



Antecedentes psicoanalíticos de la nueva dramaturgia argentina: los textos clínicos de Eduardo Pavlovsky.

Gustavo Geirola
(Whittier Collage, Estados Unidos)

A Mabel Cepeda

Es imposible aceptar que los sistemas filosóficos o las cosmovisiones que se construyen en la filosofía actual no incluyan en su estudio la dimensión del inconsciente.

Enrique Pichon-Rivière¹

Ese es el teatro que quiero hacer: un texto pluridimensional, los actores atravesados por el social-histórico, la improvisación, la presencia de algunas ideas fundamentales como la de la resistencia, una puesta que refleje y desarrolle ciertos núcleos o coágulos que estaban desde el comienzo en la obra pero ahora se manifiestan en su despliegue... Todo esto hace que uno todavía quiera seguir haciendo teatro.

Eduardo Pavlovsky²

...algo del otro se desea y se teme...

Ricardo Bartís³

Introducción

La trayectoria de Eduardo Pavlovsky no sólo debe apreciarse desde la cantidad y calidad de su obra dramática, sino por la convergencia de discursos teóricos que fundan su dramaturgia. Su teatro ha estado siempre un poco a contrapelo de lo que conocemos como la neovanguardia de los años 60 y la influencia de su dramaturgia en el teatro latinoamericano se ha dado en forma más lenta y subterránea, comparada, por ejemplo, con el temprano impacto de Osvaldo Dragún, Roberto Cossa o Griselda Gambaro. Es más, casi diría que Pavlovsky, si nos acercamos cuidadosamente a su

¹Enrique Pichon-Rivière, *Teoría del vínculo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1985; p. 97

²Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones*, Buenos Aires, Atuel, 2001; p. 208.

³Ricardo Bartís, *Cancha con niebla*, Buenos Aires, Atuel, 2003; p. 71.



poética, incluso en sus textos aparentemente más absurdistas, casi aisladamente disiente con los postulados de ese grupo de dramaturgos. Especialmente en su concepción de la escritura, de la teatralidad y fundamentalmente, de la actuación y la relación semiótica con el espectador.

Su teatro de la multiplicidad, de estados o de intensidades, que de alguna manera es la base de lo que hoy conocemos como poéticas actorales o dramaturgia de actor, se viene desarrollando desde muy temprano en su obra, aunque comienza a tomar cuerpo teórico a partir de su regreso del exilio. Hoy estamos en condiciones de medir el impacto de la propuesta pavlovskiana en los trabajos de Ricardo Bartís, muy particularmente, y, en general, en una serie de teatristas, inclusive en la definición misma de teatrista que formula Jorge Dubatti, es decir, "un artista vinculado a diferentes roles de la actividad escénica, a la par dramaturgo y director"⁴ que están marcando el rumbo del teatro argentino actual y -con o sin relación directa con los trabajos de Pavlovsky- de algunos otros teatristas extranjeros; me refiero a Daniel Veronese, Rafael Spregelburgh, Mariana Percovich, Victoria Valencia, etc.

Si nos interrogamos sobre aquello que promueve el cambio de perspectiva de Pavlovsky respecto a las prácticas teatrales de los 70 en adelante, sin duda es, en primer lugar, su relación -problemática y cuestionadora- con el psicoanálisis y, en segundo lugar, su relación con la actuación. Por una parte, por su práctica profesional de muchos años con la terapia grupal -de la que dan cuenta sendas publicaciones- y su relación con el psicodrama. Por otra parte, el hecho de que, a diferencia de Gambaro, Cossa y muchos otros del grupo setentista, Pavlovsky no logre deslindar la actuación de su práctica escrituraria, lo coloca en un enclave diferente que, lentamente, va produciendo una concepción también distinta del teatro, de la escritura teatral, de la dramaturgia y, sobre todo, de la concepción del actor, centro neurálgico de su poética.

Un cambio importante en la visión psicoanalítica y teatral de Eduardo Pavlovsky se produce a partir de su relación con ciertos psicoanalistas disidentes, no ortodoxos,

⁴Jorge Dubatti, *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel, 2005; p.180.



tanto de Argentina como del exterior, y su contacto con J. L. Moreno, fundador del psicodrama. El propósito de este ensayo es, justamente, recorrer alguna de estas cuestiones, no tanto a la luz de los textos dramáticos de Pavlovsky, sino de su práctica terapéutica con grupos y sus publicaciones clínicas. Intentamos demostrar que muchos de los desarrollos actuales de las denominadas poéticas actorales, que involucran la práctica del teatrante como actor, dramaturgo y director, que redefinen la dinámica del ensayo teatral y lo ligan a la escritura, tienen como marco de referencia la trayectoria clínico-psicoteatral de Tato Pavlovsky. No me refiero tanto a la discusión ya iniciada por Dubatti sobre el proto- o posttexto, con la mediación del trabajo grupal, sino a cómo la propuesta pavlovskiana va a plantear un cambio radical del paradigma de trabajo teatral a partir de conceptos psicoanalíticos muy puntuales, como fantasía, transferencia, tiempo lógico, entre otros.

