

# LA MÁQUINA DE LO GRUPAL: UNA ESTÉTICA DE LA MULTIPLICIDAD

## THE MACHINE OF LO GRUPAL: THE AESTHETICS OF MULTIPLICITY

Cardaci, Gabriela<sup>1</sup>

### RESUMEN

El artículo se centra en la figura de Eduardo Pavlovsky en el marco de la publicación *Lo Grupal*, una colección dirigida por el autor junto a Juan Carlos De Brasi y editada en la Argentina en posdictadura, entre 1983 y 1993. Se analizan, desde una perspectiva histórica y conceptual, los desarrollos del autor sobre la *multiplicación dramática* como modalidad de trabajo clínico en situación grupal. Se localizan distintos momentos de elaboración de este tópico y se indagan los problemas centrales, vinculados a la cuestión grupal, tratados por Pavlovsky y por otros autores de la publicación en torno de esta modalidad de trabajo, como la idea de *producción textual colectiva*, los modos de concebir la interpretación y la revisión del lugar del coordinador en un grupo. Se consideran, además, las principales recepciones que Pavlovsky incorporó en sus producciones, entre las que se destacan la idea de *obra abierta* de Umberto Eco y una serie de nociones de Gilles Deleuze y de Félix Guattari vinculadas a la concepción de lo inconsciente como *producción*.

### Palabras clave:

Pavlovsky - Multiplicación dramática - Lo grupal

### ABSTRACT

The article is centred in the figure of Eduardo Pavlovsky within the framework of the publication *Lo Grupal*, a collection directed by the author together with Juan Carlos De Brasi and edited in Argentina post dictatorship, between 1983 and 1993. From a historical and conceptual perspective, the writer's developments about the *dramatic multiplication* as a method of clinical work in group situation are analyzed. Different moments in the production of this topic are pinpointed and the main problems linked to the issue of *lo grupal* are enquired into, treated by Pavlovsky and other writers according to this work method, such as the idea of *collective textual production*, the ways of conceiving the interpretation and the revision of the coordinator's place in a group. The main receptions Pavlovsky added in his productions among which stands out the idea of Umberto Eco's *open work* and a series of notions of Gilles Deleuze and Félix Guattari linked to the conception of the unconscious as *production*.

### Key words:

Pavlovsky - Dramatic multiplication - *Lo grupal*

<sup>1</sup>Universidad de Buenos Aires (UBA), Facultad de Psicología, Instituto de Investigaciones. Cátedra I de Historia de la Psicología y Cátedra II de Teoría y Técnica de Grupos. E-mail: gabriela.cardaci@gmail.com

## Introducción: *Lo Grupal*, Pavlovsky y la multiplicación dramática

Se engendra una máquina que denominamos *Lo Grupal*  
(De Brasi).  
(Pavlovsky y Kesselman, 2000)

La publicación *Lo Grupal* se editó en diez volúmenes entre 1983 y 1993 en la Argentina. La iniciativa fue impulsada por Eduardo Pavlovsky en su vuelta del exilio y dirigida por Pavlovsky y Juan Carlos De Brasi. Entre los autores de mayor participación en estos volúmenes se encuentran también Gregorio Barembliitt, Armando Bauleo y Marcelo Percia. Con participaciones más esporádicas se incluyen artículos de Osvaldo Saidón, Ana María Fernández, David Szyniak, Luis Herrera, Ana María del Cueto, Marie Langer, Angel Fiasché, Hernán Kesselman, Luis Frydlewsky y Alejandro Scherzer, entre otros.

En producciones anteriores se analizaron las características principales de este proyecto colectivo orientado hacia el pensamiento y la escritura de la *problemática grupal*, en el contexto argentino de posdictadura. Entre los principales problemas abordados en *Lo Grupal* se encuentran, en primer término, la relación entre las prácticas clínicas y sociales y la dimensión política. En segundo término, y conectado con lo anterior, esta publicación fue un espacio de elaboración de una concepción crítica en la *problemática grupal*, de la que derivaron distintos desarrollos y revisiones sobre los modelos y las conceptualizaciones para el abordaje de los grupos.<sup>1</sup>

Los escritos de Pavlovsky incluidos en *Lo Grupal* condensan un amplio recorrido que el autor inició, en la década del sesenta, junto a otros autores como Carlos Martínez Bouquet y Fidel Moccio, continuó con Kesselman y Frydlewsky en la década del setenta en el país y luego con Kesselman en el exilio en Madrid. Su producción combina de un modo particular su trabajo como psicoanalista, psicodramatista, actor y dramaturgo, así como su sensibilidad con el pensamiento de las izquierdas en nuestro país. Quizás pueda situarse desde el principio un rasgo que enlaza una trama compleja de experiencias y prácticas que tienen como figura destacada a Pavlovsky: la búsqueda de espacios de experimentación en la clínica y en el teatro y el intento sostenido de trabajar conexiones y afinidades entre esos universos. Esa búsqueda tuvo una condición que mantuvo durante toda su obra, la de problematizar las condiciones existentes del mundo social y, en particular, los modos en que las prácticas terapéuticas podían ser reproductoras de esas condiciones.

Pavlovsky se formó como psicoanalista en el marco de la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA), donde realizó actividades durante ocho años y llegó a ser analista didáctica. Su alejamiento de esa institución se produce en el marco de su participación en el movimiento de Plataforma Internacional y en el grupo Plataforma a nivel local.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Sobre la publicación *Lo Grupal* (1983-1993), véase Cardaci (2015, 2016abc).

<sup>2</sup>Sobre una perspectiva histórica de la fractura de la APA, véase (Vezzetti, 2009).

Durante los años de la última dictadura cívico-militar, Pavlovsky se exilió en Madrid entre 1978 y 1980, donde se dedicó, junto a Kesselman, a tareas de asistencia, investigación y docencia en temas de psicoanálisis y grupos. En 1982, ya en la Argentina, impulsó junto a Juan Carlos De Brasi la edición de *Lo Grupal*. En 1985 fundó el Centro de Psicodrama Psicoanalítico Grupal, una institución dedicada a la formación en Psicodrama Psicoanalítico que fue uno de los principales espacios de difusión de la publicación.<sup>3</sup>

Por otra parte, el teatro de Pavlovsky ocupa un lugar destacado en la producción teatral nacional e internacional. Fue autor de más de veinte obras y recibió varios premios nacionales e internacionales.<sup>4</sup> A comienzos de la década del setenta formó parte del Grupo Experimental Psicodramático Latinoamericano y su obra *Tercero incluido* (1981) integró *Teatro Abierto*, un movimiento de artistas teatrales que surge en 1981 durante la dictadura y que se extiende con varios ciclos hasta 1985.<sup>5</sup>

Durante los años de la publicación de *Lo Grupal* (1983-1993), los grupos de formación sobre psicodrama psicoanalítico y luego sobre *multiplicación dramática*, coordinados por Pavlovsky, orientaron modos de trabajar en la clínica grupal. En los distintos volúmenes se encuentran numerosas referencias a la multiplicación dramática, además de textos dedicados específicamente al tema.<sup>6</sup> Respecto de su desarrollo en prácticas institucionales, hay que destacar el trabajo de Ana María Fernández en el marco de la Cátedra 1 de Teoría y Técnica de Grupos de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires, donde la *multiplicación dramática* se utiliza, desde 1987, en Jornadas de Producción Grupales como un recurso pedagógico orientado a favorecer el aprendizaje.<sup>7</sup>

La *multiplicación dramática* fue pensada como un modo de quehacer en la clínica orientado por la idea de *produc-*

<sup>3</sup>El grupo inicial de docentes de los grupos de formación en Psicodrama Psicoanalítico de esa institución fueron, junto a Pavlovsky, Susana Evans, Néstor Malajovich, Renée Smolovich, Ana M. Fernández, Norberto Revilla y Jorge Solanas. Percia, Herrera, Fiasché, Barembliitt, Saidón y Bauleo, entre otros, participaron como docentes invitados de esos grupos de formación y de un seminario teórico. Además, el Centro fue el lugar de reunión de un grupo de estudio coordinado por De Brasi, en el que tuvieron lugar las primeras lecturas de Deleuze que realizaron estos autores (Pavlovsky, 1988, p. 40; Pavlovsky y De Brasi, 2000, p. 115; Percia, comunicación personal, junio de 2014; De Brasi, comunicación personal, marzo de 2014).

