

Eduardo Pavlovsky, entre el teatro y la clínica en situación de grupo, desde los setenta hasta los primeros años de la posdictadura.

Rocío Feltrez¹

Resumen

La gran mayoría de los estudios dedicados a la obra de Eduardo Pavlovsky se han interesado de manera privilegiada en su dramaturgia. En ocasiones este interés desemboca en un acercamiento a una serie de textos ensayísticos breves publicados principalmente en *Página 12*. Habitualmente, las acciones clínicas en situación de grupo de las que él participó suelen ser desatendidas o rozadas sólo tangencialmente.

En este trabajo se intentan pensar las cercanías y distancias que pueden rastrearse entre algunas de las ideas sobre las que se sostiene el teatro de Eduardo Pavlovsky y aquellas que han propiciado una serie de acciones clínicas en situación de grupo desplegadas principalmente en Hospitales Públicos desde comienzos de los sesentas; acciones fuertemente cercenadas durante la Dictadura Militar.

No sólo interesa el teatro de Pavlovsky en tanto documento de un inconciente social e histórico, tal como a él le gustaría pensarlo, sino que interesa pensar, también, cómo las ideas del psicoanálisis y de la clínica en situación de grupo, han sido interpeladas a partir de ese tránsito entre el teatro y la clínica.

Con la vuelta de la democracia, tras el exilio, surge la publicación *Lo Grupal* (1983-1993), elaborada, compilada y dirigida por Eduardo Pavlovsky y Juan Carlos De Brasi. Allí encontramos pistas para pensar esos cruces; la problemática de la subjetividad que impulsa la escritura de esos textos obliga a pensar la porosidad de las fronteras disciplinarias.

¹ Licenciada en Psicología. Docente de la cátedra II de la materia “Teoría y Técnica de Grupos”, Facultad de Psicología, UBA. Becaria de Maestría (“Maestría en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad”, FFyLL, UBA), en el marco de la investigación UBACyT (2014-2017): “Representaciones de Sujeto y Subjetividad en el movimiento de ‘Lo Grupal’ en la Argentina: presupuestos teóricos y consecuencias clínicas, institucionales, éticas, políticas”, FPSI, UBA.

Eduardo Pavlovsky, entre el teatro y la clínica en situación de grupo, desde los setenta hasta los primeros años de la posdictadura.

Con mi teatro va a pasar siempre lo mismo: es el documento de un inconsciente social-histórico.

Eduardo Pavlovsky. *La ética del cuerpo*

Hay un amor al extravío en todas las personas extraviadas,
a la larga uno levanta su casa donde resulta que ha caído:
arena, agua, barrio, tierra firme. ¿Pero y si resultara
posible la mudanza, si el movimiento
no fuera una explosión que de improviso
transporta las moléculas de un cuerpo de un lugar
a otro lugar, si el movimiento fuera
desprenderse como se desprende una gota de una rama,
si fuera algo así de lento, así
de irreversible?

Claudia Masin. *Nacido y criado*

Presentación

Este texto forma parte de la Tesis de Maestría que se presentará en el marco de la “Maestría en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad”, FFyLL, UBA. Como se anticipó, en este trabajo se intentan pensar las cercanías y distancias que pueden rastrearse entre algunas de las ideas sobre las que se sostiene el teatro de Eduardo Pavlovsky y aquellas que han propiciado una serie de acciones clínicas en situación de grupo desplegadas principalmente en Hospitales Públicos desde comienzos de los sesentas; acciones fuertemente cercenadas durante la Dictadura Militar, que siguieron desplegándose aún desde el exilio.

Habitualmente, al investigar la obra de Eduardo Pavlovsky, las acciones clínicas en situación de grupo que Eduardo Pavlovsky propició suelen ser dejadas de lado o rozadas sólo tangencialmente. En ocasiones se hace referencia al tránsito que Pavlovsky ha tenido por los espacios clínicos de modos diversos, pero no es usual detenerse en el análisis de las vecindades entre las ideas de la clínica y las ideas del teatro.

Por mencionar un trabajo, cuando Miguel Angel Giella piensa la concepción de la *palabra dramática* en Pavlovsky, menciona las posibles vecindades que podrían existir entre esta concepción y las experiencias clínicas que Pavlovsky propició y explicita, sin rodeos, el desconocimiento que mantiene respecto de las mismas: “No sabemos hasta qué punto ha influido en esta personal concepción de la palabra dramática de Pavlovsky su condición de psicoterapeuta; es posible, aunque lo que sí constatamos es su originalidad en este aspecto y su afortunada visión de que la palabra se hace cuerpo y el cuerpo se hace significante y significación” (Giella, M. A., 1998: 27)

En general, insistimos, se tiene conocimiento de eso que se nombra como *faceta psicoterapéutica* de Pavlovsky, pero no abundan las investigaciones en torno a las acciones clínicas en situación de grupo y las proximidades y distancias que estas acciones mantienen con los modos de pensar (en) el teatro. Esta es una de las líneas de investigación que vertebra la Tesis de Maestría sobre la que trabajamos en este momento.