Psicoanálisis y teatro argentino: la impronta de Pichon-Rivière

El psicoanálisis, en todas sus versiones (freudiana, junguiana, lacaniana, kleiniana, etc.) puede ser considerado una pasión argentina⁵. Desde principios del siglo XX, el psicoanálisis tuvo que sortear diversas controversias con el campo médico, especialmente psiquiátrico y, luego en 1969, controversias ideológicas y políticas muy precisas, especialmente con las asociaciones psicoanalíticas locales -la crisis de la APA después del Cordobazo- e internacionales -la reacción del grupo Plataforma Internacional en el Congreso de Roma- que remataron en debates posteriores muy radicales: por un lado, las múltiples relaciones del psicoanálisis con el marxismo, la izquierda política y los debates con la comunidad judía y, por otro lado, más tarde, después de cierta fascinación de Victoria Ocampo con los textos de Jung y Lacan en los años 30, la relación del psicoanálisis con las vanguardias artísticas, especialmente el

⁵Mariano Ben Plotkin, *Freud in the Pampas. The Emergence and Development of a Psychoanalytic Culture in Argentina*. Stanford, CA, Stanford UP, 2001; p. 45.



surrealismo. Ambas tendencias (política y artística) desarrollarán, sobre todo con la figura de Enrique Pichon-Rivière a partir de los años 50 y 60, extensiones de largo alcance con el campo cultural argentino.

La misión que Pichon-Rivière se autoasigna es, justamente, la de diseminar el psicoanálisis hacia múltiples disciplinas y ámbitos artísticos y culturales, como lo demostrará más tarde en su intensa actividad en el Instituto Di Tella, sus experimentos en Rosario, su relación con los happenings y sus escritos en Primera Plana. Se inicia así un período de producción crítica y cultural en el cual se observa el modo en que los intelectuales argentinos adhirieron al psicoanálisis -como también lo harán al marxismo y más tarde a la semiótica- como forma de conquistar bastiones de poder institucional, en muchos casos organizándose como iglesias, con estrictos protocolos de aceptación y contralor, con específicos niveles de jerarquía y aparatos de discriminación. El psicoanálisis, con su descubrimiento del inconsciente, al impactar las ciencias sociales, abre un espacio de controversias que permite situar ideológicamente a sus protagonistas y profundizar la crítica a discursos hegemónicos, a la vez que abre la dimensión de la transgresión y la disidencia.

Será también Enrique Pichon-Rivière quien, desde los años 40, comienza a trabajar, a nivel hospitalario, con las terapias grupales. Después de la interrupción de esta práctica durante el peronismo, la terapia grupal comenzará a recibir nuevos estímulos a partir del regreso al país de Emilio Rodrigué, quien traerá de Inglaterra las teorías de análisis grupal desarrolladas por Wilfred Bion en la Clínica Tavistock⁶. En 1954, Rodrigué, entre otros, funda la Asociación Argentina de Psicología y Psicoterapia de Grupo.

Pavlovsky comienza a tomar protagonismo a partir de los debates abiertos por el grupo Plataforma, que en 1971 empieza a cuestionar a la Asociación Psicoanalítica Argentina, hasta producir allí un cisma por razones políticas. Inmediatamente se va a sentir interesado por una perspectiva más social del psicoanálisis y, en consecuencia, comenzará a trabajar con grupos, primero con niños y luego con adultos. Esta

⁶ Idem, p.85.



experiencia con grupos va a decantar en varios libros, muchos de ellos escritos en colaboración con Hernán Kesselman, Carlos Martínez y Fidel Moccio, entre otros.

En la bibliografía teatral, se discute ampliamente los textos dramáticos de Eduardo Pavlosky, pero sus textos clínicos no han sido leídos desde una perspectiva teatral. Muchos de los temas convocados en estos textos clínicos permiten entender la dramaturgia pavlovskiana y su influencia en las poéticas actorales recientes. A la vez, convocan un debate indirecto sobre el hacer del teatrista en comparación con la concepción de la creación colectiva, mucho más practicada durante los años 70 que, como se verá, queda todavía pendiente de revisión a la luz de los desarrollos psicoanalíticos en la práctica teatral.

