lo que realmente esos personajes piensan o

sienten y no se sienten capaces de explicar. Intentan arrojar luz sobre las zonas de penumbra.

(C) - Estaría bien que se hiciese eso con mi vida, ¿sabes? Que de repente mi madre dijese por qué actúa de esa manera y por qué mi padre se calla.

(T) - Bueno, tal vez no podamos hacer una película, pero a lo mejor podemos hacer algunos ejercicios que te ayuden a arrojar un poco de luz sobre ello.

(C) - No veo como.

(T) - Mira, casi siempre es más importante las figuras que construyes en tu cabeza que las que existen en realidad. Una cosa es tu madre, y otra cosa es la representación mental y emocional que tienes de tu madre, y es con esta última con la que tienes una relación más continua.

(C) - Entonces en la película, ¿lo que nos representan es la madre que Peter Seller tenía en su cabeza?

(T) - Bueno, puede ser eso o puede ser la madre que le gustaría tener.

A partir de este momento el trabajo terapéutico se orientó de otra manera, a través de ejercicios escritos, como el diario, cartas y una caracterización de la madre desde el punto de vista de su hijo. Incluso se hubiese podido utilizar la técnica de la rejilla con algún elemento como “madre deseada” o “madre alternativa”. También se utilizó la silla vacía para poder expresar algunas emociones irresueltas.

Pero siempre estuvo muy presente Geoffrey Rush en esta terapia.

Y es que como dijo Jean Luc Goddard “*La fotografía es verdad. Y el cine es una verdad 24 veces por segundo*”

En este artículo el cine se considera como una herramienta de aprendizaje vicario. Algunas películas que son biográficas, que explican el proceso vital de una persona determinada, otras son películas temáticas, que se centran en un tema concreto y muestran una visión particular sobre él, otras son películas «de cambio», en las que se narra el proceso de adaptación de una persona después de vivir un acontecimiento crítico que provoca una nueva construcción identitaria y vital, como también hay películas propiamente «de terapia», donde se asiste al proceso de terapia del protagonista o a la cotidianidad del terapeuta.

Palabras clave: *terapia, cine, aprendizaje vicario, biografías, cambio*

Referencias bibliográficas

- Gilmour, D. “**Cineclub**” Random House Mondadori. Barcelona (2009)
Ferrer, A et Al “**Psiquiatras en el celuloide**” Ediciones de la Filmoteca (2006)
Truffaut, F. “**El cine según Hitchcock**” Alianza (2000)

Filmografía

Adam (Max Mayer, 2009)
Adaptation: El ladrón de Orquídeas (Spike Jonze, 2002)
Alta fidelidad (Stephen Frears, 2000)
Amanece que no es poco (José Luis Cuerda, 1988)
Amelie (Jean Pierre Jeunet, 2001)
Atrapado en el tiempo (Harold Ramis, 1993)
Azul oscuro casi negro (Daniel Sánchez Arévalo, 2006)
Deliciosa Martha (Sandra Nettelbeck, 2000)
El Erizo (Mona Achache, 2009)
El experimento (Oliver Hirschbielgel, 2001)
El sentido de la vida (Terry Jones, 1983)
French Kiss (Lawrance Kasdan, 1995)
Gente Corriente (Robert Redford, 1980)
Gordos (Raúl Sánchez Arévalo, 2009)
La última noche (Spike Lee, 2002)
La vida de los otros (Florian Henckel-Donnersmarck, 2006)
Leones por corderos (Robert Redford, 2007)
Llámame Peter (Stephen Hopkins, 2005)
Los tres entierros de Melquiades Estrada (Tommy Lee Jones, 2005)
Más extraño que la ficción (Marc Foster ,2007)
Matrix (The Watchowsky Brothers, 1999)
Mumford (Lawrance Kasdan, 1999)
No sos vos, soy yo (Juan Taratuto, 2004)
Pequeña Miss Sunshine (Jonathan Dayton, 2006)
Requiem por un sueño (Darren Aranofsky, 2000)
Shine (Scott Hicks, 1996)
Solas (Benito Zambrano, 1999)
The visitor (Thomas MacCarthy, 2007)
Trainspotting (Danny Boyle, 1998)
Wall Stret, el dinero nunca duerme (Oliver Stone, 2010)

Series de TV

Los Soprano (The Sopranos, HBO)
House M.D. (FOX)
A dos metros bajo tierra (Six feet under, HBO)
Nurse Jackie (SHOWTIME)
Dexter (SHOWTIME)
En terapia (In Treatment, HBO)
Frasier (NBC)
Breaking Bad (AMC)

RECURSOS AUDIOVISUALES EN TERAPIA SEXUAL Y DE PAREJA

Lidia Anton Chacón
lidia.anton@copc.cat

Carla Piqué Planell
c.pique@centreauriga.com

Vanessa Prades Estévez
vanessaprades@yahoo.es

Mar Puigmartí Ventura
mar.puigmarti7@gmail.com

M. del Carme Rallo i Casanovas
carme.psicoterapia@gmail.com

Albert Vidal i Raventós
albertvidal@copc.cat

In this article we analyze a group of audiovisual resources encompassing them within the context of sex and/or couples counselling. Audiovisual resources are a useful and effective tool to be used at various moments during the therapeutic process, facilitating the emotional connection and management and the learning of functional, relational and/or emotional-sexual skills which are deficient or in conflict. Specifically, we made reference to songs and music videos, couple, erotic and pornographic films, documentaries and radio and television programs, showing an illustrative and suggestive selection with the aim of promoting creativity and of expanding the resource range of the psychotherapy.

Keywords: audiovisual resources, movies, psychotherapy, couples, sexuality

Introducción

El uso de películas, documentales, videoclips y otros formatos audiovisuales es cada vez más habitual en terapia. Una serie de factores se han configurado para

que así sea: la innovación tecnológica, con la comercialización de aparatos electrónicos ágiles, de fácil uso y con conexión a Internet; la disponibilidad cada vez mayor de información en formato audiovisual, de cómodo manejo; y finalmente, la generalización de esos mismos aparatos y el acceso a esa misma información por parte de la población general, cada vez más global. Por tanto, se han creado las condiciones óptimas para la entrada de material audiovisual como recurso habitual en terapia.

Cuando hablamos de recursos audiovisuales, hacemos referencia a un conjunto de herramientas comunicativas donde el mensaje verbal se apoya con sonido e imagen. Sí, se trata de una definición deliberadamente amplia; asumiéndola, corremos el riesgo de dispersar nuestra exposición. La complejidad y prolijidad del ámbito de los recursos audiovisuales tiene algo de abrumador. Por eso nos hemos propuesto contemplar tan solo algunas de sus formas, aquellas que hemos creído que son más protagonistas en el ámbito de la terapia sexual y de pareja: la canción y el videoclip; la película, sea de temática de pareja o sexual; y el vídeo-documental, que presentamos junto con el programa televisivo o de radio.

La herramienta audiovisual tiene un gran poder comunicativo y, por ende, terapéutico. Es así por su carácter multisensorial (auditivo y visual), y también por su capacidad de transmitir contenidos de forma simultánea a distinto nivel, ya sea lógico o analógico. Hablamos de formato *lógico* cuando la información mantiene una estructura coherente, un contexto semántico isotópico y una buena adecuación pragmática; en definitiva, lo que transmite es literal, no hay segundos significados (Villegas y Mallor, 2010). Determinado tipo de material, como el vídeo-documental y el programa de radio o televisión, tiene como finalidad la exposición de un contenido básicamente divulgativo, y lo hace precisamente a través de un lenguaje y una imagen de tipo lógico. Este tipo de material dice aquello que quiere decir, unívocamente, sin ambigüedades. En terapia sexual y de pareja, donde la prescripción conductual es siempre relevante, permite al terapeuta disponer de un instrumento educativo gráfico e hiperrealista, cualidades que la simple conversación no puede proporcionar y que permiten el uso de la técnica del modelado. Además del vídeo-documental y el programa de radio o televisión, que se adaptan bien a este tipo de técnicas, en ocasiones también encontramos otros formatos audiovisuales que cumplen esa misma función, como algún tipo de videoclips y determinadas películas.

No obstante, el registro comunicativo de videoclips y películas, así como de las canciones, se aleja de los propósitos lógicos y opta por desarrollar mayormente el ámbito *analógico*, con representaciones más o menos alejadas, a menudo muy creativas, y siempre metafóricas, de la realidad. Dado un material pre eminentemente analógico, aquello que se dice no debe ser interpretado de modo literal. Desde el punto de vista terapéutico, en el ámbito sexual y de pareja, su potencial reside en la capacidad para hablar el lenguaje del erotismo, de la seducción, del juego sexual,

de la fantasía; también para tratar mitos o conflictos de pareja. Transitando por los senderos de los simbolismos más o menos tácitos, se pueden desbloquear emociones y esquivar resistencias. Especialmente cuando hablamos de sexualidad, un tema aún tabú.

Y es que, hoy en día, aún debemos afirmar que la sexualidad sigue siendo un tabú. Un tabú, y a la vez un espectáculo que se muestra repleto de mitos y tópicos distorsionadores de la realidad. Son las dos caras de un tema pendiente. Así, la normalización de la sexualidad sigue siendo un reto en nuestra sociedad, un reto que se plantea en terapia cuando nos enfrentamos una y otra vez con esa problemática a través de los pacientes, y también un reto para este artículo: abordar acertadamente una temática arriesgada, imbricada de aspectos éticos y morales. El apartado de vídeo-documentales y, especialmente, el de filmografía erótica y pornográfica, ha requerido de reflexión y debate.

Como dificultad añadida, hemos hallado en falta bibliografía donde apoyarnos. Por ese motivo, parte del material que exponemos ha sido obtenido consultando directamente a profesionales expertos en temática sexual y de pareja. Agradecemos su colaboración. En concreto, entrevistamos a Manuel Villegas, doctor en psicología, promotor del Master en Terapia Sexual y de Pareja de la Universidad de Barcelona y director de la *Revista de Psicoterapia*; Pilar Mallor, psicoterapeuta y directora del centro de psicoterapia ÍTACA; Miguel Ángel Cueto, psicólogo clínico y director de CEPTECO; Antoni Bolinches, psicólogo clínico y sexólogo, director del Institut Antoni Bolinches; Sylvia de Béjar, escritora y especialista en sexualidad; Pere Font, psicólogo clínico, fundador y director del IESP; y Marina Castro, psicóloga clínica y sexóloga.

La canción y el videoclip como recursos terapéuticos.

Muchos terapeutas se han sumado entusiastamente a la implosión de las nuevas tecnologías en la vida cotidiana de las personas. Si bien podemos admitir que el empleo de la canción y el videoclip no son novedades rabiosamente actuales en el marco del espacio terapéutico, sí podemos afirmar que su uso aumenta y lo hace gracias al acceso rápido, eficaz y cada vez más ubicuo a Internet. En este apartado trataremos de delimitar las características específicas de la canción y el videoclip como herramientas terapéuticas, dada su naturaleza comunicativa y su potencial eminentemente simbólico.

La canción consiste en una composición musical con voz humana. Las letras de las canciones pueden ser en prosa, pero son tradicionalmente de versificación poética.

El videoclip o video musical, se distingue de la canción por el hecho de incorporar el elemento visual. Generalmente aparece en formato de cortometraje, a modo de representación de la canción. El género del videoclip vivió su edad dorada con el *pop rock* de los años 80, pero en los años 90 fue perdiendo intensidad.

No obstante, en la actualidad, la popularización de portales como *Youtube* ha dado al género del videoclip nuevas dimensiones. Cualquier persona, aún con pocos conocimientos informáticos, puede componer un videoclip, con las imágenes de su última excursión y su canción favorita. Existen millones de videoclips autoeditados circulando por la red, e intentar tipificarlos podría parecer audaz, pero estableceremos dos categorías: por un lado, aquellos videoclips en los que el componente visual de la canción consiste en un pase de imágenes más o menos relacionados con la misma; por otro lado, aquellos videoclips en los que el elemento verbal no es cantado, sino hablado o escrito, y se acompaña habitualmente de música instrumental. En este último caso, podemos encontrarnos ante un videoclip divulgativo, donde la composición supera su carácter exclusivamente analógico, ya que el mensaje comunicativo se produce también en el plano formal.

Siempre se trata de composiciones mixtas, que usan simultáneamente diferentes vías perceptivas y comunicativas, y que provocan un efecto psicológico complejo en el receptor. A través de la música, la poesía, o la imagen, la comunicación no se da en un plano meramente intelectual, sino que busca un nivel más emocional, más intuitivo, un espacio simbólico íntimo y subjetivo. Se trata de *lenguajes* que expresan sentimientos mediante el uso de *formas* que son congruentes con tensiones y resoluciones, altos y bajos, excitaciones y distensiones tan propias de los sentimientos.

Para muchos autores, la música es uno de los lenguajes de la afectividad, debido a su singular capacidad de expresar y evocar emociones humanas. Toda pieza musical tiene su carácter propio y puede servir para provocar diversas emociones. Algunas de estas emociones están condicionadas por la naturaleza relajante o estimulante de la melodía y el ritmo –sabemos por experiencia que no reaccionamos igual si oímos una nana que alguna canción de moda veraniega–; otras emociones, en cambio, vienen provocadas por el condicionamiento cultural, como los himnos. Finalmente, la experiencia emocional de escuchar música depende también del condicionamiento propiamente subjetivo de cada persona, del significado biográfico de una música en concreto, o bien del resultado de posibles tensiones internas (Moreno, 2004).

La música nos atraviesa, nos configura y nos esculpe, de manera que también tenemos un mundo interno sonoro, una suerte de personalidad musical que se proyecta y se expresa a través de las canciones que nos gustan o que nos disgustan, que nos ponen nostálgicos o nos elevan el arousal. *Si de noche voy conduciendo mi coche y suena una de esas canciones que me definen, tengo la sensación de ser más yo misma...*

Así, la música se puede considerar una forma simbólica del lenguaje, pero un símbolo inacabado (Poch, 1999), hecho que nos permite proyectar y convertir su escucha en una experiencia reveladora de conflictos y anhelos interiores. Lo mismo podríamos decir de la poesía y de determinadas formas de imagen: su carácter

analógico, impreciso, inacabado, ambiguo o intrínsecamente contradictorio permite la proyección. Esta proyección se desarrolla en un marco de activación emocional y se muestra a través de la fantasía, la creatividad, la inspiración o la intuición. Música, lenguaje e imagen interactúan, se enredan y se potencian. Es un fenómeno conocido desde la antigüedad, que se manifiesta en rituales de iniciación, de sanación y extáticos de muchas culturas tradicionales (Moreno, 2004).

Desde el punto de vista psicoterapéutico, se puede afirmar que nos encontramos con una potente herramienta, muy versátil, con la que podemos trabajar en diferentes direcciones:

1- Según Altshuler (Poch, 1999), el uso de música idéntica al *mood* o estado de ánimo del paciente, conecta a éste con su propio sentimiento, de manera que lo reconforta. Este autor encontró que la música triste y en un tiempo andante sintonizaba con pacientes depresivos; en cambio, una música alegre sintonizaba con pacientes maníacos o en estado de exaltación o euforia. Así pues, más que reforzar y acentuar las emociones que presentaban estos pacientes, la música tenía el efecto contrario: las contenía. Los pacientes se reconocían y se sentían reconocidos, legitimados y comprendidos.

Una de las problemáticas más recurrentes en terapia, en el marco de la sexualidad y la pareja, es la dependencia emocional. Muchas canciones y videoclips tratan este tema, expresando las sutilezas del amor y el desamor con maestría exquisita. Algunos ejemplos, son *Sin ti no soy nada*, de Amaral; *Las suelas de mis botas*, de Cristina y Los Subterráneos; *Lo eres todo* y *No te vayas*, de Luz Casal; o *Colgado*, de Los Secretos. Todas ellas son producciones que describen situaciones conflictivas, vinculaciones desmedidas, que el oyente gusta de escuchar, o bien visualizar. Su mérito es conseguir que se sienta comprendido, reconocido. Que el juego de identificaciones y proyecciones que inevitablemente se da, le lleve a averiguarse y a comprenderse. En terapia, la emulación de estados emocionales o de las situaciones que los generan, permiten un trabajo a corazón abierto, operando directamente en bloqueos emocionales. Este tipo de intervenciones puede superar otras previas que se han dado a un nivel meramente cognitivo.

2- En un sentido opuesto, la canción y el videoclip pueden trasladarnos a un nuevo escenario, pueden darnos una idea de esperanza o futuro, indicar un camino. En el plano emocional, podemos pasar de la tristeza a la alegría, de la ansiedad a la armonía, del enfado a la aceptación, de la inseguridad a la confianza. A menudo buscamos en la música aquello que nos falta, y nos enganchamos a la canción que nos muestra el reflejo de una ausencia, de una añoranza, en el mundo interno (Moreno, 2004). Desde el punto de vista cognitivo, nos permite reactivar la imaginación y la fantasía, y recrear un espacio agradable donde nos sentimos reforzados en la autoestima.

Podemos encontrar multitud de canciones y videoclips cuyo punto de partida es una situación problemática, pero que nos trasladan a su superación. En el ámbito

de la sexualidad y la pareja podemos destacar los temas relacionados con la crisis de pareja, a menudo con un proceso de ruptura, y el cambio y crecimiento personal que suele asociarse. Por poner algún ejemplo: *Jodida pero contenta*, de Buika; *Resistiré*, de Dúo Dinámico; *La cuestión y Ahora ya ves*, de Olga Román; *Que tinguem sort* de Lluís Llach; *Levántate y olvida*, de Miguel Bosé; *Que te den*, de Amparanoia; *Me voy*, de Julieta Venegas; *Voya a vivir*, de El Sueño de Morfeo; *Desde mi libertad*, de Ana Belén; y *Contigo*, de María Villarroya (esta última tiene un verso del estribillo que dice *Sin ti, yo soy* y que puede confrontarse a *Sin ti no soy nada* de Amaral, que hemos citado en el apartado anterior).

Pilar Mallor, psicoterapeuta y directora del centro de psicoterapia ÍTACA, nos cuenta el caso de una paciente que iba en coche escuchando distraídamente la radio, cuando comenzó a sonar la canción *Desde mi libertad*, de Ana Belén. Aunque ya la conocía, pues la había escuchado alguna vez, e incluso podía tararearla, aquél día originó en ella un resultado inesperado. La canción le provocó una súbita e intensa emoción de rabia, combinada con llanto. Le sobrevino una dramática toma de conciencia de su estado actual y averiguó su imperiosa necesidad de cambio, hasta ahora faltada de convicción.

La paciente llevaba cinco sesiones de terapia, dónde había trabajado su dependencia emocional. Dependencia con respecto de su marido, con quien llevaba dieciséis años casada. El marido sufría, a la vez, una dependencia a la cocaína. En su relación sexual, el marido la había convencido para hacer tríos, a menudo con prostitutas. A ella le disgustaba, pero cedía. En alguna ocasión, había preguntado a su marido por el motivo de querer experimentar ese tipo de relaciones, y él le respondía que no se sentía suficientemente estimulado por ella, ya que *estaba gorda, tenía culo*, etc. En realidad, se trataba de un mensaje generalizado de deslegitimación hacia ella en todos los ámbitos y de forma constante. En terapia, la paciente reveló que se sentía *una mierda, que todo lo hacía mal, que se equivocaba, que siempre fracasaba, que era lo que él le decía todos los días*. Se trabajó la dependencia emocional hacia él, así como los mensajes deslegitimadores en los distintos ámbitos de su identidad.

A la quinta sesión, ella había tomado ya conciencia de su situación de maltrato psicológico y había empezado a separarse de su marido, psicológica y físicamente, ya que se había buscado otro piso. A pesar de eso, sentía culpabilidad. Paralelamente, su marido había empezado un proceso de desintoxicación de cocaína, y ella sentía que debía seguir a su lado para apoyarlo. En todo caso, se trataba de un proceso de otros tantos que había intentado previamente, volviendo siempre a recaer. Se sentía muy culpable, regulándose desde la socionomía oblativa. En terapia, pues, se trabajó la culpa. La paciente seguía sintiéndose responsable de lo que le pasaba a su marido, aunque también quería tomar distancia y desprenderse de esa responsabilidad que consideraba que no le pertenecía. Este contexto generaba en ella un juego de tensiones y distensiones determinado, y entonces

escuchó la canción. El estribillo dice así:

*No llevaré ninguna imagen de aquí
me iré desnuda igual que nací.
Debo empezar a ser yo misma y saber
que soy capaz y que ando por mi piel.
Desde mi libertad
soy fuerte porque soy volcán.
Nunca me enseñaron a volar
pero el vuelo debo alzar*

La paciente relató en sesión que, entre lágrimas, se halló pensando: *no toleraré que nadie me falte al respeto, juro que no voy a permitir que nadie jamás me diga lo que tengo que hacer, juro que intentaré ser yo misma, y no dejaré que nadie me pisotee más.* Aquí hizo un *insight*. Ciertas condiciones ya estaban maduras, pero ésa fue la primera vez que fue auténticamente consciente de tomar una decisión, de variar el rumbo.

Conectó con su parte anómica, *esto no me gusta, esto no lo quiero para nada*, en contraposición a su posicionamiento de dependencia emocional. Fue entonces cuando brotaron intensamente las emociones, pero una se filtraba por entre todas las demás: la rabia. Rabia no tanto por el comportamiento de su marido, sino por su propia actuación, por haberse dejado invalidar sin oponer resistencia, por hallarse vencida y sin esperanza. En realidad, la mayoría de las veces que sentimos rabia es por que nos invalidan, porque nos niegan el estatuto básico de persona. Nosotros sentimos esa negación, ese daño en nuestro mundo interno, aunque no siempre lo comprendemos ni conectamos con su origen. Es entonces cuando la autoestima se arruga.

Pero ese día, en su coche, la paciente lloraba de rabia, y su voz interior decía: *Juro que nunca más permitiré que nadie me diga que no valgo, no permitiré que nadie me insulte, no permitiré...*, validándose, legitimándose. Seguramente, la canción por sí misma tampoco hubiese sido capaz de originar el *insight*. Éste vino precedido de un trabajo cognitivo, consistente en reestructurar ideas, pensamientos, deseos, y hacer un reencuadre de su situación. Toda esta cadena de conexiones se produjeron con una canción, y fue de modo espontáneo.

3- La canción y el videoclip pueden actuar también en un tercer sentido: potenciando el recuerdo y activando momentos biográficos importantes de la persona o la pareja. Aquí entra en juego la idiosincrasia, la singularidad de las vivencias individuales.

En las celebraciones de cumpleaños, en las bodas o en los funerales, cada vez es más frecuente el uso de recursos audiovisuales. En los funerales civiles, por ejemplo, suele hacerse un compendio de imágenes y canciones biográficamente relevantes de la vida del difunto, elaborado en un pase en formato videoclip que se emite durante la ceremonia (Wolftelt, 2000). Es uno de los momentos más

dolorosos, pero también más reconfortantes, ya que permite acoger las emociones y comenzar el trabajo psicológico de afrontar la pérdida.

En el ámbito que tratamos en este artículo referente a la terapia sexual y de pareja, también podemos trabajar terapéuticamente este sentido más biográfico a través de canciones y videoclips. A menudo, recordar los primeros momentos de la formación de la pareja, cuando el enamoramiento impregnaba toda la relación, puede ser motivador, estimulante, romántico. Poner la canción que sonaba el día que se conocieron, de aquella primera cita o simplemente una canción que asocien a sus inicios juntos. Todas las parejas tienen su canción, dice el mito. A menudo es cierto. En terapia, estas canciones con alto contenido experiencial pueden ayudar a pensar y reflexionar sobre aquello que atrajo y enamoró a la pareja, que a menudo es también aquello que ahora se rechaza del otro.

4- En cuarto lugar, podemos señalar una función más propiamente cognitiva: la capacidad de la música y la imagen para actuar sobre el razonamiento. Hablamos aquí de aquellos videoclips que no van asociados necesariamente a una canción, sino que consisten normalmente en música instrumental, pase de imágenes y un contenido narrativo, divulgativo o, a veces, también poético. Son mensajes que pretenden una enseñanza, exponen una moraleja o pretenden incidir en nuestro estado emocional. Por la red circula una cantidad inmensa de éste recurso, aunque de calidad desigual, por lo que es aconsejable establecer un criterio bien fundado si el terapeuta decide introducirlos en el marco de una terapia. Hemos seleccionado cuatro de ellos, a modo de ejemplo:

Como videoclip estrictamente divulgativo, podemos citar *Dependencia emocional I* (<http://www.youtube.com/watch?v=288Z7KeTo9I>). Su temática se refiere al mito de la media naranja, advirtiendo de las consecuencias negativas que puede ocasionar actuar conforme a este mito. Durante los dos minutos y medio de su duración, con música instrumental de fondo, podemos visualizar una recopilación de imágenes de alto contenido simbólico (por ejemplo un bol de naranjas, huellas en la arena, cajitas de regalo...). Estas imágenes se acompañan de contenido escrito, de tipo divulgativo, que nos aporta conocimiento crítico sobre el mito de encontrar nuestra media naranja, la persona ideal con quien fusionarnos.

A menudo, topamos con videoclips donde el contenido verbal consiste en la narración de un cuento, una fábula o un mito. Por ejemplo, el cuento del *Árbol confundido*. Se puede encontrar en diferentes versiones en portales como *Youtube*. A modo de lección moral, narra la historia de un árbol que no sabía cuál era su función, y pedía consejo a los demás árboles. Éstos eran de especies diferentes, por lo que sus consejos no le servían al árbol protagonista, provocándole frustración y tristeza. Hasta que llegó el búho, *la más sabia de las aves*, el cual le sugirió que no se guiara por lo que le aconsejaban los demás y que escuchara su voz interior para así conocerse mejor y ser él mismo.

La narración de un cuento, como relato paremiológico que es, tiene una finalidad claramente instructiva o moralizante (Villegas y Mallor, 2010). En este sentido, puede ser útil en terapia, y más aún tomando la dimensión visual y auditiva del videoclip, ya que lo refuerza y aumenta su intensidad y eficacia.

Como tercer ejemplo hemos seleccionado el videoclip *Usa crema solar* (<http://www.youtube.com/watch?v=YDRId6QmNTA>), que provoca auténtico furor en la red. Tiene una duración de siete minutos, y alterna una conocida canción de Baz Luhrmann, *Everybody's free*, con un discurso-poema de la columnista del *Chicago Tribune* Mary Schmich, titulado *Wear sunscreen*. En su versión subtitulada en castellano, el número de visualizaciones supera los diez millones. ¿El motivo de su éxito? Puede deberse a su efecto positivo sobre la autoestima. Se trata de un videoclip que anima a vivir el presente, a cuidar y a cuidarse, a hacer caso de algunos consejos y relativizar algunas críticas. Y sobre todo, recomienda el uso crema solar, cuya eficacia está demostrada.

En cuarto lugar, a modo de ejemplo difícil de clasificar, está un videoclip titulado *La Petite Mort*, desarrollado por el estudio catalán Pornographics y la agencia Seisgrados, como spot para la firma de productos eróticos Late Chocolate. Trata de una escena erótica, donde una mujer relata su llegada al orgasmo. Con exquisita poesía, una voz sensual, y con el apoyo de tipografía *kinética*, donde las palabras adquieren movimiento y se convierten en objetos expresivos, el videoclip consigue transmitir enormes dosis de seducción, erotismo y pasión femenina. En terapia, puede ser de utilidad para abrir estos temas, muy a menudo difíciles de exponer por parte de los pacientes, y que afectan decisivamente en el desarrollo de sus experiencias sexuales.

El videoclip, en sus formas heterodoxas, es un tipo de formato que resulta interesante por diferentes motivos. En primer lugar porque, como hemos señalado, puede jugar con el contenido lógico y con el analógico, consiguiendo un efecto persuasivo muy eficaz. En segundo lugar, es relativamente fácil de producir, por nosotros mismos o encargando el material a pequeñas productoras. Esto nos permite, como terapeutas, disponer de material propio y ajustado a las necesidades de cada momento. En tercer lugar, se encuentra presente en las redes sociales, se difunde con facilidad; este hecho posibilita trasladar su potencial educativo-terapéutico más allá de la terapia.

Filmografía en terapia de pareja

En aquellas terapias destinadas a aumentar el nivel de satisfacción de la relación de pareja y/o lograr un buen entendimiento entre ambos miembros, se deben trabajar aquellas habilidades funcionales, relacionales y afectivo-sexuales que resultan deficitarias o que crean conflicto. Así, producir cambios y optimizar la comunicación, la empatía, la expresión afectivo-sexual, la gestión de la vida cotidiana y la resolución de conflictos constituyen las prioridades del proceso

terapéutico, así como romper con la mitología que socialmente se ha creado alrededor del concepto de pareja y el amor, que limita una visión realista y más amplia.

Una de las estrategias que proporciona buenos resultados es el uso de escenas de películas en las que se observan diversas interacciones y situaciones de conflicto entre parejas a modo de ejemplo. Esta técnica baila entre ser considerada un recurso analógico y un recurso lógico. Algunos fragmentos de películas a los que recurrimos adoptan una dimensión metafórica, como aquellos referentes a los mitos, las fantasías o sueños que experimentan los propios personajes, invitando a la imaginación y al conocimiento de forma indirecta, no literal; mientras, otros fragmentos pueden ser considerados lógicos, ya que se encuentran dentro de un contexto semántico isotópico. Es este último caso, las escenas tienen especial utilidad en el proceso de modelado, en el contexto del aprendizaje observacional.

Así, el visionado de películas permite dar ejemplo real y veraz de interacciones de dos tipos: interacciones inadecuadas, en las que la pareja se siente reflejada y puede reflexionar sobre cómo se han sentido al observar la situación desde una posición objetiva, o bien mostrar interacciones adecuadas con el fin de optimizarlas y promoverlas; es decir, inhibir o desinhibir patrones comportamentales. La técnica del modelado es un proceso de aprendizaje observacional donde la conducta de otros, en este caso la conducta de una pareja visionada en una película, actúa como estímulo para generar conductas, pensamientos o actitudes semejantes en las parejas que observan dicha actuación, con la finalidad de repetirlas en el contexto de su vida cotidiana y con la pareja (Cormier y Cormier, 1994). Así, las escenas visionadas en terapia son un estímulo para generar respuestas semejantes o contrapuestas al modelo que permiten inhibir, eliminar, sustituir o implantar conductas más adaptadas.

