

La Multiplicación Dramática:

Un quehacer entre el arte y la psicoterapia

La Multiplicación Dramática nació por nuestro intento de buscar un camino Alternativo a la típica actitud reduccionista del psicoanálisis y psicodramatismo de la época del comienzo de la década del '70 en la Argentina.

Nuestro compromiso en lo político y en lo personal, fue alimentando el interés por los problemas que, como psicoanalistas y psicodramatistas, se nos fueron presentando en el campo profesional que -luego del Plataformazo- (1) se centraron predominantemente en nuestro desempeño Como coordinadores grupales (vicisitudes de nuestros estados contratransferenciales) y por tanto colocando el foco en lo personal del psicoterapeuta.

Cada uno de nosotros, que veníamos desde el Psicodrama Analítico (territorio de la Federación Latinoamericana de Psicodrama) y desde la Psicología Social Operativa (territorio de Pichón Riviere y sus seguidores) comenzamos a compartir un almuerzo semanal, donde explicitábamos nuestros deseos y temores como profesionales de este campo y a tratarlos desde ambas vertientes (este fue el germen del Psicodrama Analítico Operativo).

En un principio entre nosotros mismos (Pavlovsky, Kesselman y Frydlewsky) y luego convocando colegas deseosos de experimentar en este tópico a partir de un primer taller (1975) que se llamó: "Las Escenas Temidas del Coordinador de Grupos" (2). Allí, desarrollábamos las "novelas personales" de los coordinadores estudiando las escenas conflictivas en el desempeño del rol de nuestros colegas (Psicopatología de la Vida Cotidiana de los psicoterapeutas y coordinadores de grupos). Luego, en nuestro exilio madrileño y desde 1978, decidimos avanzar sobre el estudio del entrenamiento psicoanalítico -por y a

través del trabajo grupal- en una tarea de asistencia, investigación y docencia con profesionales de Madrid y de distintos lugares de España y que, denominamos: "El Análisis Didáctico Grupal" (3). Esta experiencia fue enriquecida por breves talleres de introducción al mismo tema, realizados en Londres, París y Gotemburgo. En 1980, dicho artículo sirvió de base para la publicación de un libro, en el que polemizamos con otros autores (4). Nosotros privilegiábamos el Psicoanálisis y la Psicopatología Vincular, como teoría a desarrollar, el Juego (las Técnicas Activas) como trama de la acción terapéutica y el Grupo como ámbito y el instrumento para la formación. Esto nos llevaba a discutir sobre duplas supuestamente antagónicas: el Psicoanálisis versus las Técnicas Activas (considerando o no la Transferencia); el privilegio de lo verbal sobre el privilegio de lo corporal; el desconocimiento de similitudes y diferencias entre nosotros versus el atravesamiento de poder, que impiden trabajar por una Epistemología Con/Divergente. Nos quedaba por seguir discutiendo la posición profunda del Terapeuta en el grupo existencial y de terapeutas (conviviendo con la sociedad que lo rodea y con los profesionales y colegas de su entorno, en las luchas por el poder que atraviesan el campo de la Salud Mental).

Hemos seguido trabajando con este tema a partir de entonces, en diversos pilares que pasaremos a enunciar:

A) Sobre la naturaleza y el nivel del quehacer y el saber grupal: Ya sea desde las concepciones de Pichon Riviere, desde el Grupo Análisis o desde el intento de integración entre ambos (GAO -Grupo Análisis Operativo) (5) el problema de la discusión con los psicoanalistas se resolvió así: el Psicoanálisis puede realizarse de manera bi o multipersonal, no hay mas (para nosotros) discordancia entre Psicoanálisis Individual y/o Grupal, o

discusiones estériles sobre si la Terapia grupal es o no Psicoanálisis (6) .
Es el pasaje a LO GRUPAL (mas allá de individual versus grupal) y el problema de la producción de SUBJETIVIDAD singular y colectiva -como nivel de análisis- uno de los conceptos que mas caracterizan la evolución de nuestro pensamiento en estos veinticinco años (Revista "Lo Grupal", que fundamos con Juan Carlos De Brasi en correspondencia con otros autores).