<sup>4</sup>Sobre los premios que obtuvieron sus obras, cf. (Pavlovsky, 2010, pp. 9-11).

<sup>5</sup>El primer ciclo de *Teatro Abierto* se inauguró el 28 de julio de 1981 en el Teatro del Picadero. Se proponía "reafirmar la existencia de la dramaturgia argentina aislada por la censura en las salas oficiales y silenciada en las escuelas de teatro del Estado" (Fundación Somigliana, s.f.; Cabrera, 2001).

<sup>6</sup>Un conjunto de textos fueron escritos por Pavlovsky, en algunos casos en colaboración con Frydlewsky y Kesselman (Pavlovsky, 1986, 1988; Pavlovsky y Frydlewsky, 1983; Pavlovsky, Kesselman y Frydlewsky, 1987; Pavlovsky y Kesselman, 1991), pero también hubo desarrollos sobre este tema de otros autores (Kesselman, 1986; Percia y Herrera 1987; Percia 1989; Smolovich, 1985; Fernández y Del Cueto, 1986; Kesselman y Campos Avillar, 1988).

<sup>7</sup>Cf. (Fernández, 1999).

*ción textual colectiva*, a partir de una cercanía con el modo de trabajo del dramaturgo en la realización teatral. Los problemas centrales tratados por Pavlovsky y por otros autores en torno de esta modalidad de trabajo -que, como se verá, tuvo distintos momentos de elaboración- se refieren principalmente a los modos de concebir la interpretación, en el marco del problema de la representación y a la revisión del lugar del coordinador o terapeuta. Como se planteó en otro lugar (Cardaci, 2016b), estos problemas se vincularon a la elaboración de la noción de *lo grupal*, que ponía en cuestión la interpretación como descubrimiento de significados, así como la búsqueda de significados unificados en el *decir del grupo*. El pasaje desde las modalidades típicas de abordaje del grupo hacia *lo grupal* implicaba, en este sentido, una concepción de inconsciente como *producción*, un movimiento productivo de sentido y no como descubrimiento de lo ya existente. La figura del coordinador o terapeuta estuvo en el centro del tratamiento de ese problema en la medida en que la concepción de interpretación implicada en su modo de trabajo puede facilitar ese movimiento productivo así como también obstaculizarlo, promoviendo ilusiones de unificación.<sup>8</sup>

#### De las escenas temidas a la obra abierta

Según Pavlovsky, la *multiplicación dramática* surge en la década del setenta en nuestro país como un intento de buscar modos de trabajo que evitaran “la típica actitud reduccionista del psicoanálisis y psicodramatismo” (Pavlovsky y Kesselman, 1998, párr. 1). Como se puede localizar en las fuentes de aquellos años, la utilización de técnicas dramáticas cuestionaba la noción de *neutralidad* y el uso exclusivo de la palabra en la interpretación. Lo dramático, vinculado a la acción y a lo lúdico, era presentado como otro modo de elaboración de los conflictos. En *Psicodrama. Cuándo y por qué dramatizar*, Pavlovsky, Moccio y Martínez Bouquet (1971) escribían, sobre el *psicodrama psicoanalítico en grupo* -modalidad con la que habían comenzado a trabajar promediando la década del sesenta- que *dramatización* y *verbalización* se integraban en una “concepción dramática del grupo” que implicaba una modificación respecto del encuadre tradicional (Martínez Bouquet et al., 1971, p. 11). El problema de “la interpretación verbal” como único modo de intervención, tanto en la tarea de asistencia como en la de entrenamiento grupal de psicoterapeutas, se vuelve a plantear, más de una década después, en el prólogo de 1984 a la reedición de *Las escenas temidas del coordinador de grupos* (Pavlovsky, Kesselman y Frydlewsky, 1993, p. 5).

Hay que señalar también que el interés de Pavlovsky por la exploración de lo dramático en situaciones terapéuticas no puede desligarse de sus inquietudes políticas. En el “Manifiesto del Grupo Experimental Psicodramático Latinoamericano”, el uso de las técnicas dramáticas se piensa, en conexión con las luchas políticas de esos años, como herramienta de transformación social que apuntaba a producir cambios a nivel institucional y socioeconómico. Y se

<sup>8</sup>Para un desarrollo más extenso sobre la elaboración de la noción de *lo grupal*, desarrollada principalmente por De Brasi, véase Cardaci (2016b), especialmente el Capítulo 1.

específica, en ese sentido, el rechazo al “uso de las técnicas dramáticas como un producto de consumo” o como “un espectáculo o juego novedoso dentro de las técnicas terapéuticas” (Martínez Bouquet et al., 1971, pp. 7-8).<sup>9</sup>

En *Reflexiones sobre el proceso creador*, publicado en 1975, a cuatro años de la fractura de la APA producida en 1971, Pavlovsky afirmaba, en relación con la función del juego en el análisis con niños, que la *neutralidad* practicada por los psicoanalistas en el ámbito de la APA era “una técnica de la inacción que se [inscribía] en una ideología paralizadora” (Pavlovsky, 1982, p. 11). Problematizaba la reducción del juego a un fenómeno defensivo, propia de las lecturas más habituales de la perspectiva sobre el juego de Melanie Klein y la neutralidad de la interpretación del analista: “¿Cómo puedo interpretar un juego si yo no juego? (...) ¿Desde dónde hablo? ¿Cuál es la escena que interpreto?” (p. 10). Pavlovsky oponía allí una interpretación como “abstracción”, realizada exclusivamente desde lo verbal, a una interpretación que se orientaba por la apertura de sentidos que facilitaba el pasaje del terapeuta por la experiencia de la acción lúdica. Destacaba que en ese pasaje se abrían nuevos sentidos vinculados a la materialidad del juego (arrodillarse como el niño, tomar los muñecos, realizar la presión para unir los cubos, etc.) (Pavlovsky, 1982, pp. 11-12).

En varias oportunidades Pavlovsky ubicó como antecedente principal de la multiplicación dramática el taller denominado “Las escenas temidas del coordinador de grupos”, realizado en 1975 junto a Kesselman y a Frydlewsky, y que había dado lugar a la publicación del libro con ese título.<sup>10</sup> En el marco de ese taller se producen las primeras aproximaciones entre psicoterapia y teatro. Esta afinidad entre el trabajo con escenas en las situaciones clínicas y los ensayos en el teatro, que se profundiza en los desarrollos sobre *multiplicación dramática*, no se encuentra en los escritos previos del autor junto a Moccio y Martínez Bouquet sobre “Psicodrama psicoanalítico en grupo”.<sup>11</sup>

El taller *Las Escenas temidas* se realizó en el marco de lo que denominaban “análisis didáctico grupal”, orientado a la formación de médicos, psicólogos y educadores coordinadores de grupo (Pavlovsky, Kesselman y Frydlewsky, 1993, p. 10). A partir de referencias al psicoanálisis inglés y a las “técnicas de laboratorio social” de Enrique Pichon-

<sup>9</sup>El Manifiesto fue leído, en representación del Grupo Experimental Psicodramático Latinoamericano, en el Sexto Congreso Internacional de Psicodrama y Sociodrama, realizado en Amsterdam en agosto de 1971 (Martínez Bouquet, et al., 1971, pp. 7-8). Se publica ese mismo año en el libro *Psicodrama. Cuándo y por qué dramatizar*, escrito en colaboración por Moccio, Pavlovsky y Martínez Bouquet, quienes formaban parte de ese grupo.