En la entrevista realizada a Miguel Ángel Cueto, psicólogo clínico y director de CEPTECO, nos explica su visión conforme a la utilización de los recursos audiovisuales en terapia: *“es un recurso muy útil para la realización de la terapia, porque para las parejas, al igual que para todos los seres humanos, existen una serie de premisas básicas o leyes del aprendizaje que explican y predicen el comportamiento. Dichas premisas están basadas en el aprendizaje clásico, operante y social. Muchas conductas las aprendemos por observación, imitando lo que vemos hacer a otras personas. Las parejas suelen imitar o denostar modelos aprendidos en su infancia o juventud, probar varias alternativas y tienden a consensuar con el otro miembro de la pareja un modelo propio de comportamiento a través de dicha interacción afectiva y sexual. El uso de escenas de videos educativos o de películas permiten la adquisición de nuevos repertorios de conductas o habilidades, la inhibición o desinhibición de conductas que ya poseía el sujeto en su repertorio, facilita la realización de conductas que no se emiten por falta de estímulos inductores y ayuda a un incremento de la estimulación ambiental*

y afectiva entre la pareja, dándole un mejor control sobre la activación emocional y valencia afectiva. El aprendizaje de habilidades comunicativas, sexuales y de relación mediante la observación de las escenas, permiten desarrollar comportamientos de forma adecuada y en el momento oportuno, dando como resultado consecuencias agradables que tenderían a repetirse y mejorar la relación y superar los problemas que se les presentan tanto en el campo de la comunicación como en el sexual”.

Son múltiples las interacciones o habilidades que mediante el visionado de escenas de películas o videos, a modo de ejemplos lógicos, pueden optimizarse y reforzar. Algunas de ellas, como señala Cueto, son: *“la escucha activa, los estilos comunicacionales, hacer halagos, quejas, negarse o aceptar la negativa, mensajes yo, hacer una petición, tomar decisiones y llegar a acuerdos, auto y heterocontrol de conductas agresivas y refutación de ideaciones cognitivas que interfieren en la relación”.*

Los modelos audiovisuales tienen la ventaja de poder reproducirse de forma controlada por el psicoterapeuta, escogiendo las escenas adecuadas para cada caso y pudiendo repetirse las veces que sea necesario. Además, los dos miembros de la pareja observan el mismo modelo, en el que se cultivan aquellas pautas que guiarán su conducta dentro de la relación de pareja y fomenta la empatía, comprensión y comunicación emocional entre ellos. Como indica Cueto, *“creemos que una buena forma de ayudar a las parejas en sus problemas de relación es que observen maneras de interacción eficaces e ineficaces, sepan diferenciarlas e intenten expresar sus deseos de forma asertiva o habilidosa. El apoyo de escenas de películas, hace más fácil la asimilación de los conocimientos en los procesos de interacción, comunicación, conductas sexuales y de respeto mutuo. Distrae la atención sobre los actores de las películas y ayuda a comprender mejor, por distanciamiento emocional, variables que sería complejo de observar en uno mismo o en el otro cuando existe una alta carga emocional”.* Ésta posición objetiva y de distanciamiento que experimenta la pareja, le permite hacer una autocrítica relajada y desenfadada, con uso del humor en numerosas ocasiones y promoviendo la reflexión y la empatía en todo momento.

El objetivo es promover un modelo de amor armonioso, basado en el autorrespeto, la autoafirmación y la autonomía; un amor sin dependencia ni temores, en el que exista una complementariedad y simetría entre ambos miembros, un equilibrio entre el dar y el recibir; un amor asentado en expectativas realista de la relación, libre de mitos y creencias erróneas y limitadoras, donde predomine el intercambio de conductas afectuosas, la intimidad emocional y la aceptación del otro sin renunciar a ser uno mismo, con sus propios valores, sus sueños y su esencia. Diferentes cuestiones, a menudo complejas, que pueden abordarse o plantearse con el visionado de películas o fragmentos de estas. Eso es así gracias a la similitud que podemos sentir al vernos reflejados en una película. Al ser un recurso también

analógico, alejado pero a la vez próximo, permite esta identificación de nuestra vida con una historia, pudiendo convertirse en un anclaje terapéutico, una metáfora llena de sentido y emoción, desde una dimensión más profunda y compleja, más allá de lo literal.

Como afirma Manuel Villegas en nuestra entrevista, “*Aristóteles no habló de cine porque no existía, pero sí hablo de teatro, de la tragedia y de su función catártica, debido a que existe una identificación con los protagonistas, da juego a la pareja y promueve que hablen. Puede que una pareja no hable de un problema, pero sí que pueda hablar de una película en la que se trate su problema*”. Y para cada problema, siempre podemos encontrar un fragmento de película que lo trate.

En cualquier película de Disney en la que un beso despierte o convierta al otro en un ser “mejor” (“*Blancanieves*”, “*La Bella Durmiente*”, “*La Cenicienta*”, “*La Bella y la Bestia*”, etc.) se está respaldando el mito de la media naranja, el ser humano como incompleto que necesita y busca a su mitad desesperadamente para poder *ser*. Este mito y los conceptos que ha incrustado anulan la propia identidad y crea dependencia emocional, por lo que hay que desmitificarlo. Especialmente en casos de dependencia emocional, podemos visualizar escenas de la película *Lunas de hiel* (Polanski, 1992) como espejo de conductas humillantes e invalidantes, con el objetivo de sensibilizar a la pareja, aprender a poner límites, a respetarse a uno mismo, promover un equilibrio entre el dar y el recibir, reflexionar sobre el sentido de una relación de este tipo y comprender el poder de los juegos psicológicos, entre otros. *Te doy mis ojos* (Bollaín, 2003) sería también recomendable para este fin, siempre y cuando consideremos que la pareja sea receptiva a estos recursos. Esta película en concreto, nos cuenta Manuel Villegas, removió y enfrentó a una paciente con su realidad: era víctima de maltrato, pero ella no lo detectaba. Fue a partir de la observación de determinadas escenas y de su consiguiente *feedback* terapéutico, comentando los fragmentos, cuando se identificó en ella y tomó consciencia de su situación. Las dos películas son el ejemplo de una crisis en la simetría y la complementariedad de una pareja.

Para representar situaciones en las que una pareja no comparten similitudes, sienten que son polos opuestos, que no se conocen o que no comparten un proyecto común, podemos seleccionar escenas de la película *Matrimonio compulsivo* (Farrelly, 2007) o de *Cuando menos te lo esperas* (Meyers, 2003). La primera, trata de una pareja que se casa al poco tiempo de “conocerse”. Realizan un largo camino en coche, dirección al destino de su luna de miel; en este trayecto y durante la estancia en el hotel, el protagonista se dará cuenta de lo poco que conoce a su pareja y lo poco que comparten. Hay parejas en las que la fase de la *Philia* se pasa por alto, pasando del *Eros* inicial al compromiso, perdiendo por el camino la intimidad, la empatía, el conocimiento del otro y su aceptación, convirtiéndose en un amor vacío, sin proyecto común. “*La proximidad sexual, afectiva, relacional sólo se hace soportable si surge entre los amantes una amistad basada en el conocimiento, las*

complicidades, la aceptación, el respeto, la comunicación y la simpatía mutuas y éstas evolucionan de manera convergente a lo largo del tiempo. Muchas parejas construyen el nido, pero no construyen un espacio de intimidad” (Villegas y Mallor, 2010). En otras ocasiones, la formación de la pareja puede iniciarse a partir de el cuidado incondicional propio del Ágape, como ocurriría entre los protagonistas de la película *La vida secreta de las palabras* (Coixet, 2005), en la que ella es la enfermera de él, cuidándolo incondicionalmente, velando por su salud, mientras se van conociendo y finalmente se acaban queriendo. Cualquier escena que ejemplifique este salto, permite reflexionar sobre cómo fue ese inicio de la relación, qué motivos personales les llevaron a acceder tan rápidamente al compromiso y, ante todo, comprender qué dejaron por el camino. En el caso de *Cuando menos te lo esperas*, la crisis se manifiesta ya en el inicio de la relación del protagonista con una chica mucho más joven que él, a causa de la significativa diferencia de edad. Es importante que la pareja rememore aquello que le gustó del otro cuando se conocieron.

Esto, nos lleva a un fragmento muy especial e intenso que con gran efecto conmueve a las parejas que se encuentran en una situación de rutina, apatía, aburrimiento, indiferencia y distanciamiento emocional a gran escala: *La Notte* (Antonioni, 1961). En la memorable escena final, Lidia da un paseo acompañada de su esposo y reflexiona en voz alta sobre su relación, llegando a decir que ya no le quiere. Giovanni se une a este momento de *insight*, hablando también sobre su vida vacía y expresando su culpa y tristeza al darse cuenta que recibe, pero no sabe dar, y siempre pendiente del trabajo. Lidia, en medio del silencio y acogida por la nostalgia del recuerdo, coge una ya arrugada carta y empieza a leer, con voz entrecortada: “(...) *En la penumbra, la piel de tus brazos y tu cuello estaba viva y yo la sentía tibia y seca. Quería pasarle los labios por encima, pero la idea de perturbar tu sueño, me retenía. (...) Más allá de tu rostro, veía algo más puro y profundo donde me reflejaba. Te veía a ti. (...) Luego te has despertado y sonriendo, aún adormecida me has besado, y yo he sentido que no debía temer nada, que nosotros siempre estaremos como en ese momento, unidos por algo que es más fuerte que el tiempo y que la rutina*”. Giovanni, desconcertado y con recelo, pregunta de quién es esa carta, a lo que Lidia responde, secamente: “*es tuya*”. Esta representación, permite activar a la pareja e invitarla a rememorar aquellos momentos significativos para ellos, aquellos momentos buenos en los que se primaría la comunicación, el deseo, la empatía, compartir intereses y decisiones comunes, así como evidenciar la falta de pasión, sueños compartidos, reciprocidad y la inexistencia aparente de un proyecto común entre ambos; aspectos que habrás que trabajar en terapia.

Para ilustrar estos momentos de intimidad, diversión, cooperación, deseo mutuo, etc., podemos recorrer a la película *Historia de lo nuestro* (Reiner, 1999). En realidad se trata de un film muy rico a nivel de recursos terapéuticos, ya que trata

y muestra la historia de una pareja desde sus inicios, pasando por momentos de pasión, viajes, discusiones, el nacimiento de los hijos, la intromisión de la familia de origen... En el momento actual se encuentran en una crisis, por lo que deciden distanciarse temporalmente para así tomar la decisión de separarse o retomar la relación. En este tiempo, ambos miembros hacen un repaso a su vida en común, del que se pueden rescatar muchas escenas que permiten representar la historia de una pareja en todo su esplendor, interacciones adecuadas e interacciones deficitarias, momentos de encuentro y otros de desencuentro que invitan a la pareja espectadora a conectar con sus propias experiencias y potenciar aquellas que comporten un sentimiento de satisfacción y unión entre ellos.

Esta misma película permite tratar, de una forma muy cómica, la influencia – e intromisión– de la familia de origen en la relación de pareja de los hijos. Cada uno de nosotros lleva un bagaje y un aprendizaje modelado preferentemente por nuestra familia. Solemos repetir –o evitar– los mismos patrones de vínculo y de interacción que aprendimos de nuestros padres, lo que impide que adoptemos una posición autónoma. Así, resulta muy relevante trabajar en terapia y tomar consciencia de los mensajes recibidos, las creencias y temas tóxicos o tabúes que predominaban en nuestra familia, cómo se mostraban cariño, cómo se gestionaban las discusiones, qué rol adoptábamos en casa, etc. Esto permite comprender las propias heridas, los propios patrones de funcionamiento a nivel vinculante con la pareja para conseguir funcionar como un ser autónomo. Un claro ejemplo de esta influencia lo podemos encontrar en *Historia de lo nuestro*, en la escena en que la pareja se encuentra en la cama y aparecen –fantasiosamente– los padres de cada uno a su lado, dando consejos, opinando sobre ellos. De este modo, con una película, se está relacionando el vínculo de pareja actual con el sistema de vínculo de la familia de origen. Esta crisis puede suponer una oportunidad de progreso y crecimiento, permitiendo a la pareja adoptar un rol adulto, responsable y autónomo. Cueto nos comenta que él personalmente ha utilizado esta escena en diversas sesiones: “*observando la escena de la película Historia de lo nuestro varias parejas han comentado que sus padres eran muy parecidos a los que se veían en la escena de la película y parecieron comprender la importancia de los valores aprendidos y cómo estaban influyendo en la relación con el fin de superarlos*”.

La lista de temas que pueden surgir y ser tratados en psicoterapia son infinitos, así como el material cinematográfico ilustrativo que puede utilizarse con un fin terapéutico claro, en ningún momento arbitrario, y con la finalidad de tomar consciencia, dar un espacio íntimo para la reflexión y la expresión de sentimientos de ambos miembros de la pareja y la dotación de recursos y habilidades para construir una relación simétrica, rica y complementaria, así como saber gestionar las crisis que la vida, como buen proceso que es, va deparando. Haría falta, pues, una recopilación y categorización exhaustiva y creativa de estos recursos para así optimizar su utilización en el marco terapéutico. Villegas se hace eco de esta

necesidad, animando a una clasificación de escenas que nos permitiera poseer un arsenal, no puramente acumulativo, sino categorizado, de manera que pudiéramos recomendar escenas preseleccionadas según el tema a trabajar; en definitiva, crear un repertorio temático. El primer paso para este cuidadoso trabajo, y del que hemos tomado conciencia total, es empezar a ver las películas desde una visión y perspectiva de psicólogos. Esto es lo que nos permitirá construir y ampliar nuestro repertorio de recursos audiovisuales, promoviendo y afinando su uso terapéutico.

Filmografía erótica y pornográfica

Cuando hablamos de pornografía, nos vienen a la cabeza imágenes de contenido sexual con el objetivo de provocar excitación sexual. Estas imágenes pueden provenir ya sea de películas, revistas, fotografías, etcétera.

Según varios autores (Ogien, 2005), la pornografía consiste en una representación pública donde se trata el tema sexual de forma más o menos explícita, hay una intención por parte del autor de generar deseo y excitación sexual, y se produce una reacción emocional y/o cognitiva de tipo atractivo (o repulsivo) por parte del observador.

En cuanto al grado de explicitud con que se muestra la sexualidad, se suele utilizar el término erotismo para establecer matices. La frontera entre pornografía y erotismo, sin embargo, es muy fina y a menudo subjetiva. Según Erika Lust (2008) pionera de la pornografía femenina, *“en teoría, la diferencia es que en la pornografía no se esconden los genitales, mientras que en el erotismo todo es sutil y el sexo sólo se sugiere. Ahora bien, yo no lo veo tan claro. Pienso que la frontera y la definición de erotismo y pornografía están en gran parte en la moral y los gustos de quien mire las imágenes en cuestión. Pero ambos tienen en común el objetivo de excitarnos, un género de manera más gráfica y explícita que el otro”* (pág. 70).

Plantear el tema de la pornografía no es sencillo ni cómodo, y menos aún si lo hacemos desde una perspectiva psicoterapéutica, ya que cuando nos planteamos el uso de estos materiales como un recurso en terapia, tocamos inevitablemente con cuestiones de carácter ético que a veces nos pueden sobrepasar tanto a nivel personal como profesional. Se trata de cuestiones éticas de difícil resolución, que han dado lugar a un intenso debate. Durante años, este tema ha ido fluctuando, configurándose en torno a dos ejes: su carácter obsceno, y el rol sumiso y degradante que se le ha otorgado al género femenino (Ogien, 2005).

En cuanto al carácter obsceno, se ha puesto en relieve el riesgo que puede suponer para el espectador la visualización de material pornográfico, en la medida en que se representan conductas sexualmente explícitas o que no encajan con los valores tradicionales de la familia y el orden social. Esta crítica tiene su origen en los sectores conservadores y ha desarrollado toda una serie de criterios restrictivos en torno al contenido escénico, donde en función de este contenido se han establecido franjas horarias televisivas, así como canales de distribución y

comercialización restringidos.

En el segundo de los ejes (Ogien, 2005), el cuestionamiento ético ha provenido de los sectores progresistas de la sociedad, sobre todo del movimiento feminista. En este caso, se ha puesto en relieve que la mayor parte del contenido pornográfico que se comercializa sitúa a la mujer en una posición de sumisión, en un plano puramente objetual, adoptando roles masoquistas, cosificados, restringidos de cualquier voluntad, donde a menudo se representa agresión sexual. Para estos críticos progresistas, el material de tipo pornográfico, aunque sexual, no resulta en ningún caso liberador, sino que favorece a la desigualdad de poder. La difusión masiva de pornografía, promueve un clima de odio y violencia contra las mujeres, coartando su libertad, perpetuando la desigualdad de la que se nutre el patriarcado.

Encontramos una serie de cuestiones éticas, pues, que giran alrededor del material erótico y pornográfico y que suponen un reto en nuestra labor profesional como psicoterapeutas. Un reto que aún es mayor cuando se añaden implicaciones de orden psicológico, pues hay críticas sobre el efecto perjudicial que puede tener la exposición a la pornografía, ya sea por su contenido, por el tiempo o por la continuidad de visualización.

En este sentido, Conrad y Milburn (2002) advierten de la visión distorsionada de la sexualidad que transmite la filmografía pornográfica. En primer lugar, la aparición de un ideal de belleza corporal alejado de la mayoría de la población, puede provocar complejos sobre el físico, como la insatisfacción con el propio cuerpo, preocupación por el peso o la edad y la convicción que la sexualidad sólo es apta para las personas que se acercan a estos cánones corporales. También puede motivar, en determinados casos, someterse a cirugía plástica para modificar partes del propio cuerpo. En otro orden de distorsiones, los actores pornográficos representan unos personajes con unas capacidades sexuales aparentemente ilimitadas, hecho que genera inseguridad, sobre todo en personas que experimentan determinadas disfunciones sexuales. Así pues, para Conrad y Milburn, la recomendación ante de este tipo de material sería la de tomar distancia.

Bolinches (2001), en este sentido, afirma que, como todo, el uso de la filmografía erótica o pornográfica debería de tener su justa medida. Muchas parejas reconocen que utilizan este material para incentivar el deseo y la excitación. Pero esta práctica, advierte el autor, puede volverse un problema cuando se convierte en un refugio y se utiliza sistemáticamente como un sustituto. Algunos autores hablan hasta de adicción a la pornografía, con efectos perjudiciales para mantener relaciones sexuales reales gratificantes. La experiencia sexual, efectivamente, transcurre preferentemente en un marco de juego y fantasía, pero debemos tener presente que la pornografía no es la fantasía en sí, ni el juego, tan sólo es una representación de ésta. Una representación, además, no siempre creativa, que se ajusta muy a menudo a un margen estrecho de diversidad argumental y escénica, donde se presentan cánones corporales y conductas muy determinados. Así, la excesiva exposición

provocaría una baja autoestima, rigidez y empobrecimiento en la capacidad de fantasear, así como posibles dificultades de experimentar deseo y excitación espontáneos.

Ahora bien, en determinados casos, y de forma puntual, sí que se podría recorrer a la pornografía como una herramienta terapéutica. Cabello (2010) recomienda la visualización de pornografía en determinadas disfunciones sexuales: en el deseo sexual hipoactivo del hombre (pág. 162), en casos de disfunción eréctil (pág. 193), en anorgasmia femenina (pág. 287), y también en casos de dispaurenia (pág. 272). El contexto donde se sitúa el uso de este material es en el de los ejercicios individuales, como soporte a la masturbación, así como para potenciar una actitud positiva hacia la sexualidad (erotofilia). Pero, ¿en qué medida? Depende. Depende del caso y también del contenido del material. En disfunciones como el deseo sexual hipoactivo en el hombre, Cabello propone una exposición de hasta dos minutos diarios de imágenes y películas pornográficas como soporte en la tarea de autoestimulación (pág.162). En pacientes con disfunción eréctil, en cambio, se puede permitir la visualización de películas pornográficas, pero debemos valorarlo previamente, pues en algunos casos sólo sirven para acomplejar al paciente después de la observación de erecciones exageradas (pág.193).

Así, pues, en terapia sexual, debemos tener especial cuidado con el uso de este tipo de material. Cuando un paciente viene con una demanda de tipo sexual, debemos considerar el tipo de demanda, además de las características individuales de cada persona. Con ello, queremos hacer referencia a los diferentes aspectos de personalidad, aspectos culturales, éticos, etc., que presenta el paciente. Antoni Bolinches, nos comenta en la entrevista que *“el tipo y contenido del material a visionar debe consensuarse con el cliente de acuerdo con sus necesidades, preferencias y utilidad terapéutica”*. También, debemos conocer el contenido del material que recomendamos, para asegurarnos que se adecua a cada situación.

A continuación, queremos exponer de forma más sistemática los diferentes usos del material pornográfico o erótico en el marco de la terapia sexual y/o de pareja. Hasta este momento, hemos trazado un marco ético, hemos establecido algunos límites y riesgos psicológicos que subyacen a su uso, y ahora nos proponemos a sistematizar el potencial terapéutico que conlleva. Hablamos básicamente de los siguientes usos: *para promover una normalización de la sexualidad; para apoyar el aprendizaje mediante la observación de conductas o juguetes sexuales; para estimular el deseo y la excitación; y para promover fantasías de orden sexual.*

1- Normalización de la sexualidad. Muchas personas acuden a terapia sexual y/o de pareja entendiendo el sexo como algo malo, vergonzoso, pecaminoso y generador de culpa. Como psicoterapeutas, debemos tratar de normalizar el sexo, darle un espacio, un lugar digno y promover una actitud positiva ante la sexualidad. La visualización de filmografía pornográfica y erótica provoca un efecto inevitable-

mente normalizador. Aquello prohibido, escondido, oculto o extraño, es representado en la pantalla y provoca una habituación en el espectador; consecuentemente y de forma progresiva va adquiriendo un status de normalidad. Eso ayuda a pacientes que presentan un cuadro de deseo sexual hipoactivo, donde existe una educación sexual muy escasa y restrictiva, o a pacientes que sufren disfunciones sexuales debido a rechazo o alejamiento de su vida sexual, muy a menudo relacionadas con una cultura tradicional hostil a la libre expresión de la sexualidad.

2- Apoyo en el aprendizaje mediante la observación de conductas o juguetes sexuales. La visualización de filmes eróticos y pornográficos, permite también que el paciente observe conductas de otras personas y vea toda la diversidad que se da generalmente en cuanto a relaciones sexuales. Es decir, momentos de seducción, de acercamiento, de cortejo, besos, caricias, autoestimulación, sexo oral, coito, sexo anal, sexo con más de una persona, relaciones homosexuales, la utilización de ciertos juguetes sexuales, etc. Este hecho provoca un efecto de modelaje importante y es una fuente de aprendizaje de gran valor para pacientes que carecen de dicha formación.

Debemos puntualizar que en la mayoría de películas pornográficas que podemos ver hoy en día, se observa una sexualidad poco realista, de escaso valor educativo y muy limitada. Erika Lust (2008) señala: *“es inaceptable la calidad audiovisual que nos plantea el cine adulto: decorados cutres, estilismo y maquillaje horribles, música que no aporta nada, actuaciones ridículas y doblajes aún peores, fotografía amateur... en general un producto audiovisual muy pobre”* (pág.10). En este tipo de películas el ideal sexual femenino y masculino se aleja bastante de la realidad.

Debemos tener en cuenta, también, que los hombres son más visuales que las mujeres, por lo que el público mayoritario de películas pornográficas suele ser masculino. Como afirma Sylvia de Béjar, escritora y especialista en sexualidad, *“es bien sabido que los hombres son más visuales que las mujeres, y eso por ejemplo se ve en el uso de material porno u erótico para ayudar a personas con deseo sexual inhibido. Una mujer suele responder mejor a la propuesta de leer literatura erótica que a la de ver porno. En el hombre sería al revés...y luego habría que atender a las características individuales de cada persona”*. Así pues, las mujeres no suelen sentirse tan representadas por este tipo de películas. Es por ello que éstas han tenido que luchar para que exista un porno dirigido a ellas también. Como señala Sylvia de Bejar (2011), existe cine X pensado para las necesidades y los gustos femeninos. Éste se traduce en contar una historia, en el cuidado de la imagen, en el hecho de que las actrices no parezcan prostitutas... Así debemos hacer mención a Candida Royalle, productora y directora estadounidense de porno pensado para mujeres, o Erika Lust, escritora, guionista, directora, y productora que ha recibido varios premios internacionales por sus películas porno. Erika Lust (2008) puntualiza que nos encontramos ante una generación que no ha encontrado una representación de

su sexualidad moderna y plural en la pornografía machista tradicional. La gente no quiere ver a hombres multimillonarios que tratan a las mujeres como objetos de placer. Lo que quieren ver en este tipo de películas son argumentos que se acerquen a la realidad, personajes creíbles, gente normal con la que el observador pueda sentirse identificado, y que se trate a las mujeres como sus iguales, fomentando el respeto y el amor.

Erika Lust se ha convertido en una referencia para nosotros como psicoterapeutas, ya que ha producido numerosas películas, de entre ellas las populares *Life, love, lust* (2010) y *Cinco historias para ellas* (2007). En esta última, por ejemplo, podemos ver cinco cortos pornográficos pensados para mujeres y para parejas donde el sexo tiene una atmósfera natural y realista. El primer corto, *Nadia y las mujeres*, nos enseña una bonita historia lésbica, en la que aparecen escenas cargadas de erotismo, fantasía, seducción, caricias, besos, dulzura y pasión. Al mismo tiempo, se puede ver la incorporación de juguetes en las relaciones sexuales, como el vibrador. El segundo de ellos, *Jodetecarlos.com*, trata de una historia de una infidelidad y una venganza, en la que se muestran relaciones sexuales de una mujer con dos hombres (trío). *Casados con hijos*, habla de la historia de un matrimonio que decide hacer realidad sus fantasías más profundas y sensuales, y en ellas, podemos observar una escena de dominación-sumisión. *Ser o no ser una buena chica*, trata la historia de una chica que mantiene relaciones sexuales con un hombre desconocido, y en ella podemos ver el papel de una mujer libre de tabúes. Y por último, *Te quiero, te odio*, es una historia gay, que nos muestra una relación sexual muy tierna y apasionada entre dos hombres. Así, en esta película, podemos ver escenas muy cercanas a la realidad, donde los observadores pueden sentirse identificados. También se da un buen trabajo con los actores, un guión y una música coherentes con las escenas presentadas, buena calidad del sexo, un tamaño real de los genitales masculinos, inclusión de caricias, besos, masturbaciones propias y del otro, sexo oral y una amplia visión de la sexualidad. Además, podemos visualizar el uso del preservativo en los actos coitales que mantienen los actores, lo que fomenta una sexualidad sana y positiva. De este modo, podemos ver un porno pensado para público femenino y masculino, que se centra en el placer de ambos y no exclusivamente en el del hombre, abordando el tema de la intimidad y las relaciones.

A parte de este nuevo género pornográfico más cercano y realista, también debemos tener en cuenta que existen numerosas películas eróticas que pueden mostrar pautas de seducción, y sobretodo ritos y conductas de tipo sexual no coital. Sobre películas eróticas, encontramos diversas, como por ejemplo: *Lucia y el sexo* (2001), *Belle de jour* (1967), *Nueve semanas y media* (1986), *Las edades de Lulú* (1990), *el cartero siempre llama dos veces* (1981), *Secretary* (2002), o *El último tango en París* (1972).

3- Estimulación del deseo y la excitación sexual. La visualización de conteni-

do sexual o erótico que incluye este tipo de películas suele generar deseo y excitación en el observador. En ese sentido, es un recurso que se puede utilizar de modo terapéutico en disfunciones ocasionadas por problemas asociados a las primeras fases de la experiencia sexual. Ya sea para estimular el deseo y la excitación o bien para trabajar la aversión al sexo. En el caso del trastorno por aversión al sexo, se puede recomendar al paciente videos y películas que éste pueda ver en su casa, o en la sesión misma, con contenido que pase de erótico a progresivamente pornográfico, y así, trabajar sus reacciones, expresiones y emociones. También puede ser útil para ampliar la experiencia sexual de los pacientes, tanto a nivel individual como de pareja.

Con todo ello, y como ya advertimos en el anterior apartado, cabe prestar mucha atención sobre el tipo de material de contenido sexual y ser cautos en la selección. Como bien sabemos, el material pornográfico que nos envuelve hoy en día está muy centralizado en el coito, lo que lleva a una sexualidad pobre, limitada y basada en conseguir el orgasmo (o múltiples orgasmos). Esto provoca falsas expectativas a los individuos y lleva a que se centren primordialmente en llegar al clímax, olvidándose a menudo de los demás aspectos, de cómo disfrutar y/o sentir placer durante todo el desarrollo del encuentro sexual. Porque trabajar el deseo y la excitación es trabajar también los momentos en los que se manifiestan, en todas las etapas, y así conseguir que se expresen libremente. Es por ello que cuando estamos delante de nuestros pacientes es recomendable evitar filmografía donde el contenido sexual esté centralizado exclusivamente en el coito, o se dé un orgasmo tan intenso que no se ajuste a la realidad, ya que esto tan sólo provocará ansiedad anticipatoria y frustraciones por no poder llegar a obtener los mismos resultados que observan e integran en la propia sexualidad. Debemos empezar a romper mitos y promover una sexualidad real y sobretodo liberadora.

4- *Promover fantasías de orden sexual.* Asimismo, podemos hacer uso de este tipo de material con el fin de promover fantasías sexuales. Estimular un espacio alternativo basado en la imaginación, en la creatividad, en la simulación, en la representación simbólica; un espacio interior donde liberar inhibiciones y temores, donde representar escenarios prohibidos o ideales, recrear juegos de poder, invertir papeles, donde manipular seductoramente. Un espacio privilegiado donde la relación sexual toma la naturaleza de un juego. No en vano, la industria que fabrica y comercializa todo tipo de artilugios y complementos sexuales los ha bautizado como juguetes eróticos. Y asociado al juego, y como motor de éste, está la fantasía.