Enrique Pichon-Rivière: un antecedente ineludible

No creo exagerar si afirmo que, al menos para el caso argentino o, más específicamente rioplatense, la base conceptual de trabajo grupal a nivel psicoterapéutico e, incluso, como indicamos antes, también sus proyecciones culturales, particularmente artísticas, pueden encontrarse en la enseñanza de Enrique Pichon-Rivière. Muchos lo han comparado con Lacan. Si la comparación puede ser exagerada, lo cierto es que algunos temas pueden contrapuntarse en ambos. En primer lugar, tanto Pichon como Lacan parten del estudio de la psicosis (a diferencia de Freud y muchos otros, que se focalizan en la neurosis). Esto es importante porque, más tarde, va a conectarse, al menos en Pavlosky, con los postulados de la antipsiquiatría, con Deleuze y Guattari, con Foucault y, por esa vía, se abre a una relectura de las relaciones entre la locura y la poesía. El trabajo con ciertos núcleos profundos y secretos de la personalidad, el atravesamiento del fantasma, el despliegue de esa imagen sorpresiva de la que Pavlosky dice partir para la escritura de sus obras y que él llama -tomándolo de Julio Cortazar- "el coágulo"⁷, el riesgo de ofrecerse grupalmente a compartir sus propios miedos y represiones, tienen sin duda un

⁷ Eduardo Pavlosky, ob. cit.: p. 103.



antecedente en la forma en que Pichon-Rivière medita sobre el análisis de psicóticos. En su Teoría del vínculo, Pichon-Rivière nos dice:

Si el paciente es un psicótico, es la ansiedad básica ante el aprendizaje que experimenta el psiquiatra, quien teme quedar encerrado dentro de la locura de su paciente, contaminarse con ella, hacer una locura de a dos, dado que en la medida en que más entiende a un psicótico se ha acercado más a su propia ansiedad psicótica, siendo su miedo fundamental el de quedarse mezclado o confundido con el otro.⁸

No es casual que Pavlovsky vaya luego a plantearse los miedos del coordinador de grupos. Pichon, como Lacan, va a enfatizar la cuestión del deseo del analista, más que la del analizante, en relación a la transferencia. Aunque Lacan no favorece la idea de la contratransferencia, ambos insisten en la necesidad de tener en cuenta las fantasías del analista. Aunque Pichon, casi pensando en el director a la manera stanislavskiana, admita que el analista

debe ayudar a su paciente a superar la dificultad para abandonarse, hacer una regresión y repetir en la transferencia una pauta de conducta anterior, revivir una situación histórica determinada, rectificarla en el contexto de la situación psicoanalítica actual y aprender de nuevo como si hiciera un reaprendizaje de lo que vive⁹

Inmediatamente, se apresura a recordarnos los riesgos de este “campo de interacción”¹⁰ que funciona tanto para el paciente como para el analista.

Sin duda, en Pavlovsky, estas cuestiones aparecerán transpuestas al campo teatral, a la relación entre autor y grupo de actores, actor y director, actor y personaje. Basta hacer un puente analógico para que estos conceptos psicoanalíticos muestren toda su productividad en el campo teatral, especialmente en relación a la escritura dramática y sobre todo a vislumbrar una formación actoral y un trabajo del actor ya no adherido al psicologismo stanislavskiano-strasbergiano, sino a una

⁸ Enrique Pichon-Rivière, ob. cit. ; p. 123.

⁹ Idem; p. 59.

¹⁰ Idem; p. 61.



metodología de producción artística que reconoce, como quiere Pichon “la dimensión del inconsciente”¹¹.

No hay que olvidar tampoco que Pichon leyó a Lacan y, aunque no discute los textos del francés, incita a Masotta a ocuparse de ellos. En su Teoría del vínculo, Pichon ya nos advierte de la necesidad de trabajar en referencia al registro simbólico (como praxis, cercano a lo que Lacan plantea en el Seminario 11), incluso cuando habla de la necesidad de que el analista no descuide su esquema referencial, entre las que se encuentran sus propias fantasías como analista y en su insistencia de que todo vínculo individual es el emergente de una historia grupal, consciente o no. Pichon, como Lacan, subraya que la situación analítica es una dramatización en la que se juegan vínculos y roles, en la que se descubre, bajo la conducta y el hablar del analizante, las múltiples voces de otros personajes.¹²

El paciente trae su contorno al análisis dentro de él; en la habitación del analista se introducen una serie de personajes que deben ser estudiados. Mirar es escuchar, considerar al individuo y su medio en permanente interacción¹³.

Como el temprano Lacan, Pichón-Riviere enseña que:

Uno de los vectores de interpretación es el análisis de la situación triangular. Es un escenario que está adentro y que luego empieza a poner afuera, en el cual existen tres personajes principales. La situación analítica es una situación de dos pero el objetivo básico es descubrir el tercero. Ver dónde está situado y qué funciones tiene. Cada cosa que un paciente hace conmigo debemos tratar de entenderla para descubrir en qué sentido está tratando conmigo de defenderse del otro, de escaparse del otro, o bien de seducirme para estar en contra del otro. El análisis empieza de esta manera a dramatizarse centrándose en la situación triangular, es decir, en el complejo de Edipo.¹⁴

¹¹ Ver nuestro epígrafe.