En ocasiones aparecen *lecturas clínicas* de los textos dramáticos. Se apela al lenguaje *psi* para dar sentido o explicar alguna obra. Así, ha sido posible afirmar que en *Telarañas* la madre de El Pibe es *masoquista* (De Toro, A., 1997: 18), que *Ultimo Match* “es más bien una profunda incursión en la psicología y emocionalidad del individuo frente al placer sensual e intelectual de la violencia” (De Toro, A., 1997: 14), etc. No quiero con esto desestimar los trabajos realizados sobre la obra dramática de Pavlovsky, sólo intento esbozar el problema que me distancia de manera radical de ciertos usos.

Esta escritura parte, entre tantas, de una inquietud *clínica*. Una de las cuestiones por las que se interesa tiene que ver con la pregunta por aquellas ideas que sostienen el teatro de Eduardo Pavlovsky y que simultáneamente animan y/o han contribuido a pensar las *acciones clínicas* en situación de grupo enmarcadas en aquello que nombramos como “movimiento de Lo Grupal”. Se situarán algunas de estas adyacencias entre *clínica* y *teatro* e insistiremos con la crítica a las “lecturas clínicas” que se hacen de la dramaturgia de Pavlovsky.

Una idea de inconsciente

Como anticipa uno de los epígrafes que inauguran el texto, el teatro de Pavlovsky tal vez pueda pensarse como *documento de un inconsciente social-histórico*. Quizá convenga preguntarse en qué sentido aparece esto que se nombra como *inconsciente*. Esta indagación abre una serie de discusiones que hacen entrar en escena a Gilles Deleuze y Félix Guattari. Las críticas que lanzaron los franceses en *El Anti-Edipo* (1972) han repercutido estruendosamente en los modos en que Pavlovsky pensó, en el marco del *movimiento de lo grupal*, tanto las experiencias teatrales como las acciones clínicas. Otra referencia importante en este sentido es el libro de Robert Castel, *El psicoanálisis. El orden psicoanalítico y el poder*. Pavlovsky decide inaugurar el primer número de la publicación Lo Grupal (Abril de 1983), con una afirmación que se encuentra allí: “¿Se ha pensado bien lo que significa el hecho de dejar en paz al ‘inconsciente’ como estructura específica? Estoy de acuerdo en otorgarle en cuanto sea posible el ‘carácter de específico’, mientras no implique la total extraterritorialidad social del psicoanálisis, o sea, mientras no suponga el privilegio único y exorbitante que entrañaría la posición de una sustancia completamente *AHISTORICA, ASOCIAL Y APOLITICA*. Es la definición misma de Dios: la *SOBERANA NEUTRALIDAD, EL ARBITRO*, la ‘otra escena’ como lugar ontológico donde no pasa la

crítica, rechazada por la tajante espada de la ruptura epistemológica” (Castel, R., 1973 en Pavlovsky et. al., 1983)²

¿Qué idea de *inconsciente* maneja aquí Pavlovsky? ¿Qué se afirma cuando señala, en el noventa y cuatro, que ese teatro es *documento de un inconsciente social-histórico*? Se afirma un modo de pensar lo inconsciente que nada tiene que ver con una sustancia misteriosa que subyace en las profundidades de un supuesto aparato psíquico. El teatro de Pavlovsky no sólo son los textos que ese cuerpo supo escribir, sino los ecos de las vibraciones que ese cuerpo supo sentir: el teatro de Pavlovsky es un teatro siempre *actual*, en tanto precisa *cuerpos* que actualicen las vibraciones de esas palabras y estén prestos a los desvíos. Es *documento de un inconsciente social-histórico*, en tanto supo (y sabe) decir las injusticias, miserias y alegrías que han brotado de esta tierra, y es, también, *grito de guerra de un cuerpo vivo*, en tanto no puede ser concebido por fuera de una *ética del cuerpo en acción* que, despegando de la letra, vive y produce otros sentidos, otros territorios.

Interesa resaltar una cuestión: tanto en el teatro como en la clínica en situación de grupo, el ritmo de lo que acontece es dictado por una *ética del cuerpo en acción* que intenta a cada paso conjurar la violencia de la interpretación. Una apuesta por un movimiento que en todo caso es sucedido por palabras que decantan de esos trazos como si se tratara de una hemorragia irrefrenable e impersonal. Las palabras vienen a intentar decir algo de eso que se presenta siempre como *acontecimiento del cuerpo*: en el escenario, el cuerpo en movimiento que es visitado por palabras que despegan del texto dramático; en las acciones clínicas, la misma ética que intenta conjurar la *interpretosis*: eso que para Deleuze y Guattari se presenta como una de las enfermedades de la civilización (Deleuze, G.; Guattari, F., 1980: 120)³. Insistimos: esta idea es tan amiga de los escenarios como de los espacios clínicos.

Las ideas que bailan con el teatro y la clínica a las que interesa dar tiempo y espacio moran bien lejos de las que hacen posible esas otras claves de lectura. A la dramaturgia de Pavlovsky tal vez le quepa la misma advertencia que él mismo sugirió respecto de las obras de Samuel Beckett: “Inútil es querer hacer psicología profunda con Beckett. No hay psicoanálisis para sus personajes. Se escapan por los bordes de las interpretaciones. Lo que

² En el primer número de Lo Grupal puede leerse la traducción de Daniel Wagner, editada por Siglo XXI. En la traducción de Irene Agoff que consulté, se lee así: «¿Se ha pensado bien en lo que significa dejar en paz el “inconsciente como estructura específica”? Estoy de acuerdo en darle lo más posible ese estatuto a “específica”, salvo que implique la *extraterritorialidad social total del psicoanálisis*, es decir, salvo que suponga el privilegio único, exorbitante, que representaría la postulación de una sustancia completamente ahistórica, asocial, apolítica. Tal es la definición de Dios: la suprema neutralidad, el arbitrio, la “otra escena” como lugar ontológico por el que la crítica no ha pasado, apartada por el filoso sable del corte epistemológico». Cfr. Castel, Robert, 1973, *El psicoanálisis, el orden psicoanalítico y el poder*. Trad. Irene Agoff. Nueva Visión, Buenos Aires, 2014. Pág. 102.