Para Perel (2007), el erotismo, la seducción, el deseo, la excitación, discurren por un mundo paralelo al de la vida *formal*, y se rigen por normas propias, a menudo políticamente incorrectas. El deseo sexual y ser un buen ciudadano parece que sigan caminos divergentes. Esta aparente dualidad sitúa muchas personas y parejas en una contradicción, los ubica ante dilemas morales de difícil resolución, que generan incomodidad, vergüenza y culpa. Tenemos miedo, afirma Perel (2007), de que jugar

con los desequilibrios de poder o simular una infidelidad en la interacción sexual, aunque de mutuo acuerdo, ponga en riesgo el respeto fundamental sobre el que se tienen que basar nuestras relaciones. Pero, precisamente, aquello que la fantasía permite es salir de nosotros mismos. En la fantasía, y en el juego sexual, omitimos las restricciones culturales. Pero es un espacio seguro, controlado, donde podemos libremente expresar nuestros tabúes. La misma dinámica de poder y control que puede resultar desafiante en las relaciones afectivas, puede ser altamente deseable cuando se fantasea. Así, en lo más profundo de la mente erótica, encontramos un espacio psicológico seguro para liberar las inhibiciones y los temores que nos perturban. Nuestras fantasías nos permiten negar y deshacernos de los límites impuestos por nuestra consciencia, nuestra cultura y la imagen de nosotros mismos.

Una dualidad de experiencias que podría interpretarse en términos de Desarrollo Moral (Villegas, 2011). Hablaríamos, así, de dos niveles de regulación moral diferentes. En el nivel que hemos nombrado *formal*, nos ubicaríamos en el criterio alocentrado, basado en un código moral donde se consideran los derechos de los demás y las normas de convivencia social. Un nivel donde se acomodaría una parte sustancial de la interacción de pareja, aquella que implica la administración del hogar, el cuidado de los hijos, que se regiría por cualidades asociadas al respeto mutuo, a la responsabilidad, a la solidaridad, a la fidelidad, a la amistad, etc. En un segundo nivel, básicamente egocentrado, de tipo anómico, se desarrollaría la parte decisiva de la interacción sexual. Hablaríamos de expresión espontánea de los propios deseos y de juego, donde se representaría a menudo la transgresión del código moral, como si de niños *malos* se tratase. Porqué aunque se requiera el completo desarrollo físico y psicológico para una adecuada y sana vivencia de la sexualidad adulta, y por lo tanto requiera un marco también adulto que la acoja, es necesario señalar su carácter eminentemente anómico, sin el cual la sexualidad queda prácticamente vacía. Trabajar para integrar esa dualidad interior es tarea necesaria en terapia sexual, sobretudo en pacientes que no han adquirido un manejo suficiente de las implicaciones morales de sus diferentes niveles de interacción en la relación de pareja.

A nivel concreto, en terapia, se trabaja el desarrollo de la capacidad de fantasear y el manejo de estas fantasías durante las interacciones sexuales. Por ejemplo, con pacientes a los que les cuesta relajarse o que tengan niveles elevados de ansiedad se les puede recomendar la visualización de películas para generar y ampliar el tema de las fantasías. Éstas ayudaran a erotizar el pensamiento y su función principal será eliminar la ansiedad, ya que serán distractoras del pensamiento. Como señala Helen S. Kaplan (2010) “*muchas veces los sueños y las fantasías son útiles para abrirse paso entre estos obstáculos inconscientes de la liberación orgásmica. Y la paciente debe recibir seguridad en el nivel más profundo acerca del carácter irreal de sus fantasías traumáticas*” (pág.104). Además, añade “*una vez que las sesiones terapéuticas han disipado los sentimientos de culpa, los*

miedos, las fantasías eróticas durante las sesiones, es importante que haya recibido la seguridad de que las fantasías, de cualquier naturaleza, son normales e incluso muy útiles para el funcionamiento sexual como estímulo y como distracción de la ansiedad” (pág.107). Si nos encontramos ante un paciente que carece de fantasías, por ejemplo, es recomendable recurrir a la filmografía pornográfica o erótica para que mediante imágenes erotice su pensamiento y pueda ver qué tipo de fantasías le excitan. De este modo, con pacientes que vienen con una demanda de anorgasmia, se les pueden recomendar el uso del estímulo digital del clítoris, sumado a la distracción procurada por la fantasía, que suele provocar el orgasmo en poco tiempo (Helen S. Kaplan, 2010). Kaplan señala que *“se indica a la paciente que experimente el movimiento del vibrador cerca y en torno a su clítoris, y se insiste en que se sumerja en la fantasía para “distraerse de quien la distrae”, es decir, para distraerse de sus propias tendencias a ejercer un control consciente de su respuesta orgásmica*” (pág.107), con lo que se le puede sugerir a la paciente la visualización de películas eróticas al mismo tiempo que se estimula. Asimismo, Kaplan añade que *“todas estas técnicas mecánicas facilitan el orgasmo, probablemente porque distraen a la mujer de sus tendencias inhibitorias. Repetimos que una de las distracciones más útiles es una fantasía erótica*” (pág.109).

Además, el hecho de visualizar filmografía pornográfica y/o erótica permite crear al paciente su propio material erótico. Por ejemplo, podemos pedirles después de la visualización de una serie de películas, que nos escriban sus fantasías. Sylvia de Béjar (2011) comenta que *“se trata de una actividad altamente terapéutica, sobre todo porque permite conocerte a ti misma y porque eres tú quien elige lo que te excita, no los demás*” (pág. 200).

Como psicoterapeutas, debemos promover a que la imaginación del paciente se exprese, que no tenga límites, para que de este modo llegue a tener su repertorio de fantasías, lo que va a permitirle sentirse libre a nivel sexual.

Es por todo esto, que el uso de la filmografía pornográfica y erótica, en el marco de la terapia sexual y de pareja, puede llegar a ser de gran utilidad. Para ello, como hemos mencionado anteriormente, debemos ser cautelosos y selectivos con este tipo de filmografía ya que no toda nos va a servir para cada tipo de demanda ni va a ir de acuerdo con su escala de valores sexuales. Como afirma Antoni Bolinches, psicólogo clínico y sexólogo, *“uno de los axiomas en terapia es que “todo lo que sirve es bueno” y eso se puede aplicar, evidentemente, al material audiovisual. Por lo tanto, el debate no debería establecerse con respecto al soporte sino en relación al contenido. Si el apoyo audiovisual es adecuado, y se incorpora en el momento oportuno, puede resultar de utilidad*”.

Video-documentales y programas de radio y televisión

Llegados a este punto, hemos analizado todo un abanico de recursos audiovisuales marcados por su eminente carácter analógico, metafórico, fantasioso

y simbólico, aunque en algunas ocasiones también trataban información de modo literal, e incluso divulgativo. En el presente apartado, sin embargo, la tónica será la opuesta. Hablaremos de vídeo-documentales y de programas de radio y televisión, formatos que se caracterizan por aportar información de forma ordenada y directa, explícita, generalmente con finalidad divulgativa o educativa, aunque no siempre, como en aquellos casos donde su función se limita al entretenimiento.

El uso de vídeo-documentales y programas en terapia viene condicionado por su capacidad de transmitir información útil a nuestros pacientes, información que muy a menudo resulta difícil de transmitir durante el diálogo terapéutico. Podríamos decir, en este sentido, que lo relevante de este material es su capacidad de aportar a la terapia un carácter hiperrealista. A continuación exponemos de qué manera definen y utilizan estos recursos diferentes profesionales del campo de la terapia sexual y de pareja a los cuales hemos entrevistado en motivo de este artículo.

Manuel Villegas nos habla de recursos a diversos niveles: *“Algunos pueden ser puramente didácticos, como vídeos preparados expresamente para explicar determinados problemas de sexualidad y otros más ilustrativos, de determinados aspectos de la sexualidad o de las relaciones de pareja”*. Este autor añade que *“los vídeos educativos son un recurso lógico, no analógico, a pesar de tener un formato audiovisual”*. Vemos, pues, que la estrategia terapéutica en este caso no es analógica, sino precisamente la opuesta. De un modo más específico, Antoni Bolinches nos habla de su preferencia por *“los vídeos de divulgación sobre prácticas sexuales normativas que favorezcan el buen funcionamiento sexual y aporten información orientada a generar seguridad sexual”*. Marina Castro, psicóloga clínica y sexóloga, también se inclina por *“los recursos educativos que ayuden a normalizar situaciones y por los recursos donde aprender nuevas habilidades, aquellos en que se pueda ver la diferencia entre la sexualidad femenina y masculina y aquellos que promuevan la educación sexual”*. Miguel Angel Cueto, citado ya en el apartado donde hacemos referencia a la filmografía de pareja, nos habla de cómo *“el uso de escenas de vídeos educativos o de películas permiten la adquisición de nuevos repertorios de conductas o habilidades, la inhibición o desinhibición de conductas que ya poseía el sujeto en su repertorio, facilita la realización de conductas que no se emiten por falta de estímulos inductores y ayuda a un incremento de la estimulación ambiental y afectiva entre la pareja, dándole un mejor control sobre la activación emocional y valencia afectiva y es muy útil en la terapia sexual ya que permite analizar la respuesta sexual en otras parejas, visionar estrategias para la mejora de las disfunciones sexuales y enseñar técnicas psicológicas aplicadas a este tipo de patologías”*. Finalmente, Pere Font, psicólogo clínico y director del IESP, se inclina por los *“vídeos educativos, especialmente aquellos que el paciente puede ver en casa”* subrayando que aunque se proponga una tarea para casa al paciente *“es importante que el terapeuta haga indicaciones claras. Un recurso sin unas pautas adecuadas*

no vale para mucho”.

El número de vídeos, documentales y programas que hacen referencia al sexo y que se pueden encontrar en la red o en otros medios de comunicación es significativamente elevado. Pero no todo lo que podemos encontrar tiene la calidad deseable, ni todo es útil o adecuado para usar en terapia sexual y de pareja. Como en los anteriores recursos audiovisuales que hemos tratado en este artículo, debemos realizar una rigurosa tarea de selección de material desde el punto de vista de la calidad del contenido, de su especificidad y del formato en que presenta. Así, se pueden encontrar desde vídeos más específicos y centrados en temas concretos, como el titulado *Masturbación femenina* de Natalie Goldberg (Odisea), hasta vídeos más generales como *Sex-mundi, la aventura del sexo* (Odisea, Chello Multicanal), pasando por vídeos con una finalidad educativa como *Loving Sex* (Institut Alexander. EEUU), o en formato breve, como *Técnicas de masturbación femenina* (realizado por tres estudiantes de Enfermería, colgado en *Youtube*) o aquellos que sólo pretenden entretener con perjuicio de la calidad del contenido, como el programa de televisión *Sex Academy* que se retransmite por la cadena televisiva Cuatro.

Su modo de uso en terapia, varía dependiendo de los factores que acabamos de indicar. Se pueden utilizar directamente en la sesión si el terapeuta dispone de los recursos ya catalogados y estos son de corta duración, o como tareas que el paciente realizará en casa, especialmente cuando el recurso es de larga duración o el terapeuta no dispone de éste en sesión. En este último caso se le indicará al paciente que se comentará y trabajará la tarea y su impacto en la siguiente sesión. Muchas veces un vídeo ilustrativo sobre un determinado tema puede complementar las explicaciones del terapeuta facilitando la comprensión por parte del paciente (como puede ser el caso de la masturbación, de los ejercicios de Kegel, de la forma de estimular el clítoris para que la mujer consiga el orgasmo...). Ya que un vídeo nunca sustituirá al terapeuta, éste siempre tiene que ir acompañado de su explicación educativa, *feedbacks* y resolución de dudas.

Los vídeo-documentales y los programas de radio y televisión son muy útiles en terapia sexual y de pareja, pero como en el caso del material erótico y pornográfico, al utilizar este tipo de recursos los profesionales han de tener en cuenta la escala de valores sexuales de los pacientes que tienen delante y calibrar si su contenido se adapta en cada caso particular. Se tiene que analizar previamente la situación personal de cada paciente y seleccionar el recurso adecuado para el mismo.

El principal problema al que apuntan la mayoría de profesionales que hemos entrevistado y con el que nosotros mismos nos enfrentamos, es que todo el material que existe se encuentra en la red de forma dispersa, no está organizado o categorizado. Tampoco es fácilmente accesible en tiendas especializadas. En la práctica, cada terapeuta reúne por su cuenta, de forma aislada y sin criterio compartido, su propia

base de datos a partir de lo que encuentra.

Otro aspecto a tener en cuenta, relacionado con la accesibilidad del material, es el que comenta Francisco Cabello (2010), cuando se refiere a la dificultad que tiene la gente de encontrar información útil para consultar sus problemas sexuales. Muchos pacientes, antes de recurrir a un profesional, buscan información ellos mismos sobre aquello que les está sucediendo. Hoy en día, a través de la red, se puede acceder a mucha información y es complicado discernir el material adecuado del que no lo es. Esto hace que muchos pacientes lleguen a consulta con una idea distorsionada y con una etiqueta muy rígida de su problema, con un autodiagnóstico que en muchas ocasiones no favorece el tratamiento, con tratamientos mal hechos y con resultados frustrantes. En definitiva, se da un mal uso de toda la información disponible por no saber cómo gestionarla.

Un tercer problema, como apunta Marina Castro, viene dado por el hecho que en muchas ocasiones, por falta de material más adecuado, se recurre a materiales en idiomas o con doblajes alejados del habla habitual del paciente. Esta variable puede dificultar la prescripción terapéutica. Un ejemplo sería el material de Estados Unidos con un doblaje en versión *latina* expuesto a un paciente de origen peninsular. Las alocuciones utilizadas pueden causar sorpresa o confusión, perdiendo dicho material su potencial terapéutico.

Por todo ello creemos que este es un campo donde la terapia sexual y de pareja tiene mucho que decir y hacer, revisando todo lo existente, descartando lo que no sea útil, creando aquello que sea necesario y catalogándolo todo en función de situaciones de pareja y de temas sexuales, así como encargándose de su distribución en todos los formatos posibles.

A continuación hemos recopilado un listado de vídeos-documentales, así como programas de radio y televisión, que se pueden encontrar en la red o en los medios de comunicación, tanto de recursos aptos para usar en terapia, como algún ejemplo de material poco recomendable. Este listado es sólo una modesta muestra de todo el material que podemos encontrar. Insistimos en que cada terapeuta tiene que valorar, teniendo en cuenta las características del paciente, sus valores, el tipo de demanda y cuál es el recurso más adecuado en ese momento. Un recurso válido para un paciente puede no serlo para otro.

1- Vídeo- documentales:

- ***Sex-mundi, la aventura del sexo (Odisea, Chello Multicanal)***: producción de quince episodios sobre la sexualidad, desde el punto de vista biológico, antropológico, social, cultural y filosófico. Constituye una auténtica enciclopedia erótica audiovisual que tiene un gran equilibrio entre lo informativo, lo riguroso y lo entretenido. La serie cuenta con la participación de prestigiosos expertos de variadas disciplinas y de personajes anónimos y famosos cuyo trabajo está relacionado con el mundo del

sexo.

- ***Loving Sex (Institut Alexander. EEUU)***: serie de 15 capítulos, con versión en castellano que trata temas como: Qué quiere la mujer, Qué quiere el hombre, Juguetes sexuales, Masaje sensual, Cómo hace un striptease... Es un buen material educativo.
- ***Erotic (Alemania)***: material educativo no traducido al castellano (punto G, lugares y formas de expresar la sexualidad...).
- ***Técnicas de masturbación femenina***: Documental creado por tres alumnas de Enfermería dentro de la asignatura Metodología Avanzada de Cuidados en la que se les propuso hacer un trabajo sobre técnicas alternativas al coito. El vídeo muestra 15 variantes de estimulación femenina. Las alumnas decidieron colgar el vídeo en la red y este ha obtenido mucho éxito. Es un recurso muy adecuado para explorar la propia sexualidad.
- ***La Luna en ti***. Documental que muestra un viaje hacia las raíces más profundas de la feminidad y la vida. Analiza lo que actualmente continúa siendo un tabú en nuestra sociedad moderna tanto para hombres como para mujeres: la menstruación. Con ironía y humor se profundiza en el tema a través de referencias personales y colectivas, desafiando las ideas preconcebidas sobre la feminidad.
- ***Masturbación femenina (Odisea)*** de Natalie Goldberg: documental que rompe el silencio alrededor del tema de la masturbación femenina. Betty Dobson ha enseñado a mujeres de todas las edades, creencias y procedencias cómo masturbarse. En el documental, tres mujeres para quienes la masturbación es un tema difícil de afrontar, están dispuestas a experimentar su terapia con Betty frente a las cámaras, con instrucciones tanto psicológicas como prácticas, incluyendo sesiones privadas y grupos de trabajo.
- ***El clítoris, ese gran desconocido (Canal Odisea)***: varios profesionales describen detalladamente todas las características concretas del clítoris, como su anatomía o su funcionalidad. Engloban estos conceptos dentro de las características propias de la sexualidad femenina y, a su vez, pretenden romper con los mitos y tabúes que rodean este órgano.
- ***Un amor singular (Documentos TV /RTVE)***: documental que habla sobre los estereotipos establecidos por la cultura y la sociedad con respecto al amor y la dificultad de desarrollar una relación fuera de los mismos (diferencia de edad, parentesco entre los miembros de una pareja, discapacidad...). Útil para romper con los tabúes sociales.
- ***Ejercicios de Kegel***: en la red encontramos diversos documentales, en formato breve, sobre estos ejercicios, pero la mayoría de ellos están enfocados al embarazo, al post-parto y a la incontinencia urinaria más que

a la sexualidad. Cabe destacar la importancia que estos ejercicios tienen para la sexualidad porque ayudan a aumentar la sensibilidad vaginal, favorecen el aumento del control de las paredes vaginales y en consecuencia incrementan el placer.

- **Técnicas de masaje erótico:** con una calidad muy desigual se pueden encontrar un gran número de documentales en la red sobre esta temática, que van desde los preparativos, pasando por diferentes técnicas (masajes tántricos, afrodisíacos, shiatsu, de pie, de manos, de espalda...), hasta el cómo y el por qué hacerlos. Estas técnicas pueden ser útiles para no genitalizar excesivamente las relaciones sexuales, y se pueden recomendar en el marco de la focalización sensorial (técnica muy utilizada en terapia sexual en el tratamiento de la mayoría de disfunciones sexuales).
- **Juguetes eróticos:** La industria del sex-shops está creando y difundiendo estos juguetes a través de la red, en formato de vídeos de corta duración, con amplias informaciones sobre su forma, su composición y su uso. Lo que no está tan difundido es el uso terapéutico de muchos de ellos.

2- Programas de radio y televisión:

- **L'ofici de viure (Catalunya Ràdio):** programa en catalán en el que se entrevista a diferentes profesionales sobre diversos temas, a menudo sobre sexualidad (Com activar el desig, Programar sexe a l'agenda...)
- **Hoy por hoy (Ser):** programa en el que Sylvia de Bejar, escritora y especialista en sexualidad, resuelve las dudas de los oyentes y da ideas.
- **Bricolatge emocional (TV3):** capítulo dedicado al sexo inteligente, aquel en el que la pasión y los instintos mandan pero en el que hay un componente racional que ayudará a gestionarlo mejor. En catalán.
- **Di que sí (TV Guadalajara):** Programa de educación sexual en el que se tratan temas de actualidad desde la perspectiva sexológica, se responde a las dudas y situaciones que inquietan a los telespectadores y se hacen sugerencias, se informa de eventos, publicaciones, películas...
- **Atiende-sex (Atiende-tv):** programa de televisión en internet que mediante entrevistas a psicólogos y sexólogos y la colaboración de tiendas eróticas apuesta por una sexualidad sana y divertida para todos y trata diferentes temas como: fantasías sexuales, reuniones tupper-sex, ejercicios de Kegel, juguetes eróticos, monotonía en la pareja, el gatillazo, el orgasmo...).
- **Sex Academy (Cuatro):** programa en el cual una sexóloga imparte clases a varias parejas con diversos problemas sexuales a las cuales pone deberes sobre lo aprendido. Los concursantes llevan consigo una cámara personal con la que invitan a los telespectadores a sus casas, es la pareja la que decide cuando dejar de grabar. Ha recibido críticas por ser poco riguroso.

- ***Hablar de sexo con papá y mamá (Neox / Antena 3)***: programa que muestra cómo viven los jóvenes adolescentes el sexo. Estos contarán sus experiencias, cómo las comparten con sus amigos, la importancia que le dan a las relaciones sexuales, etc. Para averiguar y entender el sexo en los adolescentes, el programa cuenta con la ayuda de una experta en sexología que conseguirá que las conversaciones sobre sexo dejen de ser un tema tabú entre padres e hijos.
- ***Todos los secretos del sexo (Divinity)***: dos sexólogas ilustran a los espectadores sobre prácticas sexuales para aderezar la rutina.
- ***Sex inspectors (Divinity)***: dos sexólogos ayudan con sus consejos a estimular la relación de parejas con problemas sexuales y frustraciones en su vida amorosa. Para ello, analizan sus rutinas con la ayuda de cámaras estratégicamente colocadas en lugares íntimos de su casa y después ofrecen consejos prácticos para estimular la pasión.
- ***Ponte a prueba (Europa FM)***: programa de radio en horario nocturno, orientado principalmente hacia jóvenes y adolescentes, en el que se tratan sobre todo temas relacionados con el amor y el sexo. Es un programa de participación activa de la audiencia, donde los oyentes explican anécdotas de su vida cotidiana e incluso plantean cuestiones, que muchas veces responden los mismos locutores.

La intención al elaborar esta lista no es crear una guía cerrada y exclusiva, sino dar una pequeña muestra del material disponible en la red y en los medios de comunicación. Insistimos, también, que mientras en terapia sexual y de pareja no se catalogue, clasifique y distribuya lo existente, o se cree material propio, cada terapeuta deberá seguir elaborando su propia base de recursos.

Conclusiones

En el presente artículo hemos tratado los recursos audiovisuales, sus principales formatos, las diferentes temáticas que tratan y las múltiples posibilidades terapéuticas en el marco de la terapia sexual y de pareja. Unos recursos que, por sí solos, no representan ninguna novedad, pero ubicados en el actual contexto de la revolución de las TIC (las tecnologías de la información y la comunicación) suponen un cambio de perspectiva en relación a su potencial terapéutico. Su amplia distribución y ágil acceso, su fácil manejo, la posibilidad de reproducirlos en casi cualquier parte y, en algunos casos, la posibilidad de crear el propio material a medida, dan a los recursos audiovisuales una nueva perspectiva terapéutica, que no se podía plantear en el pasado.

En su contra, la gran cantidad de material circulando por la red crea dificultades a diferentes niveles. En primer lugar, su calidad es desigual, y más en los ámbitos de pareja y sexualidad, repletos de mitos y tabúes. En segundo lugar, no hay una

categorización con criterio terapéutico. Incluso, tratándose de material de calidad, debería realizarse un esfuerzo de sistematización y establecer pautas de uso en terapia, o incluso como material de autoayuda para personas que deseen usarlos por su cuenta. En el presente artículo hemos procurado dar pautas básicas en esa dirección.

En este artículo se analizan una serie de recursos audiovisuales en el marco de la terapia sexual y/o de pareja. Los recursos audiovisuales son una herramienta útil y eficaz para utilizar en diversos momentos dentro del proceso terapéutico, facilitando la conexión y gestión emocional y el aprendizaje de habilidades funcionales, relacionales y/o afectivo-sexuales deficitarias o en conflicto. Concretamente, hacemos referencia a canciones y videoclips musicales, filmografía de pareja, filmografía erótica y pornográfica, video-documentales y programas de radio y televisión, mostrando una selección ilustrativa i sugestiva, con el objetivo de fomentar la creatividad y ampliar el abanico de recursos del psicoterapeuta.

Palabras clave: medios audiovisuales, cine, psicoterapia, parejas, sexualidad

Referencias Bibliográficas

- BOLINCHES, A. (2001). *Sexo sabio. Cómo mantener el interés sexual en la pareja estable*. Barcelona: Pòrtic.
- CABELLO, F. (2010). *Manual de terapia sexual y de pareja*. Madrid: Síntesis.
- CONRAD, S., MILBURN, M. (2002). *Intel·ligència Sexual*. Barcelona: Edicions 62.
- CORMIER, W. y CORMIER, L. (1994). *Estrategias de entrevista para terapeutas*. Bilbao: DDB.
- DE BÉJAR, S. (2011). *Tu sexo es tuyo. Todo lo que has de saber para disfrutar de tu sexualidad*. Barcelona: Planeta.
- KAPLAN, H. S. (2010). *Manual ilustrado de terapia sexual. La solución a los trastornos sexuales más comunes*. Barcelona: De bolsillo.
- LUST, E. (2008). *Porno para mujeres. Una guía femenina para entender y aprender a disfrutar del cine X*. Barcelona: Melusina, S.L.
- MORENO, J. J. (2004). *Activa tu música interior. Musicoterapia y psicodrama*. Barcelona: Herder.
- OGIEN, R. (2005). *Pensar la Pornografía*. Barcelona: Paidós.
- PEREL, E. (2007). *Inteligencia Erótica. Claves para mantener la pasión en la pareja*. Madrid: Temas de Hoy.
- POCH BLASCO, S. (1999). *Compendio de Musicoterapia*. Volúmenes I y II. Barcelona, Herder.
- VILLEGAS, M. y MALLOR, P. (2010). Consideraciones sobre la terapia de pareja: a propósito de un caso. *Revista de psicoterapia n° 81*, págs. 37-106.
- VILLEGAS, M. y MALLOR, P. (2010). Recursos Analógicos en Psicoterapia (1) Metáforas, Mitos y Cuentos. *Revista de psicoterapia n° 82-83*, págs. 5-64.
- VILLEGAS, M. (2011). *El error de Prometeo. Psico(pato)logía del desarrollo moral*. Barcelona: Herder.
- WOLTFELT, A. D. (2000). *Creating meaningful funeral ceremonies. A guide for families*. Companion Press: Colorado, USA

Filmografía

- ANTONIONI, M. (1961). *La notte* [Película]. Italia: Piero Zuffi production.
- BOLLAÍN, I. (2003) *Te doy mis ojos* [Película]. España: La Iguana.
- COIXET, I. (2005). *La vida secreta de las palabras* [Película]. España: El Deseo S.A. y Mediapro.

- FARRELLY, P. (2007). *Matrimonio compulsivo* [Película]. EUA: DreamWorks Pictures.
- LUST, E. (2007). *Cinco historias para ellas* [Película]. España: Lust films.
- MEYER, N. (2003). *Cuando menos te lo esperas* [Película]. EUA: Columbia Pictures y Warner Bros Pictures.
- POLANSKY, R. (1992) *Lunas de hiel* [Película]. Francia: R.P. Productions.
- REINER, R. (1999). *Historia de lo nuestro* [Película]. EUA: Castle Rock Entertainment.

EL CINE DE CIENCIA FICCIÓN COMO NARRACIÓN SOCIAL

Lluís Casado Esquiús

Psicólogo clínico, psicoterapeuta

casado@copc.cat

This article explores the meaning of a film genre, science fiction, throughout its history, this influence of society in the films that occur within it manifests itself in two levels, «as a mirror of attitudes, trends and changes in society (social concerns), or as an expression of the collective psyche of a time (social psychological concerns)». In the case of the science fiction themed freedom allows emerge the «ghosts» of a society with impunity: allowing the genre of science fiction to the maximum proximity to primary processes and little secondary processing that allows to satisfy the defense mechanisms.

Keywords: therapy, film, science fiction, society, history.

Las relaciones de la Psicología y el cine vienen de lejos. En 1929 el psicoanalista y discípulo de Freud, Hanns Sachs publica el artículo “Psicología del film”, en el que a través del análisis de tres films –“El acorazado Potemkin”, “La madre” y “Tres mujeres”– concluye: “el film parece ser un nuevo medio de conducir a la humanidad hacia el reconocimiento de su inconsciente” (Sachs, 1983/1929, pp.37-40).

En lo año siguientes los enfoques han sido diversos, desde analizar la obra de los cineastas como proyección del director (véase el caso de Federico Fellini en Iarussi, 1996) hasta el análisis de películas, la obra completa de directores o géneros cinematográficos en clave psicológica desde cualquiera de sus escuelas (por ejemplo la transaccional en Casado (1981), o la psicoanalítica en Thaon, Klein y Golmard, 1986).

A los efectos del presente artículo nos interesa más analizar la relación entre el film y el espectador, tema que, por supuesto, también ha sido profusamente explorado. A título de ejemplo podemos citar la analogía que describe Gubern (1979) entre el cine y la experiencia onírica, o yo mismo en un artículo centrado en “Muerte en Venecia” de Visconti (Casado, 1984) en el que enfatizo el hecho de que la identificación del espectador con el relato cinematográfico se produce cuando este aborda temas universales, arquetípicos, que trascienden la anécdota concreta

del argumento filmico. Por otra parte, comparto la opinión de Requena (1983, p. 25) de que “el análisis psicoanalítico de los textos narrativos ya no tendrá por qué ser necesariamente análisis de su autor, sino también, y fundamentalmente, análisis del imaginario colectivo que, en cada sociedad, y momento histórico determinado, es configurado a través de los textos de una cultura”.

Este aspecto es particularmente trascendente si pretendemos extraer conclusiones sociales del análisis de un género cinematográfico, la ciencia ficción, por ejemplo, a lo largo de su historia, o en relación a un momento histórico determinado. Como expresa Selva (1987, p. 9) desde la perspectiva de la Historia, “cualquier film es el resultado de una situación contemporánea a su realización y, por tanto, en su contenido quedan marcadas las huellas conscientes o inconscientes de una realidad imperante...”