<sup>10</sup>*Las escenas temidas del coordinador de grupos* se publicó en 1977 en Madrid por la editorial Fundamentos y en la Argentina, en 1984, por Ediciones Búsqueda de Ayllu. Las referencias citadas corresponden a la reedición argentina de 1993.

<sup>11</sup>El psicodrama psicoanalítico en grupo se basaba en la utilización del psicodrama -inspirado en Moreno- en psicoterapia de grupos de orientación psicoanalítica. Las principales referencias del psicoanálisis presentes en esta modalidad de trabajo eran Freud, Klein, Bion, Foulkes, Ezriel, Winnicott y, con respecto al ámbito local, Pichon-Rivière y el libro *Psicoterapia del grupo* de Grinberg, Langer y Rodríguez (Martínez Bouquet et al., 1971, p. 11).

Rivière -que este último había tomado de Kurt Lewin-, el objetivo central era situado en la elaboración de las *ansiedades básicas*, los *temores* y las *defensas* frente a esos temores de los terapeutas en formación, a través de la modificación de *estereotipos* de conducta (pp. 5-6). Pavlovsky describió el modo de trabajo del taller. Se partía de una *escena temida* de la vida profesional del protagonista (por ejemplo, el temor a la crítica, al aburrimiento del grupo de pacientes, etc.) y se invitaba al profesional a asociar ideas vinculadas con esa escena; se intentaba así conectarla con otras escenas -denominadas *consonantes*- de la vida personal y familiar (pp. 32-33). Las *escenas temidas* eran consideradas como “una ‘vía regia’ para explorar escenas familiares” y para “llegar al inconsciente del coordinador de grupo” (Pavlovsky et al., 1993, pp. 27 y 33). La escena temida que obstaculizaba el desempeño profesional era considerada *representante* y *encubridora* de otras escenas de la vida personal. En un segundo momento, a través del uso de técnicas psicodramáticas, bajo la conducción del director de las dramatizaciones, la escena consonante *se multiplicaba* a través de la resonancia en los otros, para dar lugar a la producción de las *escenas resonantes*, pensadas como “apropiación de cada escena personal por el conjunto de un grupo” (p. 34). Este proceso suponía para los autores una intervención sobre el malestar del protagonista, vivido como drama *propio* y *personal*. La *multiplicación* a través de los otros podía facilitar una experiencia de ajenidad respecto de la lectura conocida del propio malestar. El relato inicial “ya no le pertenece [al protagonista] como propio. Es de todos. Ha circulado por todos y entre los intersticios de todos” (Pavlovsky et al., 1993, p. 44).

Respecto de las primeras conexiones entre las situaciones terapéuticas y el teatro, en el apartado “Hablando de teatro y de grupos” de ese libro, se presenta la idea de multiplicación como *desapropiación* en relación con el proceso de escritura teatral y su transformación en la puesta en escena de la obra. Como el protagonista de la escena temida, también el autor de la obra de teatro “se siente robado”, el sentido inicial se vuelve extraño. Se produce “un efecto tan maravilloso como insólito. Siempre y cuando, lo adelantamos, [el autor] acepte la pérdida de su omnipotencia literaria, de su pequeña ilusión de creador individual” (p. 41). El sentido de objetividad de la intencionalidad primera del autor es despojado a través de las “múltiples subjetividades” que intervienen como “mediatizaciones” (director, actores, críticos, público) (Pavlovsky et al., 1993, p. 41). Si consideramos la perspectiva de De Brasi, desde la cual la elaboración de la noción de *lo grupal* cuestionaba los dualismos vigentes en el abordaje de los grupos, principalmente el que separa objetividad y subjetividad, así como otra serie de oposiciones vinculadas a él, interior/externo, propio/ajeno, individuo/sociedad o individuo/grupo, advertimos que dichas separaciones están presentes en los desarrollos de Pavlovsky, aunque no sin cierta ambigüedad. La separación entre objetividad y subjetividad se encuentra en la distinción entre lo objetivo de un relato original y los “relatos subjetivados”, correspondientes a los múltiples sentidos que la escena podía adquirir al resonar

en cada uno y en los otros. También la oposición entre individuo y grupo se presenta de diversos modos, por ejemplo, en la distinción entre lo propio del protagonista y lo propio del grupo (“lo de todos”). Sin embargo, no puede dejar de notarse que la idea de *intersticio* que se lee en “los intersticios de todos” (Pavlovsky et al., 1993, p. 44) por los que el sentido circularía, aparece como un *entre* que podría poner en cuestión toda la serie de dualismos.<sup>12</sup>

En el primer volumen de *Lo Grupal*, en 1983, la multiplicación en el grupo se piensa como *producción dramática* de “flujos de asociaciones” (Pavlovsky y Frydlewsky, 1983, p. 83). Los autores sostienen que los múltiples sentidos no interpretan la escena inicial. El coordinador no debe buscar significados, sino percibir los múltiples sentidos de las escenas, ya que “no hay nada que interpretar” (p. 83). Ya no se tratará, entonces, de “llegar al inconsciente”, como se planteaba en el texto *Las escenas temidas* de 1977 (Pavlovsky et al., 1993, p. 33). Lo terapéutico es situado en el despliegue de esa producción asociativa; se vincula a un estado de creación que emerge en el grupo y que el coordinador debe facilitar a través de su *descentramiento*.<sup>13</sup> En este marco, los autores distinguieron dos *formas de comprender* del coordinador grupal, consideradas formas complementarias de un proceso único y basadas en la distinción entre lo discursivo por un lado y lo creativo y lo lúdico por otro (Pavlovsky y Frydlewsky, 1983, pp. 75 y 81). Un primer modo de comprender se sostiene en los modelos teóricos conocidos y se corresponde con una función intelectual. El otro modo de comprensión remite a lo intuitivo y a lo creativo, al encuentro con un vértigo y un vacío frente a lo que se presenta como incomprensible desde los modelos conocidos. Esta forma requiere una disposición frente a lo desconocido que Pavlovsky piensa como lugar de soledad, de trasgresión y de libertad (pp. 77-79). Para que esta forma de comprender tenga oportunidad de despliegue es necesario no interpretar anticipadamente, lo que requeriría un cierto entrenamiento para “no entender” (Pavlovsky y Frydlewsky, 1983, p. 83).

Pavlovsky encuentra en la idea de *obra abierta* de Umberto Eco (1962/1984) una referencia para profundizar en las conexiones entre el espacio terapéutico y su modo de trabajo en la realización teatral. El texto “La obra abierta de Umberto Eco y la multiplicación dramática” se publica en *Lo Grupal 5* en 1987, diez años después del libro *Las escenas temidas*.<sup>14</sup> En ese texto, Pavlovsky especifica

<sup>12</sup>Sobre la crítica a los dualismos en los modelos grupales desarrollada por De Brasi, véase (De Brasi, 2007, pp. 14 y ss.). Sobre esa crítica en el marco de la publicación *Lo Grupal*, véase (Cardaci, 2016b), especialmente el capítulo 1.

<sup>13</sup>Años después, en una mirada retrospectiva que incluía referencias a Deleuze y Guattari, Pavlovsky priorizaba, respecto de aquellos planteos sobre la multiplicación dramática, la noción de *producción*: “Instrumentamos la exploración de un inconsciente a ser desplegado, a producir antes que un inconsciente producido y por descubrir verticalmente en cada sujeto” (Pavlovsky y Kesselman, 1998, párr. 8).