B) Sobre las concepciones fúndanles epistemológicas: el Saber, el Curar, el Crear (la Transformación, el Cambio)

En 1989 publicamos el libro "La Multiplicación Dramática" (7). Si en "Escenas Temidas" profundizamos el haz de luz sobre la figura del terapeuta y del conductor grupal (lo Personal), en "La Multiplicación Dramática" -sucesora de "Escenas Temidas" y de "Espacios y Creatividad"- (8) avanzamos sobre lo Grupal como método de investigación; como instrumento para la cura y para la formación del terapeuta y del conductor de grupos.

a) Como método de investigación para el conductor grupal : Su eje de pasaje sería el concepto de RESONANCIA que fue enunciado en "Escenas Temidas", desarrollado en "La Multiplicación Dramática", enriquecido con Foulkes (Grupoanálisis) y abierto desde 1986 con Umberto Eco ("Obra Abierta") hacia La transfusión con otros quehaceres y saberes: ni multi ni interdisciplina Sino la transdisciplina.

Entre otros autores nos hemos devorado y desovado a:

I) Antonin Artaud, Eugenio Barba, Samuel Beckett, Peter Brook, Dominique De Fazio, Richard Foreman, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Lindsay Kemp, Heiner Müller, Constantin Stanislavski, Bob Wilson (Teatro).

II) Laurie Anderson, Johann S. Bach, Angelo Badalamenti, Goran Bregovic,

Chico Buarque, David Byrne, John Cage, Cirque du Soleil, Chick Corea, Peter Gabriel, Violeta Gainza 2, Charly García, León Gieco, Philip Glass, Keith Jarrett, Gustav Mahler, Wolfgang A. Mozart, Michael Nyman, Fito Paez, Juan Peqa "El Lebrijano", Astor Piazzolla, Steve Reich, Jaime Roos, Murray Schaffer, Aníbal Troilo, Caetano Veloso, Tom.Waits (Música).

III) Marc Auge, Paul Auster, Georges Balandier, Georges Bataille, Thomas Bernhard, Jorge L. Borges, Italo Calvino, Martín Caparros, Raymond Carver, John Cheever, Emile M. Cioran, Julio Cortazar, Oswald de Andrade, Macedonio Fernandez, Richard Ford, Oliverio Gironde, Peter Handke, Umberto Eco, James Joyce, Herman Melville, David Oubiga, Georges Perec, Emilio Rodrigui, George Steiner, Antonio Tabucchi, Eugenio Trías, Ludwig Wittgenstein, Tobmas Wolff (Literatura, Ensayo y Ciencias Sociales).

IV) Theodor W. Adorno, Gregorio Barenblitt, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Walter Benjamin, Henri Bergson, Cornelius Castoriadis, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Filix Guattari, Michel Foucault, Julia Kristeva, Jean-Francois Lyotard, Pedro Mascarenhas 3, Alfredo Naffah Neto, Friedrich Nietzsche, Peter Pal Pelbart, Suely Rolnik, Baruch Spinoza, Paul Virilio (Filosofía y Psicología).

V) Líbero Baadi, Francis Bacon, Ricardo Carpani, Lygia Clark, Ernesto Deira, Marcel Duchamp, Giacometti, Pablo Larreta, Henry Moore, Luis Felipe Noé, Emilio Petorutti, Pablo Picasso, Tinguely (Pintura y escultura).

VI) Woody Allen, Paul Auster, John Cassavetes, Ethan y Joel Coen, Federico Fellini, Peter Greenaway, Hal Hartley, Jim Jarmusch, Emir Kusturica, Annie Leibovitz, David Lynch, Marcello Mastroianni, Iasujiro Ozu, Al Pacino, Edgar Reitz, Sebastiao Salgado, Carlos Saura, Fernando "Pino" Solanas, Quentin

Tarantino, Buster Keaton, Wayne Wang, Andy Warhol, Wim Wenders (Cine y Fotografía).

VII) Oliver Sacks, Merce Cunningham, Pina Bausch, Susana Kesselman, María Fux (Lo Corporal).

VIII) Fritjof Kapra, B. Mandelbrot, Humberto Maturana, Ilya Prigogine, Francisco Varela, Edgar Morin (El Pensamiento Complejo: Los Nuevos Paradigmas para las Artes y las Ciencias).

Estos actos de antropofagia 4 (9) (10) fueron deviniendo en nuestros cambios teórico técnicos. La novedad central es que, reemplazamos la pura comprensión analítica elaborativa (Lo Objetal, Lo Edípico, Lo Transferencial, etc) -de una historia que nos era narrada- por un recurso que llamamos La Multiplicación Resonante tendiente a profundizar por despliegue (es decir, por extensión) la apertura de dicha historia hacia nuevas historias posibles , por y a través del grupo. Este es el dispositivo analizador y quién interpreta es variable. El conductor debe aprender a "descentrarse bien" para conducir una terapia y para controlar su tarea, en lugar de la clásica supervisión vertical proponemos una COVISION horizontal, por despliegue grupal (11).