Esta influencia de la sociedad en las películas que se producen en su seno se manifiesta en dos niveles,”como espejo de actitudes, tendencias y cambios en la sociedad (preocupaciones sociales), o como expresión de la psique colectiva de un época (preocupaciones psicológicas sociales)” (Kuhn, 1990, p. 16). Pero además, en el caso de la ciencia ficción la libertad temática (la fantasía no tiene límites) permite aflorar los “fantasmas” de una sociedad con total impunidad: “el postulado más delirante puede servir de punto de partida si lo que sigue es un elaboración lógica” (Thaon, 1986, p. 1), lo que siguiendo al mismo autor, permite al género de la ciencia ficción la máxima proximidad con los procesos primarios y la poca elaboración secundaria que permita satisfacer los mecanismos de defensa.

Pero la visión complementaria es también importante. Como instrumento de la cultura de masas y de consumo el cine también influye en las modas y actitudes sociales. Es un constructor de realidades sociales. Y no podemos olvidar que el cine es un arte, pero también una industria, y como tal ha ido adaptándose a las nuevas necesidades organizativas y de mercado.

Así, la industria de Hollywood sufrió un progresivo cambio en las relaciones de poder a partir de los años setenta del siglo XX, cuando la “blockbuster strategy”, que podríamos traducir por la estrategia del éxito de temporada, acabó con la tradicional organización de grandes estudios de producción, y especialmente concentró el poder en manos del productor (Baker y Faulkner, 1991, p. 291), en detrimento del director, cabría decir. Esta estrategia tiende a aprovechar los éxitos repitiendo temas y estructuras narrativas, con lo cual el mensaje es más recurrente.

Nuestro objetivo se centra en la primera perspectiva, en concreto en dilucidar si la ciencia ficción cinematográfica constituye un reflejo de la cultura y los valores dominantes en la sociedad (occidental) en un momento histórico dado, y obviando por tanto su papel como generador de representaciones sociales y por tanto su contribución a la construcción social de la realidad. Como destaca Francisco Javier Tirado (2004, p.2) refiriéndose a los cambios sociales con los que especula la literatura de ciencia ficción, “tenemos en sus páginas un cómo y un porqué, o sea,

toda una propuesta de análisis social”

Pero para ello antes debemos delimitar nuestro campo de estudio, es decir el género cinematográfico que conocemos por ciencia ficción, cuestión que como se verá no resulta nada simple.

LA CIENCIA FICCIÓN COMO GÉNERO CINEMATográfico

Puede resultar decepcionante consultar la bibliografía sobre el género si uno busca una definición. Con toda seguridad el autor acaba por reconocer que no dispone de un método adecuado para tal propósito. Los intentos han sido muchos, desde análisis históricos que sintetizan los temas que se supone “son” de ciencia ficción, que en un discurso curiosamente circular, resultan de un compendio de los filmes que se acepta comúnmente que forman parte del género, hasta la aplicación de métodos estructuralistas (por ejemplo Telotte, 2002) para identificar cuales serían los requisitos de la narrativa de una película para poder atribuirle su pertenencia al género, aunque el propio autor citado acabe por aceptar la porosidad y la mutabilidad en los límites que intenta determinar.

A pesar de las dificultades, por otra parte nada excepcionales en Psicología, resulta obvio que para nuestros propósitos necesitamos acotar el campo de estudio, y para ello nos basaremos en algunos aspectos sobre los que hay cierto consenso entre los especialistas, ya sean críticos cinematográficos o estudiosos de los fenómenos culturales desde las perspectivas sociológicas o psicológicas.

El crítico cinematográfico francés Gérard Lenne en un libro clásico (Lenne, 1974/1970), considera que la ciencia ficción es un conglomerado heteróclito e híbrido que configura un subgénero del género Fantástico. Este género Fantástico se caracteriza por narrar diversas formas de intrusión de la anormalidad en la normalidad, intrusión que pone en peligro el orden preestablecido (pp. 26-28). Desde esta perspectiva el frecuente “happy end” de las películas no es otra cosa que el restablecimiento del orden tras la crisis.

Ahora bien en el género Fantástico la ciencia ficción convive con otro subgénero, el fantástico (con minúsculas). La diferencia está en el tipo de peligro: mágico en el fantástico, “realista” en la ciencia ficción. Es la diferencia entre Harry Potter o El señor de los Anillos y Blade Runner o Matrix. El peligro también debe ser desconocido, inesperado, extraño, pues de lo contrario cualquier película de aventuras o policíaca sería fantástica.

Siguiendo a Lenne conviene diferenciar el origen del peligro, que puede ser interno (el propio ser humano y sus acciones), o externo, normalmente proveniente de más allá de nuestro planeta. Recuperaremos este punto más adelante.

Pero el “realismo” de la ciencia ficción no emana de la temática (invasiones extraterrestres, viajes en el tiempo, etc.) sino de la credibilidad narrativa que surge de la coartada de la ciencia, aunque el uso que hace de la ciencia es puramente especulativo cuando no insostenible a la luz de los conocimientos actuales (vid

Barceló (2000), Nichols (1991)). La ciencia ficción crea un cambio de verisimilitud que permite que la narración sea creíble aunque sea falsa (Goimard, 1976)

Recapitulemos: una película de ciencia ficción narra la aparición de un peligro anormal que altera el orden. La intrusión es creíble pues se describe bajo la tutela de la ciencia y la tecnología, obviando los componentes mágicos.

El uso a conveniencia de la ciencia y la tecnología permite desarrollos narrativos que den rienda suelta a la fantasía según un esquema de “qué pasaría si...”. Son, por tanto, narraciones de anticipación (aunque en ocasiones sería más adecuado hablar de extrapolación) que contraponen lo posible a lo cotidiano. En este sentido son frecuentes los inicios de película que muestran la normalidad en la vida familiar, laboral, social de los protagonistas que pronto se verá truncada.

Este intento de delimitación del género tiene sus limitaciones, derivadas de la impureza narrativa en muchas películas que mezclan lo mágico y lo “realista”, el uso de lenguajes cinematográficos de otros géneros sobre temáticas de ciencia ficción (por ejemplo, *Mars attacks* (Burton, 1996) o *Men in black* (Sonnenfeld, 1997) son comedias que parodian la ciencia ficción), o incluso la opinión social de los espectadores que atribuirían al género sin dudarlo películas como las dos trilogías de *Star Wars* aunque según la definición que acabamos de proponer pueden considerarse más bien películas de aventuras encubiertas formalmente como ciencia ficción.

UNA BREVE HISTORIA

La ciencia ficción como género literario es hija de la Revolución Industrial. El optimismo en la tecnología incipiente y también los temores que suscitaba se plasmaron en autores como Verne o Wells. También en revistas baratas (“pulp”) que tuvieron gran éxito en las primeras décadas del siglo XX, como *Amazing Stories* o *Astounding*, en las que empezaron a publicar algunos de los primeros grandes novelistas de ciencia ficción como Isaac Asimov o Robert Heinlein. También en esos años se popularizan los tebeos de “superhéroes” (Superman, Flash Gordon, Buck Rogers). Estos superhéroes pasaron enseguida a la pantalla como seriales de gran éxito. Hasta ese momento el cine, con algunas excepciones notables, se había desentendido de la ciencia ficción.

Los años cincuenta del siglo XX vieron la eclosión (en Estados Unidos fundamentalmente) de la ciencia ficción en el cine. Muchas son las causas que los distintos autores atribuyen al fenómeno, algunas propias de la industria como el agotamiento comercial de otros géneros (el terror), y otras de mayor interés para nosotros como la guerra fría, el maccarthysmo, o el impacto social de la bomba atómica.

En esa época aparecen en la pantalla dos de los temas que caracterizaran la ciencia ficción cinematográfica: las invasiones de extraterrestres en su versión violenta o sutil, y los efectos peligrosos de la tecnología. Como vemos un ejemplo

de cada uno de los orígenes del peligro que destacaba Lenne.

Los años sesenta vieron una recesión del género hasta que a finales de la década se estrenan “The planet of the apes” (Shaffner, 1967) y “2001: a space odyssey” (Kubrick, 1968): dos grandes éxitos de taquilla, con estrella protagonista (en el primer caso) y director de prestigio en el segundo y presupuestos generosos, a diferencia de las modestas producciones de serie B de la década anterior. La ciencia ficción había llegado a la mayoría de edad.

Estas dos películas que comparten una cierta voluntad reflexiva a partir de temas clásicos (el viaje en el tiempo, el contacto con los extraterrestres y la rebelión de la máquina) no encontraron seguimiento temático (al margen de sus propias secuelas) y los años setenta derivaron fundamentalmente hacia los peligros de la destrucción ecológica y las distopías sociales que culminan en “Blade Runner” (Scott, 1982) punto final de esa época e inicio de la ciencia ficción postmoderna para muchos estudiosos: en un Los Angeles sucio, oscuro y multicultural se nos plantea el problema de la identidad a partir de la confrontación entre el ser humano y los “replicantes”, androides de aspecto y comportamiento humanos.

Los años ochenta y noventa comportan el recurso recurrente al “remake” (versiones de películas anteriores), grandes sagas de éxito como la iniciada por “Alien” (Scott, 1979) o “Terminador” (Cameron, 1984), la primera en clave de terror sobre el enfrentamiento con el “otro” en este caso un monstruo depredador, la segunda sobre el enfrentamiento ser humano – máquina, y gran variedad de temas como las guerras contra alienígenas, la destrucción del mundo por un asteroide, y la paulatina impregnación postmoderna en filmes como “Total recall” (Verhoeven, 1990) y especialmente “Matrix” (Wachowsky, 1999, 2003).

El eclecticismo y la variabilidad de temas va en aumento y perdura hasta nuestros días acompañado de más “remakes”, secuelas y precuelas. La característica más determinante de la ciencia ficción de los últimos años es el abordaje de cualquier tema aunque presente algunas novedades como la aparición de la ingeniería genética como amenaza más actual que la bomba atómica, y la realidad virtual como escenario del dilema sobre la identidad en el siglo XXI, por ejemplo en filmes como “Solaris” (Soderbergh, 2002), “Paycheck” (Woo, 2003), o “Avatar” (Cameron, 2009).

MÉTODO DE ANÁLISIS

Por supuesto no es nuestra intención efectuar una historia de la ciencia ficción cinematográfica, pero este breve repaso nos sugiere que, si bien es posible efectuar una categorización temática del género y pueden intuirse ciertos correlatos con momentos históricos concretos (ver apéndice 1), por esta vía difícilmente podemos llegar a conclusiones demasiado fiables. En primer lugar por la repetición de los temas básicos a través de los años, y en segundo lugar por que en la misma película puede entrecruzarse más de un tema.

Por supuesto se han propuesto otros abordajes de análisis: los mitos (Lenne, op. cit.), aunque el mismo autor destaca que “el cine no crea mitos nuevos porque no hay mitos nuevos; solo hay mitos viejos bajo formas nuevas” (p.63), los arquetipos (Bassa y Freixas, 1993), el análisis textual (Rey, Bertosa y Tormo, 2011), etc.

En este trabajo propondremos un abordaje narrativo. El hecho que un guión cinematográfico es un relato, y por tanto permite un análisis narrativo, no es ninguna sorpresa, pero cuando Bruner (2002, p.19) se pregunta ¿qué es una historia? pareciera que su respuesta está extraída de cualquiera de los libros sobre el género que se han citado antes. Para Bruner una historia necesita unos personajes que tienen unas expectativas habituales en el estado normal del mundo. La historia empieza cuando se produce una brecha en el orden de las cosas que esperan. Toda la acción representa los esfuerzos de estos personajes ante la brecha. Evidentemente esta descripción vale para cualquier tipo de historia, artística o no, pero las similitudes me impulsaron a seguir en esta dirección.

El abordaje narrativo nos permite abordar el análisis a dos niveles, el de la acción y el de la consciencia (lo que piensan o sienten los protagonistas) (Bruner, 1996/1986). Ello nos permite escapar de los límites del análisis exclusivamente temático a los que aludíamos antes, y atender a todos los elementos narrativos: personajes, expectativas, acciones, entorno, peripecia y respuestas para solventar el problema creado.

Tras la renuncia a un análisis histórico nos planteamos otra opción: aprovechar la, en ocasiones molesta, tendencia de la industria a los “remakes” para poder comparar narrativamente dos versiones distintas, distanciadas muchos años entre sí, de la misma película.

El objetivo es verificar si los personajes, sus intenciones, la peripecia y las soluciones presentan diferencias sustanciales. Cabe hacer una advertencia previa, en el caso de producirse, atribuir estas diferencias exclusivamente a un cambio en los valores sociales es especulativo, pues pueden entrar en juego otros factores como el estilo del director, las modas cinematográficas, el papel preponderante de los efectos especiales en los últimos años, o incluso la personalidad de los intérpretes, especialmente si son estrellas.

Hemos escogido tres películas cuyas primeras versiones abarcan el período clásico de la ciencia ficción y de las que se efectuaron remakes a principios del siglo XXI.

The war of the worlds

Basada en una novela de H.G. Wells de 1895 compararemos las versiones dirigidas en 1953 por Byron Haskin y en 2005 por Steven Spielberg.

Principales personajes y sinopsis argumental:

Versión de 1953

Clayton Forester: científico, joven, alegre, persona “normal” que va a pescar con los colegas, desempeña un rol masculino tradicional

Sylvia: aunque es universitaria desempeña un rol femenino tradicional (auxiliar de las tropas durante el conflicto, cocinera, protegida por Clayton en varias escenas)

Mathew Collins: sacerdote y tío de Sylvia, se sacrifica intentando comunicarse con los invasores para evitar la guerra

Militares: son profesionales que cumplen con su deber de defensa, no pierden el control aun cuando la guerra es desfavorable e incluso pecan de prepotencia cuando al inicio de las hostilidades se permiten expresar: “les borraremos del mapa”

Ciudadanos: personas corrientes, preocupadas por sus cosas pero cuando el desastre se ha producido aparecen el miedo, las peleas, el pillaje y todo tipo de conductas irracionales

Extraterrestres: una voz en off al inicio de la película los describe como muy inteligentes, tecnológicamente superiores, envidiosos de la Tierra y que deciden conquistarla pues Marte, su planeta de origen, está moribundo.

Sinopsis: en las afueras de un pueblo de California se estrella lo que parece ser un meteorito. El acontecimiento genera la curiosidad de los ciudadanos y surge una nave del supuesto meteorito que empieza desintegrar personas. Van cayendo más meteoritos por todo el mundo y las naves que surgen destruyen todo lo que encuentran a su paso.

Se moviliza el ejército que es derrotado absolutamente, las armas terrestres son inútiles, incluso cuando en una decisión final se decide utilizar una bomba atómica (a pesar de los riesgos de radioactividad se advierte).

Clayton y Sylvia huyen del campo de batalla pero son localizados por los extraterrestres en una granja abandonada. Allí Clayton consigue un “ojo electrónico” y muestras de sangre alienígenas que les permitirán comprender la tecnología y fisiología de los extraterrestres y preparar el contraataque, pero todo el material de laboratorio es destruido por las multitudes enloquecidas en la evacuación de Los Angeles. Los militares derrotados han cedido el testigo a los científicos que con el material pierden también toda esperanza. La población se refugia en iglesias esperando el final.

Pero sucede el “milagro”: las naves extraterrestres se paran y los tripulantes mueren. La voz en off nos informa que han sido derrotados por los seres más pequeños creados por Dios: los microbios terrestres letales para los extraterrestres.

Versión de 2005

Ray Ferrier: maquinista de grúas en el puerto, egoísta, desordenado, divorciado y padre incompetente

Robbie: hijo adolescente de Ray, enfrentado y resentido con su padre

Rachel: hija de 10 años de Ray, atemorizada por los acontecimientos

Ciudadanos: personas corrientes, preocupadas por sus cosas pero cuando el desastre se ha producido aparecen el miedo, las peleas, el pillaje y todo tipo de conductas irracionales

Extraterrestres: una voz en off al inicio de la película los describe como muy inteligentes, tecnológicamente superiores, envidiosos de la Tierra y que deciden conquistarla.

Sinopsis: tras presentarnos la caótica vida familiar de Ray, aparecen unas “tormentas electromagnéticas” sobre la ciudad. Como consecuencia de ellas surgen del subsuelo las naves alienígenas que sin previo aviso empiezan a destruir la ciudad y a sus ciudadanos. Ray queda en estado de shock, se recupera, roba un coche y huye de la ciudad con sus hijos para llevarlos con su madre. Durante el viaje las disputas, especialmente con el hijo mayor son constantes.

En dos escenas se ven columnas militares que van hacia el frente. Aunque no hay prácticamente escenas bélicas se nos informa que la derrota de los humanos es segura ante la superioridad tecnológica de los invasores.

Humanos enloquecidos por el miedo asaltan su coche y continua su huída con Rachel (Robbie se ha ido con los soldados). Durante el viaje Ray empieza a conectar con sus hijos, se produce un viaje interior como padre. Además una nave abduce a su hija y Ray, en una acción heroica inverosímil, la rescata.

Llegan a Boston, ciudad de destino, y ven como las naves empiezan a fallar, lo que aprovecha el ejército para destruir una de ellas. La última escena nos muestra el reencuentro familiar que incluye la reconciliación de Ray con Robbie.

Una voz en off similar a la de la primera versión nos informa del motivo del final de los extraterrestres, enfatizando el “derecho de los humanos a sobrevivir”.

Análisis

Existen muchas coincidencias entre las dos versiones. Las finalidades básicas son transparentes. Invadir un planeta (con el atenuante de la necesidad en la primera versión) para los extraterrestres, la supervivencia para los humanos. Por otra parte cualquier intento de diálogo queda claro que es absurdo, las relaciones con el “otro” han de ser violentas.

En la primera versión es interesante la armonía existente entre los militares y los científicos (inexistente en la mayoría de las películas del género), como representantes de la fuerza y la razón. Estos valores no son incompatibles con los religiosos, que a la postre serán los prevalgan.

En la segunda versión el papel del científico es sustituido por el de padre y la religión también está ausente excepto en la voz en off final. Este cambio de rol es importante porque la finalidad del científico era ayudar a salvar la humanidad, la de Ray salvar a sus hijos.

Los roles de género en la primera versión son tradicionales en las relaciones

caracterizadas por la sumisión de la mujer, quedando modificadas en la segunda. Ray está divorciado y porque su ex-mujer acabó harta de él.

La peripecia básica (y diríamos única en la primera versión) de la película es la supervivencia, tanto en relación a los invasores, como entre los propios humanos durante las escenas de pánico y evacuación. La tecnología (militar en este caso) no es mala, el problema es que la de los invasores es superior. En la segunda versión la peripecia principal, ya no colectiva sino personal, es la de Ray en relación a su rol como padre.

The time machine

Casualmente también basada en una novela de H.G. Wells, comparemos las versiones dirigidas por George Pal en 1960 y por Simon Wells (curiosamente descendiente del escritor) en 2002

Principales personajes y sinopsis argumental:

Versión de 1960

George: gentleman inventor, curioso, idealista

Amigos: gentleman, alguno con una profunda amistad hacia George, interesados en sus negocios, escépticos ante George

Tribu de los Eloi: rubios, pasivos, indiferentes, viven en la superficie

Weena: miembro de los Eloi, algo más curiosa, chica de aspecto infantil

Tribu de los Morlocks: aspecto de homínido agresivo, viven en el subsuelo, caníbales

Sinopsis: George reúne en su casa a sus amigos para mostrarles su “maquina del tiempo”. Ante el escepticismo de éstos decide emprender el viaje hacia el futuro. La acción se inicia en 1899 y recorre buena parte del siglo XX en el que no encuentra más que guerras y destrucción. Ante una explosión nuclear se ve obligado a huir hacia un futuro remoto (más de 800.000 años). En un paisaje aparentemente idílico George conoce a la tribu de los Eloi, que no se interesan en lo mas mínimo en él, ni responden a sus preguntas. Salva a Weena de morir ahogada en un río ante la más absoluta indiferencia del resto.

A una señal los Eloi se dirigen hacia un edificio que se cierra impidiendo a George alcanzar a Weena. George consigue entrar en el mundo subterráneo y tras luchar con los Morlocks y recibir una incipiente ayuda de algún Eloi, consigue devolverlos a la superficie. Comprende que la Humanidad hace mucho tiempo que se dividió, los Eloi tienen la vida fácil y tranquila, pero han perdido toda iniciativa e inquietud. Los Morlocks están confinados en el subsuelo, pero dominan a los Eloi y se alimentan de ellos.

George decide regresar a su tiempo (sin Weena a causa de un contratiempo), explica a sus amigos los horrores que ha visto, pero su advertencia sobre los peligros de la sociedad “moderna” choca una vez más con el escepticismo de sus amigos.

Desengañado decide volver al futuro para intentar crear una sociedad nueva en el futuro.

Versión de 2002

Alexander: profesor universitario, ingeniero, innovador, despistado

Philby: colega y amigo, contrapunto conservador, siempre con los pies en el suelo

Tribu de los Eloi: tribu primitiva, activos y con una organización social y cultural elaborada. Aceptan su situación porque el “mundo es así”

Mara: miembro de los Eloi, madre, culta, activa

Tribu de los Morlocks: homínidos agresivos y caníbales, no pueden abandonar el subsuelo

Líder de los Morlocks: pertenece a la “casta de los cerebrales” que controlan las otras castas inferiores, por ejemplo la de los cazadores.

Sinopsis: poco después de comprometerse, la novia de Alexander, Emma, muere en un atraco ante los ojos de él. Deprimido y culpable se encierra en su laboratorio para perfeccionar su máquina. Regresa al pasado para evitar el asesinato, pero Emma muere de todas formas en otras circunstancias. Decide ir hacia el futuro para averiguar con los conocimientos que supone encontrará la forma de evitar la muerte de su amada. Pasa por el siglo XXI y se entera de que la construcción de una colonia lunar ha alterado la órbita de la Luna. Huye hacia el futuro. Está enfermo y es cuidado por Mara, de la tribu de los Eloi. Se integra en la tribu y empieza a actuar de padre de Kalen, hijo de Mara.

Se ve involucrado en una cacería de los Morlock, se ve forzado a enfrentarse a uno de ellos y sobrevive con mucha suerte. Los Morlock ha hecho prisionera a Mara y ve en su busca, se enfrenta a los Morlock a los que vence haciendo explotar su máquina. Previamente ha conocido al líder de los Morlock, un ser enigmático, con poderes mentales que ante los reproches de Alexander responde “tu eres el resultado inexorable de tu historia, igual que yo” justificando así el orden social en el planeta.

Alexander se queda con Mara y Kalen, dando a entender que su búsqueda ha finalizado.

Análisis

Los dos protagonistas de las dos versiones son muy distintos entre sí. Más allá de que George sea un inventor y Alexander un universitario (la figura del inventor autodidacta del siglo XIX se actualiza en un profesor arropado por una institución universitaria), sus finalidades son radicalmente distintas. George busca ver el futuro, adquirir conocimientos, para mejorar la sociedad de su época. Alexander se mueve por la culpa y el deseo de recuperar a su amada y por ello quiere cambiar el pasado. Una vez en el futuro George, más allá de una incipiente atracción por

Weena, pretende “despertar” a los Eloi para que rompan las cadenas que les esclavizan. Por en contrario Alexander salva a Mara y con ello, secundariamente, ayuda a los Eloi.

Los roles de género también son claramente distintos. George es un héroe que se enfrenta a puñetazos y sin miedo a los Morlock, Alexander llega enfermo, necesita cuidado, nos es un activista sino un tutor de Kalen, y cuando se enfrenta a los Morlock lo hace porque la situación no le deja otra salida. Weena es un adolescente que necesita de un hombre que la enseñe y proteja, Mara es una mujer activa que toma decisiones y es responsable de si misma.

Menos diferencias encontramos en la descripción de las dos tribus, ya que la relación de dominación incuestionada se manifiesta en las dos versiones. En este sentido la principal divergencia está en el hecho de que los Eloi en la primera versión se entregan voluntariamente, y en la segunda se resisten a ser cazados por los Morlock.

En las dos versiones el final significa una segunda oportunidad, pero para George esta oportunidad es colectiva, para Alexander, en cambio, es individual.

The planet of the apes

Basada en una novela de Pierre Boulle, compararemos las versiones de Franklin Shaffner de 1967 y la de Tim Burton de 2001.

Personajes principales y sinopsis argumental:

Versión de 1967

Comandante Taylor: astronauta, cínico y nihilista

Zyra: simia, psicóloga de animales, investigadora que no duda en enfrentarse a las leyendas oficiales en nombre de la racionalidad

Aurelio: simio, arqueólogo, más prudente que Zyra pero decidido a defender sus descubrimientos arqueológicos

Dr. Zaius: ministro de ciencia de los simios, parece un fundamentalista de la tradición, pero paulatinamente se descubre en él el garante del secreto que no conviene que se sepa

Nova: humana, es ofrecida como hembra de compañía a Taylor, le muestra una sumisión absoluta, no habla en toda la película

Sinopsis: una nave terrestre que viaja casi a la velocidad de la luz aterriza accidentadamente en un planeta desconocido. Los tres tripulantes que sobreviven (la única mujer de la tripulación ha muerto) abandonan la nave en un entorno árido buscando una zona en la que sobrevivir. Se ven involucrados en una cacería en la que los cazadores son simios y las presas humanos. Son capturados y fruto de una herida Taylor no puede hablar durante un tiempo.

Zyra ve en Taylor un humano (animal según su perspectiva) especialmente inteligente y empieza a investigarle ante la oposición de las autoridades. Cuando

Taylor consigue hablar Zyra le considera definitivamente el eslabón perdido entre el hombre y el simio. Zyra y Aurelio son acusados de herejía y ayudan a Taylor a escapar, acompañándole a la zona prohibida en donde Aurelio había escavado y encontrado restos de una cultura humana muy antigua. El Dr. Zaius les persigue con unos soldados, pero es capturado por Taylor y sus compañeros. Zaius niega todas las argumentaciones que le ofrecen Aurelio y Taylor porque contradicen las leyendas de los simios. Finalmente Zaius reconoce a Taylor que conocía la presencia de la civilización humana anterior a la simia y recomienda a Taylor que no avance más porque lo que encontrará no le va a gustar.

Taylor se marcha con Nova y efectivamente lo que encuentra no le gusta. En una de las escenas míticas de la ciencia ficción descubre la verdad: está en la Tierra y la civilización humana destruida era la suya. Taylor desesperado maldice una vez más a sus congéneres.

Versión de 2001

Leo Davidson: capitán de las fuerzas aéreas, astronauta instructor de simios, crítico con los humanos

Ari: simia, hija de un senador, defensora de los derechos de los humanos, rebelde

General Thade: general simio que aborrece a los humanos y critica la política tolerante en relación a ellos

Daena: humana, fuerte, valiente, enfrentada a los simios

Sociedad simia: decadente, es dibujada como un espejo de la sociedad humana actual

Sinopsis: una estación espacial alrededor de un planeta sin identificar se dedica al adiestramiento de chimpancés como astronautas. Una tormenta electromagnética (que en realidad es una singularidad espacio-temporal, se acerca. Se envía una sonda manejada por uno de los chimpancés que desaparece en la tormenta. Leo, en contra de las órdenes, pilota otra sonda para buscar a su chimpancé. Se produce el salto temporal hacia el futuro y la nave de Leo se estrella en un planeta desconocido.

Es capturado en una cacería de humanos a manos de simios. Los humanos son vendidos como esclavos o mascotas. Ari compra a Leo y Daena para el servicio doméstico.

El general Thade ha averiguado que Leo ha llegado en una nave espacial. Ari ayuda a escapar a algunos humanos, y al ser descubierta debe huir también. El general Thade (que cortejaba a Ari) manipula la situación y solicita la ley marcial a cambio de recuperar a Ari acusando a los humanos de raptarla.

En el lecho de muerte, el padre de Thade le explica a éste la llegada de los humanos en una nave hacía mucho tiempo. Thade marcha con su ejército (de gorilas) para capturar a los humanos.

Leo, Ari y otros humanos huyen hacia la zona prohibida buscando el punto de contacto que el comunicador de Leo le indica. Cuando llegan Leo descubre una nave destruida que resulta ser la estación en la que él trabajaba y recuperando las bases de memoria de la nave comprende lo que pasó: la estación se estrelló mientras le buscaban a él y los simios entrenados que llevaban fueron el origen de la civilización simia actual.

Los humanos ven en Leo al líder capaz de liberarlos de los simios, y en contra de su voluntad le dan apoyo para enfrentarse al ejército de Thade. En una batalla claramente inspirada en los “peplums” romanos la situación se torna crítica para los humanos, cuando aterriza una sonda de la que sale un chimpancé. Es Pericles el chimpancé de Leo, y la nave es la perdida en la tormenta que también ha viajado hacia el futuro. Los simios ven en él al fundador de su civilización y se produce una sorprendente fraternidad entre humanos y simios para un futuro de cooperación multicultural.

La película se cierra con un epílogo absurdo en el que Leo decide regresar a la Tierra para descubrir que también está gobernada por los simios.

Análisis

Las diferencias entre las dos versiones son, en este caso, abismales. Taylor era una persona que huía de la Tierra, como muestra su frase “en algún lugar del universo debe haber algo mejor que el hombre”, y el final no hace sino confirmarle su rencor. Leo es un profesional que se mueve por su sentido del deber, intenta rescatar a su chimpancé y lidera una revuelta sin realmente quererlo. También se siente culpable por el accidente de su nave. Al final simplemente regresa a la Tierra.

Los científicos de la primera versión se ven sustituidos por los militares (los gorilas de la primera versión tenían un rol secundario en el relato), así el dilema leyenda–ciencia de la primera versión, queda sustituido por el ansia de poder de Thade y su odio hacia los humanos. El dilema que refleja Ari se presenta en términos de derechos civiles de los humanos de una manera un tanto prosaica.

El final de la primera versión cierra un círculo dramático y poco reconfortante para la especie humana. El de la segunda versión es mesiánico y propone la cooperación como mejor terapia para olvidar el pasado.