<sup>14</sup>Luis Frydlewsky, fallecido en 1984, es incluido por Pavlovsky como autor del texto. Explica en una nota que las ideas de Frydlewsky eran recreadas permanentemente por él y Kesselman en su trabajo de clínica grupal. Lo ubica, además, como el primero en sugerir, en el contexto de una conversación entre ellos, en

que piensa la “re-creación de conflictos” que se produce en el espacio grupal como “producción estética” (Pavlovsky et al., 1987, p. 25). Para el dramaturgo, aproximar el trabajo terapéutico al *proceso creador* permitía, por un lado, discutir la separación entre arte y ciencia y, al mismo tiempo, explorar una búsqueda de salida del modo clásico de la interpretación, centrado en el descubrimiento de significados.

Pavlovsky retoma, en relación con la multiplicación dramática, dos sentidos de *lo abierto* presentes en el texto de Eco. Un primer sentido se refiere al uso más habitual y admitido en el campo de la estética; el autor produce una obra que se presenta como forma completa o definitiva y que habilita, al mismo tiempo, múltiples posibilidades de comprensión e interpretación. Siguiendo esta perspectiva, Pavlovsky sostiene que la multiplicación dramática no puede realizarse en el vacío: la multiplicación se piensa como las múltiples lecturas que una obra habilita sobre una forma original, concebida como *texto escrito* de un autor (Pavlovsky et al., 1987, p. 19).

Pero hay un segundo sentido, “menos metafórico y mucho más tangible”, que corresponde propiamente a la noción de *obra abierta* de Eco. Este segundo sentido se refiere a *lo abierto* de ciertas obras de música instrumental contemporánea que se presentan como obras “no acabadas” (Eco, 1962/1984, p.66). A diferencia de la obra de la tradición clásica, organizada y definida por el autor de modo que un ejecutante “reprodujese sustancialmente la forma imaginada por el compositor” (p. 64), las nuevas obras musicales se caracterizan por la “improvisación creadora” que el autor concede al intérprete (Eco, 1962/1984, p. 63, citado en Pavlovsky et al., 1987, p. 21). Son obras *abiertas* porque “son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento que las goza estéticamente” (Eco, 1962/1984, p. 65). El artista es consciente de esa condición y la utiliza en su obra “para promover la máxima apertura posible” (p. 67). Pavlovsky retoma este segundo sentido de lo abierto de *una obra no acabada*, destacando la posibilidad de *improvisación*, para situar a la multiplicación dramática como *obra en movimiento*. Y para plantear con Roland Barthes que, si “escribir quiere decir hacer vacilar el sentido del mundo” (Barthes, 1963/1992, citado en Pavlovsky et al., 1987, p. 20), el texto de la escena original en la multiplicación dramática es una “escritura vacilante” (p. 19): “¿La psicoterapia no es vacilación permanente?” (p. 20).

### La multiplicación dramática como *producción textual colectiva* y la idea de *multiplicidad*

Como se dijo anteriormente, el pensamiento sobre la multiplicación dramática como modalidad de trabajo clínico fue retomado por otros autores en la publicación *Lo Grupal*. Entre esos trabajos se destacan las puntualizaciones de Marcelo Percia, quien subrayó en esta práctica un modo de concebir *lo grupal* como *producción textual colectiva*. En

1980, una conexión entre el psicodrama grupal y las formulaciones estéticas que Pavlovsky había desarrollado en *Reflexiones sobre el proceso creador*, publicado en 1975 (Pavlovsky, Kesselman y Frydlewsky, 1987, p. 17).

*Lo Grupal 7*, Percia (1989) afirmó que “el acto de lectura de una producción grupal” (pp. 85-86), presente en la multiplicación dramática, había sido una de las formas en que “el pensamiento crítico de los ochenta” se había expresado en el campo de lo grupal (p. 91). Y esto porque el autor situaba este problema, el de los modos de concebir la lectura de una producción grupal, en el marco de los debates sobre la posmodernidad. Lo vinculaba, en este sentido, a una serie de tópicos como la cuestión de los límites del campo de la representación y la crisis de los modelos de la comunicación y de la interacción, a partir de la referencia a autores como Deleuze, Guattari, Foucault, Habermas, Lacan y Lyotard, entre otros.<sup>15</sup>

La cuestión que aparecía como prioridad era desplazarse de la interpretación como descubrimiento de significados en el *decir del grupo*, como había sido concebida en las tradiciones grupales anteriores, hacia una idea de *producción textual* en situación de grupo. En el prólogo de *Lo Grupal 5*, Percia y Herrera (1987) situaron a esta práctica como aquella en la que mejor se esbozaba un problema no profundizado en las producciones existentes sobre grupos: la posibilidad de “producción colectiva de un saber” sin conducción (pp. 10 y 13). Desde la perspectiva de Percia, el enfoque de la multiplicación dramática suponía una crítica a los modelos grupales previos centrados en la búsqueda de la *unificación*: se ponía de relieve “otra condición de la subjetividad: la *disidencia*” y no se pretendía imponer “una razón unánime allí donde *insiste lo diverso*” (Percia, 1989, p. 92). En el marco de este planteo, *lo grupal*, entendido como condición de proliferación de sentido, se pensaba como oportunidad de un acontecer del *diferir de sí*. Este modo de pensar *lo grupal* conllevaba una concepción de lo socio-histórico como complejidad y multiplicidad: “entrecruzamiento de múltiples discursividades no sólo grupales, sino institucionales, históricas y sociales” (p. 90). Otro de los aspectos relevantes trabajados por Percia remite a la cuestión de la técnica. El autor señaló que, si bien la multiplicación dramática se presentaba como una técnica, no se reducía a eso, sino que desplegaba una concepción del trabajo en grupos que permitía “pensar cualquier producción grupal como *juego de multiplicidades*” (Percia, 1989, p. 92). En ese marco planteó un desplazamiento desde la idea de multiplicación hacia la de *multiplicidad*. Mientras el término *multiplicación*, asociado a la aritmética, enfatizaba el aspecto de procedimiento técnico, el deslizamiento hacia la idea de *multiplicidad*, que no supone sumatoria, remitía a una condición de la subjetividad. En relación con este señalamiento de Percia, es importante agregar que las discusiones en torno de la noción de *multiplicidad* en relación con la multiplicación dramática estuvieron vinculadas con orientaciones de lectura y planteos realizados por De Brasi, en el contexto de los espa-

<sup>15</sup>Hay que señalar en este punto el lugar central que habían tenido, a partir de la década del sesenta, las nociones de *comunicación* e *interacción* en los desarrollos de Enrique Pichon-Rivière sobre los *grupos operativos*. En los años de *Lo Grupal*, este enfoque era todavía el más utilizado entre los grupalistas. Para un desarrollo más extenso del modo en que De Brasi (1987ab) recupera dicho enfoque en *Lo Grupal*, véase Cardaci (2013, 2016b, capítulo 1).