Instrumentamos la exploración de un inconsciente a ser desplegado, a producir antes que un inconsciente producido y por descubrir verticalmente en cada sujeto. En lugar de hacer teatro o música fuera de lo profesional, comenzamos a jugar con ello para superar las aduanas entre lo artístico y lo científico, dándole preponderancia al fenómeno creativo. Ya de retorno en Buenos Aires (1986) escribimos "La Obra Abierta de Umberto Eco y La

Multiplicación Dramática" (12) donde decíamos que nuestra línea de investigación nos llevó a relacionar similitudes en la producción de una sesión de Psicodrama Analítico con el Proceso Grupal por el que atraviesa un grupo de teatro (o de improvisación musical) durante los ensayos, en relación a la labor que realizan con un texto original.

La dramatización inicial del paciente en Psicodrama, la definíamos como Texto Escrito, y la producción dramática global, producto del atravesamiento de la escena original por las múltiples subjetividades de los integrantes del grupo, a través de la Multiplicación Dramática (técnica donde cada integrante improvisa una escena como efecto de la resonancia que le produce la escena original), la denominamos Texto Dramático. Denominamos a todo el proceso dramático, que incluiría la escena original del narrador o paciente y las multiplicaciones de los integrantes: La Producción Dramática.

Lo que se intentaba trabajar en el grupo de Psicodrama, es todo el proceso de producción grupal en su multiplicidad de sentidos, donde lo más individual se funde en la producción dramática. Decíamos, que en la escena original están inscriptas las posibilidades de las multiplicaciones grupales y que la escena original funciona como una obra abierta en relación a la similitud con las concepciones de Umberto Eco. Abierta y para abrir siempre a la multiplicidad de sentidos, que requiere tanto una sesión grupal de terapia como la comprensión de una obra de arte. Tiene que haber forma -que es la escena original en Psicodrama- desde donde transitaran las improvisaciones (Devenires Dramáticos). Tanto en teatro como en Psicoterapia, un autor presta su texto escrito para que otros mediadores -actores, colegas, director- inventen desde su propia subjetividad otras escenas, otras intenciones, hasta otras particularidades y sentidos en los personajes. Se podría decir, que la subjetivación parcial de tantos

mediadores despojaría el sentido de objetividad de la intencionalidad del autor. Una idea, una intención que parte de la objetivación de una persona, es literalmente apoderada por múltiples subjetividades conectadas entre sí. El autor se siente robado, ha sido presa de una violación múltiple que lo aleja de su sentido inicial. El producto final parece no pertenecerle, su propiedad privada ha sido desquiciada, pluralizada en varias singularidades. Pero con todo, una mirada final desprovista de algún resto de su herida narcisística podrá encontrar en la obra un efecto maravilloso e insólito (de lo siniestro, a lo patético, a lo maravilloso a través de la vivencia estética). Podrá reencontrar su propia obra llevada a la exaltación. No es otra obra, es la misma obra, deformada, atravesada, pero conservando aún su singularidad. El texto no se reescribe, pero se reinscribiría desde múltiples sentidos aprisionados en el texto original. Así, nuestra forma de metabolizar ambos procesos, el Clínico Psicodramático y el Estético es, en ese sentido, análoga.

Lo grupal, hoy, para nosotros sólo puede ser entendido desde la compleja problemática de la multiplicidad, que existe siempre desde el principio. Ni lo Uno ni lo Múltiple sino la Multiplicidad. Si la multiplicidad es el principio teórico de nuestro trabajo, la Multiplicación Dramática es su encarnación en escenas. El dispositivo grupal requiere entonces para nosotros de nuevas ideas que incorporamos también desde la Estética y desde la Ecología. (13)

b) En la cura y el entrenamiento del conductor grupal: el que aprende y el que se cura participa de un fenómeno rítmico (intensidades y velocidades bi y/o multipersonales) en que se instrumentan la mayor proyectividad subjetiva posible de los integrantes, con el objeto de descentrar las novelas, (de pacientes y terapeutas, de educadores y educandos) que obturan la

profundidad por extensión personal (rizomática), que nos interesan más que la cadena anecdótica y vertical, histórica (íntima) de cada sujeto.