³ La idea de *interpretosis* es mencionada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil Mesetas*. (1980).

hay que observar son los agenciamientos. Los campos de afecciones” (Pavlovsky, E., 1996).

Podríamos decir que si bien desde principios de los sesentas Pavlovsky participa de una serie de acciones clínicas en situación de grupo en cercanía con ideas ligadas al psicodrama, sociodrama, y role-playing, cuando se agudiza la pregunta por el problema de la *interpretación*, estas acciones comienzan a tramar cercanías con ideas del *teatro no representativo*.

Del sociodrama, role-playing y psicodrama a las “escenas temidas del coordinador de grupos” y la “multiplicación dramática”

Con la Dictadura cívico-militar las acciones en situación de grupo fueron notablemente asfixiadas; por esos días, tanto esas experiencias como cualquier otra situación que supusiera la presencia de más de dos cuerpos en un espacio público, inquietaban a los nefastos defensores y defensoras del orden y la normalidad. Muchos de los y las que venían participando en esas experiencias ligadas al sociodrama, psicodrama, role-playing, y demás artificios, se vieron forzados y forzadas a abandonar el país. Los principales destinos elegidos para el exilio fueron España, Italia, México, y Brasil.

Una de las particularidades de *Las escenas temidas del coordinador de grupos* (1978) es que la primera parte de lo que en 1978 se edita como libro se publica por primera vez en Buenos Aires en la revista *Psicología Hoy/1* en septiembre de 1976, y unos meses después en primer número de la Revista de Psicoterapia y Psicología Social aplicada *Clínica y Análisis Grupal*⁴, en Madrid, durante el exilio de Hernán Kesselman y Eduardo Pavlovsky.

Se trata de una serie de *memorias* no sólo de la experiencia del seminario de investigación de escenas temidas destinado a coordinadores de grupo sino también de algunas de las acciones en situación de grupo que ya venían teniendo lugar desde comienzos de los sesentas y que, como sugiere el libro, se presentan como antecedentes de ese trabajo. En la introducción se sitúan esa serie de experiencias que desembocaron en la problematización de la figura del coordinador de grupos.

El primer asunto que presentan es el de la *autogestión*. En la mayoría de los casos se trata de experiencias gestionadas por fuera de la Asociación Psicoanalítica Argentina, de la que esta constelación amistosa amante del psicoanálisis se distancia definitivamente tras la

⁴ La revista “*Clínica y análisis grupal*” es una referencia obligada a la hora de estudiar el “movimiento de *lo grupal*”. El antecedente inmediato es la fundación del *Grupo Quipú* en el setenta y cinco (Isabel Bombín, Carlos Cabello, Alejandro Ávila, Pilar Alonso, Antonio García de la Hoz y Nicolás Caparrós), en el setenta y seis, Nicolás Caparrós y Susana López Ornat impulsan la publicación de la revista, que, con idas y vueltas, alcanza ciento cinco números hasta diciembre de dos mil diez. En la revista se encuentran textos de Antonio y Nicolás Caparrós, Armando Bauleo, Eduardo Pavlovsky, Emilio Rodrigué, Gregorio Barembliitt, Juan Carlos De Brasi, Marie Langer, Hernán Kesselman, Alfredo Moffat, Fidel Moccio, Félix Guattari, Suely Rolnik, Francisc Tosquelles, Fernando Ulloa, Elizabeth Roudinesco, René Kaes, Angel Fiasché, y más.

ruptura concretada en 1971. A los ojos de la Asociación Psicoanalítica Argentina, estas acciones en situación de grupo eran poco más que adefesios monstruosos e impuros que, en su supuesto afán de pretender al psicoanálisis, no hacían más que mancharlo de barro.

Kesselman, Pavlovsky y Frydlewsky no dan nombres y apellidos de todos aquellos y aquellas que estuvieron presentes en cada una de estas acciones, aunque se entiende que quienes firman el libro han participado de manera protagónica en la mayoría de ellas. En la introducción se mencionan brevemente sólo algunas de estas experiencias que venían disputando territorios desde los sesenta (Pavlovsky, E.; Kesselman, H.; Frydewsky, L., 1978: 22-30):

En mil novecientos sesenta, una sala de internación de Psicopatología de un hospital general de la Ciudad de Buenos Aires se convierte una vez por semana en espacio de deliberación entre trabajadores y trabajadoras de la salud mental que intentan revisar sus prácticas, pacientes internados que se ven directamente afectados por esas acciones, enfermeros y enfermeras que trabajan cotidianamente con esas situaciones, y médicos y médicas de diversas especialidades que intervienen simultáneamente en el curso de esas vidas.