¹² Para una exploración más detallada de la relación entre psicoanálisis y trabajo teatral, especialmente en relación a la transferencia en el ensayo teatral, ver mi trabajo “Aproximación psicoanalítica al ensayo teatral: notas preliminares al concepto de transferencia y el deseo del director” (próximamente en Aisthesis, Revista Chilena de Investigaciones Estéticas).

¹³ Enrique Pichon-Riviere, ob. cit.; p. 63.

¹⁴ Idem; p. 97; el subrayado es mío.



Para Pichon-Rivière la investigación psicoanalítica -concebida, por una parte, como un proceso continuo, una espiral dialéctica¹⁵ entre teoría y práctica y, por otra, como una acción entre analista y analizante¹⁶- puede estancarse y por eso se hace necesario trabajar tanto las fantasías del paciente como las del analista. Éste último puede, en algunos casos, obturar el proceso al imponer su propia situación¹⁷, su propia "fantasía del acto de analizar"¹⁸. Es que el analista, como cualquier otro investigador/observador, "es siempre y a la vez actuante y operante"¹⁹, aún cuando no hable²⁰. En cuanto al paciente, después del "dejarse ir de la fantasía"²¹ e, inclusive, al salir de la sesión, cuando "inicia un movimiento introspectivo, en el sentido de que internaliza al analista y comienza un diálogo interno con él"²², sigue realizando su trabajo. No olvidemos, agrega Pichon -casi en los mismos términos que Lacan usa para abordar la escena del fantasma- que "[e]l paciente está dividido, asiste como espectador y al mismo tiempo como actor"²³.

Desde esta perspectiva, se hacen evidentes dos modos de dirigir teatro: el director que concibe la puesta en escena como una interacción entre él y el autor, cuando lo que verdaderamente ocurre es que asume las fantasías del autor o impone sus propias fantasías al texto o al actor, donde esas fantasías no están cuestionadas, donde pasan sin analizar. Y el otro director, el que interactúa con sus actores y con el texto (ahora siempre como proto-texto) en un trabajo dialéctico continuo, desgarrado, en el que se comparten los riesgos del atravesamiento de las fantasías involucradas como emergentes del contexto social, tal como ha sido captado y representado por cada integrante²⁴.

¹⁵ Idem; p. 64.

¹⁶ Idem; pp. 81, 89.

¹⁷ Idem; p. 73.

¹⁸ Idem; p. 83.

¹⁹ Idem; p. 82.

²⁰ Idem; p. 90.

²¹ Idem; p. 93.

²² Idem; p. 94.

²³ Idem; p. 116

²⁴ Idem; p. 57.



Resulta interesante ver cómo Pavlovsky asume ese tiempo posterior al ensayo para re-escribir el texto y volverlo a ofrecer en el próximo encuentro.

Una vez más, como un trabajo que afecta a ambas partes, analista y analizado, la situación analítica no puede estar escindida de la investigación social. De ahí la importancia que tomará lo institucional a nivel psicoterapéutico:

Existen tres dimensiones de investigación: la investigación del individuo, la del grupo y la de la institución o sociedad, lo que da lugar a tres tipos de análisis: el psicosocial, que parte del individuo hacia afuera; el sociodinámico, que analiza el grupo como estructura; y el institucional, que toma todo un grupo, toda una institución o todo un país como objeto de investigación. No existe una separación neta entre los campos de investigación psicosocial, sociodinámica e institucional: son campos que se van integrando sucesivamente.²⁵

El vínculo, plantea Pichon-Rivière, que es siempre social²⁶, es justamente el que conecta estos campos, en la medida en que es el que permite observar “la manera particular en que un sujeto se conecta o relaciona con el otro o los otros, creando una estructura que es particular para cada caso y para cada momento”²⁷. Pichon discierne varios vínculos (paranoico, depresivo, obsesivo, hipocondríaco), aunque el histérico tiene, para nuestra investigación teatral, mayor peso, no sólo porque “el lenguaje histérico es el lenguaje del cuerpo”²⁸, sino porque “es el de la representación, siendo su característica principal la plasticidad y la dramaticidad”²⁹, en la medida en que “[d]etrás de la representación se expresa una fantasía que está actuando por debajo”.³⁰

En el clima cultural e ideológico de la época, la discusión se instala a nivel de una crítica a los componentes burgueses, de clase media, que supone la terapia individual

²⁵ Idem; p. 22.

²⁶ Idem; p. 47.

²⁷ Idem; p. 22.

²⁸ Idem; p. 30.

²⁹ Idem; p. 23.

³⁰ Ibidem.

analítica; se busca alcanzar a la clase obrera y, para ello, es imprescindible el trabajo institucional, grupal, que baja los costos y genera nuevos desafíos a la teoría y a la práctica psicoanalíticas. Su "teoría del vínculo" trata, justamente, de realizar este salto teórico-práctico, de brindar los instrumentos adecuados para una práctica institucional que tenga en cuenta la problemática social de la que emergen los trastornos mentales: para Pichon, el enfermo es siempre el chivo expiatorio que encarna la disfuncionalidad familiar.