Esto explicaría cómo se aprende, como se cura, es decir, cómo se transforma en nuestra concepción actual

c) ¿Qué transforma?. ¿Quién transforma? :

Transforma el grupo, no sólo el terapeuta (disyunción incluida). Transforma la síncopa de pausas, velocidades, articulaciones y conexiones de los ritmos vinculares, y no sólo las intervenciones esclarecedoras del conductor.

Transforma la multiplicación imprevista de leyendas y nuevas historias y no sólo la obsesión por entender de una buena vez el origen de cada una.

Transforma el acto de salir a multiplicar antes que la actividad pensante que pergeña el argumento de la escena, la línea de fuga se da en el entre de esos momentos y espacios. Transforman el texto y el contexto dramático en su proceso antes que el significado final de la/s escena/s. Transforma la música, el ritornelo de entusiasmos del Goce Estético en el Arte de Curar (14), antes que la letanía de aflicciones a contener.

d) Teoría de la Técnica en la Conducción Grupal: Los Estares del Coordinador En Psicodrama, Lo Molecular y Lo Molar (consonados con Bleger y resonados Con Deleuze y Guattari) .

1.1 Estar Molecular: El conductor es cartógrafo 5 (10). Para el coordinador, en su estar molecular, el eje de su actividad no está centrado en la comprensión sino en la percepción de líneas que se van trazando y van surgiendo a partir del dialogo y de los diferentes códigos corporales de los participantes. Las palabras son trazos, como bocetos, como dibujos que se estuvieran plasmando: Proceso Cartográfico. La concepción de boceto, dibujo que se construye sin conocer la forma final. El cuerpo del coordinador

Debiera dejarse atravesar sin resistencia por estas líneas de ensayo, Bocetos, que van surgiendo sin verdadera significación, sin verdaderos Sentidos. Son las redes que luego construirán la malla intersticial de Sentidos. Las primeras líneas de las redes no tienen sentido. Son sólo eso, Redes, líneas bocetadas, inútil entonces tratar de apresarlas, como sería Inútil intentar apresar el sentido del pleno proceso de construcción de bocetos. "No sentido" winnicottiano (15). De algunas de esas líneas, en el entrecruzamiento nodal de varias de ellas, emergerá una posible escena: "La escena fractal" . Pero la escena fractal no debería ser arrancada, sino surgir por presencia, debe devenir escena a través del relato o del ritmo corporal, debe sólo devenir línea cartográfica, entrecruzamientos fugaces de las líneas que brotan entre el coordinador y los coordinados. Llegar entonces a poder establecer este tipo de contactos abiertos a la percepción de líneas y bocetos es función del Estar Molecular del coordinador. Una escena sería vista no sólo como representación de algo sino como una línea mas a desanudar, de un territorio a otro territorio, las escenas son las líneas de fuga que permitirían pasar de un territorio a otro o aquellas líneas que nos llevarían a otra escenografía y a otras intensidades. La desterritorialización está en el registro de la micropercepción. Si el coordinador ofrece resistencia se rompe el boceto que sólo puede gestarse sin interrumpir cuestionando o presionando significaciones. La creatividad exige la tolerancia del sinsentido y el coordinador acepta el desafío de apelar a jugar a ser el creador, permitiendo entonces el máximo registro de conexiones grupales posibles y de escenas que sólo sean líneas a-representativas. A máxima experiencia del coordinador es posible su máxima desaparición anónima. A menor experiencia del coordinador, menor posibilidad de su desaparición, mayor rostridad. La mejor técnica es la que no se nota. Como Nicolino Loche, el boxeador que bajaba sus brazos, porque en su máxima experiencia, sus brazos y los brazos del otro eran imaginados, sin necesidad

de ubicarse en guardia. El conductor acepta y estimula intervenciones.

1.2 Estar Molar: en cambio en el proceso de contratransferencia molar, las escenografía del coordinador aparece como mas recortada de los actores del drama, más limitado por el escenario sociodramatico. Está más pendiente de las puntuaciones y cortes que lo hacen intervenir y las líneas -que en un primer momento podían bocetarse sin orientación de sentido alguno- ahora intentan ordenarse según líneas de sentido posible. Adquiere gran rostridad haciendo interpretaciones y dando consignas según le indica su experiencia y sus esquemas referenciales. La escena dramática se carga de representatividad y el conductor la acompaña "a su manera". Surgen los estilos "morenianos", " pichonianos", "lacanianos", etc. Se ve cómo se coordina. Silueta y estilo que adquieren intensidad. Se ordenan campos de caos. Se explican las escenas y las conductas. Las transferencias a los coordinadores y las identificaciones entre los integrantes son argumentales y presentativas. Es discurso y escena por la puntuación de los mismos.