CONCLUSIONES

A la vista del análisis precedente se nos aparecen algunas coincidencias que resultan interesantes:

Tendencia hacia el individualismo:

Las peripecias de las tres versiones antiguas de los filmes analizados contenían un claro referente colectivo (Forester usaba la ciencia para salvar a la humanidad, George buscaba una sociedad mejor, Taylor era crítico con su mundo), mientras que en las versiones más recientes los protagonistas se mueven por motivaciones

personales: Ray busca salvar a sus hijos, Alexander recuperar a su prometida y Leo cumplir con lo que considera su deber. Es curioso que la culpa esté tras las acciones de Alexander y Leo.

Esta dialéctica entre lo comunitario y lo individual parece decantarse hacia el individuo, seguramente por el proceso de deterioro comunitario en la postmodernidad al que alude Gergen (2010/1991). Con ello también desaparece un cierto reconocimiento de la crítica social y de la utopía como motores de cambio. George y Taylor eran unos desadaptados, Alexander y Leo son acomodaticios y egoístas.

Cambio en los roles de género:

Los distintos personajes femeninos nos muestran la evolución de la mujer en el imaginario colectivo a lo largo de más de cincuenta años. Entre Sylvia, Weena o Nova y Zya, Daema o Ari vemos la diferencia entre el rol femenino definido patriarcalmente o el rol en evolución que todavía prosigue.

Pero más interesante es la evolución del rol masculino, que nos muestra la mayor confusión de los hombres en relación a su rol. Forester, George y Taylor eran hombres fuertes, héroes en el sentido tradicional. Ray, Alexander o Leo son personajes vulnerables, dubitativos que se ven obligados a seguir un viaje iniciático para enfrentarse a las peripecias de su vida. La confusión de los protagonistas postmodernos nos advierte de las dificultades para definir la identidad masculina en el siglo XXI.

Ambivalencia ante la tecnología:

La ciencia ficción, como se dijo antes, utiliza la tecnología como coartada. En realidad el propio cine desde Meliés hasta Avatar es también tecnología punta. Las relaciones entre el ser humano y la tecnología son por tanto un tema narrativo recurrente, y es curioso como lejos del optimismo de la época moderna la ambivalencia impregna las seis películas. La tecnología militar que nos ofrece la seguridad es impotente para protegernos, la máquina del tiempo no sirve a Alexander para recuperar a su amada, pero le ofrece una nueva oportunidad, al igual que a George. La tecnología ha destruido la Tierra en la primera versión de El planeta de los simios, en la segunda el accidente de la nave recuerda la pequeñez de lo humano ante los fenómenos cósmicos.

Esta ambivalencia está presente en el mundo cotidiano si pensamos en la ingeniería genética, las redes sociales o la dependencia de los ordenadores para cualquier actividad. El miedo convive con la esperanza.

Relaciones sociales:

Las relaciones con “el otro” son sistemáticamente de conflicto, entre humanos y extraterrestres, entre los Eloi y los Morlocks, entre los simios y los humanos. Las formas de resolver el conflicto siempre son violentas, aunque en ocasiones la violencia adopte la forma de defensa justa ante la invasión, o revuelta liberadora de los Eloi o de los humanos ante los simios. Solo, y mediante una intervención sobrenatural, la cooperación aparece en la segunda versión del Planeta de los

simios. En esta cuestión la ciencia ficción ha sido y es profundamente pesimista sobre el ser humano.

EPILOGO

La ciencia ficción nos habla de nuestros miedos. El orden se ve truncado por una intromisión inesperada y en tanto no llegue la solución el espectador se ve enfrentado a sus ansiedades. Las tres películas analizadas nos hablan de supervivencia, aspiraciones, tecnología, identidades, relaciones, temas que sin necesidad de alienígenas o simios están presentes en la cotidianidad de las personas. También nos hablan de los cambios que se han producido en nuestra cultura en relación a estos temas.

Tirado (op.cit., p. 4) relaciona la lista de temas que en su opinión permiten ser analizados en la ciencia ficción desde la perspectiva del pensamiento social y se refiere a la relación con el otro, la identidad, la relación entre la ciencia y la sociedad, el comportamiento colectivo, el conflicto social, y las relaciones de poder y de género. Todos estos temas permiten también una lectura desde la psicología clínica y además creo firmemente que es un error separar artificialmente la psicología social y la clínica, como ya expuse en otro lugar en el caso concreto de la psicoterapia de pareja (Casado, 1995).

Los tiempos que nos ha tocado vivir y que denominamos postmodernidad nos presentan nuevos retos psicológicos y la ciencia ficción ya es sensible a ellos. Incluso podemos decir que cada época comporta sus avances pero también sus psicopatologías (vid Talam, 2007) y la ciencia ficción nos abre una ventana para su comprensión como relato complementario del necesario análisis y comprensión racional.

En este artículo se explora el significado de de un género cinematográfico, la ciencia ficción, a lo largo de su historia, Esta influencia de la sociedad en las películas que se producen en su seno se manifiesta en dos niveles,» como espejo de actitudes, tendencias y cambios en la sociedad (preocupaciones sociales), o como expresión de la psique colectiva de un época (preocupaciones psicológicas sociales)» En el caso de la ciencia ficción la libertad temática permite aflorar los «fantasmas» de una sociedad con total impunidad: lo que permite al género de la ciencia ficción la máxima proximidad con los procesos primarios y la poca elaboración secundaria que permita satisfacer los mecanismos de defensa.

Palabras clave: *Terapia, cine, ciencia ficción, sociedad, historia*

APÉNDICE 1			
ORIGEN DEL PELIGRO	TIPO DE PELIGRO	TEMAS	FILMES REPRESENTATIVOS
INTERNO	TECNOLÓGICO PSICOSOCIAL	Efectos de la bomba atómica	Them! (Douglas, 1954) Gojira (Honda, 1954) Planet of the apes (Shaffner, 1967) Godzilla (Emmerich, 1998)
		Riesgos de la ciencia	Frankenstein (Whale, 1931) The Quatermass experiment (Guest, 1955) The fly (Neumann, 1958) The time machine (Pal, 1960) Andromeda Strain (Wise, 1971) The fly (Cronenberg, 1986) Species (Donaldson, 1995) The hollow man (Verhoeven, 2000) The time machine (Wells, 2002) Minority Report (Spielberg, 2002) I'm a legend (Lawrence, 2007)
		Máquinas rebeldes	2001: a space odyssey (Kubrick, 1968) Westworld (Chrichton, 1973) Blade Runner (Scott, 1982) Terminator (Cameron, 1984) Matrix (Wachowsky, 1999) I robot (Proyas, 2004)
		Distopías	Things to come (Cameron Menzies, 1936) Fahrenheit 451 (Truffaut, 1966) Soylent Green (Fleischer, 1973) Zardoz (Boorman, 1974) Logan's run (Anderson, 1976) Mad Max (Miller, 1979) Robocop (Verhoeven, 1987) Gatacca (Niccol, 1997)

ORIGEN DEL PELIGRO	TIPO DE PELIGRO	TEMAS	FILMES REPRESENTATIVOS
EXTERNO	EXTRATERRESTRES	Contactos	The day the earth stood still (Wise, 1951) Forbidden Planet (Mac Leod Wilcox, 1956) Close encounters of the third kind (Spielberg, 1977) Contact (Zemeckis, 1997) Mission to mars (de Palma, 2000)
		Invasiones y guerras	The thing (Niby, 1951) The war of the worlds (Haskin, 1953) Invasion of the body snatchers (Siegel, 1956) (Kaufman, 1978) The thing (Carpenter, 1982) Predator (Mc Tiernan, 1987) Stargate (Emmerich, 1998) Independence day (Emmerich, 1996) Starships troopers (Verhoeven, 1997) War of the wolds (Speilberg, 2005) Avatar (Cameron, 2009)
	CATASTROFES	El fin del mundo	When wolrds collide (Mate, 1951) Meteor (Neame, 1978) Argameddon (Bay, 1998) Deep Impact (Leder, 1998) Knowing (Proyas, 2009) 2012 (Emmerich, 2009)

Referencias bibliográficas

- Baker, W.E. ; Faulkner, R.R. (1991): *Role as resource in the Hollywood film industry*, en *American Journal of Sociology*, vol 97, n° 2, septiembre
- Barceló, M. (2000): *Paradojas: ciencia en la ciencia ficción*. Madrid, Equipo Sirius
- Bassa, J. ; Freixas, R. (1993): *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*. Barcelona, Paidós
- Bruner, J. (1996/1986): *Realidad mental y mundos posibles*. Barcelona, Gedisa
- Bruner, J. (2002): *Pouquoi nous racontons-nous des histoires?*. Paris, Retz
- Casado, L. (1981): *La pareja en la comedia cinematográfica norteamericana*; en *Revista de Psiquiatría y Psicología Humanista*, n° 0 (p. 81-84)
- Casado, L. (1984): *El arte como canal de comunicación*, en *Revista de Psiquiatría y Psicología Humanista*, n° 8 (p.84-88)
- Casado, L. (1995): *Procesos psicosociales en la terapia de pareja*, en *Cuadernos de terapia familiar*, n° 28, pp. 7-14
- Clute, J. (1996/1995): *Ciencia Ficción. Enciclopedia ilustrada*. Barcelona, Ediciones B
- Gergen, K.J. (2010/1991): *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona, Paidós
- Goimard, Jacques (1976): *Une définition, une définition de la définition, et ainsi, de suite*, en *Cinema d'aujourd'hui*, n° 7
- Gubern, Román; Prat, Joan (1979): *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Barcelona, Tusquets
- Iarusi, O. (1996): *AT e cinema*, en *Tribute to Eric Berne*. Bisceglie, Editrice Don Uva, pp. 184-187
- Kuhn, Annette (ed) (1990): *Alien zone. Cultural theory and contemporary science fiction cinema*. London, Verso.
- Lenne, Gérard (1974/1970): *El cine "fantástico" y sus mitologías*. Barcelona, Anagrama
- Nichols, P. (1991): *La ciencia en la ciencia ficción*. Barcelona, Folio
- Requena, Jesús G. (1983): *Identificación y suspense a la luz del Psicoanálisis*, en *Contracampo. Revista de cine*, n° 32 (enero-febrero), p. 17-26
- Rey Matesanz, M.J., Berzosa Lloria, C.R. y Tormo Soler, J. (2011): *La representación social del futuro en el cine de ciencia ficción*, <http://mural.uv.es/berzosa/TISIV.pdf> (consultado el 28 de julio de 2011)
- Sachs, Hanns (1983/1929): *Psicología del film*; en *Contracampo. Revista de cine*, n° 32 (enero-febrero), p. 37-40
- Selva i Masoliver, M. (1987): *El cinema com a document. Perspectiva escolar*, n° 113, marzo
- Telotte, J. P. (2002/2001): *El cine de ciencia ficción*. Madrid, Cambridge University Press
- Thaon, Marcel; Klein, Gerard; Goimard, Jacques (1986): *Science – fiction et Psychanalyse*. Paris , Dunod.
- Tirado, F. J. (2004): *Ciencia ficción y pensamiento social*, en *Athenea digital*, n° 6

CINE Y PSICOLOGÍA: LECTURA POSTRACIONALISTA DE LAS PELÍCULAS: *EL LABERINTO DEL FAUNO Y EL ESPINAZO DEL DIABLO DE GUILLERMO DEL TORO*

Daniela Merigliano
Universidad de Siena

“Somos animales profundamente sociales, que generalmente pasan la mayor parte de sus vidas en presencia de otros, reales o imaginarios. A veces nuestros compañeros imaginarios son presencias vivas, otras son vagas figuras de fondo, o espectadores, o testimonios, que entran y salen de nuestra conciencia. Pero están ahí de todos modos”.

Daniel N. Stern, 2005

“Crisantemos, algunos tan grandes como la cabeza de un bebé. Ramos de hojas rizadas color penique con fluctuante espliego desvaído. Los crisantemos –comentaba mi amiga cuando íbamos al jardín a la búsqueda de capullos– son como leones, tienen carácter regio. Yo siempre espero que salten, que se vuelvan contra mí rugiendo y gruñendo”.

Truman Capote, *El invitado del día de acción de gracias*, 1967

In this article the author takes a constructivist postrationalistic point of view regarding two films of Guillermo del Toro “El laberinto del fauno” and “El espinazo del diablo”. Both film discusses the use of imaginative activities of the young protagonists to deal with issues of grief and loss. The study aims to shed light on the meaning which emerges from two painful life experiences of the actors, which is the leit motif around which takes shape a narrative identity. Postrationalistic Guidano’s model demonstrates once more applicable and very effective, even in the study of human functioning of the harmonic individuals, in the absence of psychopathological disorders.

Keywords: Cinema, Guillermo del Toro, narrative identity, depressive organization, lost and grief, postrationalism, Vittorio Guidano

Introducción

El objetivo de este trabajo es proponer una lectura constructivista postracionalista del contenido de dos películas cinematográficas que desarrollan en su trama **el tema del duelo y la pérdida** como hilo conductor de sus historias. Proponemos la idea de indagar y analizar de qué modo los dos protagonistas desarrollan una serie de actividades diversivas de tipo imaginativo “creando personajes fantásticos y fantasmas” para dar forma y hacer frente al sentimiento de soledad y al dolor que permean sus dos historias. Las reacciones emocionales más recurrentes se alternan entre la rabia y la desesperación, que nunca se expresan de manera clara, sino que más bien se esconden y ocultan detrás de actos dirigidos a gestionar el rechazo, los maltratos, la soledad, en una autosuficiencia que parece todavía más dolorosa si se piensa que los protagonistas de los dos relatos son niños.

El autor, vida y obra

Guillermo del Toro nace el 9 de octubre de 1964 en Guadalajara, Méjico. Director, guionista y productor, con apenas veinte años empieza su carrera cinematográfica como productor en Méjico, pero en el 1987 se traslada a los Estados Unidos para especializarse en efectos especiales y trucaje con el premio Oscar Dick Smith (El Exorcista).

Cuando regresa a su patria, funda su sociedad de producción Necropia y se dedica durante diez años a la postproducción de películas mejicanas y la serie “La hora marcada”, colaborando con diversas películas del género fantástico, en las que se encarga de los efectos especiales y el trucaje.

Es autor de artículos de cine en revistas especializadas como “*Sight and sound*” o “*Village voice*” y de un libro sobre Alfred Hitchcock. En 1993, del Toro escribe y dirige su primer largometraje “Cronos”, una curiosa opera prima basada en una mezcla de horror (sin espantos), humor, suspense, tragedia y alusiones a mitos literarios como Fausto, Frankenstein y Drácula.

La película gana nueve Arieles –los óscars mejicanos– y muchos otros premios en los festivales internacionales en los que se presenta, como la camera d’or en la Semaine de la Critique en Canes y muchos otros premios en Méjico y diversos festivales internacionales de cine fantástico.

Los elogios recibidos despiertan el interés de Hollywood, quienes le llaman en 1997 para rodar su segunda película, “Mimic”, un homenaje a las películas clásicas de serie B, interpretado por Mira Sorvino y que se presenta en Venecia, en la sección “Mezzanotte”. Como en el caso de “Cronos”, Guillermo del Toro firma el guión y la dirección. Después de la realización de “El espinazo del diablo” (2001) –una película rodada en España y producida por Pedro Almodóvar y del segundo capítulo de la saga del vampiro “Blade” (2002), con Wisley Snipes, en 2004 dirige el aclamado “Hellboy”, adaptación cinematográfica del cómic creado por Mike Mignola.

En 2006 entra en concurso en el festival de Canes con “El laberinto del fauno”, un nuevo relato de fantasía con referencias a la guerra civil española que ha dejado al público perplejo, y es llamado a formar parte del jurado del premio Venezia. Opera Prima “Luigi De Laurentiis”, en la 64ª Muestra de Cine.

Después del secuestro de su padre en 1998, liberado tras pagar el rescate, del Toro decide trasladarse de Méjico a Los Angeles, donde vive actualmente.

“Méjico es un país muy violento, pienso que muchos de los elementos característicos de mis películas derivan de una sensibilidad mejicana específica...” dice del Toro.

La ambientación espectacular y la estética que busca sitúan sus películas en contextos tétricos y sofocantes, repletos de situaciones mágicas y fantásticas.

Su estilo se caracteriza por un gusto por la biología, por la Escuela de Arte Simbolista, la fascinación y el mundo fantástico de las hadas y los mundos oscuros. Sus trabajos acogen frecuentemente monstruos y seres fantásticos.

El director ha expresado a menudo estar “enamorado de los monstruos...mi fascinación por los monstruos es casi antropológica... los estudio, los disecciono... quiero saber cómo funcionan, qué aspecto tienen por dentro y cómo se comportan...”, “tengo una especie de fetichismo por los insectos, relojes, lugares oscuros, cosas sin nacimiento...”.

Sus monstruos preferidos son Frankenstein y el Monstruo del Lago Negro. En enero de 2007, durante una entrevista para un programa de radio “Fresh Air with Terry Gross”, habló de su infancia con una abuela católica y de los maltratos que le infligía.

De su historia personal se sabe que cuando tenía unos 7-8 años, su abuela le obligaba a mortificarse con cilicios, como ponerse tapones de botella metálicos en los zapatos para hacer el camino a la escuela, hasta que las plantas de los pies le sangraran... Ella intentó incluso exorcizarlo dos veces a causa de su persistente pasión por fantasear y dibujar monstruos creados por su imaginación.

El marco teórico

Con la superación de la perspectiva empirista, Vittorio Guidano, a quien debemos la paternidad genial del enfoque postracionalista, concibe una epistemología de la complejidad como base teórica para un modelo “explicativo” del funcionamiento humano y, en consecuencia, de la psicopatología.

El punto de vista del que partimos, se sitúa en un ámbito constructivista, más específicamente sistémico-procesual, que propone una nueva perspectiva epistemológica en la que la realidad, “multiversa”, se concibe como un fluir continuo, multidireccional y multinivel de procesos cognitivos en constante desarrollo (Maturana 1985, 1987).

Ante estos procesos ya no es posible para un observador adoptar un punto de vista privilegiado (“universo”) sino que, más bien, cada individuo, desde su

experiencia de sí mismo y de la realidad, induce un orden propio que es la expresión del significado personal del que él mismo es portador.

Este orden se expresa en una serie de procesos de autoconstrucción y autoorganización que contribuyen a estructurar un sentido de continuidad histórica y unicidad personal respecto a la propia identidad. Existir implica conocer. El conocimiento es un fenómeno biológico en el que la existencia misma debe ser concebida como un proceso continuo de adquisición. En este punto la psicología deviene parte de la biología, desde el momento que se ocupa de los procesos de la existencia humana.

El hombre es el único ser que para vivir debe dar significado a su experiencia (Ortega y Gasset 1978).

Por otro lado “no existe un mundo, fuera del que experimentamos a través de los procesos que se nos han dado y que nos hacen lo que somos” (Ceruti 1985)

El paso de la epistemología de la representación a la de la construcción conlleva necesariamente cambiar el paradigma de referencia de simple a complejo.

Es justamente de los sistemas complejos de lo queremos hablar. El ser humano es así: organiza su experiencia de modo narrativo, hasta el punto que la existencia se convierte en historia y por tanto en significado. A través del lenguaje damos sentido a la experiencia, construyendo nuestra identidad para mantenerla única e irrepetible, gracias a la dialéctica constante entre el Self Narrador que explica y valora y el Self Protagonista que experimenta (Ricoeur, 1993).

La experiencia de nosotros mismos y de la realidad se desarrolla simultáneamente en dos planos en los que la experiencia inmediata se explica y se hace consistente en la imagen consciente de sí en la valoración, que consiste en poderse referir a la experiencia vivida como propia, dándole significado.

Se establece una dialéctica procesual continua entre los dos niveles a fin de garantizar una constante integración de los datos percibidos de lo que acontece, momento a momento, en un sentido más amplio de unicidad y continuidad personal.

Nuestra “mente verbal” nos permite, a diferencia de los otros primates no humanos, la reflexividad, y por tanto la conciencia de nosotros mismos (Cimatti, 2002). Al poner en secuencia narrativa nuestra experiencia, le damos sentido y significado, extendiendo la trama de una historia que se convierte en identidad. La praxis del vivir que nos explicamos se integra en nuestro relato, constantes y únicos en el tiempo, aunque experimentemos continuamente cambios puntiformes.

Según Maturana, siendo el Self la identidad narrativa es un modo de existir en el lenguaje. Es por tanto posible inducir cambios, manteniendo la coherencia interna del sistema en cuestión, con readaptaciones narrativas.

Cada reordenación de la experiencia en una reorganización más amplia de su significado personal es la garantía de un cambio posible donde las discrepancias que emergen representan la ocasión de insertar reorganizaciones de la experiencia en curso y por lo tanto cambios.

Los datos que no logran decodificarse y que por lo tanto permanecen “fuera del sí mismo” y son vividos como “experiencias objetivas”, no referibles al propio Self, producen síntomas psicopatológicos. Éstos, a su vez, representan la modalidad cognitiva, autorreferencial, ordenadora, propia de un sistema rígido, concreto y poco creativo, que tiene la finalidad de elaborar la experiencia en un *continuum* de especificidad elaboradora del significado personal. En un polo, vemos colocada la máxima capacidad de abstracción e integración y, en el otro, la concreción más extrema y la fragmentación. Se parte de aquí para activar una reconstrucción de la dinámica de la descompensación que ha producido los trastornos, con el correspondiente desequilibrio de los patrones de coherencia sistémica en cuestión. Desde este punto de vista nos disponemos a hacer una lectura de los significados más específicos que emergen en las historias que tratamos.

Patrón de apego

La necesidad de tratar los modelos de apego con distintos estilos peculiares nace del hecho que los protagonistas de las historias que narra del Toro son pequeños: niños y preadolescentes. Es por tanto necesario hacer un análisis puntual que nos permita dar sentido a aquello que observamos en el *fluir* de los relatos, desde el punto de vista de los niños.

Para hablar de apego específico, nos referimos a las tipologías derivadas del trabajo de Patricia Crittenden, reconsiderándolas e identificando, por motivos de brevedad, solamente el grupo al que parece que pertenecen los protagonistas de las dos películas que analizamos, que pueden reconocerse en el patrón A, de tipo evitante. Éste se caracteriza por la inhibición de las expresiones emocionales por parte del niño con la finalidad de garantizarse la proximidad de cuidadores percibidos como “incapaces de poder acogerlos”. Un apego de tipo A en el que se reconoce como oscilación emocional de base una alternancia de Desesperación/Rabia dará origen a una Organización del Significado Personal de tipo Depresivo cuyos temas narrativos se centraran en vivencias de indignidad, no amabilidad y soledad correlacionados con los temas relacionales de tipo *pérdida, abandono, separación*.

La Organización del Significado Depresiva

Dediquemos algunos apuntes descriptivos a dicha organización del significado personal en tanto que esta es la tipología natural y fisiológica en la que va a confluir un apego de tipo A.

Al ser nuestros protagonistas *pequeños* todavía no podemos hablar netamente de Organización del Significado pero seguramente para definirlos podemos hacer referencia, en este caso, a un patrón de apego particular como de tipo A.

Una Organización del Significado Depresiva toma forma a partir de un estilo de apego de tipo A. Cada emergencia emocional discrepante relativa al tema de la

pérdida y la **soledad** puede provocar una descompensación en este tipo de Organización del Significado. En general resulta difícil la gestión de emociones como la rabia y la desesperación.

Los modelos de apego que favorecen la elaboración de una experiencia de pérdida pueden encontrarse en los casos en que:

- haya habido una pérdida precoz de uno de los padres
- se haya producido una separación prolongada o definitiva de éstos
- se establezca una relación en la que continuas amenazas de abandono o sustracción de afecto producen una experiencia continuada de pérdida y rechazo
- se verifique una inversión del papel padre-niño por la que este último deba prestar cuidado del padre

En general, la experiencia dominante de sí mismo, siempre incapaz de obtener un apego emocional estable, a pesar de un esfuerzo constante, genera un sentido de indignidad y no amabilidad al cual atribuye la propia incapacidad emocional. Estos sujetos tienden a enfocarse desde el interior (modalidad Inward) y no parecen dependientes del campo exterior en sus modalidades de funcionamiento (Field Independent) (Guidano, 1982) (Witkin, 1949).

El sistema puede entrar en crisis a causa de todas aquellas experiencias que producen una experiencia de pérdida que se atribuye a la incapacidad de controlar la propia negatividad:

- separación o muerte de la figura significativa o cambio de la imagen de ésta
- fracaso laboral o económico
- cambios forzados como el de la vivienda
- crisis de los cuarenta (sensación de la propia inutilidad o fracaso)
- situaciones de éxito personal en diversos sectores (sentido de poco valor del objetivo alcanzado y de soledad)

Se puede pasar del funcionamiento armónico a expresiones psicopatológicas cuando una elaboración de la experiencia, poco flexible, concreta y poco generativa, llega a producir cuadros psicóticos típicos de esta modalidad organizativa como: síndromes depresivos graves, crepúsculos, delirios persecutorios o, incluso, comportamientos sociopáticos y delictivos, uso de alcohol o sustancias y comportamientos suicidas.

Las dos películas

Como se ha dicho, del Toro ha dirigido una gran variedad de películas de diversos géneros: cómicas, de terror y de fantasía. *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno* pertenecen al género de la fantasía histórica y ambas están ambientadas en la España de la época de la Guerra Civil y el sucesivo régimen dictatorial de Francisco Franco. Estas dos películas son sus trabajos más elogiados por la crítica y comparten aspectos similares: los protagonistas son niños pequeños

y preadolescentes, la temática, tramada entre el terror y la fantasía, hace referencia a temas de pérdida.

El laberinto del fauno, 2006

España, 1944. El ejército franquista está aplacando las últimas franjas de resistencia en su avance. Carmen, una joven viuda, se ha casado con Vidal, un capitán del ejército, y va a encontrarle junto con su hija de doce años Ofelia. La niña sufre por la presencia del arrogante padrastro e intenta ayudar a la madre que está haciendo frente a un embarazo difícil. Su refugio está constituido por el mundo de las hadas que se materializa con la presencia de un fauno que le revela su verdadera identidad. Ella es la princesa de un reino subterráneo. Para alcanzarlo deberá superar tres pruebas peligrosas.

Guillermo del Toro ya trabaja establemente en dos frentes. En el hollywoodiano (vease *Blade II*) intenta “insertar caviar en las hamburguesas”, como le gusta decir. Se permite renunciar a la llamada de *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* para completar el proyecto de *Hellboy* y luego regreso a sus queridos relatos que releen la realidad histórica en clave de fantasía-terror. El franquismo, de modo particular, le apasiona como mejicano crecido bajo el dominio de una abuela ultraconservadora en materia religiosa. Sin los medios de la megaproducción estadounidense, pero con una rigurosidad y sensibilidad que frecuentemente acaban por escapar a aquellas dimensiones de las grandes producciones, del Toro nos habla de abusos y de inocencia, de búsqueda de un mundo “otro” donde encontrar la paz sin por ello renunciar a la propia integridad de ser humano en formación.

El espinazo del diablo, 2001

España, 1939. La Segunda Guerra Mundial estalla en Europa, pero el país todavía está en guerra civil.

Carlos, un joven huérfano, entra en un reformatorio siniestro y atípico, dirigido por la señora Carmen, el doctor Casares (enamorado secretamente de ella) y Jacinto, un vigilante enigmático y despiadado. Carlos entra enseguida en el punto de mira de Jaime, un compañero violento y malvado, que no deja pasar ninguna ocasión para hacer de su vida un infierno. Las cosas se complican todavía más con la aparición de Santi, un alumno desaparecido misteriosamente años antes.

La película, del 2001, pero recuperada recientemente, es el último rodaje del director antes de la inevitable captación hollywoodiana que sin embargo permitió a del Toro regalar a los aficionados dos películas de una gran calidad: *Blade II* y *Hellboy*. El atípico escenario que hace de fondo a las películas permite no gastarse como mera película de fantasmas sino elevarse un palmo por encima de los estándares habituales, acercándose más a la forma de una novela tétrica de formación. La atmósfera de terror se construye a la perfección y no faltan los golpes de escena. Técnicamente perfecto, elogiado por la fotografía y el montaje excelentes.

Análisis de las secuencias de las dos películas

El análisis de algunas escenas de las dos películas y de las historias que se narran en ellas nos permite entrar específicamente en el tema tratado por el director y que discurre, articulado de distintos modos pero de modo constante, en el fluir de los dos relatos.

En ambas películas se reconocen temas de **duelo** y de **pérdida** en los dos pequeños protagonistas. La niña de *El laberinto del fauno*, Ofelia, ha perdido el padre y se aventura, con una madre desatenta y desgraciada, a una “nueva” vida con un padrastro agresivo y perverso. El pequeño protagonista de *El espinazo del diablo*, Carlos, también él huérfano de padre, es abandonado en un instituto para huérfanos a la merced de compañeros tan desesperados como él, uno de los cuales es particularmente agresivo, y un vigilante violento y malvado. El gran reto que se les presenta a ambos es el de hacer frente al dolor atroz e insoportable de “la **pérdida** y el **deber arreglárselas solos**”. En ambos casos, los pequeños intentan una estrategia de *coping* que de algún modo parece eficaz: organizan una actividad distractora fantástica donde refugiarse para sentirse menos solos y desesperados. Indagando en la historia personal del director, este rasgo parece realmente autobiográfico si correlacionamos la vida difícil que pasó del Toro en un Méjico violento, a la merced de una abuela dominante y torturadora, como él mismo explica, con la actividad imaginativa, repleta de monstruos y extraños personajes detalladamente descritos. Los dos pequeños inventan un mundo fantástico alternativo a la realidad dolorosa que les toca vivir. Ofelia, la niña de *El laberinto del fauno*, crea un “ser” extraño, un fauno precisamente, con el que establece un contrato que se convierte en un vínculo en todos los términos. El fauno la induce a superar una serie de pruebas durísimas para confirmar su verdadera identidad de “princesa”. Se trata de la típica modalidad narrativa de la “fábula” que, en la película, se convierte en la posibilidad de una vida transitable donde “sentirse con el otro” y donde pueda rescatarse un destino corto y condenado.