Al año siguiente se piensa un espacio de dramatización de los conflictos que inquietan a coordinadores y coordinadoras de grupos en un servicio de psiquiatría infantil.

En el sesenta y tres se esboza otra de las ideas que vertebra las *escenas temidas del coordinador de grupos*. Se pone en marcha un grupo de trabajo dedicado a explorar, mediante técnicas psicodramáticas, las escenas conflictivas que surgen durante la coordinación de grupos de entrenamiento. A su vez, la pregunta por *quién coordina a los coordinadores* posibilita llevar a fondo el cuestionamiento de la figura del coordinador.

En el sesenta y nueve, se realizan estadías breves con psicólogas y psicólogos uruguayos que viven en comunidad, prescindiendo de la figura del coordinador.

Entre el sesenta y nueve y el setenta, algunos de los y las que participan de estas experiencias viajan a Europa y tras acercarse al movimiento antiautoritarista post *mayo del sesenta y ocho*, el cuestionamiento de la figura del coordinador se agudiza. En la misma época, Kesselman y Bauleo participan de la fundación de Plataforma Internacional, antecedente de la ruptura con la APA.

Pavlovsky sugiere que en el setenta y cinco se inicia otra etapa que, a su vez, podría dividirse en tres momentos: “La primera abarca toda nuestra experiencia en ‘escenas temidas del coordinador de grupos’, la segunda incluye ideas de creatividad en la terapia grupal y la técnica de multiplicación dramática y la última ha sido la relación entre las sesiones de grupo, dinámica de los ensayos de teatro y las ideas sobre la obra abierta de Eco (texto escrito-texto dramático).” (Pavlovsky, E.; De Brasi, J. C., 2000: 123, 124)

Desde el setenta y cinco, entonces, insiste otra línea de investigación cuya particularidad no sólo radica en que el acento recae sobre la figura del coordinador o la coordinadora, sino que también se produce progresivamente un distanciamiento respecto de las técnicas

interpretativas para tramar cercanías con otras ideas. Que no se privilegie tanto el recurso de la *interpretación*, no quiere decir que se desestimen todas las ideas con las que se venían pensando las situaciones de grupo. Hay ideas que no se abandonan: entre tantas, se insiste en pensar que estos espacios propician la *producción de modos de existencia alternativos*. Como cuenta Pavlovsky en una conversación con Jorge Dubatti, “(...) la novedad central de nuestras ideas es reemplazar la pura comprensión analítica de las historias que nos son narradas, por un recurso que denominamos multiplicación dramática, que tiende a producir la apertura de dicha historia hacia nuevas historias posibles, por y a través del grupo.” (Pavlovsky, E., 1994a: 85)

Como señalé, este pasaje no se da de manera radical sino que se despliega progresivamente; cuando en el setenta y seis se sitúan algunas de las hipótesis sobre las que se sostiene el trabajo con *escenas temidas*, se acentúa especialmente el carácter pedagógico del mismo, y se utilizan una serie de técnicas interpretativas que están bastante lejos de la *novedad* que señala Pavlovsky.

Imaginemos una situación de la que participan coordinadores y coordinadoras de grupos. Los y las presentes relatan una *escena temida*. Se elige una de ellas para ser dramatizada en primer lugar por los coordinadores. El protagonista de la escena elegida la vuelve a narrar, y comienza luego la dramatización. A partir de ahí, se invita a asociar esta dramatización con otros “momentos vitales que ‘hagan eco’ con el afecto de la temática planteada”. En el libro en cuestión, esas escenas que emergen son llamadas «*escenas consonantes (o escenas familiares asociadas consonantes)*» (Kesselman, Hernán; Pavlovsky, Eduardo; Frydlewsky, Luis, 1978: 36). La idea, a partir de aquí, es ir *al fondo* del asunto; *profundizar* en el problema. Esta concepción resulta bastante problemática. Tal como se señala en el libro, “la escena temida es utilizada como ‘vía regia’ para llegar al inconsciente del coordinador de grupo”. Aquí *inconsciente* se piensa como una suerte de sustancia que yace que en las profundidades del aparato psíquico. Esto convierte a las y los profesionales de la salud mental en una especie de *técnicos petroleros* –tal como en alguna ocasión sugirió Juan Carlos De Brasi– cuya misión consiste en excavar, excavar y excavar hasta llegar al supuesto *quid* de la cuestión. Se lee: “Profundizar es, para esta técnica analítica, ir despejando recuerdos, imágenes, escenas que encubren las imágenes fundamentales (más primitivas) de nuestra conducta (escenas o recuerdos encubridores)” (Kesselman, Hernán; Pavlovsky, Eduardo; Frydlewsky, Luis, 1978: 37).

Lo más interesante de las *escenas consonantes* no es tanto el análisis o interpretación verbal que se hace de la misma en esa situación, sino la serie de multiplicaciones que se despliegan a partir de la resonancia que los retazos de imágenes y palabras suscitan en los cuerpos que participan de esa situación. No interesa tanto ese intento de *totalización final* (Kesselman, Hernán; Pavlovsky, Eduardo; Frydlewsky, Luis, 1978: 37) al que se refiere el libro, como esos instantes de vacilación que propician esas multiplicaciones no sólo en el cuerpo dispuesto inicialmente a dramatizar una escena, sino en todos los otros cuerpos que respiran ese aire; esa precipitación de asociaciones dramáticas que conjuran cualquier *protagonismo*. *Lo más profundo es la piel*, dirá Paul Valery, encontrando ecos en algunos franceses inquietos y, felizmente, en Pavlovsky, amigos, amigas, y colegas.