cios de lectura y discusión que varios colaboradores de *Lo Grupal* compartían en ese tiempo. En las fuentes escritas, esto se evidencia en el hecho de que Pavlovsky introduce generalmente las nociones de Deleuze y Guattari a través de referencias a comentarios de De Brasi.<sup>16</sup> Además, respecto del uso de la noción de *multiplicidad* en relación con la multiplicación dramática, el mismo De Brasi sugirió en una entrevista reciente que no sólo mantenía una postura crítica respecto del término *multiplicación*, al considerar que éste remite a la dualidad de lo *múltiple* y lo *uno* y no a la noción de *multiplicidad*, sino que ponía en cuestión -más radicalmente en comparación con el planteo de Percia- la relación entre la multiplicación dramática y la noción de multiplicidad (De Brasi, comunicación personal, mayo de 2016).<sup>17</sup> En esa misma dirección, Deleuze y Guattari habían situado a la noción de *multiplicidad* como ruptura con el dualismo de lo múltiple y lo uno. Recordemos la centralidad que tiene para estos autores la noción de *multiplicidad* en la concepción de *inconsciente como producción deseante*. En *El Antiedipo* escriben: "Sólo la categoría de *multiplicidad*, empleada como sustantivo y superando lo múltiple tanto como lo Uno (...) es capaz de dar cuenta de la producción deseante: la producción deseante es multiplicidad pura, es decir, afirmación irreductible a la unidad" (Deleuze y Guattari, 1972/1995, p. 47). En *Mil Mesetas*, el principio de *multiplicidad* es presentado como uno de los caracteres del *rizoma*: "Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza" (Deleuze y Guattari, 1980/2002, pp. 13-14). En los escritos dedicados a la multiplicación dramática publicados hacia fines de la década del noventa, Pavlovsky incluye la noción de *multiplicidad*. Sin embargo, a diferencia de Percia, que había sugerido el relevo de una noción por la otra, Pavlovsky incorpora la idea de *multiplicidad*, junto a otras nociones de Deleuze y Guattari -como se verá más adelante- al bagaje conceptual de la multiplicación dramática. Por otra parte, Pavlovsky no parece haber cuestionado, como sí lo hizo Percia al sugerir esa sustitución, la concepción de esta modalidad de trabajo como una *técnica*. Incluso podría plantearse que el modo en que Pavlovsky vinculó *multiplicidad* y *multiplicación* reproducía la oposición entre teoría y técnica, cuestionada en varias oportunidades también por De Brasi. En un texto bastante tardío Pavlovsky afirma: "Si la multiplicidad es el principio teórico de nuestro trabajo, la Multiplicación Dramática es su encarnación en escenas" (Pavlovsky y Kesselman, 1998, párr. 10).

<sup>16</sup>Cf. (Pavlovsky, 1990, 1993; Pavlovsky y Kesselman, 2000).

<sup>17</sup>En *La problemática de la subjetividad* (2007) se encuentran desarrolladas las implicaciones de este señalamiento. De Brasi plantea allí que la *univocidad* del ser se diferencia de la categoría de lo *uno*, así como la *multiplicidad* se diferencia del concepto de lo *múltiple*: "La *multiplicidad* (Marx, Riemann, Bergson, Deleuze, Prigogine, etc.) implica una forma de organización específica que no se resuelve en combinatoria o articulación alguna (...) Su carácter es procesual e irreductible como la realidad misma", mientras que la diversidad de lo *múltiple* "puede conjugarse en una determinada combinatoria" (De Brasi, 2007, p. 26).

### La multiplicación dramática como *práctica cartográfica*

Una serie de nociones de Gilles Deleuze y de Félix Guattari, como *multiplicidad*, *cartografía*, *rizoma*, *máquina deseante*, *agenciamiento*, *lo molar* y *lo molecular*, aportaron a Pavlovsky nuevas referencias para pensar esta modalidad de trabajo con escenas. El modo de recepción de estas nociones en el trabajo de Pavlovsky se caracterizó por introducir nuevas formulaciones en problemas ya planteados previamente; centralmente, el de los límites de la intervención psicoanalítica considerada como traducción de significados y sus derivaciones en las formas de posicionarse del coordinador o terapeuta. Estos problemas adquieren otros matices al quedar situados alrededor de la crítica de la representación, en vinculación con la concepción de *inconsciente como producción deseante*. La distinción que el autor había planteado entre lo verbal y lo discursivo por un lado y la acción, lo lúdico, lo intuitivo y lo creativo por otro, es reformulada en términos de dos regímenes, el de la captura en la representación y el de las posibilidades de fuga o salida de esa captura.

Pavlovsky retomó principalmente la forma en que Deleuze y Guattari problematizaron la concepción freudiana de inconsciente, que consideraron atrapada en la lógica de la representación. A partir de la idea de *cartografía*, trabajada también por Suely Rolnik<sup>18</sup> -a quien menciona explícitamente-, el autor argentino encontró otro modo de plantear las *dos formas de comprender* del coordinador grupal. El texto "Dos estares del coordinador", publicado en *Lo Grupal 9*, comienza con una oposición entre *comprender* y *cartografiar*. Pavlovsky sostiene que el eje de la actividad del coordinador no se centra en la comprensión -situada ahora en términos de "fijar significaciones"- sino en la percepción de un *proceso cartográfico* y se refiere al coordinador como *cartógrafo*. En la multiplicación dramática, el coordinador transcurre por dos modos de *estar* que se entrecruzan entre sí. Un modo, que denomina ahora *molar*, remite a lo interpretativo, lo discursivo y lo argumental, se orienta por los esquemas referenciales de que dispone el coordinador y supone su *rostro* visible. El otro modo, que llama *molecular* o también *práctica cartográfica*, implica que el coordinador, sin dejar su lugar, permanece con el menor rostro posible; tiende a volverse *anónimo* (Pavlovsky y Kesselman, 1991): "Decimos entonces, que la multiplicación dramática puede argumentar algo representativamente o sólo expresar ritmos maquínicos de diferentes intensidades según los diferentes *estares*, molar o molecular de la coordinación" (p. 22). En el *estar molecular* del coordinador, el *proceso cartográfico* se piensa como *lí-*

<sup>18</sup>La psicoanalista brasileña Suely Rolnik conoció a Félix Guattari a comienzos de los años setenta en París, donde vivió exiliada entre 1970 y 1979, en tiempos de la dictadura brasileña (1964-1985). En París asistió a las clases de Deleuze en Vincennes, cursó estudios de psicología en la Universidad de París VII y trabajó con Guattari en La Borde. La cercanía con Deleuze y Guattari la llevaron a desarrollar temas sobre micropolítica, psicoanálisis y cultura. De vuelta en Brasil, desplegó estas ideas en el ámbito intelectual brasileño, donde contribuyó de ese modo a difundir el pensamiento de los autores franceses. En 1986 publicó con Guattari -quien viajó a Brasil en varias oportunidades- *Micropolítica. Cartografías del deseo* (Dosse, 2009, pp. 620-624; Rolnik, 2006).

neas de un *boceto, ensayo, forma en movimiento*. Las escenas se piensan como líneas de entrada y de salida entre diferentes territorios escenográficos, se producen líneas de fuga y movimientos intensivos. El coordinador puede obstaculizar ese proceso, a través de la imposición de significaciones, o favorecerlo, facilitando “el máximo registro de conexiones grupales posibles y de escenas que sólo sean líneas a-representativas”, lo que implicaría “la tolerancia del sinsentido” (p. 21).

Es necesario detenernos brevemente en las referencias principales que Pavlovsky retoma de Deleuze y Guattari en relación con estos dos modos de estar del coordinador: *cartografía, máquina deseante*, la distinción entre *molar y molecular* y las ideas de *líneas de fuga y movimientos intensivos*, que remiten a una *métrica de las multiplicidades*. El *principio de cartografía*, otro de los caracteres del rizoma junto al *principio de multiplicidad* ya mencionado, remite en Deleuze y Guattari (1980/2002) a la crítica del modelo de la representación -que supone el problema de la determinación- en el psicoanálisis y en la lingüística. Los autores distinguieron la concepción de inconsciente como producción, a través de la figura del *rizoma*, “el deseo siempre se produce rizomáticamente” (p. 19), de un inconsciente representativo basado en el modelo de la estructura o en el de la génesis. El rizoma es *mapa* y no *calco*. La estructura y la génesis, como modelos de árbol o de raíz, responden a modelos representativos de calco: “El árbol o la raíz inspiran una triste imagen del pensamiento que no cesa de imitar lo múltiple a partir de una unidad superior, de centro o de segmento” (p. 21).