Carlos, el niño de *El espinazo del diablo*, en la sugestión colectiva con otros pequeños desgraciados, fantasea hasta “alucinar”, apariciones de un compañero muerto asesinado que no encuentra la paz y que busca entrar en contacto con los amigos que ha dejado para hacer justicia. La misteriosa desaparición de Santi induce Carlos y los demás a buscar una verdad que se intuye pero que no se puede revelar. La justicia que se hace al pequeño, asesinado sin razón, es el rescate *para él y para los demás de una condición de dolor y sufrimiento*.

La pérdida más global de los propios afectos y la desesperación ceden el paso a la rabia, que primero “se siente” y luego “se actúa”. Observaremos el desarrollo de las dos historias desde el punto de vista de los pequeños que las animan. En concreto:

El laberinto del fauno

“En el reino subterráneo la mentira y el dolor no tienen sentido...”, las primeras palabras con las que empieza la película, clarifican enseguida el sentido de la historia que escucharemos: el lugar donde no se conocen y no se sienten las emociones es la solución a la que llegará la protagonista para aliviar el sufrimiento al que se la somete.

Ofelia, ya por su historia de huérfana de padre y por todo lo que enseguida se deduce, es sometida a rechazos y carencias. Ante sus protestas, la madre justifica haberse casado en segundas nupcias con “el capitán” diciendo que lo ha hecho por ella, por su bien, lo cual le parece muy poco comprensible y razonable a la niña, a la luz del malestar y el sufrimiento que ya experimenta. Cuando le conoce, el padrastro no responde a su saludo y luego la mortifica sin descanso. Pero la niña tiene siempre consigo los libros que alivian su soledad, le permiten fantasear y, de este modo, “distraerse”. Ya durante el viaje desafortunado hacia una condición sin esperanza, Ofelia empieza a “ver” un insecto seco que se transmuta en una pequeña hada y que lentamente la llevará al “mundo subterráneo”. Aquí se reconoce como “la princesa desaparecida” que regresa, pero se deberá someter a pruebas muy duras para confirmar su identidad real. Diríamos que todo es **a condición de**, incluso en la fantasía, y Ofelia lo sabe bien... Sin embargo, las actividades diversivas fantásticas la ayudan en los momentos más tristes como cuando, durante el complicado embarazo de su madre, mientras se agrava progresivamente su estado de salud, comprometiendo también la del bebé, Ofelia, tras conocer el fauno y las hadas, se empieza a someter a una serie de pruebas difícilísimas. Cuanto más duras son las pruebas y grandes las dificultades y peligros, más logra la niña desconectar activaciones emocionales dolorosas de la focalización consciente; de este modo se salva del sufrimiento, al menos temporalmente. La madre está cada vez más decepcionada de ella, rebelde e indisciplinada, siempre detrás de los libros y sus fantasías. Y ella se pierde en las fábulas que explica al hermanito que nacerá, sobre “la rosa azul de la inmortalidad” y consulta su libro “no escrito” que predice el futuro... Es sorprendente poder correlacionar todo reclamo del mundo de la fantasía con momentos de rechazo, exclusión o pérdida a los que se ve sometida la niña. Y no es menos la condición de soledad a la que se ve relegada, después de ser separada forzosamente de la madre que, a causa de su condición, “debe estar tranquila y reposar”. Para Ofelia las pruebas continúan, diríamos en la experiencia de vida vivida y en la fantasía... “yo no tendré hijos” nos dice enfadada y desesperada, mientras protege, como lo haría un adulto, la amiga Mercedes, el único afecto que se está construyendo, para conservar su secreto.

En la segunda prueba se enfrenta a un tiempo que nunca es suficiente y que huye. Todavía están a la espera dos soledades desesperadas por causas distintas: durante un parto complicado el capitán malvado, también huérfano de padre, espera que se salve el hijo; Ofelia reza para que la madre no muera... pero la mujer no

sobrevivirá; y nada vale para ella la curación de la mandrágora, “la planta que sueña con volverse humana”, cuyo llanto estridente, parecido a un vagido, lleva a la muerte a quien lo oye. Ofelia se encuentra ya verdaderamente huérfana de cualquier afecto, está sola, como se ha sentido siempre. Sin embargo, existen sus fantasías aunque la madre le recordara que “la vida no es como en las fábulas...”. La niña sabe muy bien cuán dura puede ser la existencia a veces... hasta el sacrificio de sí por la nueva vida que nace. También será así para ella. Había dado ya dos gotas de su sangre cada día, para que la madre y el pequeño se salvaran, hasta que el fauno la instiga a que lleve el hermanito al reino subterráneo, donde la vergüenza y el dolor no tienen sentido, para que sea sacrificado. Pero ella decide inmolarsé y salvar al niño. Al canto de una nana, el alma de la niña puede regresar de donde ha venido, en el reino de la muerte, y reencontrarse con los padres perdidos, donde finalmente es reconocida, acogida y querida. Es el final del sufrimiento de la existencia terrenal...

El espinazo del diablo

¿Qué es un fantasma? “Es un evento terrible, condenado a repetirse hasta el infinito... quizá sólo un instante de dolor, algo muerto que parece todavía vivo, un sentimiento suspendido en el tiempo, como una foto desenfocada, un insecto atrapado en el ámbar...”. Un destino de condena, que raramente llega a ser de elección... También aquí el director nos introduce en la historia que quiere explicar, ofreciéndonos enseguida la clave de lectura para acceder a su significado más profundo. El tema que recorre la película en su desarrollo es el de la **ausencia**.

Un padre que ya no está, afectos que faltan, un amigo que desaparece en extrañas circunstancias, un “miembro fantasma”, el sentido del oído perdido que nos deja fuera de los contactos y del mundo, pequeños objetos queridos que son robados, la juventud pasada que no regresa...

La **pérdida** y la **soledad** nos acompañan a lo largo de todo el discurrir del relato. El pequeño Carlos es abandonado con un engaño en el instituto para huérfanos por amigos del padre muerto y enseguida empieza a ser víctima de la prepotencia y los abusos de compañeros desesperados como él. También él, como Ofelia, tiene consigo su libro, *El conde de Montecristo*, en el que se refugia en cuanto puede. “Aquí no hay reglas”, dice, mintiendo, la institutriz, casi para subrayar que en aquel lugar no hay cuidados ni atenciones, nadie se ocupa de nadie... cada uno está por sí mismo y debe arreglárselas solo... también Carlos, como Ofelia, es sometido a una prueba de valor que debe superar para ser aceptado en el grupo. Se demostrará noble de espíritu y leal con los demás chicos, a pesar de los abusos que cometen. Empiezan aquí a manifestarse las apariciones del pequeño Santi, el niño desaparecido un tiempo antes, y el rescate por la pérdida, las soledades, las injusticias sufridas empiezan a tomar forma en la definición y búsqueda del fantasma del pequeño muerto que no halla la paz. También el vigilante

Jacinto es un huérfano enfadado contra todo y todos y no ahorra a Carlos sus agresiones. Aprendemos, en el curso del relato, que “el espinazo del diablo” es una malformación particular de la columna vertebral típica de los niños “que jamás debían nacer”. Como el tema de la película *El laberinto del fauno* nos recuerda que *el reino subterráneo es la garantía de protección del sufrimiento del mundo de los vivos*, aunque aquí parece que el mundo de los “no vivos” preserva de alguna manera del dolor de la existencia. Los acontecimientos se precipitan, los malvados incendian, destruyen, asesinan, y los niños se las deben arreglar solos. Es emblemática la última escena de la película en la que se ve el grupo desaparecido de los pequeños supervivientes heridos y renqueantes, alejarse, abandonando el instituto ya en ruinas, para aventurarse hacia otra posibilidad, indefensos, desesperados, proponiéndose de nuevo lo que han aprendido a hacer siempre, ir adelante, solos, a pesar de todo.

Conclusiones

El análisis de las secuencias de las dos películas tratadas nos ha proporcionado el pretexto para captar y desarrollar la emergencia de un significado particular, el tema de la pérdida, en el desarrollo de las dos tramas narradas como eje principal y clave de lectura de los acontecimientos narrados. En esencia, los protagonistas, en el interior de sus historias, han sido tratados como ejemplos clínicos, comparables a pacientes reales en el ámbito de un trabajo de psicoterapia. El reto que propone Vittorio Guidano en el ámbito de la psicología y la psicopatología, y que hace grande su modelo, se recoge aquí con la intención de explicar las modalidades del funcionamiento humano armónico, normal, no necesariamente patológico, más bien en sus posibilidades generativas. Se ha intentado realizar una lectura desde el punto de vista de los personajes que tienen la experiencia del vivir, reconociendo el significado verosímil personal específico que subyace a sus organizaciones personales y que les hace mover en el recorrido de vida descrito en las dos historias. Tipologías de abandono todavía armónicas que se empeñan en seguir adelante y no sucumbir en un mundo de dolor sin reparo. El director parece reconfirmar la concepción por la cual la muerte vendría a salvarnos como final del sufrimiento de existencias desgraciadas, condenadas en cualquier caso por un destino ineludible de pena y soledad. Las bellas artes, la literatura, el teatro y hoy en día el cine más que nunca, parecen recorrer lo que más tarde la ciencia focalizará y explicará sobre el funcionamiento psíquico del individuo, anticipando sus dinámicas íntimas. Nos preguntamos qué parte de autobiográfico hay, por parte del director, en la narración de las dos historias, tan precisas, profundas, en el discurrir de temas específicos que ofrecen una visión de conjunto completa y coherente. Imaginemos que necesariamente él haya relatado aquello que ha experimentado, imponiendo a la historia la clave de lectura especial y particular que hemos intentado reconocer... su posible significado personal.

En este trabajo la autora lleva a cabo una lectura constructivista postracionalista de dos películas cinematográficas del director Guillermo del Toro "El laberinto del fauno" y "El espinazo del diablo".

De ambas películas se analiza el uso de actividades de tipo imaginativo-fantástico por parte de los pequeños protagonistas para hacer frente a temas de duelo y pérdida. La finalidad del estudio es sacar a la luz el significado profundo que emerge de las dos experiencias dolorosas de vida de los protagonistas, que constituye el leit motif entorno al cual toma forma una identidad narrativa. El modelo postracionalista de Vittorio Guidano se demuestra una vez más aplicable y muy eficaz, incluso en el estudio del funcionamiento humano del individuo armónico, en ausencia de desórdenes psicopatológicos.

Palabras clave: Cine, Guillermo del Toro, identidad narrativa, organización de significado depresiva, pérdida, postracionalismo, Vittorio Guidano

Referencias bibliográficas

- Bowlby J. (1989). *Attaccamento e Perdita Vol. I: L'Attaccamento alla Madre*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Bowlby J. (1978). *Attaccamento e Perdita Vol II: La Separazione dalla Madre*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Bowlby J. (1983). *Attaccamento e Perdita Vol III: La Perdita della Madre*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Bruner J. (1988). *La Mente a più dimensioni*, Laterza, Bari,
- Bruner J. (1992). *La Ricerca del Significato*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Capote T. (2007). *La forma delle cose*, Garzanti, Milano.
- Crittenden P. M. (1994). *Nuove Prospettive sull'Attaccamento*, Guerini Studio, Milano.
- Crittenden P. M. (1997). *Pericolo, Sviluppo e Adattamento*, Masson, Milano.
- Guidano V. F. (1988). *La Complessità del Sé*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Guidano V. F. (1991). *Il Sé nel suo Divenire*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Guidano V. F. *La rielaborazione dell'Identità in una Prospettiva Ontologica*, in Lombardo G. P. Malagoli-Togliatti M. (a cura di) (1995). *Epistemologia in Psicologia Clinica*, Bollati Boringhieri, Torino..
- Guidano V.F. (2007). *Psicoterapia cognitiva post-razionalista: una ricognizione dalla teoria alla clinica* (con note e commenti al testo di Quiñones Bergeret A.T.), Franco Angeli, Milano.
- Kretschmer E. (1950). *Psicologia Medica*, Sansoni, Firenze,
- Lambruschi F. e Ciotti F. (1995). *Teoria dell'Attaccamento e nuovi Orientamenti Psicoterapeutici nell'Infanzia, in Età Evolutiva*, vol. 52, pp. 109-126
- Lewis M. (1994). *Myself and Me*, in Taylor Parker S. Mitchell R. W. e Boccia M.M. (a cura di), *Self Awareness in Animals and Humans*, Cambridge University Press, Cambridge UK.
- Lewis M. (1997). *Altering Fate*, The Guildford Press, New York.
- Lewis M. (1995). *Il Sé a nudo. Alle origini della Vergogna*, Giunti, Firenze,
- Lorenzini R. Sassaroli S. (1995). *Attaccamento. Conoscenza e Disturbi di Personalità*, Raffaello Cortina, Milano.
- Maturana H. Varela F. (1987). *L'Albero della Conoscenza*, Garzanti, Milano.
- Maturana H. Varela F. (1988). *Autopoiesi e Cognizione*, Marsilio, Venezia..
- Merigliano D. (1998). "Trame narrative nella costruzione del sé" in "Psicobiettivo", 1, pp 95-98.

- Merigliano D. e Dodet M. (2001) ad vocem “La Moviola” e “Narratività” in “Dizionario di psicoterapia cognitivo-comportamentale” a cura di S. Borgo, G. della Giusta e L. Sibilìa, Mc Graw-Hill, Roma., pp 177-178 e 181-182
- Merigliano D. (2002). *Giovanna d'Arco: il film di Luc Besson. Lettura costruttivista postrazionalista dello scompenso e dell'evoluzione di un'elaborazione di significato psicotica*, in “Psicobiettivo”, 1, pp. 109-118
- Merigliano D. (2003). *L'approccio costruttivista postrazionalista all'utilizzo del materiale onirico in psicoterapia: teoria e tecnica* in *Problemi in Psichiatria*, 30, pp. 51-63.
- Merigliano D. (2004). *Cinema e Psicopatologia: A Beautifull Mind di Ron Howard Lettura postrazionalista di un'evoluzione psicotica* in *Psicobiettivo*, n.1, pp. 129-139.
- Ortega y Gasset J. (1978). *Una Interpretazione della Storia*, Universal Sugar Co, Milano.
- Polkinghorne D. (1988). *Narrative Knowing and the Human Sciences*, State University of New York Press, Albany.
- Reda M. A. (1996). *Sistemi Cognitivi Complessi e Psicoterapia*, NIS, Roma.
- Ricoeur P. (1983). *Time and Narrative*, University of Chicago Press, Chicago.
- Schneider K. (1967). *Psicopatologia Clinica*, Sansoni, Firenze.
- Sroufe L. A. (2000). *Lo Sviluppo delle Emozioni*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Stern D. N. (2005). *Il Momento Presente in psicoterapia e nella vita quotidiana*, Raffaello Cortina, Milano.
- Villegas M. (1994). *Constructivismo y cambio epistemológico en psicoterapia: una perspectiva evolutiva*, in “Revista Argentina de Clinica Psicológica”, 3, pp. 165-180.
- Witkin H. (1949). A. *Perception of body position and of the position of the visual field. Psychological Monographs*, in “Whole”, 302, pp. 1-46.

REVISION ACERCA DEL TRATAMIENTO NO FARMACOLOGICO DEL TRASTORNO LÍMITE DE PERSONALIDAD.

COMPARACION DE DOS TRATAMIENTOS: TERAPIA DIALECTICA CONDUCTUAL Y GRUPO ANALISIS.

Blanca Carretero Quevedo
Psiquiatra

Maria Neus Llabrés Fuster
Residente de Psiquiatría. Hospital de Día de Psiquiatría del H. Son Llatzer. Palma de Mallorca.

Maria Antonia Ribot Miquel
Residente de Psiquiatría. Hospital de Día de Psiquiatría del H. Son Llatzer. Palma de Mallorca.

M^a Inmaculada Capllonch Gamundi.
Psiquiatra

E mail: bcarrete@hsl.es

Borderline personality disorder is one of the most common personality disorder. These patients involve a high cost, consume more services than others without benefit and stay unaffected by the various treatments tested. Over the last years, several therapies with different approach for treatment of this common disorder have been studied. We compare two techniques DBT and group analysis. We conclude that both techniques can be useful and that its focus of intervention being different, could be complementary, to be used in devices such Day Hospital. It is recommend to treat these patients, dimensional vision of the disorder, suggesting that at different times of the therapeutic process to treat some nuclear symptoms, performed with different techniques, with an eclectic approach.

Keywords: Dialectical behaviour therapy, Psychodynamic-oriented treatments, Borderline Personality disorder, other therapies.

INTRODUCCIÓN:

CONCEPTUALIZACIÓN DEL TRASTORNO BORDERLINE DE PERSONALIDAD

A) *DESDE EL MODELO TDC (TEORÍA DIALÉCTICA CONDUCTUAL)* (1 y 2), Linehan, 1993)

La Terapia Dialéctica conductual se basa en una teoría biosocial.

Considera como núcleo de la patología la dis-regulación emocional y la ruptura de los sistemas cognitivos, emocionales y conductuales, que tiene lugar cuando la persona experimenta una intensa emoción. Esta disfunción se desarrolla por la interacción de factores biológicos y la presencia de un entorno social “invalidante”.

Los factores biológicos determinan la vulnerabilidad de la persona a nivel emocional, que desarrolla y aprende conductas del entorno; las conductas se refuerzan de manera intermitente, por lo que es difícil cambiarlas.

El sujeto tiene esquemas de conducta que no se han desarrollado en el sentido de adaptación y funcionalidad, algo en el que el medio ha influido. Es una perspectiva teórica que aun no se ha confirmado empíricamente.

Ambiente o entorno invalidante: es un entorno que, de forma continua, no acepta el comportamiento, califica siempre las respuestas del paciente como inadecuadas y no reconoce las necesidades del sujeto. Tendencia a responder erráticamente e inapropiadamente o de manera extrema (exageradamente o demasiado poco) a la experiencia del niño. Y dibuja un estilo de expresión emocional que va de la inhibición a la desinhibición. En definitiva es un ambiente anulador y es una anulación sistemática del sí mismo.

Para este modelo, habrían dos necesidades básicas: aprender el control de impulsos y el reconocimiento (ser validados por el ambiente)

B) *DESDE EL MODELO DEL GRUPOANÁLISIS* (3) Foulkes 2005, (4) Foulkes 2007, (5) Sunyer 2008, y (6) Kaplan, 1998.

Considera que el padecimiento de una persona, alude a dinámicas que se dan en contextos grupales, a los que la persona esta vinculada.

La sintomatología que presenta el individuo, sería la mejor expresión que ha encontrado, para poder seguir en la matriz a la que esta vinculada. Lo que denominamos patología personal, no es más que la concreción de lo que es grupal e incluso social en un individuo (Foulkes).

Las relaciones o mejor las interdependencias patógenas entre las personas, serían las que habrían que abordar. La patología, se expresaría en definitiva, como una dificultad de relación. Considera la enfermedad mental, no como una entidad interna del sujeto o externa a él, el síntoma no es, sino la expresión y la comunica-

ción, de un entramado de elementos que el sujeto no puede indicar de otra manera. Toda psicopatología, sería la expresión de un conflicto psíquico, entendido como la resultante de tensiones difícilmente articulables, entre la necesidad de funcionamiento autónomo individualizado y la de sentirse miembro de un grupo, con cuyas personas uno se siente vinculado. Cuando el sujeto desarrolla vínculos o interdependencias, en las que daña o se daña, es cuando adquieren características de psicopatológicas.

Los síntomas, provienen de bloqueos en los sistemas de comunicación, entre cada individuo y los demás, que acaban por hacerse bloqueos intrapsíquicos, lo que la persona lleva al grupo, refleja la incapacidad para reconocer y trabajar plenamente esos bloqueos comunicativos.

Si consideramos que la mente y por tanto el individuo, es un proceso resultante de las relaciones, de las interrelaciones constantes y continuas que tenemos con los demás, podremos aceptar que la sintomatología que presenta el individuo, es la expresión de las dificultades que tiene el sujeto y que provienen, de esa matriz de relaciones de interdependencias vinculantes, en las que esta inserto y con las que activamente se relaciona y que tienen concretamente una expresión individual pero también grupal (Ej. familia, trabajo) ya que el individuo y el grupo son dos caras de la misma moneda.

El restablecimiento de la comunicación, es el primer factor terapéutico en la situación analítica grupal.

Desde la perspectiva psicodinámica de las relaciones objetales, los pacientes Borderline desarrollarían relaciones de objeto parciales escindidas, muy idealizadas o denigradas, que surgirían de intensos y difusos estados afectivos, de naturaleza estática o bien de naturaleza persecutoria debido al dolor y miedo. Las relaciones de Objeto se harían evidentes en la relación externa con el Otro. Kernberg (7) propone que estos pacientes, tienen una forma desadaptada de regular las emociones, al usar mecanismos de defensa inmaduros (negación, escisión, proyección, identificación proyectiva) y además una difusión de la identidad (dificultad para formarse una representación madura y multifacética de si mismos y de los demás).

Los pacientes Borderline, funcionan en su relación con los demás, con un vínculo anaclítico, tienen el anhelo de ser alimentados, queridos y protegidos y tienen dificultades para separarse. La vivencia emocional que ocupa un lugar esencial en su mente, es el rechazo que representa cualquier separación, que es vivida como pérdida y como vacío.

Todas las experiencias emocionales de estar personas, giran alrededor de este problema, el vínculo que establecen es un vínculo anaclítico (están parcialmente unidos al objeto demandando gratificaciones positivas (necesarias para su identidad) y a la vez se defienden, con una defensa narcisista (no sentirse necesitado, ni dar muestras de necesidad) por el miedo a la pérdida, así rechazan la compañía, para

no volver a sufrir el abandono y no experimentar la pérdida o el arrancamiento precoz que sufrieron en su desarrollo infantil. El abandono rechazante hacia los demás, siempre será parcial, pues en el fondo son muy dependientes. Este narcisismo da lugar a actitudes de rechazo y manejo omnipotente de las relaciones, para negar la necesidad de acompañamiento materno y paliar el dolor del rechazo sufrido.

Las dos defensas más características que utilizan, para manejarse contra el abandono, son la organización “como si” y la escisión”. El “como si” es una defensa para evitar el abandono, se adaptan y mimetizan a los otros, organizando un yo adaptativo hacia los demás (inicialmente a la madre). Cuando pierden esta identidad, funcionan regresivamente como psicóticos, con ausencia de identidad y vivencia de muerte psíquica. Las otras defensas que usan son: la escisión y la identificación proyectiva, identificándose ellos con lo malo y expulsándolo fuera, tendrán personas diana donde albergar lo indeseable y así atacarlo y rechazarlo, esto les hace estar a la defensiva y no poder establecer relaciones de nutrición desde el exterior (Lopez, Blakakis, 8).

Desde la teoría de Mentalización, estos pacientes habrían desarrollado un vínculo desorganizado, una dificultad de representar los estados emocionales, una debilidad del self reflexivo y de mecanismos atencionales. (Fonagy, 9)

Desde la teoría del apego, el patrón de apego subyacente es inseguro, resistente/preocupado (Fonagy, 10; Liotti; 11, Liotti 12; Fonagy, 13). En estos casos, la imagen del sí mismo esta muy deteriorada, con modelos de sí mismo, de víctimas impotentes y/o de salvaguardas de los otros.

TERAPIA DIALÉCTICA CONDUCTUAL TDC (1 y 2) Linehan, 1993)

Es una terapia de aprendizaje y entrenamiento de habilidades. No es una terapia de apoyo, ni una psicoterapia.

Se acerca a al modelo cognitivo conductual, en algunos aspectos, por Ej. utiliza el análisis conductual, pero se diferencia de este enfoque, en que no parte fundamentalmente de que el paciente sufra de una distorsión cognitiva, sino de una desregulación emocional y añade en el tratamiento técnicas Orientales.

El tratamiento grupal siempre se haya al servicio de la psicoterapia individual, el tratamiento grupal nunca es el tratamiento total. Es una terapia de sesiones semiestructuradas y de tiempo de duración limitado (aunque bastante largo).

La tarea principal al inicio, es desarrollar un contrato terapéutico colaborativo que hay que firmar (con la aceptación de las normas, los objetivos y metodología de la terapia, rol del terapeuta y del cliente). El objetivo es forjar un compromiso entre terapeuta y paciente para trabajar juntos.

Las normas son: asistencia y puntualidad, no agresión y abstinencia.

Se establece una jerarquía de objetivos en la terapia que se negocian con el cliente: reducción de conductas suicidas, reducción de conductas que interfieren en

la terapia, reducción de conductas que interfieren en la calidad de vida, adquisición conductual de habilidades, comportamiento de estrés postraumático, conductas de respeto hacia sí mismo.

Los dos primeros objetivos se trabajan en psicoterapia individual, antes de empezar la grupal. No se trabaja el mejoramiento de las relaciones interpersonales a largo plazo y los efectos de los traumas y abusos de la infancia, hasta que no se han modificado estas dos conductas.

Utiliza: La teoría conductual (principios del aprendizaje), la conducta desadaptativa se mantiene por condicionamiento operante (eliminar las situaciones que la refuerzan y reforzar las conductas adaptativas) y por condicionamiento clásico (interrumpir la conexión entre el estímulo condicionado y el estímulo incondicionado).

Principios de Mindfulness. Mindfulness es la toma de conciencia o atención a conciencia plena, “Aparezca lo que aparezca en la mente simplemente contéplalo”. Con la práctica del Mindfulness se enseña, a controlar la mente para permanecer en el momento actual, sin juzgar lo que se percibe y con una actitud de aceptación y de cuidado. Para ello utiliza y entrena: la concentración en la respiración, el barrido-corporal, el yoga y otras técnicas orientales. También trabaja cambiar la manera de relacionarse con las emociones y pensamientos (Ej. no deprimirse o angustiarse por ellas). En definitiva se entrena la mente, esto produce cambios en el cerebro, y esto a su vez puede mejorar la salud mental y las relaciones interpersonales.

Es terapia dialéctica, porque utiliza o busca la síntesis de opuestos en sus planteamientos. Ej.: se mueve entre la aceptación de lo que es el paciente (validación del mismo) con estimular el cambio, es decir estrategias de aceptación/ cambio equilibradas.

Usa estrategias de compromiso y motivación: Ej. Uso de las paradojas, usar metáforas dialécticas, usa el “extender, aplazar, prolongar (extender el hecho hasta que se haga grotesco), aplicar “el juicioso entendimiento”, usa “el hacer limonada con limones” (ver los problemas, como oportunidades para el desarrollo, transformar algo que ha sido experimentado como negativo, en algo mas dulce), “invocar al diablo” (colocarse en el lugar, de defender las creencias disfuncionales del propio paciente), utilizar “la irreverencia” (intentando reconducir lo que sienten o hacen a estados normales).

Midfulness y acciones opuestas trabajan, fomentando la exposición a estímulos emocionales, no reforzando y bloqueando las respuestas disfuncionales de escape o evitación

En el tratamiento grupal: se realiza un análisis funcional, para conocer los patrones desadaptativos de pensamiento y conductas, para posteriormente desarrollar habilidades y estrategias de afrontamiento.

Hay cuatro áreas de aprendizaje de habilidades que se dirigen a las cuatro áreas

de actuación de la regulación:

Primer modulo, habilidades Mindfulness, para abordar las alteraciones de la regulación cognitiva y del self, se aprenden técnicas para centrarse en el presente, establecer el estilo de vida de conciencia mental y conectividad interna.

Segundo modulo: habilidades de tolerancia al dolor, para no realizar conductas destructivas y sobrevivir a las crisis, enseña técnicas, como la distracción y la auto- tranquilidad, en situación de estrés, aceptación de las situaciones cuando no se pueden cambiar y análisis de pros-contras.

Tercer modulo: habilidades de regulación emocional: observar e identificar emociones, validar y aceptar las emociones, reducir la vulnerabilidad a las emociones negativas, aumentar la experiencia de emociones positivas.

Cuarto modulo o de efectividad interpersonal: enseña estrategias para resolver el conflicto interpersonal (equilibrio entre objetivos personales y demandas de los otros, entre deseos y obligaciones, como mantener las relaciones y la autoestima), enseña asertividad y reestructuración cognitiva.

Trabaja con las familias en grupo separado.

En definitiva busca que sean capaces de reducir el nivel de activación, reorientar la atención, inhibir las acciones que dependen demasiado de las emociones, organizar la conducta al servicio de lo externo, en lugar o en dependencia al estado emocional interno, ya que como consecuencia de ello no aprenden bien, en ellos algo pasa y ellos reaccionan, no hay nada en medio que module sus acciones.

GRUPO ANÁLISIS (3, 4,5 y 6) Foulkes, 2005, 2007 y Sunyer, 2008, Kaplan, 1998)

Karterud, 1992 (13), define grupo análisis como: “un dialogo continuo y abierto, entre los miembros del grupo, incluido el conductor del mismo”.

“La discusión flotante”, es una asociación grupal. Las mentes de extraños, con condicionamientos individuales totalmente distintos, reaccionan y se responden entre si.

La relación que se desarrolla surge de las interacciones complejas y mutuas entre los miembros, el terapeuta se centra en el campo de interacción total, en la matriz en la que se encuentran esas relaciones inconscientes, los conflictos se manifiestan de manera dinámica en el grupo, pero no por ello son menos intrapsíquicos.

El contenido, el tema de discusión y su análisis son importantes, pero tanto, como las relaciones interpersonales que se desarrollan y que se convierten en tema de análisis.

Hace hincapié en el presente inmediato en el “aquí y ahora” y tiene un efecto mas directo, en la situación de la vida actual y en su conducta.

El método es psicoanalítico, pero el contexto es el grupo. Incorpora muchos elementos de la t. de los Sistemas, de la Dinámica de grupos, de la Gestald y de la Sociología.

El encuadre es: pacto de no agresión, sinceridad, abstinencia, asistencia puntualidad. Grupos heterogéneos/homogéneos. Tiempo acotado de duración de cada sesión, pero el tiempo de duración de la terapia es semi-limitado. Sesiones no estructuradas.

En la situación grupal, el terapeuta trata con los mismos tres niveles de funcionamiento psíquico que usa el psicoanálisis: impulsos inconscientes, reacciones conscientes y realidad. Pero el equilibrio de fuerzas es distinto al de la psicoterapia individual, en la grupal el impacto con formas concretas de la realidad social, es inmediato, la adaptación a la realidad social es fluida, porque esta personificada de manera diversa por los distintos pacientes, por el grupo como conjunto y por el terapeuta.