Mediante el estudio psicosocial, sociodinámico e institucional de la familia de un determinado paciente podemos tener un cuadro completo de estructura mental y de los motivos o causas, en términos generales, que presionaron sobre él y provocaron la ruptura de un equilibrio que hasta ese momento se mantenía más o menos estable.³¹

Si a la cuestión de la fantasía, de los contenidos inconscientes, agregamos ahora la dimensión de los roles (voces, máscaras o posiciones) que, según Pichon-Rivière, consciente o inconscientemente, asumimos o nos atribuyen, nos vemos situados inmediatamente frente a *Telarañas* (1977) de Pavlovsky. Si pensamos en que el análisis institucional trabaja también con grandes grupos, como la nación, es evidente la forma en que estas elaboraciones de Pichon llegan hasta Pavlovsky y cómo su obra posterior se enfocará en estas "fantasías civiles" de la nación, tales como la complicidad civil con los dictadores y la exploración de la psicología del torturador.

Como en *Telarañas*, pero también en *El señor Galíndez* (1973), en *Potestad* (1985) o *Pablo* (1987), por ejemplo, el protagonista pavlovskiano parece responder a la idea de Pichon de que el enfermo "[a]sume funciones de liderazgo por el hecho de ser el miembro más enfermo" de la familia³². Esta especie de exploración de las fantasías del "héroe negativo" como fantasía civil de la nación es un aspecto relevante en la dramaturgia de Pavlovsky.

Como dice Fernando Taragano en su "Introducción" a *Teoría del vínculo*, Pichon "[a]proxima la investigación psicoanalítica a la investigación experimental, tanto para

³¹ Idem; p. 25.

³² Idem; p. 26.



el paciente como para el terapeuta”³³. Este componente “experimental” es, sin duda, con todos los riesgos que conlleva, lo que caracterizará la práctica actoral y escrituraria de Pavlovsky, completamente diferente a la tradicional figura de autor dramático que pueden representar, por ejemplo, muchos de sus contemporáneos. Y esto supone, obviamente, una concepción política de la autoridad del autor completamente distinta de la que podríamos encontrar en Roberto Cossa o en Griselda Gambaro. Y aún más: la diferencia de la dramaturgia de Pavlovsky puede llevarse incluso al campo de la recepción. La concepción que Pavlovsky tiene del espectador y el rol que le asigna no es la misma que, por ejemplo, tiene en espectáculos de otros dramaturgos. Sin remontarnos aquí a una elaboración lacaniana de esta cuestión y ateniéndonos a Teoría del vínculo de Pichon-Rivière, podemos referirnos, brevemente, al capítulo 6, “Vínculo e identificación introductiva y proyectiva”, como un antecedente teórico en el cambio de paradigma de recepción que se opera en Pavlovsky y, a través de él, en la nueva dramaturgia argentina. Es justamente en este capítulo que Pichon-Rivière parte de un espectáculo cinematográfico y las dos posibles formas en que un espectador puede relacionarse con él. Escribe Pichon:

Todos sabemos que el cine es una representación en la que los actores están desempeñando un rol, es decir, todos somos conscientes de que hay una distancia entre la máscara que allí aparece y la persona real.³⁴

Pichon subraya lo que denomina “el engaño clásico”, es decir “la confusión entre la persona real y el rol que ésta desempeña”³⁵, que es lo que funda el interés mismo del espectáculo e, indirectamente, nos da elementos para repensar la propuesta brechtiana, que no consistiría, obviamente, en la resolución de dicha confusión. Por el contrario, Pichon-Rivière nos advierte que “si se estableciera una situación de

³³ Idem; p. 11.

³⁴ Idem; p. 74.

³⁵ Ibidem.



discriminación entre rol y persona se enfriaría el estado emocional y se dificultaría un determinado tipo de identificación, sea con el bueno, sea con el malo”³⁶.

Para provocar la emoción, es necesaria una identificación con la situación expuesta en la pantalla o en el escenario; el espectador puede estar fuera o dentro de la situación, pero siempre “la emoción se produce dentro de uno”³⁷. Esto significa que se ha trasladado dicha situación dentro de uno, se “ha internalizado cierto tipo de vínculo estableciendo un determinado tipo de relación”³⁸. Existen, por lo tanto, dos tipos de identificación:

(a) la introyectiva, en la que el espectador actúa como el que está en la pantalla, repite y hasta se anticipa incluso en su conducta, advirtiéndole ciertos peligros. “El movimiento -dice Pichon- se da desde la pantalla hacia adentro y después él entra en actuación como si fuera un psicópata”³⁹. Si ahora sustraemos la película y vemos sólo al espectador, podríamos pensar que se trata de un loco y -agrega Pichon- a veces esto se puede observar en fenómenos colectivos de tipo religioso. Al salir del cine, el público se ha dividido, formando grupos diferentes, sea que se hayan identificado -que lo asuman voluntariamente o que se les haya adjudicado, consciente o inconscientemente- con el rol del héroe o con el del villano. También puede ocurrir el caso de identificarse con un rol débil, que está en peligro, lo cual paraliza al espectador completamente. Las emociones, en este tipo de identificación, son fuertes, exageradas, y la experiencia e historia personal del espectador refuerza la situación emocional de la pantalla. No hace falta ir muy lejos para reconocer en el actor stanislavskiano el mismo tipo de relación imaginaria con el personaje.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Idem; p. 75.



b) la proyectiva, en la que “el espectador no tiene al personaje adentro, sino que él se coloca en la escena”⁴⁰. Es el espectador dividido, esquizoide. Este tipo de identificación, dice Pichon, “es la que a uno le permite seguir el espectáculo permaneciendo como espectador”⁴¹. Aquí, personaje y espectador no se confunden, por el contrario, “la distancia entre el personaje y uno mismo es grande”⁴². En esta identificación el procedimiento es un poco más complejo: aquí, “una parte de uno se mantiene como espectador de la otra parte de uno mismo que se atreve a meterse en el escenario entre los personajes y la acción”⁴³, de modo que “me emociono frente al espectáculo mío que está allá”⁴⁴. Si esta proyección fracasa, se produce la indiferencia y no, digamos, el distanciamiento crítico. Como en Brecht, la emoción efectivamente se produce por medio de una identificación proyectiva y no como imposibilidad emocional del espectador para colocarse en el escenario. De alguna manera, podemos reconocer aquí un procedimiento del llamado realismo crítico.

Sin embargo, la pregunta que corresponde hacerse es si Pavlovsky adhiere a uno u otro tipo de identificación. La respuesta no es fácil ni tampoco se la puede responder desde Pichon-Rivière. Sin embargo, aunque habría que incorporar aquí la batería conceptual lacaniana para dar mayor precisión, baste decir que Pavlovsky apela a ambas de una manera original. Por una parte, nos da siempre los elementos necesarios para una identificación introyectiva (el padre de Potestad, la Sra. Sara y los muchachos de El señor Galíndez, para mencionar sus clásicos), pero luego nos sorprende en medio de dicha identificación con el horror del otro, que resulta ser el nuestro. No se trata de que desde el escenario, autor-actor-director, nos cuenten una

⁴⁰ Idem; p. 76.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem; el subrayado es mío.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem.



historia de malos y buenos, y hasta nos aconsejen cómo proceder políticamente, tomando partido por tal o cual, a veces, inclusive, como si el espectador no supiera de qué se trata. Pavlovsky, por su parte, pone como un espejo y lo va haciendo girar - como Lacan planteaba para el ramillete invertido- en el que el espectador comienza a desestabilizar su propia identificación proyectiva, promoviendo una identificación de su propio núcleo de horror, comienza a reconocer que un torturador puede ser muy parecido a él, y no un personaje naturalmente diabólico; un torturador puede ser un padre con sentimientos; una señora de la limpieza puede ser cómplice de lo peor. Con esa lógica, la persona sentada a mi lado puede ser un torturador o un cómplice, y por esa misma vía hasta yo mismo puedo serlo también. En todo caso, tengo trabajo para después del espectáculo, como el paciente de Pichon-Rivière al dejar la sesión. Nada está acomodado ni resuelto, como ocurre con el realismo crítico, donde identifico el objeto malo y puedo entonces quedarme seguro de que yo no soy así, que puedo poner distancia crítica o ideológica que me repara de la complicidad. Pavlovsky, por el contrario, aborda esa complicidad y obliga al espectador a trabajar su propia fantasía y sus propios horrores, nada es radical o polarizadamente malo o bueno; hay una dialéctica más perversa con los objetos, con los otros.

Las bases psicoanalíticas de la concepción actoral de Pavlovsky: sus textos clínicos.

Es conocida hoy la posición de Eduardo Pavlovsky respecto a su concepción del actor y de los avatares de la factura de sus textos dramáticos, los cuales, particularmente en su última producción post-exilio, surgen de una matriz o "coágulo"⁴⁵ inicial, pasan a ser un texto disparador trabajado grupalmente y, después

⁴⁵ Luis Frydlewsky, Hernán Kesselman y Eduardo Pavlovsky, *Las escenas temidas del coordinador de grupo Madrid*, Editorial Fundamentos, 1979. Originariamente escrito en 1975 según indican los autores en el prólogo y publicado luego por Búsqueda en 1984. Todas las citas consignadas en este trabajo corresponden a esta última edición. En este caso, p. 55



de ensayos y hasta de puesta en escena, son publicados. El actor y la figura del director jugarán un papel muy importante en la exploración de las fantasías iniciales contenidas en el texto, no necesariamente dramático, sometido a improvisación. Dice Pavlovsky:

Soy un autor que está muy ligado al actor en el escenario. Por lo tanto, todo mi trabajo arriba de un escenario, o la discusión, y las conversaciones con el director de la obra, me son muy provechosas. Ahí defino lo que podemos hacer y lo que no podemos hacer. Después de la discusión con el director vuelvo a escribir. El que escribe siempre soy yo, el texto nunca lo escribimos entre todos. El grupo funciona como una máquina lúcida, de cooperación mutua...⁴⁶

Y agrega:

El psicodrama trabaja con la dramatización, y es evidente que también utilizo la dramatización en los ensayos y para la escritura de mis obras.⁴⁷

Si la escritura teatral es algo propio e intransferible -no importa hasta qué punto sea el producto de un trabajo grupal- los textos clínicos, en cambio, responden en muchos casos a una experiencia de co-autoría. A los efectos de este ensayo, podemos basarnos -entre muchos otros publicados⁴⁸- en dos libros donde Pavlovsky comparte autoría con otros colegas muy cercanos a su profesión psicoterapéutica. El primero, de 1970, *Psicodrama psicoanalítico en grupos* (con Carlos Martínez Bouquet y Fidel Moccio y prólogo del recientemente fallecido Emilio Rodríguez); el segundo, *Las escenas temidas del coordinador de grupos*, originalmente escrito en 1975 y publicado en 1984, co-autoría con Hernán Kesselman y Luis Frydlewsky.

⁴⁶ Eduardo Pavlovsky, ob. cit.; p. 54-55.

⁴⁷ Idem; p. 215.

⁴⁸ Baste mencionar aquí *Psicoterapia de grupo de niños y adolescentes*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968; *Psicodrama psicoanalítico en grupos* (con Carlos Martínez y Fidel Moccio), Buenos Aires, Editorial Kargieman, 1970; *Psicodrama. Cuándo y por qué dramatizar* (con Carlos Martínez Bouquet y Fidel Moccio), Buenos Aires, Editorial Proteo, 1971; *Las escenas temidas del coordinador de grupo* (con Luis Frydlewsky y Hernán Kesselman), Madrid, Editorial Fundamentos, 1979; *Espacios y creatividad* (con Hernán Kesselman), Buenos Aires: Editorial Búsqueda, 1980; *Proceso creador. Terapia y existencia*, Buenos Aires, Editorial Búsqueda, 1984; *Multiplicación dramática* (con Hernán Kesselman), Buenos Aires, Editorial Búsqueda, 1989 y *Escenas multiplicidad (Estética y micropolítica)* (con Hernán Kesselman y Juan Carlos De Brasi), Entre Ríos, Ediciones Búsqueda de Ayllú, 1996.

Concebidos ambos libros como work in progress, tanto a nivel teórico como práctico, escritos bajo la fascinación del descubrimiento, podremos ver cómo en el primero hay un énfasis en el trabajo terapéutico con la fantasía del paciente (individual o grupal) y, en el segundo, como ya se deja leer en su título, hay una acentuación en lo didáctico, en la figura y las fantasías del terapeuta o coordinador y, sobre todo, en la transferencia.

Ambos comparten el trabajo sobre la fantasía, sea individual o grupal, y en cierto modo resulta de aquí -más allá de los réditos terapéuticos o didácticos- una dramaturgia como la de Eduardo Pavlovsky que también explora la fantasía, el fantasma y, en términos nacionales, lo que hemos denominado, siguiendo la sugerencia de Glass, la fantasía civil de la nación.⁴⁹

Bajo la influencia marcada de Enrique Pichon-Rivière y de Emilio Rodrigué, con su necesidad de llevar el psicoanálisis a instancias más sociales -institucionales o no- fuera del marco más tradicional de la terapia bipersonal, pero, a su vez, motivados por intereses artísticos diversos en el surrealismo y la experimentación, los trabajos clínicos de Pavlovsky -como el psicoanalista más cercano, en ese grupo, al trabajo teatral profesional- desarrollan cuestiones que impactarán luego su producción dramática.

Al partir del trabajo con la fantasía -en terapia grupal, en role-playing o cualquier otra estrategia psicodramática- la dramaturgia resultante, aunque involucra el trabajo grupal, se diferencia completamente de lo que conocemos como creación colectiva. En términos generales, podemos decir que en esta última se parte de una investigación interdisciplinaria para promover un saber sobre un objeto generalmente ubicado en lo social (un acontecimiento o personaje histórico, del pasado o del presente). Se acopia información y se trabaja con ella en las improvisaciones. No importa aquí si el resultado es un texto más o menos lineal o fragmentario o si la puesta en escena resulta de cierto trabajo con las experiencias personales de los

⁴⁹James M. Glass, "Civil Society: The Unanswered Question of Where Power Resides." *The Good Society*, 12.1, 2003; p. 17-24.



integrantes del grupo. En cambio, lo que fundamentará el teatro de la multiplicidad e intensidades -inclusive lo que se ha dado en llamar dramaturgia de actor- parte de la fantasía de un integrante del grupo (el famoso “coágulo” cortazariano⁵⁰) o la fantasía grupal, cuyo estatus teórico no es fácil de situar.⁵¹ Obviamente, esta fantasía, como veremos, tiene también su dimensión histórica y coyuntural, pero es, para usar términos terapéuticos, intrapsíquica.