En 1967, Deleuze ya había afirmado que lo genético no se opone a lo estructural como el tiempo a la estructura. En el texto “¿En qué se reconoce el estructuralismo?” planteó que la génesis, como el tiempo en el estructuralismo, es un tiempo de actualización, “va de lo virtual a lo actual, de la estructura a su actualización”. Las dos nociones de temporalidad: una *temporalidad múltiple interna* de las estructuras -variable según lo que se actualiza- y una *génesis estática*, son inherentes a la lógica de las estructuras (Deleuze, 2000, p. 7). La temporalidad del *rizoma* no es la actualización, sino la *simultaneidad*.

El lenguaje, como el rizoma, es un mapa y no un calco (Deleuze y Guattari (1980/2002, p. 83). Los autores plantearon que tanto el psicoanálisis como la lingüística suponían un inconsciente representativo, una unidad supuesta -aunque virtual- ya constituida. La diferencia entre *calco* y *mapa* o *cartografía* apuntaba entonces a distinguir un inconsciente como reproducción de lo ya existente, cerrado sobre sí mismo, de un inconsciente que se produce en “una experimentación que actúa sobre lo real” (p. 18): “El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social” (p. 18). No se trata, desde esta perspectiva, de interpretar el inconsciente, reducirlo o hacerlo significar, “lo fundamental es *producir inconsciente* y, con él, nuevos enunciados, otros deseos: el rizoma es precisamente esa producción de inconsciente” (Deleu-

ze y Guattari, 1980/2002, pp. 22-23).

Orientado por esa búsqueda de salida de un inconsciente reducido a lo representativo, el *estar molecular o práctica cartográfica* le permitía a Pavlovsky nombrar una disposición necesaria del coordinador para soportar la vertiginosidad de lo que ocurría en la multiplicación dramática, sin capturarlo en interpretaciones totalizadoras (Pavlovsky y Kesselman, 2000, p. 36).

*Lo maquínico*, que Pavlovsky distingue de lo representativo, como dimensión que podía expresarse en la multiplicación dramática en “ritmos de diferentes intensidades”, remite a la noción de *máquinas deseantes* de Deleuze y Guattari (Pavlovsky y Kesselman, 1991, p. 22). Esta noción, que aquí solo podemos presentar brevemente, implica un modo de concebir el campo social que conlleva una reelaboración de la noción de deseo en psicoanálisis. Supone concebir el deseo como *producción* en un campo social e histórico y, en ese sentido, pone en cuestión cualquier referencia a un deseo individual o personal: “El deseo no está en el sujeto, sino que la máquina está en el deseo” (Deleuze y Guattari, 1972/1995, p. 295). En *El Antiedipo*, la noción de *máquina deseante* cuestiona la separación entre pulsiones sexuales y campo social presente en la conceptualización de Freud sobre las fases de evolución de la libido. Deleuze y Guattari (1972/1995) consideraron que esa separación era uno de los principios fundamentales que sostienen la concepción psicoanalítica del deseo desde Freud.<sup>19</sup> En la misma dirección, la noción de *agenciamiento (agencement)*, que implica el carácter social de la enunciación, supone que no hay enunciados individuales ni propios, no hay enunciación individual ni sujeto de enunciación, hay *agenciamientos de deseo* que son libidinales e inconscientes. El *agenciamiento*, planteado a partir de la concepción de *micropoderes o microfísica del poder* de Foucault, remite a un modo de concebir el campo social como *composición* de dos tipos de elementos de distinta naturaleza, irreductibles entre sí, que se encuentran “en presuposición recíproca” y que no dejan de entrecruzarse: *formas de contenido* o regímenes de cuerpos y *formas de expresión* o regímenes de signos (sistemas semióticos) (Deleuze y Guattari, 1980/2002, p. 143). Estas dos formas se vinculan a la distinción realizada por Foucault entre formaciones discursivas y no discursivas, entre formas de lo visible y formas de lo enunciable. Los autores indicaron un aspecto con el que estaban en desacuerdo con Foucault: los agenciamientos no eran sobre todo de poder, sino de deseo; el poder es sólo una dimensión de los agenciamientos (Deleuze y Guattari, 1980/2002, p. 153). Además, la composición del campo social como *agenciamiento* entre formas de contenido y formas de expresión implicaba establecer una diferencia con el modo de relación significante-significado de la lingüística. Los *agenciamientos concretos* tienen dos caras, ajustan o conectan las dos formas: son *agenciamientos de enunciación* en tanto formalizan la expresión y *agenciamientos maquínicos de cuerpos* en tanto formalizan los

<sup>19</sup>Cf. (Deleuze y Guattari, 1972/1995, p. 302). Sobre las críticas al inconsciente freudiano vinculadas a la noción de *multiplicidad*, véase, por ejemplo (Deleuze y Guattari, 1980/2002, pp. 33 y ss.).

contenidos. Pero esa conexión no es la del significado con el significante, ni la del objeto con un sujeto: “las expresiones o los expresados van a insertarse en los contenidos, a intervenir en los contenidos, no para representarlos, sino para anticiparlos, retrogradarlos, frenarlos o precipitarlos, unirlos o separarlos, dividirlos de otra forma” (p. 91).

Deleuze y Guattari distinguieron dos *regiones*, dos *estados* de las *máquinas* o dos tipos de *multiplicidades*: *máquinas deseantes*, que son *moleculares* -que remiten a la *microfísica* de Foucault- y *máquinas molares*, “que se combinan y forman en un determinado momento un solo y mismo agenciamiento maquínico” productor de enunciado (p. 42).<sup>20</sup> La distinción entre estas dos regiones se orienta a reformular los términos de la polémica entre materialismo y vitalismo, la oposición entre la máquina y lo vivo; en ambas posiciones, la máquina y el deseo permanecen “en una relación extrínseca” (Deleuze y Guattari, 1972/1995, p. 293): “la verdadera diferencia no está entre la máquina y lo vivo, el mecanicismo y el vitalismo, sino entre dos estado de la máquina que son asimismo dos estado de lo vivo” (p. 295).

*Lo molar* remite a la captura; en las manifestaciones molares hay, por un lado, captura de la máquina -se trate de máquinas orgánicas, técnicas o sociales- en la unidad estructural de las técnicas y las instituciones y, por otro, captura de lo vivo en su unidad específica (por ejemplo, personal). En el régimen molar la máquina y lo vivo se encuentran entre sí en una relación de exterioridad (p. 295). En el otro régimen, *molecular*, hay *compenetración* “entre los fenómenos moleculares y las singularidades de lo vivo” (Deleuze y Guattari, 1972/1995, p. 295). Hay que destacar que los autores especificaron que no había que oponer estos dos tipos de multiplicidades según un esquema dualista que repitiera aquello que se trataba de discutir, es decir, las oposiciones entre lo uno y lo múltiple o entre un exterior y un interior:

Lo propio del inconsciente es el agenciamiento de las dos [multiplicidades molares y moleculares], el modo en que las primeras condicionan a las segundas, y éstas preparan las primeras, se escapan de ellas o vuelven a ellas (...) Los árboles tienen líneas rizomáticas, y el rizoma puntos de arborescencia” (Deleuze y Guattari, 1980/2002, pp. 40-41).

Para Pavlovsky, los dos modos de estar del coordinador, *molar* y *molecular*, remiten al pasaje entre esos dos estados de las multiplicidades: una dimensión molar, representativa, vinculada a la interpretación; la otra, molecular, alude a la búsqueda de salida de la representación, o, en otros términos, nombra aquello que excede la representación. ¿Cómo entender que el coordinador como *cartógrafo*

*fo* debía soportar no capturar la vertiginosidad de lo que ocurría en alguna interpretación totalizadora o centralizadora? Y, en la misma dirección, ¿qué implicaba en Pavlovsky esta dimensión molecular, que excede la representación, que se expresa, como líneas de fuga, en movimientos intensivos o en ritmos maquínicos?