El coágulo: del teatro y de “grupos”

Como sugirió Pavlovsky, en el setenta y cinco, la exploración de la idea de *escena temida*, inaugura una etapa que a su vez podría dividirse en tres momentos. Si bien en este trabajo no vamos a explorar todos esos momentos, vale decir que nos interesa especialmente indagar la idea de *creatividad* en cercanía con la *multiplicación dramática*, y la idea de *entrenamiento* propia del teatro, como conjuro contra las *técnicas de grupo*.

Un dramaturgo, que también explora la clínica en situación de grupo, se pregunta por ese tránsito que se da en teatro entre “esa primera matriz o coágulo del que brotaron las primeras imágenes”⁵ que conforman luego un texto dramático, y la actualización de esa intención primera en los cuerpos que recorren los escenarios. ¿Qué pasa con ese texto que se echa al aire? ¿Y qué pasa, en el trabajo con *escenas temidas*, y luego con la *multiplicación dramática*, con ese texto inicial que luego resuena en los cuerpos de modos imprevistos? ¿Qué es lo que se multiplica? Se lee: “Es verdad que su boceto fue distorsionado, deformado, arrancado en cuajos de su forma naciente; pero esa deformación que pareciera romper estéticamente con su coágulo inicial, *no hace sino redescubrir las formas que permanecen adormecidas, ocultas o latentes en su primera formulación estética*” (Pavlovsky, E., 1994: 85).

En esta afirmación se concentran una serie de problemas que merecen ser pensados. De acuerdo a lo que se afirma en la cita, esa primera escena que dramatiza un coordinador o coordinadora reservaría *en sí* de modo *latente* una serie de formas que, en el mejor de los casos, vendrían a *descubrirse* gracias a las posteriores dramatizaciones. Lo mismo sucedería con el texto dramático a partir del cual se realiza la puesta en escena de una obra.

Por un lado, Pavlovsky sugiere que la *multiplicación dramática* “tiende a producir la apertura de dicha historia hacia nuevas historias posibles, por y a través del grupo”. Esas otras nuevas historias se piensan como *puro devenir, puro acontecimiento*. Pero siempre será una suerte de misterio cómo *eso* que se lee como *puro devenir, puro acontecimiento* puede pensarse, al mismo tiempo, como algo que habitaba desde los comienzos en esa preexistencia; que esperaba agazapado a ser convocado a la cita.

Tal vez sea necesario precisar una cuestión: las ideas en torno a la *multiplicación dramática* han ido variando. Las pistas que encuentro en las *Escenas temidas del coordinador de grupo* no son las mismas que pueden leerse en la edición de *La multiplicación dramática* del ochenta y nueve. A su vez, en *La obra abierta de Umberto Eco y la multiplicación dramática*, publicado en el libro cinco de *Lo Grupal* en el ochenta y siete, se encuentran una serie de ideas que también varían en la edición de *La multiplicación dramática* de dos mil seis. Como sugiere Pavlovsky, dentro de esta etapa que se inicia en el setenta y cinco pueden pensarse varios momentos.

En *La obra abierta de Umberto Eco y la multiplicación dramática*, Pavlovsky y Kesselman cuentan cómo pensaban, junto a Luis Frydlewsky, a ese procedimiento:

⁵ *Ibíd.* Pág. 43.

“Sosteníamos con Luis, que en la escena original del protagonista están inscriptas las posibilidades de las multiplicaciones grupales y decíamos que la escena original era una escena ‘abierta’” (Kesselman, Hernán; Pavlovsky, Eduardo; Frydlewsky, Luis, 1987: 18).

Conviene hacer una precisión que implica una pequeña *digresión*. En *La obra abierta* (1962), de Umberto Eco, tal vez no interesa tanto la pregunta por *qué tan abierta es una obra*, como la sospecha de que la recepción de una obra estética se hace en base a una serie de claves de lectura determinadas por una época. No se trata de la distinción entre obras «abiertas» (buenas) y obras «cerradas» (malas); el texto de Eco invita a pensar cuáles son y cómo se gestan esas claves de lectura con las que el consumidor o la consumidora de obras de arte interpretan lo que pasa por ese cuerpo.

Para pensar la *multiplicación dramática* Pavlovsky y Kesselman crean un hermoso frankenstein de signos que brotan de textos que son muchas veces desligados de su contexto de producción. En un sentido, conviene decir que la lectura que hacen Pavlovsky y Kesselman de *La obra abierta*, tal vez diste bastante de los problemas que a Umberto Eco le interesa pensar. Eco sugiere que “La apertura entendida como fundamental ambigüedad del mensaje artístico, es una constante de toda obra en todo tiempo” (Eco, U., 1962: 33), no hay nada nuevo en esta idea. Escribe: “El estímulo estético aparece así organizado de tal modo que, frente a él, el receptor no puede realizar la simple operación que le concede cualquier comunicación de uso puramente referencial: deslindar los componentes de la expresión para individuar su referente particular. En el estímulo estético, el receptor no puede aislar un significante para referirlo unívocamente a su significado denotativo: debe captar el *denotatum* global. Todo signo que aparece coligado a otro, y recibe de los otros su fisionomía completa, denota vagamente. Todo significado, que no puede ser aprehendido si no es vinculado a otros significados, debe ser percibido como *ambiguo*.” (Eco, U., 1962: 108)