1. 3 Conclusiones: La Multiplicación Dramática se presenta entonces como procesos de líneas argumentales en el estar molar (discurso) y a veces sólo como línea de fuga y cambios de ritmos en el estar molecular. Decimos entonces que la Multiplicación Dramática puede argumentar algo representativamente o sólo expresar ritmos maquínicos de diferentes intensidades según los diferentes Estares, molecular o molar, de la coordinación.

A mayor rostridad, mayor gestación de líneas argumentales, a mayor anonimato del coordinador, sólo maquinas y líneas abocetadas a-representativas. En el estar molar hay hipótesis y conceptos que el coordinador procesa en sus intervenciones y demostraciones. Hay provenir y porvenir teóricos, el aquí y

ahora se vuelve perceptible y se teatraliza la dinámica; donde antes había líneas y bocetos, devenires, con coordinación anómica (caosmótica), ahora hay cuerpos que patentizan dramáticas representativas con un coordinador visible en su singularidad.

Hay alarde de criterios representativos y técnicos. Estos son los dos estares diferentes que el coordinador debiera conocer como conductor del proceso grupal. Es obvio sugerir que ambos estares -molecular y molar- se entrecruzan permanentemente en el quehacer del coordinador, pero es necesidad del coordinador entrenarse para saber instalarse cada vez mas agilmente en ambos "Estares" contratransferenciales y maquínicos.

Hernán Kesselman y Eduardo Pavlovsky

Bibliografía:

- (1) Langer, Marie y otros: Cuestionamos -1971 Plataforma y Documento. Ruptura con la A.P.A. Ediciones Granica, Buenos Aires 1973 y Ediciones Búsqueda, Buenos Aires 1987.
- (2) Frydlewsky, Luis; Kesselman, Hernan y Pavlovsky, Eduardo: Las Escenas Temidas del Coordinador de Grupos. Editorial Fundamentos, Madrid, 1978 y Ediciones Búsqueda, Buenos Aires, 1984.
- (3) Frydlewsky, Luis; Kesselman, Hernan y Pavlovsky, Eduardo: Clínica Grupal II (El Análisis Didáctico Grupal). Ediciones Búsqueda, Buenos Aires, 1980.
- (4) Campos Avillar, Juan; Caparros, Nicolas; Kesselman, Hernan; Pavlovsky, Eduardo; O' Donnel, Pacho; Peqarrubia, Francisco; Poblacisn, Pablo: Psicología Dinamica Grupal. Editorial Fundamentos, Madrid, 1980.
- (5) Kesselman, Hernan; Campos Avillar, Juan: Del Psicoanálisis a la Psicología Social: El Grupoanálisis Operativo, en Temas de Psicología Social N: 7, Buenos Aires, 1986 y Revista Lo Grupal N: 5.
- (6) Frydlewsky, Luis; Kesselman, Hernan y Pavlovsky, Eduardo: La Multiplicación Dramatica: Un camino hacia la Psicoterapia Profunda,

En Revista Clínica y Análisis Grupal N: 9, Madrid, marzo/abril 1978.

(7) Kesselman, Hernan y Pavlovsky, Eduardo: La Multiplicación Dramática. Ediciones Búsqueda, Buenos Aires, 1989.

(8) Kesselman, Hernan y Pavlovsky, Eduardo: Espacios y Creatividad. Ediciones Búsqueda, Buenos Aires, 1980.

(9) De Andrade, Oswald: Escritos Antropófagos. Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1993.

(10) Rolnik, Suely: Cartografía Sentimental (Transformações contemporâneas do desejo). Estágio Liberdade, Sao Paulo, 1989, de próxima publicación en español.

(11) Kesselman, Hernan: La Desmanicomialización en la Formación de Trabajadores en Salud Mental, Revista Zona Erógena N: 14, Buenos Aires, 1993.

(12) Lo Grupal 5. Ediciones Búsqueda, Buenos Aires, 1987.

(13) Guattari, Félix: Las Tres Ecologías (comunicación personal: traducción del portugués: Andrea Alvarez Contreras/supervisión conceptual: Dr. Hernan Kesselman)

(14) Kesselman, Hernan y Pavlovsky, Eduardo: El Goce Estético en el Arte de Curar (en prensa).

(15) Winnicott, D. W.: Realidad y Juego. Editorial Gedisa, Buenos Aires, 1972.