En Deleuze y Guattari (1980/2002), las manifestaciones de lo molecular remite a una *métrica de las multiplicidades*, que implica un modo de concebir la conexión de los elementos en una multiplicidad: “cada elemento no cesa de variar y de modificar su distancia respecto de los demás” (p. 37). Pero esas distancias no son cantidades extensivas divisibles, sino *intensivas*, *indescomponibles*: “Exactamente igual que una velocidad o una temperatura, que no se componen de velocidades o de temperaturas, sino que se engloban en otras o engloban a otras que indican cada vez un cambio de naturaleza” (pp. 37-38), las distancias en las multiplicidades “no aumentan ni disminuyen *sin que sus elementos no cambien de naturaleza*” (p. 37).<sup>21</sup> En una *multiplicidad* -que se define por el afuera y cuyas dimensiones se transforman a medida que aumentan las conexiones- la unidad aparece cuando se produce la captura en la representación: “toma del poder por el significante, o un proceso correspondiente de subjetivación” (Deleuze y Guattari, 1980/2002, p. 14). Es lo que ubican como el régimen de signos dominante, una *semiótica mixta de significancia y de subjetivación: omnipotencia del significante, autonomía del sujeto* (pp. 184-185): “No hay significancia independiente de las significaciones dominantes, no hay subjetivación independiente de un orden establecido de sujeción. Ambas dependen de la naturaleza y de la transmisión de consignas en un campo social determinado” (p. 85).<sup>22</sup> Lo que tienen en común las semióticas de significancia y de subjetivación -más allá de la variedad de sus combinaciones- es “el destruir toda polivocidad, el erigir el lenguaje como forma de expresión exclusiva, el proceder por biunivocización significativa y por binarización subjetiva” (p. 185), o, en otros términos, proteger de la irrupción del *afuera*. Como indicaron los autores, existen muchos regímenes de signos y toda semiótica es mixta, combinación de regímenes de signos diversos. La semiótica de significancia y de subjetivación ha sido instituida como dominante, en la historia occidental, a través de un derribo “de todas las semióticas primitivas, polívocas, heterogéneas, que utilizan sustancias y formas de expresión muy diversas” (p. 185). En este sentido, caracterizan una semiótica *presignificante* como *multilineal* y *multidimensional*. En ella, “varias formas y varias sustancias de

<sup>21</sup>El destacado es del original.

<sup>22</sup>La noción de *consignas*, cercana de la noción de *violencia simbólica* de Pierre Bourdieu y de la *microfísica de poder* en Foucault, implica concebir las producciones simbólicas como instrumentos de dominación. Deleuze y Guattari (1980/2002) llamaron *consignas* “a la relación de cualquier palabra o enunciado con presupuestos implícitos, es decir, con actos de palabra que se realizan en el enunciado, y que sólo pueden realizarse en él. Las consignas no remiten, pues, únicamente a mandatos, sino a todos los actos que están ligados a enunciados por una “obligación social”. Y no hay enunciado que, directa o indirectamente, no presente este vínculo” (p. 84).

<sup>20</sup>Sobre la concepción de campo social como *agenciamiento maquínico* y su relación con la *microfísica de poder* en Foucault, véase (Deleuze y Guattari, 1972/1995, pp. 295 y ss.; 1980/2002, pp. 42 y ss., p. 91, pp. 143-153, p. 236). Sobre la presencia del pensamiento de los estoicos en esta concepción, véase (Deleuze y Guattari, 1980/2002, pp. 81 y ss., pp. 143-144, pp. 155 y ss.). Sobre el pensamiento de los estoicos en las elaboraciones de Deleuze, véase (De Brasi, 2013, pp. 63 y ss.).



expresión se entrelazan y alternan”. Se conservan “formas de expresión propias del contenido: formas de corporeidad, de gestualidad, de ritmo, de danza, de rito, coexisten en lo heterogéneo con la forma vocal” (Deleuze y Guattari, 1980/2002, p. 123).

La exploración de formas de salida de la representación en Pavlovsky puede pensarse como oportunidad de entrada de un *afuera*, transformación posible de los *afectos asignados* y de las *significaciones dominantes*, apertura hacia alguna “tempestad exterior que arrastre las cadenas y los objetos” (Deleuze y Guattari, 1980/2002, p. 184).

### Epílogo. El teatro de Pavlovsky como estética de la multiplicidad

Pavlovsky exploró en su teatro esta búsqueda de salida del campo de la representación. Hacia los años noventa, pensó la *producción de subjetividad* en su teatro como una *estética de la multiplicidad* y dedicó varios escritos a este tema en la publicación *Lo Grupal*.<sup>23</sup> Esta exploración de un teatro no representativo o en fuga de la representación apuntaba a desprenderse de la narrativa de un argumento y de la psicología de los personajes, para producir un espacio escenográfico no representativo. La escenografía era pensada en el cuerpo del actor, o, más precisamente, en la *intensidad actoral corporal*: en sus gestos, ritmos y movimientos (Pavlovsky, 1991, p.174).

El dramaturgo se refirió a una *estética de la multiplicidad* como apertura del texto. Retomó en ese marco las referencias a *lo molar*, *lo molecular* y *el rizoma*, junto a la de *obra abierta*, para pensar el trabajo de improvisación que el actor efectúa a partir del texto original. Así, se refirió al texto escrito original como *expresión molar* y al texto dramático como *entretejido molecular* y nombró ese proceso como *exploración rizomática*. Sobre la obra *Paso de Dos* escribió:

El texto escrito de *Paso de Dos* se transforma en texto dramático cuando el cuerpo de los actores penetra el entrelineado aural. Si el texto escrito es la expresión molar, el texto dramático se constituye en el entretejido molecular: “entre” las pausas, “entre” las palabras, en los cambios de ritmo y velocidad, en la penetración de los cuerpos bordeando o atravesando el texto, en imágenes y afectos que van surgiendo en todo ese proceso molecular del trabajo artesanal del ensayo (Pavlovsky, 1993, p. 33).

Pavlovsky pensó su trabajo teatral como un *teatro de estados*; historias que se narran a partir de la sucesión de *microestados actorales de intensidad*, en ruptura con la idea de personaje. Retomó así, a través de su lectura de Deleuze y Guattari, la *métrica* de movimientos intensivos de las multiplicidades, así como su *temporalidad*, la del *devenir*. En “Apuntes sobre el cuerpo del actor”, Pavlovsky puntualizó la relación entre su concepción del cuerpo en el teatro

y una “ética” de los cuerpos en Deleuze (con Spinoza). Escribió allí que “el cuerpo en el teatro no es entonces solamente expresivo, sino cuerpo de inscripciones, de afecciones”, un cuerpo afectado en el mundo social, “cuerpo de cuerpos que es lo social” (Pavlovsky, 1991, p.173).