A su vez, el modo en que se hace *recepción* de una obra poco tiene que ver con una *voluntad personal*. Hay, en toda época, condiciones de recepción. Dirá Eco: “Fijar, pues, la atención, como hemos hecho, en la relación de disfrute obra-consumidor, (...) es una manera entre tantas –la que nos permite nuestra vocación específica de investigación– de reunir y coordinar los elementos necesarios para una argumentación sobre el momento histórico en que vivimos.” (Eco, U., 1962: 43)

¿En qué sentido el estudio de la relación obra-consumidor lleva a pensar un *momento histórico*? Para Eco, “en el campo de los estímulos estéticos, los signos aparecen vinculados por una necesidad que se remite a costumbres arraigadas en la sensibilidad del receptor (...)”. (Eco, U., 1962: 110) Luego intenta pensar qué sucede cuando, al escuchar durante varios años una misma música, se percibe que no está gozando ya una sensibilidad estimulada por esa obra estética sino que más bien se goza del recuerdo de la belleza que despertó años atrás. Sugiere Eco: “(...) esto puede significar que nuestro crecimiento

intelectual se ha atrofiado o bien que la obra, como organización de estímulos, se dirigía a un receptor distinto del que somos hoy; y, con nosotros, han cambiado también los demás receptores: señal, pues, de que la forma, nacida en un ámbito cultural, resulta de hecho inútil en otro ambiente, de que sus estímulos mantienen la capacidad de referencia y sugerencia para los hombres de otro período, mas ya no para nosotros.” (Eco. U., 1962: 110)

A Eco no le interesa tanto pensar lo obvio: que la apertura es condición de todo goce estético, “aun cuando el artista tienda a una comunicación unívoca y no ambigua” (Eco, U., 1962: 112), sino que busca ir más allá y lanza una hermosa pista: tal vez sugiere que a cada período histórico corresponde *una sensibilidad predominante*, y que quizá, en una época determinada, la recepción de una obra encuentre entre cuerpo y cuerpo más similitudes que diferencias.

No se trata de desestimar la recepción que hacen Kesselman y Pavlovsky de las ideas de Eco; tal vez pueda pensarse como una lectura urgida por el deseo de encontrar referencias que puedan acompañar a ese procedimiento, para entonces novedoso.

Con el correr de los años, como situamos, se han producido variaciones en torno a los modos en que se ha ido pensando la *multiplicación dramática*. En la edición de dos mil seis, se lee: “Esta línea de originaria de trabajo suministrada por el psicodrama analítico tradicional, se fue modificando a medida que nos alejamos de lo anecdótico de la escena familiar consonante del coordinador grupal” (Kesselman, H.; Pavlovsky, E., 2006: 9) Esta distancia se acentuó tras el encuentro con las críticas que Deleuze y Guattari hicieron a la tan *sagrada familia* del psicoanálisis. Insistimos en esto: esta *sensibilidad* que supo portar el nombre de Eduardo Pavlovsky necesita ser pensada necesariamente a partir de la recepción de las ideas de estos franceses. Casi podría decirse que lo más interesante del teatro y de las acciones clínicas en situación de grupo se mantiene cerca no sólo de las ideas de Beckett sino también de las diseminadas por esa otra máquina de pensar.

*Caníbal representación*⁶

La crítica a la idea de *representación* permite situar en qué sentido podrían pensarse vecindades entre algunas de las ideas de la clínica en situación de grupo, y el *teatro de estados*. Para esto nos detendremos en algunas claves presentes en textos dramáticos de Pavlovsky.

La primera versión de *Rojos globos rojos* fue publicada por Ediciones Babilonia en 1994. La segunda, de 1997, puede encontrarse en el *Tomo I* del *Teatro Completo* que editó Atuel. Según Jorge Dubatti (Dubatti, J., 2005: 17), en la primera edición puede leerse el

⁶ “Caníbal representación” es una idea presente en *La problemática de la subjetividad*, de Juan Carlos De Brasi.

manuscrito que entregó Pavlovsky meses antes del estreno de la obra. En la segunda se publica la transcripción de una puesta en escena realizada en octubre de 1996 en una función con público en el Teatro Babilonia. Allí se mantienen las mismas palabras inaugurales que Pavlovsky presentó para la primera edición: “He dejado de lado ex profeso todo tipo de indicaciones de puesta en escena quedando en libertad cada elenco para poder encontrar los movimientos –ritmos– presencia y ausencia de los personajes. Es decir su propia musicalidad. Su texto dramático. Su propia estética de la multiplicidad. Nuestra puesta en escena fue orientada a través de una minuciosa búsqueda de los personajes en los ensayos.

Una pregunta se impone: ¿Las Popi dónde están? ¿Qué hacen?