La situación colectiva, reduce la severidad de la censura en el interior del individuo y el Ello se libera, al mismo tiempo, el grupo establece sus propios límites, bajo su propia y poderosa autoridad, que es un equivalente al Superyo, en otras palabras los límites del Yo tanto hacia el Ello como hacia el Superyo, son revisados y el resultado favorece una estructura del Yo más fuerte y libre. El trabajo a través de la situación de transferencia en el análisis individual, tiene un equivalente en el grupo, concretamente en la observación e interpretación de las reacciones del grupo como conjunto hacia sus tareas o hacia otros grupos y de los miembros individuales entre sí y hacia el grupo, así como sus reacciones hacia el líder.

Hay una ley básica de funcionamiento grupal: las fuerzas disruptivas se consumen en el análisis mutuo y las constructivas, se utilizan para la síntesis del individuo y la integración del grupo en su totalidad.

Como factores terapéuticos en la dinámica de grupo encontramos: la socialización; la reacción especular (por la que el individuo se ve a través del otro); la interacción con otros miembros y la consiguiente reducción de defensas; el intercambio por el que existe la interpretación de los pares.; además se crea un reacondicionamiento de las estructuras del Yo y Super-Yo teniendo el grupo como foro. La creación de la transferencia grupal (donde el grupo absorbe en buena parte lo que en el tratamiento individual está centrado en el terapeuta); aparece el fenómeno de la Cadena (en momentos de tensión, cuando se libera un fenómeno condensador colectivo, cada individuo asocia consigo mismo), y la Resonancia (en circunstancias idénticas se activan en cada miembro referencias diferentes); y es el propio grupo factor terapéutico.

Las Fases Fundamentales son el inicio, intermedio y terminación.

En la primera sesión se recuerda para que se reúne el grupo y se procura que participen todos. Presentación de cada uno, suelen traer su motivo de consulta. Los conflictos que van surgiendo en la fase de inicio son: la pertenencia y participación en el grupo, la identidad, la confianza, la conformidad con la norma, según los criterios impuestos por el grupo, conflictos con la autoridad, la dependencia, el cambio, los abandonos, las defensas y su comunicación. Se va creando la matriz

grupal contenedora.

En la fase intermedia aparecen los patrones de relación, los verdaderos problemas, la agresión, la envidia, la transferencia, las defensas más primitivas, las actuaciones, la empatía, la función materna del grupo, las expectativas de cambio, los cambios etc. y el grupo es más autónomo, más capaz de auto examinarse.

En la tercera fase o de terminación: aparecen más resistencias, las limitaciones en los cambios, las pérdidas, la fase de despedida, las agresiones y actuaciones.

Los patrones de comunicación en el proceso terapéutico, evolucionan de un grupo centrado en el líder, a un grupo centrado en el grupo. Al hablar de la comunicación, se piensa en todos esos procesos conscientes e inconscientes, intencionales y no intencionales, comprendidos y no comprendidos que operan entre los miembros del grupo.

El grupo se mueve por su propio ritmo, gobernado por una constelación de fuerzas progresivas y regresivas integrantes y perturbadoras que se oponen al cambio sin cesar y sin cesar cambian, nunca son iguales.

LOS OBJETIVOS EN LAS DOS TÉCNICAS SON DIFERENTES:

Objetivo de la TDC grupal: enseñar estrategias de afrontamiento conductual, enseñar habilidades para el manejo de la inestabilidad emocional y la impulsividad, equilibrar las emociones, cogniciones y acciones, enseñar patrones dialécticos del comportamiento. Ayudar al paciente a ser funcional, aun en la presencia de intensas emociones.

Objetivo del grupo análisis: trabajar los patrones de interacción en el grupo y como estos patrones de interacción, guardan relación con aspectos de la vida pasada y actual. La relación que cada uno establece con el grupo como conjunto, acaba siendo una reproducción de la estructura relacional con la que se ha ido haciendo a lo largo de su historia y cuyo origen se encuentra en el grupo familiar. Aunque el objetivo es el individuo, la atención se ubica en la red total del proceso psicopatológico, tal red incluye la familia, los compañeros de trabajo, amigos etc. Se trataría de cambiar las interdependencias vinculantes patógenas en normogénicas.

Según Grotjahn, (citado por Sunyer), la meta de la experiencia grupal, es ayudar al individuo a convertirse en una persona consciente, directa y franca que se comunica honestamente que comienza a comprenderse a si misma, a su inconsciente y a los demás y que responde a las demás personas, de forma espontánea y sin ansiedad, ni temor, respecto de su propia necesidad de intimidad o agresión.

LA FUNCIÓN DEL TERAPEUTA EN TDC

La función principal, es enseñar. Su posición es de Ayuda (Esforzarse razonablemente para ayudar a hacer los cambios que quiere hacer).

La relación con el paciente se basa en la colaboración con un estilo relajado, e interesado para ponerse de acuerdo para realizar las tareas. Colaborador como

experto transmitiendo especialización, credibilidad y eficacia.

El terapeuta utiliza, estrategias de compromiso, para obtener la implicación del paciente. Su posición es dialéctica buscando un equilibrio entre la aceptación del paciente y la ayuda para modificar pensamiento y conducta; lo que favorece la resolución de los problemas sin culpabilizar, validando el cambio y centrándose más en las capacidades que en las limitaciones.

Se mantiene la confidencialidad con la excepción si existe riesgo de suicidio y estar razonablemente a disposición del paciente

La función del terapeuta, es fomentar el auto cuidado, en lugar de cuidar al paciente, el terapeuta no puede salvar al paciente, queda claro, desde el principio que es el paciente, el que debe hacer la mayor parte del trabajo con la ayuda del terapeuta. Explica que va a hacer, intentando responder al problema, y lo orienta.

Parte de la suposición, de que el paciente, ha intentado resolver los problemas y los pacientes colaboran de la mejor manera, es decir es un abordaje acrítico del paciente.

Se realiza un entrenamiento en habilidades: la instrucción directa, información de la habilidad a aprender, el modelado de la conducta, por el terapeuta, el refuerzo de la conducta, después de observar las consecuencias favorables, enseña una conducta mediante refuerzo de componentes de la conducta objetivo, que son aproximaciones cada vez más próximas a la conducta objeto real, y la realización de la conducta enseñada: ensayo conductual, mediante tareas para casa (hoja de ejercicios), role-playing y prácticas repetidas.

El terapeuta, crea un contexto de aprobación, en lugar de culpar al paciente y dentro de este contexto, el terapeuta bloquea o extingue las conductas disfuncionales y hace emerger las conductas buenas del paciente y deduce, un modo, para hacer que las conductas buenas, sean tan reforzantes que el paciente continúe con las buenas y cesen las malas.

LA FUNCIÓN DEL TERAPEUTA EN EL GRUPO ANÁLISIS:

La función primordial es facilitar el proceso de comunicación, procurar un ambiente de fiabilidad y seguridad, un clima emocional de calidez humana.

La actitud del conductor es la de ser franco y honesto, así que procurará tener el valor de ser su yo natural y animar a los pacientes a afrontar los problemas con él y a través de él, para luego hacerlo, solos.

Su papel es más de conductor que de líder, es una conducción más indirecta, aunque deliberada, una función catalizadora. En ocasiones hará de líder: el ejercicio activo y manifiesto de su influencia en el grupo, fundamentado en la posición excepcional que ocupa. El grupo analista es de principio a fin el conductor del grupo y por consiguiente su líder, pero solo asume de manera excepcional, el liderazgo real del grupo, siendo la participación activa de los miembros del grupo el principal objetivo del conductor.

La función inicial es: convocar al grupo y dirigir al grupo un proceso de formación “enseña al grupo a ser conducido”, utilizando al grupo como instrumento para la terapia.

Inicialmente, tratará de establecer la situación grupoanalítica. Más que con instrucciones directas, dejar que salga, de la experiencia y practica grupal. Se establece la actitud de comunicación, como el código de conducta aceptado en el grupo. Es decir todas las comunicaciones, son tratadas con respeto y de manera continua ayudando al grupo, a ver el significado y valor de las mismas y analizando las resistencias, y transferencias. El terapeuta actúa, como el eje en torno al que va a ir entretejiéndose el material que se aporta y las vinculaciones de los miembros del grupo, a medida que se hace el proceso de grupo, dirige-facilita al grupo, hacia la exploración y expresión de los miembros entre sí. Su función deberá ser contenedora, siguiendo la capacidad de pensar, aun cuando la intensidad de los sentimientos o las emociones, nublen a los pacientes, también esta capacidad la asumirá el grupo progresivamente y la capacidad de poner límites cuando por las actuaciones no dejan pensar. El conductor, permite que se produzca la transferencia con él (se proyecte en él) aunque la transferencia se da con el terapeuta, con los miembros del grupo y con el grupo como globalidad (función simbólica).

El terapeuta tiene, una tarea traductora del lenguaje verbal y no verbal, e interpreta el contenido de las comunicaciones, la conducta y las relaciones interpersonales. Pero no solo interpreta, también subraya, clarifica, confronta, entrelaza.

Los marcos de referencia fundamentales de la interpretación, son las reacciones de los individuos a los estímulos presentes y sus significados para la vida presente actual, las acciones y reacciones de los individuos, al presente de otras personas, otros miembros del grupo o el conductor y el significado de estas reacciones en términos de su experiencia pasada (historia pasada, historia internalizada), la actitud del individuo hacia su propio yo, en particular en su aspecto inconsciente (impulsos instintivos y reacciones contra ellos, mecanismos de defensa) y hacia su propio cuerpo, señalar el bagaje personal del individuo, dotes, inteligencia etc. que determinan su capacidad de solucionar cosas de manera constructiva.

Debe tratar de localizar de forma precisa una alteración y realizar interpretaciones correctas en el momento adecuado, pero el objetivo del conductor es que esto brote del propio grupo.

Observar al grupo como un todo, mientras observa a cada uno de los miembros y los efectos que ellos y sus manifestaciones provocan en los demás. Tiene que además de observar, vigilar los siguientes pasos del grupo, ver adonde se encamina, porque gobernar es predecir, todos los demás miembros del grupo pueden sumergirse en el, el conductor debe situarse aparte, debe minimizar algunas contribuciones, desalentando a algunos participantes y animar a otros, haciendo de contrapunto

para ayudar a elevar los murmullos inarticulados, a la dignidad de temas articulados, en ocasiones tiene que hacerlo el mismo, no puede esperar al grupo, ha de subir al escenario y hacerlo por ellos, es una actividad que Foulkes, llama discriminadora, el conductor esta dirigiendo el proceso, pero para ello tiene que dejar que se desarrolle y no alterarlo con su interferencia.

El foco de atención del conductor y del grupo, varia a lo largo del proceso: puede estar centrado en el grupo, centrado en los individuos, centrado en el líder, centrado en si mismo. Su foco puede cambiar desde la perspectiva intraindividual a la interindividual, en las transferencias, en la relación pasado-presente, en el grupo como conjunto, en un subgrupo etc....

Debe tratar de favorecer el proceso de integración, es otra de las tareas, lo hace mediante la articulación de visiones complementarias de los hechos, vivencias, sentimientos (figura-fondo), incluyendo lo que no se dice en ocasiones o lo que falta, conectar las diversas facetas de la experiencia humana: lo que se piensa, lo que se siente, lo que se percibe, lo que se actúa.

Tiene que observar sus propias reacciones, sus reacciones frente a cada uno de los miembros del grupo y sus reacciones frente al grupo como conjunto (contratransferencia) y por supuesto, obedecer a las pautas Éticas Stándar.

Discusión y Propuestas

Los T. Borderline, son pacientes difíciles, siendo complicado su tratamiento en psicoterapias no estructuradas, por su tendencia a la exo-actuación y por la transferencia masiva psicótica y agresiva que desarrollan en el tratamiento. La intensidad de los elementos contra-transferenciales que suscitan, suelen generar mucho rechazo e impotencia en los equipos terapéuticos (Resnick (14), 1999, Zulueta, (15), Kenrberg (7). Y forman frecuentemente un antigrupo, Mishan y Bateman (16).

La Guía del 2003 del NHS (17), para la implantación de servicios especializados para el tratamiento de los Trastornos Límite de Personalidad, recomienda que deben tener un modelo teórico coherente y hacer hincapié en las relaciones de apego y la alianza terapéutica.

La mayoría de las unidades actuales en funcionamiento, específicas para el tratamiento del Trastorno de Personalidad Límite, son con múltiples programas integrados. (18 y 19, Gunderson).

Dentro de este esquema de tratamientos, me parece interesante combinar estas dos aproximaciones, ya que tienen objetivos muy diferentes.

La terapia de Linehan, busca un cambio en el afrontamiento de las situaciones emocionales y una reducción de la impulsividad, por medio del aprendizaje de habilidades conductuales, cognitivas y orientales. Es una terapia estructurada, con un límite claro en sus comunicaciones y actuaciones, y unos objetivos muy delimitados. Es la técnica que mas validación empírica tiene de su eficacia, para

problemas como autolesiones y gestos auto líticos; pero no ha demostrado un cambio, en el núcleo de personalidad de estos pacientes. Este tratamiento, estaría indicado para los momentos iniciales del tratamiento iniciaría la alianza terapéutica y la confianza en el grupo. No es un grupo en el que se trabajen los procesos interpersonales.

El eje de cambio en la técnica grupo analítica, es la relación vincular. Para que se produzcan cambios en la personalidad, el eje posibilitador de cambio psicoterapéutico y psico-educativo, es el vínculo entre los miembros del grupo y el terapeuta y el cambio que se produce, es un cambio en el tipo de vínculo que el paciente establecerá. En este sentido su objetivo es un cambio en la mente de los pacientes, en su individualidad psíquica y social, centrado en la búsqueda de cambios en el núcleo de la personalidad. La potencia y el poder de este tipo de tratamiento grupal es fundamentalmente interaccional-interpersonal.

También la posición y función del terapeuta es muy diferente: de un docente colaborador (posición vertical, es el que sabe) en la TDC, a un dinamizador de la comunicación en el grupo análisis (posición horizontal que trata de no mostrar lo que sabe, sino facilitar que los pacientes vayan descubriéndolo en la interacción del grupo, partiendo de la creencia en la posibilidad de evolución). En el primer caso es directivo, en el segundo cada vez lo será menos, a medida que avance el grupo, su presencia se hará menor. El terapeuta en la DBT esta fuera del grupo, en la psicoterapia grupo analítica, va cambiando, unas veces es parte del grupo, otras veces esta fuera. La función terapéutica inicial y primordial del terapeuta en grupo análisis, es pensar a estos pacientes de otra manera, de forma distinta a como fueron incluidos en la mente familiar. La comprensión de lo que sucede, es previa a la contención (puesto que desde ahí se pondrán los elementos de contención necesarios), sin embargo el paciente primero necesita sentirse contenido, para después entender lo que le sucede. (8) Lopez, Blakakis.

Para el funcionamiento de los grupos grupo analíticos tal vez serían mejores, los grupos heterogéneos, en los que la variedad de personalidades, mentes, se enriquecerían y complementarían más y tal vez se potenciarían menos, los aspectos mas destructivos de su psicopatología. La AGPA, 2007 (21), recomienda grupos heterogéneos en relación a tratamiento de dificultades interpersonales y homogéneos en relación a mejorar el funcionamiento del ego.

Diversos autores consideran necesario para el tratamiento de estos pacientes, la visión dimensional del trastorno, (citados por Livesley (22 y 23): Mulder and Joyce, Widiger and Simonsen), considerando cuatro dimensiones: desregulación emocional, comportamientos disociales, compulsividad y retirada social. Este autor (22) plantea que en diferentes momentos del proceso terapéutico, se tratarían diferentes dimensiones o problemas del trastorno, realizándose con diferentes técnicas, es decir con un enfoque ecléctico.

Y para finalizar, Nitzgen, 2006 (24) escribe: el grupo análisis ha de evolucionar

nar, acercándose a las necesidades de la sociedad y los servicios de salud. Una de las aperturas serían la combinación de diferentes técnicas, combinación de tratamientos individuales y grupales, combinaciones de grupos cognitivo conductuales con psicodinámicos u otras escuelas, los grupos focalizados a problemas específicos, de terapias más breves etc. Son necesarios estudios e investigaciones para ver la efectividad de estas técnicas, no solo cuantitativos, sino cualitativos, no solo de resultados sino también de procesos, la sociedad demanda “Medicina basada en la Evidencia”.

La psicoterapia grupal, es solo una psicoterapia parcial para los trastornos de personalidad más graves, que tendrían que combinar con la individual, que exploraría los elementos más regresivos e inconscientes del sujeto.

Así que proponemos los dos modelos de tratamiento grupal, como tratamientos complementarios, que se podrían realizar a diferentes niveles de la red asistencial, (hospitales de día serían dispositivos muy idóneos) y en diferentes momentos del proceso terapéutico.

El Trastorno Límite de Personalidad es uno de los trastornos de personalidad más frecuentes. Dichos pacientes suponen un coste elevado, siendo los que más servicios consumen y los que menos se benefician de estos, permaneciendo inalterados por los diversos tratamientos ensayados. En los últimos años se han estudiado varios enfoques psicoterapéuticos para el tratamiento de dicho trastorno. Se comparan dos técnicas Terapia Dialéctica Conductual y Grupoanálisis. Se concluye que ambas técnicas, pueden ser útiles y que sus focos de intervención al ser diferentes, podrían ser complementarias, para ser utilizadas en dispositivos tipo Hospital de Día. Se considera necesario, para el tratamiento de estos pacientes, la visión dimensional del trastorno, planteando el tratamiento en diferentes momentos del proceso, para tratar algunos síntomas nucleares, realizándose con diferentes técnicas, adoptando así un enfoque ecléctico.

Palabras clave: terapia dialéctica conductual, grupo analisis, trastorno limite de personalidad, tratamientos complementarios.

Anexo1- Comparación entre La terapia Dialéctica Conductual y el Grupo Análisis

	TDC	Grupoanálisis
Foco	El individuo, Conducta del paciente Interdependencias vinculantes	Procesos interpersonales: Red,
Eje de cambio	Aprendizaje de habilidades Análisis de conductas desadaptadas Validar al paciente Experiencia de aprendizaje compartido	Relación vincular entre pares y con el terapeuta Aprendizaje de interdependencias vinculantes normogénicas Validar al paciente
Fundamentos teóricos	Teoría conductual, principios del aprendizaje, práctica del Mindfulness	Eclecticismo Psicoanálisis (T.relaciones objetales) Teoría de sistemas (Agazarian) Dinámica de grupos (Lewin), Gestald (Golman) Sociología (Elías)
Técnicas	Análisis conductual Técnicas de aprendizaje y solución de problemas Meditación Equilibrio entre cambio y validación	Análisis psicodinámico psicopatológico Matriz grupal, procesos de comunicación a través de subgrupos, fondo-figura Apoyo, Clarificación, Confrontación, interpretación foco en el individuo, interpersonal, en el grupo como conjunto, etc.
Medios complementarios	Análisis psicodinámico psicopatológico Matriz grupal, procesos de comunicación a través de subgrupos, fondo-figura Apoyo, Clarificación, Confrontación, interpretación foco en el individuo, interpersonal, en el grupo como conjunto, etc.	Psicoterapia individual, Psicoterapia grupal Grupo Multifamiliar Supervisiones Trat auxiliares: farmacología- ingreso hospitalar
Sesiones	Semiestructuradas	No estructuradas, Discusión flotante
Grupo	abierto generalmente (podría ser cerrado) de duración limitada Homogéneos generalmente	Semicerrado/cerrado/abierto Heterogéneos/homogéneos Duración flexible según progresos del paciente
Setting	Hora y media de trabajo/sesión, cara a cara, 6-8 personas, frecuencia semanal. Tiempo limitado. Tratamiento combinado con psicoterapia individual concomitante. Normas: asistencia y puntualidad, no agresión, abstinencia	Hora y media de trabajo/sesión, 8-10 personas, cara a cara. frecuencia semanal o bisemanal- Tiempo semilimitado Normas: no agresión, sinceridad, abstinencia y asistencia y puntualidad. La posición de los conductores no es fija.
Terapeuta	Rol pedagogo-maestro (es directivo) Rol de experto esta fuera del grupo Realiza: psicoeducación, valida al paciente, función de continuidad e historia del grupo, Se recomiendan dos terapeutas	Rol dinamizador (esta dentro y fuera del grupo) Rol de experto limitado, terapeuta no solo el conductor sino también el grupo, participante-observador técnica de interferencia mínima La autoridad también esta en el grupo, no se sienta en un lugar fijo Se recomienda mas de un terapeuta - observador

Referencias Bibliográficas:

- Fonagy, P. y Target, M. (1997). Attachment and the reflective function. The role in self-organization. *Development and Psychopathology* 8, 679-700.
- Fonagy, P; Gergely, G; Jurist, E. y Target, M. (2002). *Affect Regulation, Mentalization, and the Development of the Self*. New York: Other Press.
- Foulkes, S.H. (2005). *Psicoterapia de grupo: el enfoque psicoanalítico*. (1º ed. castellano) Barcelona: CegaOp press.
- Foulkes, S.H. (2005). *Introducción a la psicoterapia grupo analítica*. Barcelona: CegaOp press.
- Gabbard G. (2007). Do All Roads Lead To Rome? New Findings on borderline Personality Disorder. *Am J Psychiat* 164(6):853-855.
- Guía para la implantación de servicios especializados de trastornos de personalidad del NHS (2003)
- Gunderson, J. (2002). *Trastorno límite de personalidad: guía clínica*. Barcelona: Ars medica.
- Gunderson J. y Gabbard G. *Psychotherapy for Personality disorders. Review of Psychiatry*. vol 19. Washington, DC: American Psychiatric Press.
- Kaplan, H. et als. (1996). *Terapia de Grupo*. Madrid: Ed. Panamericana.
- Karterud S. (1992). Reflections on Group Analytic Research. *Group Analysis* 25, 353-364.
- Kernberg, O.F. (2003) The Management of affect storms in the psychotherapy of borderline patients. *J Amer Psychoanal Assoc*. 51(2):517-45
- Lineham, Marsha. (1993) *Skills Training Manual for Treating Borderline Personality Disorder*. New York: The Guilford Press.
- Lineham, Marsha. (1993). *Cognitive-Behavioral Treatment of Borderline Personality Disorder*. New York: The Guilford Press
- Liotti, G. (2001). De la teoría del apego a la psicoterapia. *Revista de Psicoterapia* 12: 63-95.
- Liotti, G. y Intreccialagli, B. (2003). *Disorganized attachment, motivational systems and metacognitive monitoring in the treatment of a patient with borderline syndrome*. En M. Cortina y M. Marrone (comps), Attachment Theory and the Psychoanalytic Process (356-381) London: Whurr pp
- Livesley, W.J. (2007). A framework for integrating dimensional and categorical classifications of personality disorder. *Journal of Personality Disorder* 21, 199-224.
- Livesley, J (2008). Integrated therapy for complex cases of personality disorder. *Journal of Clin Psychol*. 64:207-221.
- Lopez Atienza, J.L. y Blajakis Lopez, M.I. (2006) Los Trastornos de Personalidad: Reflexiones desde la experiencia clínica grupal, familiar y multifamiliar. *Rev Psicoter Anal grupal* 1, 75-103
- Mishan, J. y Bateman, A. (1994) Group analytic Therapy of Borderline Patients in a day Hospital setting. *Group Analysis* 27, 483-495
- Nitzen, D. (2006). Contemporary Clinical Challenges of group Analysis. *Group Analysis*. 39, 295-303
- Practise Guidelines For Group Psychotherapy (2007). The American Group Psychotherapy Association.
- Resnik, S. (1999). Borderline Personalities in groups. *Group Analysis* 32 (3) 331-347
- Sunyer, J.M. (2008). *Psicoterapia de grupo grupoanalítica*. Madrid: Biblioteca nueva
- Zulueta, F. y Mark, P. (2000) Attachment and Contained Splitting: A Combined Approach of Group and Individual Therapy to the treatment of Patients Suffering from Borderline Personality Disorder. *Group Analysis* 33(4):486-500

SOBRE LAS VIVENCIAS DE PROFESIONALES *PSI* Y SUS APORTES

Rodrigo Córdoba Sanz
Psicólogo y Psicoterapeuta,
rcordbasanz.espsicoletra.blogspot.com
Email.:rcordbasanz@gmail.com
Twitter: @PSICOLETRA

This article charts clearly the connection between biography and development of the person, their motivations, the development of the self-concept, identity, and theoretical creations and clinical guidance in the psi health professionals. The author is based so many examples in the history of psychotherapy, as well as its own staff training tour.

Keywords: *psychotherapy, personality, identity, biography, training*

“Un modelo es importante, siempre que permita hacerse el propio”
Carlos Castilla del Pino.

“Los intelectuales debemos mantener un escepticismo crítico ante cualquier forma de poder”
Ronald D. Laing.

Hace muchos años un profesional afincado en Zaragoza me dijo: “la elección de la profesión es por algo”. Yo era un muchacho desorientado que venía de estudiar Químicas por satisfacer el deseo de mis padres, esto es, que yo perteneciera a los hombres de ciencia. Mis padres son médicos orgánicos y estandarizados en los postulados de la medicina basada en la evidencia, también en relación a la salud mental.

Antes de comenzar la Licenciatura de Psicología había leído libros de literatura, filosofía y psicología. Recuerdo a Herman Hesse, James Joyce, Franz Kafka, Ernest Hemingway (me fascinó *Por quién doblan las campanas*), Virginia Woolf, William Shakespeare; Nietzsche y Marx, como fenómenos críticos y, por otro lado, Pavlov, Skinner, Goleman y otros representantes de la ciencia basada en

la evidencia. A Freud me lo habían pintado como una especie de gurú chiflado, con todo el respeto a los gurús, esta idea de **Freud** es un legado social transmitido por la ciencia. Cuando reposaba, escribía y reflexionaba en el Monasterio de Piedra, Ronald D. Laing dijo: “La ciencia ha destruido el mundo”. Mi impresión era de desapego, tal vez mi sensación general también lo fuese. Recuerdo que acudía por obligación de mis superiores, esto es, mis padres, a las clases de Químicas. Entre tanto me presenté por un amigo a un examen de Estadística y empecé a introducirme en los Manuales de la Licenciatura de Psicología. Recuerdo leer absolutamente fascinado, con una voracidad insaciable. Aquello era algo relacionado con lo que andaba buscando. Comprender lo que había vivido, lo que estaba viviendo. No obstante, esos libros de Psicología General eran algo huecos.

Comencé a estudiar con mucho interés, dedicación y pasión. Recuerdo que tenía una vaga sensación de extrañeza con respecto a mí mismo y trataba de encontrar el *Santo Grial*, a lo Indiana Jones, a través de esas lecturas. Como me había señalado aquel profesional. Recuerdo que disfruté especialmente estudiando Sociología; fue una de las asignaturas en que saqué matrícula, aunque el único efecto que obtuve fue ahorrar a mis padres un dinero. No tuve elogios ni muestras de afecto. Debía satisfacer el narcisismo de mis padres. Claro, que en aquella época no podía dar nombre, ni significado, a esa vivencia de vacío.

Al mismo tiempo, comencé haciendo prácticas con un psicólogo conductista, experto en adicciones. Dedicaba muchas horas, muchísimas más de las necesarias. Allí, tuve la oportunidad de presenciar como co-terapeuta sesiones de psicología conductista. Todo se basaba en la modificación de conducta y en el empleo de cuestionarios diagnósticos que yo debía corregir e interpretar. Así estuve cuatro años. Dormía poco, tenía que estudiar. Sentía mucha presión y ese psicólogo me enseñó algunas cosas importantes. Sin embargo, el enfoque que él proponía me pareció, más tarde, vacío, algo que no conectaba de una forma significativa con la persona. Es una forma de mercadotecnia de la Psicología. Debería estar contento de haber tenido esa oportunidad que me abrió puertas a estudiar libros de Psiquiatría, visualizar grabaciones de sesiones (recuerdo que entonces me impactó una persona con un Trastorno de Identidad Disociativo). Conocí a más psiquiatras, a psicólogos que practicaban la hipnosis y a un numeroso grupo de profesionales con los que alguna vez comí. Sentía que estaba compartiendo mesa con personas muy importantes.

Me apuntaba a más asignaturas de las que pertenecían al curso, porque iba con ciertas urgencias. Mi propósito era acabar cuanto antes la carrera y marcharme de casa. Como muchos jóvenes, pero probablemente con una motivación añadida de carácter imperioso.

Tuve un episodio desafortunado en lo emocional que me hizo perder un curso, aunque acabé terminando en los años estandarizados. Ese episodio me llevó a conocer a un psicoanalista, derivado por el profesional del hospital donde estuve

ingresado siete días con sus siete noches. En el informe de alta me daban por desahuciado y me derivaban a ese profesional psicoanalista porque era la única terapia que podía tolerar. Salí en un estado algo lamentable y me recibió esa persona. Fue un auténtico tormento. Aprendí mucho, fue una experiencia enriquecedora, transformadora, radicalmente virulenta. Ahora soy amigo de aquel psiquiatra que entonces yo veía como un monstruo.

Los profesionales que me habían atendido hasta entonces eran todos psiquiatras, porque mis padres pensaban que los psicólogos no saben tanto. Bien, dado el modelo psiquiátrico español, pueden imaginar que el tratamiento no fue precisamente psicoterápico sino “pastillero”. Por poner un ejemplo paradigmático del *establishment* puedo citar a Enrique Rojas, camarada del Opus Dei y escritor de *refritos* de autoayuda, pobre de mí, he leído un par de ellos. El que yo elegí daba buena cuenta de mi situación: se titulaba *¿Quién eres?*. El segundo me lo regaló años después una médica que estaba satisfecha con el trabajo que yo estaba desarrollando con las personas que me derivaba para psicoterapia. Éste segundo libro es relativamente reciente: *Adiós, Depresión*.