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. (1963/1992). *Sobre Racine*. México: Siglo XXI.
- Cabrera, H. (05 de agosto de 2001). Teatro Abierto. Un movimiento que desafió a la mordaza de la dictadura. Página 12.
- Cardaci, G. (2013). De las grupologías hacia *lo grupal*: elucidaciones sobre el ECRO en la publicación *Lo Grupal* (1983-1993) en la Argentina. En *Memorias del V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XX Jornadas de Investigación. Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*: Tomo 3 (pp. 33-36). Buenos Aires: Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires.
- Cardaci, G. (2015). Clínica, crítica y política en la publicación *Lo Grupal* (1983-1993): aportes de Percia, Herrera y Szyniak. *Memorandum*, 29 (34-58). Belo Horizonte: UFMG; Ribeirão Preto: USP. ISSN: 1676-1669. Disponible en <http://www.fafich.ufmg.br/memorandum/en/a29-en/cardaci01-en>
- Cardaci, G. (2016a). El movimiento de *Lo Grupal* en la Argentina (1983-1993). *Revista Tesis Psicológica*, Vol 11 (1) (pp.132-147). ISSN 1909-8391.
- Cardaci, G. (2016b). *Lo grupal como intervención crítica. La publicación Lo Grupal en la Argentina (1983-1993)*. Barcelona: EPBCN.
- Cardaci, G. (2016c). *Perspectivas histórico-críticas de la publicación Lo Grupal (1983-1993) en la Argentina: subjetividad y grupalidad*. (Tesis doctoral inédita). Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
- De Brasi, J.C. (1987a). Elucidaciones sobre el ECRO, un análisis desde la clínica ampliada. En *Lo Grupal 4* (pp. 97-117). Buenos Aires: Búsqueda.
- De Brasi, J.C. (1987b). Desarrollos sobre el Grupo-Formación. En *Lo Grupal 5* (pp. 33-65). Buenos Aires: Búsqueda.
- De Brasi, J.C. (2007). *La problemática de la subjetividad. Un ensayo, una conversación*. Barcelona: EPBCN/Buenos Aires: Mesa Editorial.
- De Brasi, J.C. (2013). *Ensayo sobre el pensamiento sutil. La cuestión de la causalidad. La causalidad en cuestión*. Lanús: La Cebra (Publicación original en 2010, Barcelona: EPBCN).
- Deleuze, G. (2002). ¿En qué se reconoce el estructuralismo? (Trad. de J. Bauzá y M.J. Muñoz). En *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974* (238-269). París: Mui. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/69638887/En-Que-Se-Reconoce-El-Estructuralismo-1>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1972/1995). *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia* (Trad. de F. Monge). Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980/2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. (Trad. de J. Vázquez Pérez). Valencia: Pretextos.
- Dosse, F. (2007/2009). *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada* (Trad. de S. Garzonio). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (1962/1984). *Obra abierta*. (Trad. de R. Berdagué). Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Fernández, A.M. (1999). *Instituciones estalladas*. Buenos Aires: Eudeba.

<sup>23</sup>“Samuel Beckett, hoy: Gilles Deleuze”, publicado en *Lo Grupal 8* (Pavlovsky, 1990), “Apuntes sobre el cuerpo del actor”, publicado en *Lo Grupal 9* (Pavlovsky, 1991) y “Estética de la multiplicidad. Concepciones de la producción de subjetividad en mi teatro”, publicado en *Lo Grupal 10* (Pavlovsky, 1993).

- Fernández, A.M. y Del Cueto, A.M. (1986). Grupos de formación en psicodrama psicoanalítico. En *Lo Grupal 3* (pp.137-143). Buenos Aires: Búsqueda.
- Fundación Somigliana (s.f.). *Teatro Abierto*. Recuperado de [http://www.teatrodel pueblo.org.ar/teatro\\_abierto/](http://www.teatrodel pueblo.org.ar/teatro_abierto/)
- Kesselmn, H. (1986). Aprendiendo a observar "en escenas". Grupo-análisis aplicado y operativo. En *Lo Grupal 3* (pp. 119-136). Buenos Aires: Búsqueda.
- Kesselman, H. y Campos Avillar, J. (1988). Del psicoanálisis a la psicología social: El Grupo Análisis Operativo. En *Lo Grupal 6* (pp. 71-80). Buenos Aires: Búsqueda.
- Martínez Bouquet, C., Moccio, F. y Pavlovsky, E. (1971). *Psicodrama. Cuándo y por qué dramatizar*. Buenos Aires: Proteo.
- Pavlovsky, E. (1982). *Proceso Creador. Terapia y existencia*. Buenos Aires: Búsqueda.
- Pavlovsky, E. (1986). Psicoterapia, psicodrama y contexto sociopolítico. En *Lo Grupal 3* (pp. 13-33). Buenos Aires: Búsqueda.
- Pavlovsky, E. (1988). Psicodrama analítico. Su historia. Reflexiones sobre los movimientos francés y argentino. En *Lo Grupal 6* (pp. 11-54). Buenos Aires: Búsqueda.
- Pavlovsky, E. (1990). Samuel Beckett, hoy: Gilles Deleuze. En *Lo Grupal 8* (pp. 13-34). Buenos Aires: Búsqueda.
- Pavlovsky, E. (1991). Apuntes sobre el cuerpo del actor. En *Lo Grupal 9* (pp. 173-175). Buenos Aires: Búsqueda.
- Pavlovsky, E. (1993). Estética de la multiplicidad. Concepciones de la producción de subjetividad en mi teatro. En *Lo Grupal 10* (pp. 9-44). Buenos Aires: Búsqueda.
- Pavlovsky, E. (2010). *El Señor Galíndez*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pavlovsky, E. y De Brasi, J.C. (comp.) (2000). *Lo Grupal Devenires Historias*. Buenos Aires: Galerna- Búsqueda de Ayllu.
- Pavlovsky, E. y Frydlewsky, L. (1983). Sobre dos formas de comprender del coordinador grupal. En *Lo Grupal 1* (pp. 75-85). Buenos Aires: Búsqueda.
- Pavlovsky, E. y Kesselman, H. (1991). Dos estares del coordinador. En *Lo Grupal 9* (pp. 19-22). Buenos Aires: Búsqueda.
- Pavlovsky, E. y Kesselman, H. (1998). La Multiplicación Dramática: un quehacer entre el arte y la psicoterapia. *Topía*, marzo de 1998. Recuperado de: <https://www.topia.com.ar/articulos/la-multiplicacion-dramatica-un-quehacer-entre-el-arte-y-la-psicoterapia1>
- Pavlovsky, E. y Kesselman, H. (2000). *La multiplicación dramática*. Edición corregida y aumentada. Buenos Aires: Búsqueda de Ayllu Galerna (Publicación original de 1989).
- Pavlovsky, E., Kesselman, H. y Frydlewsky, L. (1987). La obra abierta de Umberto Eco y la multiplicación dramática. En *Lo Grupal 5* (pp. 17-28). Buenos Aires: Búsqueda.
- Pavlovsky, E., Kesselman, H. y Frydlewsky, L. (1993). *Las escenas temidas del coordinador de grupos*. Buenos Aires: Búsqueda de Ayllu. (Publicación original en 1977, Madrid: Fundamentos)
- Percia, M. (1989). Introducción al pensamiento grupalista en la Argentina y algunos de sus problemas actuales. En *Lo Grupal 7* (pp. 65-95). Buenos Aires: Búsqueda.
- Percia, M. y Herrera, L. (1987). Prólogo (Logos en pro de lo grupal). En *Lo Grupal 5* (pp. 9-16). Buenos Aires: Búsqueda.
- Rolnik, S. (2006). Entrevista a Suely Rolnik. Colectivo Situaciones. 16/09/2009. Recuperado de <http://www.lavaca.org/notas/entrevista-a-suely-rolnik/>
- Smolovich, R. (1985). Apuntes sobre multiplicación dramática. En *Lo Grupal 2* (pp. 73-91). Buenos Aires: Búsqueda.
- Vezzetti, H. (2009). Psicanálise e marxismo: a fratura da Associação Psicanalítica Argentina (1971) (Trad. de F. A. Pinheiro Filho) *Tempo Social*, 21 (2), 61-85. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-20702009000200004>.

Fecha de recepción: 1 de abril de 2017

Fecha de aceptación: 10 de octubre de 2017