Nuestras Popi encontraron su lugar –sus ritmos– sus movimientos propios. Pero ellas son “nuestras Popi” y deben existir tantas Popi y tantos movimientos como elencos intenten representar Rojos globos rojos. Por todo esto es que he dejado de lado indicaciones de puesta en escena.” (Pavlovsky, E., 1994: 9)

Según Dubatti, “este criterio es concordante con lo expuesto en *Paso de dos*: reducir las didascálicas al mínimo para propiciar las nuevas lecturas y puestas sin condicionarlas” (Dubatti, J., 2005: 18). Esto deja pensar uno de los problemas clínicos-estéticos que interesaron a Pavlovsky en eso que nombra como *tercer momento* de la etapa que se inicia en el setenta y cinco. ¿Cómo pensar la relación texto-cuerpo? ¿Qué es posible pensar acerca de eso que acontece en *el cuerpo del actor* y porqué se afirma que estas ideas interesan también a las situaciones clínicas? ¿Qué *acontece* en ese momento memorable de *Potestad*, que en el texto dramático Pavlovsky anticipa con una didascalia que, más allá de la seguridad que transmite el tono de esa escritura, no logra *decir* lo que pasa por ese cuerpo en esa suerte de metamorfosis?: “*Se dirige hacia la pared posterior, donde se coloca bruscamente en posición de «cacheo» policial con los brazos y las manos abiertas apoyadas y tocando la pared, el cuerpo y piernas abiertas separadas de la pared. Al darse vuelta aparece transformado en un burdo personaje fascista, con las manos en la cintura. El proceso de metamorfosis es casi grotesco. Lentamente vuelve al «personaje» anterior y se sienta para reanudar el diálogo con Tita. Al reanudar el diálogo con Tita algo del personaje fascista se debe apreciar sutilmente en la actuación.*” (Pavlovsky, E., 1985: 187)

A partir de *Potestad*, como sugiere Dubatti, la idea de *estética de la multiplicidad* cobra un lugar central. Para trabajar esta idea es preciso detenerse en un texto clave que Pavlovsky publica en el último libro de la publicación Lo Grupal: *Estética de la multiplicidad. Concepciones de la producción de subjetividad en mi teatro*. Si lo que se busca es pensar las cercanías entre *clínica y teatro*, esta es definitivamente una línea de investigación ineludible. Siguiendo una serie de afirmaciones que Deleuze hace en *La lógica del sentido*, Pavlovsky sugiere que, en ese instante, “el contorno de la silueta del cuerpo del actor-personaje se fisura dejando pasar partículas” (Pavlovsky, E., 1993: 10). Luego anota: “Ese espacio donde se produce la metamorfosis no puede incluirse dentro del espacio

escenográfico habitual. Es espacio que alude a lo preextensivo no representativo desrealizado (...) De supuesto “padre-víctima” de un social histórico a una máquina represiva impersonal serial. Espacio preextensivo no representativo no significable desrealizado (...) El espacio preextensivo tiene sentido en relación al tiempo como acontecimiento y éste en relación al Devenir” (Pavlovsky, E., 1993: 12).

Una digresión: en una nota al pie, Pavlovsky señala que muchas de estas ideas han sido propuestas por Juan Carlos De Brasi en una comunicación personal. Vale recordar que Eduardo Pavlovsky y Juan Carlos De Brasi dirigieron, desde el ochenta y tres hasta el noventa y tres, la publicación *Lo Grupal*. En alguna ocasión Marcelo Percia sugirió que tal vez De Brasi pueda pensarse como *esparcidor de pistas*. No se trata de pistas vagas, caprichosas y descuidadas; esa escritura enseña que *pensar* quizá sea demorarse en una sospecha, hacerla hablar, delirar con ella con la calma de un sol que, recién desperezado, habiendo ya amanecido infinidad de veces, insiste en levantarse y esperar a las visitas sabiendo que tal vez nunca lleguen.

Las ideas que pasan por ese cuerpo airean esa serie de certezas sobre las que por momentos pareciera sostenerse el pensamiento sobre las situaciones de grupo.

En la cita anterior puede leerse una serie de conceptos que merecen ser desplegados: ¿cómo pensar eso que se nombra como *espacio preextensivo no representativo no significable desrealizado*? ¿Qué relación mantiene con las ideas de *acontecimiento*, *devenir*, e *intensidad*? Y finalmente, ¿por qué decimos que aquí pueden leerse indicios para pensar las acciones clínicas en situación de grupo?

En *La problemática de la subjetividad* (2007), De Brasi intenta pensar algunos de estos problemas. Considerando que es la idea de *representación* la que se encuentra en el blanco de la crítica, De Brasi se pregunta por la concepción del espacio y el tiempo a la que se adhiere, precisamente, lo que nombra como *dispositivo de la representación*. Señala que se trata de el espacio concebido por Euclides; el de las similitudes, “*único, pleno y universal*”, y que a esta idea de espacio le corresponde una idea de tiempo “universal, crono-metrado, unificado” (De Brasi, J. C., 2007: 63). Escribe: “Este es el armado de fondo del tiempo de la representación. Al igual que el espacio es un dispositivo que propicia que el mundo se adecue a nuestra representación, que sea la hilada de nuestras representaciones. Dicha pareja desconoce, en su afán de homogeneización, que cada tiempo y cada espacio son relativos al sistema en que viven, y que dependen de las clausuras y aperturas que en ellos se vayan generando.” (De Brasi, J. C., 2007: 63, 64)