Entretanto, trabajé en lo que se suele llamar desafortunadamente *reformatorio*. Lo compatibilizaba con mis primeros pasos en la profesión y aprendí mucho de los chavales. No obstante, no estaba cómodo en ese formato carcelario, porque entonces ya tenía formación psicoanalítica y vocación humanista. Recuerdo que un día dije a uno de los más brillantes profesionales del centro: “Si me leo el libro de Foucault: *Vigilar y Castigar*, me marcho de aquí”. Me acabé marchando, no encajaba. Y no había leído el libro en ese momento, solo lo empecé, fue suficiente. Para colmo, recuerdo a una entrañable paciente que me dijo: “se te ve muy cansado”. Esto fue un signo más que me estimuló más a marcharme y centrarme en mi verdadera vocación: atender a personas, no medicarlas hasta las cejas y encerrarlas. Para ser justo, también se hacían cosas muy hermosas. Todavía le pongo a mi mujer en el coche un disco que un muchacho gitano grabó en el centro con unos profesores de música. *Gritaremos Libertad*, cantaba ese chaval de padre heroinómano.

Posteriormente, tras mi pasada y metabolizada *Metamorfosis*, a lo Gregorio Samsa, trabajaba siguiendo los postulados psicoanalíticos técnicos de Etchegoyen, Bleger y la inspiración de Sigmund Freud, Melanie Klein, Anna Freud, Donald Winnicott, John Bowlby, Paul Watzlawick, Gregory Bateson, Ronald D. Laing, Thomas Szasz, Otto Rank, Sándor Ferenczi y un largo etcétera. No obstante, sentí que algo no funcionaba. Estaba adoptando una doctrina que para mí, no era natural; no me sentía cómodo conmigo mismo, no me sentía auténtico. Recuerdo que escribí: “El psicoanálisis es un *falso self* en beneficio del paciente”.

Tras muchos años de análisis, rebeldía, tortas y besos, a partes iguales, me despedí de aquel terapeuta que acabó siendo un padre bueno y que me ayudó entre otras muchas cosas al *Proceso de convertirse en Persona*, como dice un texto fundamental de Carl Rogers, dicho en otros términos: **una transformación del**

Self. También me despedí de una Institución Psicoanalítica. Mi formación había sido ecléctica o como prefiero denominar Integradora, con profesionales de Madrid y Zaragoza, de diferentes orientaciones.

Conocí a un nuevo psiquiatra (otra vez un psiquiatra, ya les iba cogiendo el punto). La experiencia con él se asentaba en los cimientos que habíamos construido mi anterior analista y yo. Esa base produjo un *Nuevo Comienzo*, feliz expresión que está indisolublemente unida al cambio en mi enfoque en la praxis. Ya no seguí un modelo, sino que creé el modelo a mi medida en función del paciente, como bien me indicó uno de mis supervisores, siendo auténtico, genuino y consecuente con mi personalidad y manera de entender la clínica y lo más importante, al ser humano. Deseché teorizaciones especulativas, imaginativas y decimonónicas para entender el psicoanálisis desde la sociedad actual. Esto me llevó a acercarme a la Psicoterapia de Maslow, el citado Rogers, a Fritz Perls, a Erich Fromm, al popular Bucay, quien me enseñó el valor narrativo y metafórico en psicoterapia, a Victor Frankl, a John Bowlby, a Boris Cyrulnik, a Mary Ainsworth y posteriormente, cuando ya estaba *curado*, surgió el movimiento de la psicología positiva de Martin Seligman. En realidad, hasta hace poco no ha trascendido y, cabe añadir, que no se le ha dado (todavía) la importancia de lo que transmite Seligman. El objetivo de la Psicoterapia Positiva es la curación, no paliar o contribuir a que la persona sea funcional estrictamente, sino ayudarle a que tenga una actitud optimista y a que conquiste el bienestar y la felicidad. La actitud optimista me sirvió para reinventarme y cambiar mi manera de trabajar. Matizaré que, también estaba influido del eclecticismo de mi terapeuta. Con eso que llaman ahora “neuronas espejo” o dicho de otra manera *identificaciones cruzadas*, seguí investigando con una emergente curiosidad: la conquista de la felicidad. La brillante Alejandra Pizarnik decía: “Aun si digo sol y luna y estrella me refiero a cosas que me suceden. ¿Y qué deseaba yo? Deseaba un silencio perfecto. Por eso hablo”.

Mi vivencia me llevó al análisis de las biografías de algunos profesionales que me llenan desde mi segunda **transformación del Self**. Luis Rojas Marcos es un hombre muy conocido y al que se le atribuye mucho prestigio y profesionalidad. Estuvo trabajando duro durante el atentado de las Torres Gemelas del 11-S y se ha hecho un hueco importante en Nueva York, como docente y clínico. Es un representante de la psicología positiva y un gran divulgador que escribe libros más bien de ensayo que de autoayuda. Eso a las editoriales no suele agradarles, mucha gente quiere recetas *mágicas*, como el *after-shave* que utilizo por las mañanas. Luis Rojas Marcos comenta en su libro *La Autoestima* sus primeras andanzas por la vida. Él fue un niño difícil, muy movido, inquieto, no se concentraba. Le expulsaron de varios colegios, sus padres ya no sabían qué hacer con él. Se sentía muy mal. Un buen día llegó a un colegio de niños *rebotados* y conoció a una profesora-tutora que le entendió y desde entonces encontró el camino con ese soporte afectivo fundamental para la *resiliencia*. A los 25 años se fue a Nueva York para estudiar e investigar

acerca del nuevo concepto que le ayudó a dar sentido a sus experiencias infantiles: la Hiperactividad. A partir de ahí siguió trabajando duro, con gran inquietud intelectual y ganas de ayudar a sus pacientes. En el libro *Convivir*, explica que tuvo otra experiencia que le llevó a cambiar su manera de abordar la clínica. Se divorció y, al poco tiempo, se dio cuenta de que pasó de tener en su consulta una silla a tener dos.

Martin Seligman, el padre de la psicología positiva que sentó las bases de su enfoque en su discurso como presidente de la Asociación de Psicólogos de Norteamérica en 1999, ha ido desarrollando sus tesis en base a su enfoque *empírico*. Él es el pionero del concepto de la *Indefensión Aprendida*, un modelo para entender la depresión que tiene que ver con que la persona deprimida se siente impotente, incapaz de escapar de la situación que está viviendo. Tras los experimentos con perros del Dr. Solomon y después de luchar contra el enfoque conductista gobernado por Skinner, cambió su orientación hacia la psicología aplicada. Dice que en ese laboratorio de Solomon había una atmósfera de tedio y hastío. Además no le gustaba experimentar con animales a los que se les daban descargas. En *Aprenda Optimismo*, leemos: “Casi todos hemos pasado alguna vez por una depresión y sabemos cómo envenena nuestras vidas”. Una grave enfermedad de su padre y la reacción emocional que le supuso, comenta en ese mismo texto, le llevó a estudiar la profesión, convertirse en psicólogo y encontrar una analogía entre lo que le pasó a su padre y lo que experimentaban esos pobres perros. Recomiendo la lectura de sus libros, en especial *La Vida que Florece*. Para los que prefieran algo más relacionado con la autoayuda, sin serlo *stricto sensu*, recomiendo leer *Aprenda Optimismo*, donde hay escalas para valorar la actitud optimista o pesimista, entre otras muchas cosas.

Victor Frankl estuvo en tres campos de concentración. Su libro fundamental es *El hombre en busca de sentido*, hace años publicado como *Un psicólogo en un campo de concentración*. Llegó a escribir un texto para una publicación de Freud, pero se dio cuenta de que no le gustaba demasiado el modelo del descubridor del Inconsciente, la importancia de la sexualidad y el trabajo. Erich Fromm (1900-1980) dice que Freud fue un *mojigato* que inventó una teoría en función de la sociedad victoriana a la que pertenecía y que si Freud viviera en la sociedad actual, no desarrollaría esas teorías. Victor Frankl entiende que la persona necesita dar un sentido, un significado a su vida y construir un proyecto existencial. Un organigrama de vida. Es el pionero de la *Logoterapia*.

Boris Cyrulnik también estuvo en un campo de concentración; allí perdió a toda su familia. A los 6 años pudo salir de ese lugar al que Freud llamó, en *Más allá del principio del placer*, “Thanatos, la pulsión de muerte”. En palabras de Erich Fromm, Adolf Hitler fue un “narcisista maligno”. Cyrulnik estuvo en orfanatos y casas de acogida hasta que una familia le adoptó, le dio cariño, apoyo, sostén emocional y, en definitiva, le nutrió de ese necesario aporte afectivo para poder *resetearse, reinventarse* y, lo que es más importante, tener una nueva oportunidad

para Ser. Estudió Neurología, Psiquiatría y Psicoanálisis. Esa formación y vivencias le condujeron a popularizar y divulgar el concepto de *resiliencia*, una palabra tomada del campo de la Física, como ocurre con *estrés*. La *resiliencia* tiene que ver con la capacidad de la persona para recuperar y mejorar su yo original después de una vivencia traumática. Como ocurre con la pelota de tenis que cae al suelo y al tomarla en la mano tiene de nuevo su forma redonda.

John Bowlby es el revolucionario psicoanalista que inventó la **Teoría del Apego**, muy aceptada en la comunidad científica; algo que es poco frecuente cuando esa teoría viene de un psicoanalista. En su biografía explica que lo que le llevó a estudiar la importancia de los vínculos y pérdidas afectivas fueron sus vivencias infantiles. Veía a su madre solo una hora al día, fue criado por una institutriz y pronto le internaron en un colegio. A partir de ese momento luchó con el déficit que podemos entender de narcisismo, esto es, del natural aporte afectivo de unos padres hacia el niño para construir una buena autovaloración.

Mary Ainsworth, psicóloga estadounidense, tras su amargo divorcio y la depresión que, según su propio relato, le provocó esta ruptura, decidió en 1960 estudiar a fondo la reacción de niños de 2 años frente a la presencia y ausencia de sus madres mientras jugaban en una habitación. Casi una década más tarde llegó a la conclusión de que los pequeños podían clasificarse en tres grupos. Uno se comportaba siempre con seguridad y confianza; el segundo lo componían niños ansiosos, aprensivos y temerosos cuando las madres se iban y el tercero lo formaban los pequeños que jugaban por su cuenta y permanecían emocionalmente distanciados e impertérritos cuando las madres desaparecían. La forma de comportarse de los humanos depende de factores objetivos y subjetivos, conscientes e inconscientes. Las investigaciones posteriores a las de Ainsworth han encontrado muchas similitudes. En la actualidad se suelen distinguir cuatro grupos de adultos con respecto a sus estilos de relación: seguros, ansiosos, elusivos y desorganizados.

Carl Gustav Jung fue un paladín del Psicoanálisis, confidente, amigo y colega de Freud, pero con quien tuvo también desavenencias. Probablemente, por el narcisismo de Freud y la manera revolucionaria de pensar de Jung. Jung tuvo serios problemas emocionales, una vida un tanto caótica, con períodos de intensa depresión, e incluso de desintegración. Todo esto lo pueden leer más al detalle en su obra: *Recuerdos, sueños, pensamientos*.

Sándor Ferenczi fue denominado por Freud *enfant terrible*. Tras haber sido, como Jung, un colega que alimentaba el narcisismo de Freud, rompió con la línea que proponía el padre del Psicoanálisis y desarrolló una terapéutica y teorizaciones nada convencionales. Un ejemplo paradigmático sería el *análisis mutuo*. Con este concepto hablaba de la posibilidad de que el paciente analizase al analista durante el psicoanálisis. Esto rompía los moldes del encuadre psicoanalítico y todos los principios técnicos y teóricos. Fue acusado de loco por los adeptos a Freud.

Carlos Castilla del Pino fue coetáneo de López Ibor, el *ilustre* psiquiatra

español del franquismo. Castilla del Pino fue denominado el *psiquiatra rojo*. Esto le llevó a Córdoba, donde desarrolló su clínica, sus teorías y formó a muchos psiquiatras y psicólogos. Probablemente es el mejor psiquiatra de la historia de España en cuanto a su producción teórica, técnica y literaria. Un hombre con un gran abanico de *yo es*, un hombre polifacético, versátil en el mundo de la ciencia. Todas sus obras son geniales. Desgraciadamente, alguna gente le conoce por el fracaso que tuvo como padre, por los suicidios y adicciones de algunos de sus hijos, con el estigma social que eso conlleva. Primero, ser rojo, luego, ser mal padre. Tal vez, Castilla del Pino fuera “esquizoide”, como tercer estigma. Dicen aquellos que le conocieron que “se le notaba algo raro”. Era esquivo con los hombres y más cercano con las mujeres. En su obra póstuma, *Aflorismos*, dice: “la intimidad es opacidad”. Son 844 aforismos relucientes y geniales que denotan su brillantez intelectual y donde se proyecta su personalidad. Allí, un lector avezado se dará cuenta de lo que expreso.

En conexión afectiva con este referente, tengo que citar unas palabras de Ronald D. Laing, en una entrevista al diario *El País*. En la entrevista le preguntaban sobre López Ibor en relación a un artículo que escribió contra los antipsiquiatras. Laing contestó: “Me complace que un hombre como el doctor López Ibor desprecie lo que hacemos porque eso quiere decir que nuestras teorías no tienen nada que ver con lo que él practica con sus pacientes”. También dijo que él no es antipsiquiatra, que los antipsiquiatras son aquellos que drogan, dan descargas y encierran a sus pacientes. **Ronald D. Laing** colaboró con John Bowlby, Donald Winnicott y Charles Rycroft. Trabajó, entre otros lugares, en el Instituto Tavistock, hasta 1964. Desarrolló comunidades terapéuticas como el Kingsley Hall, donde las personas con esquizofrenia(s) desarrollaban una regresión para crecer de nuevo. Influenciado por la obra de Otto Rank, escribió *El trauma del nacimiento*. También publicó un libro con una paciente con esquizofrenia que él había curado llamada Mary Barnes. Laing dijo que “los científicos han destruido al mundo”. En otra entrevista del diario *El País*, del 1 de octubre de 1980, la periodista dice lo siguiente: “Es difícil entrevistar a este hombre, que aparenta unos cincuenta años bien llevados y que no mira a los ojos cuando habla. Entre citas a Merleau-Ponty y Jacques Monod, comenta el objetivo de su nuevo libro: **“El mundo de hoy necesita ser destruido en la teoría y en la práctica. En este momento estamos en posición de hacerlo totalmente, pues en la teoría ya ha sido destruido por los científicos. Mi libro trata fundamentalmente de las vivencias, del mundo de las auténticas vivencias que ha sido abolido por cifras y cantidades”**”.

Eduardo H. Grecco es un terapeuta argentino muy prolífico que lleva más de veinte años estudiando la bipolaridad. Sus obras más significativas son las siguientes: *La Bipolaridad como Don y Despertar el Don Bipolar*. Cuando Grecco habla de la bipolaridad, lo hace en un sentido muy amplio. Por ejemplo, en *Despertar el Don Bipolar*, el subtítulo es *Un camino hacia la curación de la inestabilidad*

emocional. Tras leer estas dos obras e investigar su pensamiento, creo que con bipolaridad se refiere también a trastornos relacionados con la oscilación como el Trastorno Límite o de Inestabilidad Emocional. Grecco especifica que la bipolaridad es un problema del *carácter*. Este profesional es bipolar. El Dr. José Luis Cabouli, en el prólogo al libro mencionado, dice: “Cuando Eduardo afirma que sabe con el pensamiento, con el alma y con el cuerpo de qué habla, es verdad. Doy fe de que Eduardo ha descendido a lo más profundo de sus infiernos por sí mismo. Ha entrado en su propia oscuridad, ha abrazado la sombra y ha regresado a la luz rescatando su propia alma y conquistando su tesoro. Eduardo logró, finalmente, lo que Orfeo no pudo hacer con Eurídice”.

Cuando estaba terminando este trabajo me acordé de Marsha Linehan: la creadora de la DBT para tratar el Trastorno Limítrofe. Lo que descubrí me reconfortó, como era de suponer, no soy ni mucho menos, el único. Los profesionales *Psi* comentan estas cosas, haciendo una intervención *ferencziana*. Cuando conocí y leí a Marsha Linehan me impactó el rigor, la seriedad, la forma involucrada con la que trataba estos casos. Ella, junto a otro genial terapeuta y teórico del Trastorno *Borderline*: Otto Kernberg, son conocidos por ser firmes, rigurosos en su técnica y al mismo tiempo cercanos y empáticos. Oírlos hablar es algo formidable para los profesionales de los Trastornos de Personalidad. Esto me hace recordar aquel profesional que veía como un monstruo. Me dijo que la mayoría de profesionales que trabajan tienen rasgos o trastornos de personalidad. Y, a su vez, esto se conecta con una de las primeras frases de este trabajo: **“la elección de la profesión es por algo”**.

Una paciente de Linehan, al observar ciertos signos familiares le preguntó sobre ello, Linehan dijo: “¿Quiere saber si he sufrido?”.

“No, Marsha”, respondió la paciente, en un encuentro la primavera pasada. “Me refiero a si es una de nosotros. Como nosotros. Porque si lo es, nos daría a todos gran esperanza”.

“Eso lo hizo”, dijo Linehan, de 68 años, quien hace poco contó su historia en público por primera vez ante un grupo de amigos, familiares y médicos en el *Institute of Living de la clínica Hartford*, donde la trataron originalmente por retraimiento social extremo a la edad de 17 años. “Tantas personas me han pedido que hable y sólo pensé: bueno, tengo que hacerlo. Se los debo. No puedo morir como una cobarde”.

Nadie sabe lo que se puede encontrar cuando comienza un proceso de búsqueda y crecimiento personal. Estas palabras de Linehan resultan esperanzadoras, tal y como pensó aquella paciente de Linehan.

Estos ejemplos, sólo unos pocos de los muchos que podrían mencionarse, representan de manera clara la conexión entre biografía y desarrollo de la persona; sus motivaciones y lo conocido por todos como autoestima, desarrollo del autoconcepto, identidad, mismidad (condición de ser uno mismo) y creaciones

teóricas y orientación clínica en el profesional de la salud *psi*. Estos pensamientos son herederos de lo que Castilla del Pino enseñó a los terapeutas españoles en una época donde no se daba importancia al sujeto. Para Castilla del Pino, la única forma de comprender al sujeto es inscribirlo dentro de su biografía. También enseñó que para aprender psicología y psiquiatría había que leer a los clásicos. Quiero dejar abierto este artículo para que sigan creciendo (independientemente de la edad), transformándose y pensando por sí mismos. Les dejo con Alejandra Pizarnik, una maestra de terapeutas y otras personas.

*“Recuerdo mi niñez
cuando yo era una anciana
Las flores morían en mis manos
porque la danza salvaje de la alegría
les destruía el corazón.
Recuerdo las negras mañanas de sol
cuando era niña
es decir ayer
es decir hace siglos”.*

“Hay que avergonzarse, sí, pero sólo de lo debido”
Carlos Castilla del Pino: “Aflorismos”.

“Yo era un tesoro escondido y deseaba ser descubierto: por eso creé la
creación, para ser conocido”
Antiguo aforismo sufi.

En este artículo se traza de una manera clara la conexión entre biografía y desarrollo de la persona, sus motivaciones, el desarrollo del autoconcepto, identidad, y creaciones teóricas y orientación clínica en el profesional de la salud psi. El autor se basa para ello en múltiples ejemplos de la historia de la psicoterapia, así como en su propio recorrido formativo personal.

Palabras clave: *psicoterapia, biografía, personalidad, identidad, formación*

Referencias bibliográficas:

- Bowlby, J. (1998). *El Apego*. Barcelona: Paidós.
- Castilla del Pino, C. (2001). *Aforismos. Pensamientos Póstumos*. Barcelona: Tusquets.
- Castilla del Pino, C. (2003). *Pretérito Imperfecto*. Barcelona: Tusquets.
- Castilla del Pino, C. (2004). *Casa del Olivo*. Barcelona: Tusquets.
- Fiorini, H. J. : (2007). *El Psiquismo Creador*. Vitoria-Gasteiz: Agruparte.
- Fromm, E. (2012). *El Arte de Escuchar*. Barcelona: Paidós.
- Grecco, E. H. (2010). *La Bipolaridad como Don*. Barcelona: Kairós.
- Grecco, E. H. (2012). *Despertar el Don Bipolar*. Barcelona: Kairós.
- Jung, C. G. (2008). *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona: Seix Barral.
- Kafka, J. (2003). *La Metamorfosis*. Barcelona: Losada.
- Marcos, L. R. (2001). *La Autoestima*. Madrid: Espasa.
- Marcos, L. R. (2009). *Convivir*. Madrid: Punto de Lectura.
- Seligman. M. E. P. (2011). *Aprenda Optimismo*. Barcelona: Debolsillo.
- Seligman. M. E. P. (2008). *La Auténtica Felicidad*. Barcelona: Ediciones B.
- Seligman. M. E. P. (2011). *La Vida que Florece*. Barcelona: Ediciones B.
- Vidaller, A. (2005). *Costas Perfumadas*. Gijón:Trea.
- Winnicott, D. W (2008) *Obras Completas*. Barcelona: RBA.
- Winnicott, D. W. (2008). *Realidad y Juego*. Barcelona: Gedisa.

Fuentes:

http://elpais.com/diario/1982/11/26/sociedad/407113201_850215.html

<http://www.aperturas.org/autores.php?a=Kernberg-Otto>

<http://tn.com.ar/sociedad/00059601/experta-en-enfermedades-mentales-habla-de-su-propia-batalla>



CENTRO DE PSICOTERAPIA

Asesoramiento personal y de pareja

Problemas personales

- asertividad
- autoestima
- dependencia emocional
- Crisis existenciales
- Pérdida y duelo
- Trastornos de la personalidad

Crisis de ansiedad

- Obsesiones
- Fobias específicas
- Agorafobia
- Claustrofobia
- Fobia social
- Anorexia, bulimia
- Hipocondría
- Estados depresivos

Problemas de pareja

- Comunicación
- Intimidad
- Compromiso
- Problemas sexuales
- Separación y divorcio

Supervisión clínica

- Individual y en grupo

Numancia 52, 2º 2ª
08029 – Barcelona

Tel.: 933217532
626695512

www.centroitaca.com
centroitaca@gmail.com

Revista de Psicoterapia en Internet

Apreciado suscriptor,

Recientemente, la Revista de Psicoterapia ha lanzado su versión digital a la que puede acceder desde hoy mismo en www.revistadepsicoterapia.com y desde la que esperamos poder ofrecer un mejor servicio e intentar ayudar a la difusión de nuestros contenidos.

Como suscriptor de la revista en papel, usted tiene libre acceso al fondo editorial de la misma en formato digital (pdf) al que podrá acceder, por artículos separados o por números completos, en la sección “Fondo Editorial” o realizando directamente una búsqueda por palabra clave en el buscador que hemos habilitado en el sitio web.

Sin embargo, para poder descargar los artículos en su ordenador antes deberá activar su cuenta para poder iniciar sesión en el sitio web como usuario registrado. Para hacerlo sólo tiene que entrar en la página de “Suscripciones” y rellenar la casilla inferior de la columna de la izquierda (YA SOY SUSCRIPTOR) con su nombre completo y dirección e-mail para que podamos activar su cuenta y mandarle por correo electrónico su nombre de usuario y contraseña. Con estos dos datos podrá iniciar sesión en el web y descargar tantos archivos como desee dentro del periodo de vigencia de su suscripción.

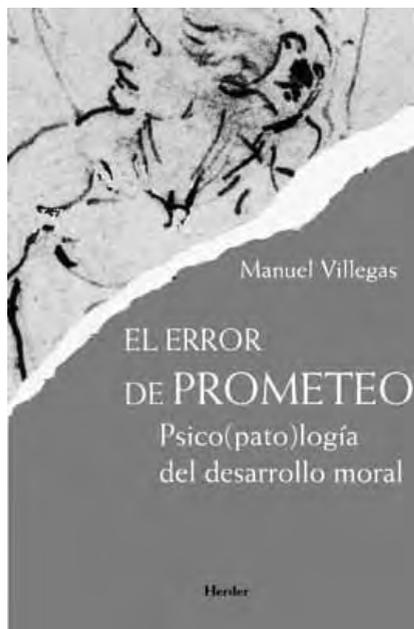
Por favor, utilice un nombre con el que podamos identificarle como suscriptor de la revista.

Todo el proceso se realizará de manera manual y personalizada por lo que rogamos disculpe la demora mientras no reciba nuestra respuesta en forma de nombre de usuario y contraseña.

No dude en ponerse en contacto con nosotros para resolver cualquier duda.

Atentamente,

Revista de Psicoterapia



Manuel Villegas

El error de Prometeo

Psico(pato)logía del desarrollo moral

486 páginas
14,1 x 21,6 cms
Rústica con solapas

ISBN: 978-84-254-2763-3



Precio s/ IVA: 28,65 €

Precio c/ IVA: 29,80 €

Palabras clave

Ensayo: Psicopatología moral personalidad

Mayo 2011

Síntesis

Prometeo consiguió arrebatar el fuego y la técnica a los dioses para dárselo a los hombres pero se le olvidó dotarlos de un sistema de regulación que les permitiera vivir en paz y armonía consigo mismos y sus semejantes. Tuvo que ser el propio Zeus -nos cuenta Platón en el Protágoras- quien subsanara este error, dotándoles de conciencia moral para el cumplimiento de esta función.

Hoy podemos afirmar que la aparición de la conciencia moral no es el resultado de un don divino sino que sigue un proceso evolutivo de construcción a través de las diferentes etapas del desarrollo psicológico. Este proceso implica un coste en términos psicológicos, dado que combinar los intereses propios con los de los demás no se hace sin generar una cierta tensión estructural en el sistema de regulación moral. El resultado pueden ser trastornos de personalidad o ansioso-depresivos. Este libro presenta las vicisitudes del psiquismo humano desde la perspectiva evolutiva y estructural del desarrollo moral.

Autor

Manuel Villegas Besora es doctor en psicología y profesor en la Universidad de Barcelona desde 1974. Su actividad docente ha estado dedicada a la formación y supervisión de terapeutas en universidades españolas, iberoamericanas e italianas. Director de la *Revista de Psicoterapia* desde 1990 ha convertido esta publicación en un referente en el ámbito nacional e internacional en su género. Desde el punto de vista profesional tiene una larga experiencia como terapeuta individual, de grupos y de pareja. Es miembro de la Asociación Española de Psicoterapias Cognitivas de la que fue socio fundador y presidente durante más de una década.

Otros títulos relacionados

Salomón Resnik *Tiempos de glaciaciones*

A.P. Morrison, J.C. Renton, P. French y R.P. Bentall

¿Crees que estás loco?

Antoni Talarn (ed.) *Globalización y salud mental*

Irvin D. Yalom *Psicoterapia existencial*

NORMAS PARA LA PUBLICACION DE ARTICULOS

1. Los trabajos para publicación en la REVISTA DE PSICOTERAPIA se enviarán por medios o soporte electrónicos, escritos con un procesador de textos MS-Word, Word Perfect o compatible y tres copias en papel. Su extensión no debe sobrepasar los 30 folios a 1 espacio. Se ruega no sangrar los textos, ni utilizar para nada el subrayado. En el texto sólo deben usarse **negritas** y *cursivas*. Los gráficos irán en hoja aparte con las indicaciones muy claras sobre su lugar de inclusión. Si se envía material fotográfico éste deberá ir acompañado de un pie indicativo de las personas o espacios que se reproducen.

2. Se valorará que los artículos enviados para su publicación sean originales. Cuando sea preciso se incluirán copias de todos los permisos necesarios para reproducir el material ya publicado.

3. Se adjuntará un abstract de no más de 150 palabras, en castellano y en inglés, acompañado de tres a diez palabras clave para índices.

4. En el artículo sólo figurará el título del mismo. En sobre aparte se indicará, haciendo referencia al título, el nombre y apellidos del autor, su dirección y un breve currículum (a no ser que se haya enviado anteriormente y no requiera ampliación). Asimismo, se indicará, cuando proceda, el Departamento, Servicio, Centro o Universidad donde se haya realizado el trabajo.

5. Los trabajos deberán ir acompañados de la lista de **Referencias bibliográficas** correspondientes que se ajustarán a las normas de la American Psychological Association (A.P.A.). Todas las referencias citadas en el texto deberán aparecer en el listado y viceversa. En el **texto** se indicará el autor, el año de publicación y la página donde se encuentra el texto citado cuando proceda. En las **Referencias bibliográficas** los nombres de los autores que encabezan la entrada se escribirán en mayúsculas y los títulos de libros o nombres de Revistas se escribirán en cursiva.

6. Deberán evitarse absolutamente las notas de pie de página.

7. El Comité Editorial revisa todos los artículos que se envían para su publicación y se reserva el derecho de no aceptar artículos cuya orientación no sea la propia de la Revista, o bien aquellos cuya originalidad o calidad no se considere suficiente; o también cuando no puedan relacionarse con los textos monográficos previstos. La decisión se hará en todo caso mediante votación de todos los miembros del Comité Editorial, una vez conocido el informe de, al menos, dos lectores cualificados (que permanecen siempre anónimos). La aceptación de un artículo no supone su publicación inmediata. Al recibir el trabajo, la Revista acusará recibo del mismo. En su día se informará al autor si el artículo ha sido seleccionado o no.

8. Cada autor puede solicitar 1 ejemplar y diez separatas del número donde haya salido publicado su artículo. En el caso de que el autor precisara una cantidad mayor de ejemplares, el costo de los mismos corre de su cargo.

REVISTA DE PSICOTERAPIA

EDITA:

REVISTA DE PSIQUIATRIA Y PSICOLOGIA HUMANISTA, S.L.

Dirección y Redacción:

REVISTA DE PSICOTERAPIA

Numancia, 52, 2º 2ª

08029 BARCELONA

Fax.: 933 217 532

e-mail: mvillegas@ub.edu

Gestión y Administración:

REVISTA DE PSICOTERAPIA

EDITORIAL GRAÓ

c./ Hurtado, 29

08022 BARCELONA

Tel.: 934 080 464

Fax: 933 524 337

e-mail: revista@grao.com