A continuación, De Brasi lanza una pregunta en la que tal vez se condensan los problemas más interesantes que atañen a la clínica. Anota: “¿No sería imprescindible para pesar, vivir, producir ‘nuevas subjetividades’ o viejas imprevisiones, instalarse en otro tiempo que nace en los bordes de lo reversible y lo irreversible? Quizás sea el tiempo de un pensar de la

vida y de una vida pensante, creadora, por la amalgama de tiempos diversos que forman la infinita urdimbre *de la naturaleza de las cosas*.” (De Brasi, J. C., 2007: 64)

Se trata de una inquietud que invita a pensar las *acciones clínicas-estéticas* en tanto artificios que, sólo a veces, logran suspender las coordenadas espacios-temporales del dispositivo de la representación dando lugar al advenimiento de algo no previsto. Eso que *pasa* tiene poco que ver con la *representación*. Pero, ¿qué hay más allá de *esa caníbal* que devora lo vivo? Dirá De Brasi: “Todo lo demás. En fin, en ese “todo lo demás” reside una de las claves fundamentales de las localizaciones prácticas. Esas preocupaciones atraviesan las reflexiones más afinadas sobre los actos clínicos (...) Y su insistencia es fulgurante en aquéllos que realizaron aportes únicos para el esclarecimiento de los procesos anímicos y de subjetivación.” (De Brasi, J. C., 2007: 66)

¿Cómo pensar ese *afuera*, esa *grieta*, esa *irrupción*? ¿Cómo pensar *eso* que se mantiene desligado de la *representación*? Decimos que estas preguntas atañen tanto la clínica en situación de grupo como al *teatro de estados*; ambos espacios interesan, para Pavlovsky, en tanto territorios de experimentación de modos de existencia alternativos.

Bibliografía

Castel, Robert, 2014 (1973) *El psicoanálisis, el orden psicoanalítico y el poder*. Trad. Irene Agoff. (Buenos Aires: Nueva Visión)

- De Brasi, Juan Carlos, 2007 (2007) *La problemática de la subjetividad* (Buenos Aires: EPBCN / Mesa Editorial)
- De Toro, Alfonso, 1997 (1997) “El teatro postmoderno de Eduardo Pavlovsky” en Dubatti, Jorge (comp.), *Teatro postmodernidad y política en Eduardo Pavlovsky*. (Buenos Aires: Ed. Búsqueda de Ayllú)
- Deleuze, Gilles, 2005 (1969) *La lógica del sentido*. (Madrid: Paidós)
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, 2012 (1980) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. (Valencia: Pre-Textos)
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix., 2005 (1971) “Capítulo II. Psicoanálisis y familiarismo: la sagrada familia”, en Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. (Buenos Aires: Paidós)
- Dubatti, Jorge, 2005, “Estudio Preliminar. ‘Variaciones Meyerhold’ y el teatro micropolítico de la resistencia”, en Pavlovsky, Eduardo, 2005, *Teatro completo V*. (Buenos Aires: Atuel)
- Eco, Umberto, 1984 (1962) *Obra abierta*. (Barcelona: Ed. Planeta Agostini)
- Giella, Miguel Angel, 1998 “Subordinación, complementariedad o mutua interdependencia entre el signo oral y el lenguaje corporal: el caso Pavlovsky”, *Teatro XXI* (Buenos Aires) Vol 4, N° 6.
- Kesselman, Hernán; Pavlovsky, Eduardo; Frydlewsky, Luis, 1984 (1978) *Las escenas temidas del coordinador de grupos*. (Buenos Aires: Ediciones Búsqueda)
- Kesselman, Hernán; Pavlovsky, Eduardo; Frydlewsky, Luis, 1987 (1987) “La obra abierta de Umberto Eco y la multiplicación dramática”, en AA.VV., *Lo Grupal V*. (Buenos Aires: Ed. Búsqueda de Ayllu)
- Kesselman, Hernán; Pavlovsky, Eduardo, 2006, *La multiplicación dramática (nueva edición corregida y ampliada)* (Buenos Aires: Atuel)
- Pavlovsky, Eduardo, 2007 (1985) “Potestad”, en Pavlovsky, Eduardo, *Teatro Completo I*. (Buenos Aires: Atuel)
- Pavlovsky, Eduardo, 1993, “Estética de la multiplicidad. Concepciones de la producción de subjetividad en mi teatro”, en AA.VV., *Lo Grupal 10. Subjetividad y devenir social*. (Buenos Aires: Ed. Búsqueda de Ayllú)
- Pavlovsky, Eduardo, 1994a, *La ética del cuerpo. Conversaciones con Jorge Dubatti*. (Buenos Aires: Ediciones Babilonia)
- Pavlovsky, Eduardo, 1994b, *Rojos Globos Rojos*. (Buenos Aires: Ed. Babilonia)
- Pavlovsky, Eduardo, 1996, “El fenómeno ‘entre’. Beckett” en Pavlovsky, Eduardo; De Brasi, Juan Carlos; Kesselman, Hernán, *Escenas multiplicidad (estética y micropolítica)* (Buenos Aires: Ed. Búsqueda de Ayllú)
- Pavlovsky, Eduardo; De Brasi, Juan Carlos, 2000 (2000) *Lo Grupal: devenires, historias*. (Buenos Aires: Ed. Galerna / Búsqueda de Ayllú)
- Pavlovsky, Eduardo, 2006, *Resistir Cholo. Cultura y política en el capitalismo*. (Buenos Aires: Topía Editorial)