A partir de los trabajos de Wilfred Bion, introducidos en Argentina por Rodrigué, en los que el grupo es considerado como una totalidad, como una unidad -de allí lo de “fantasía grupal” y “transferencia grupal”⁵²- la teoría del vínculo de Pichon-Rivière, cierto trasfondo sartreano de la época y el impacto del Mayo del 68, que traerá como consecuencia el cuestionamiento al psicoanálisis ortodoxo -especialmente a partir del Grupo Plataforma y la separación de muchos psicoanalistas argentinos de la Asociación Psicoanalítica Argentina- más los primeros impactos de la lingüística y la antropología estructural, sumado todo esto al éxito de las teorías comunicacionales que, a partir de Paul Watzlawick y sus colegas de Palo Alto, introducen la idea de la terapia breve, no es casual que la práctica terapéutica y, por ende, la teatral comenzarán a sentir los efectos de todo este debate epistemológico. Sin duda, en Argentina será el Instituto Di Tella el lugar de convergencia de estas disciplinas y de la experimentación artística resultante de las mismas. Un poco más tarde, se sumará, también incentivado por Pichon-Rivière, el lacanismo y la semiótica, fundamentalmente a través de la figura de Oscar Masotta.

El concepto de la totalidad del grupo -escribe Rodrigué en el “Prólogo” a Psicodrama psicoanalítico en grupos- “nos dio un instrumento de acción social”, permitió darle “un mayor sentido social al psicoanálisis”, “sirvió para socializar al

⁵⁰ Eduardo Pavlovsky, ob. cit.; p. 103.

⁵¹ Ver mi trabajo “Argentina en Cádiz: El psicoanálisis, la nueva dramaturgia y las poéticas actorales.”, Beatriz Risk y Luis Ramos-García (eds.), Panorama de las artes escénicas ibérico y latinoamericanas: Homenaje al Festival Iberoamericano de Cádiz, Minneapolis-Cádiz, University of Minnesota and Patronato del FIT de Cádiz, 2007; p. 55-82.

⁵² Luis Frydlewsky, Hernán Kesselman y Eduardo Pavlovsky, ob. cit.; p. 10.



psicoanálisis”⁵³. El gran error de esa etapa, tal como señala Rodrigué, fue no haberse dado cuenta de que el terapeuta estaba involucrado en ese mundo grupal, en ese grupo concebido como “microsociología y sociedad”; lo sepa o no, agrega Rodrigué en términos sartreanos y hasta fanonianos, “[t]odo terapeuta está comprometido”⁵⁴, todo trabajo terapéutico no se realiza dentro de ese “purismo kleiniano donde, exagerando, imperaba un macartismo del encuadre aséptico”⁵⁵.

Este contexto cultural es propicio para el florecimiento del psicodrama. Algunos psicoanalistas, Pavlovsky entre ellos, viajan en 1963 a Nueva York a entrenarse dramáticamente con J. L. Moreno en su clínica de Beacon y, al regresar a Buenos Aires, junto a Rojas Bermúdez y Martínez Bouquet organizan psicodrama público. Según Pavlovsky, esta experiencia con casi trescientas personas le dio, de alguna manera, el sentido de la intensidad, así como antes el juego en terapia con niños lo había llevado al psicodrama.⁵⁶ Tanto desde el psicodrama como desde las terapias grupales comienza a cuestionarse la idea del analista, inclusive más allá de la contratransferencia, y a apreciarse hasta qué punto éste está involucrado en el encuadre terapéutico con sus propias fantasías y, sobre todo, con la fantasía de su rol como terapeuta. Todavía no estamos en la etapa del impacto de los trabajos de Lacan sobre el deseo del analista, pero sin duda hay ya una conciencia -como lo demuestra el título del segundo libro del que trataremos aquí- de los peligros, miedos, dudas que el terapeuta o coordinador de grupos puede tener frente al grupo y hasta frente a sí mismo, lo cual es una manera de rechazar cierto lugar de omnipotencia frente al colectivo y frente al inconsciente. Como dice Ricardo Bartís, en nuestra cultura actual, tan teatralizada, donde el teatro tiene que definir nuevamente su especificidad, se ha producido algo siniestro, “un miedo a tomar contacto con lo que somos”⁵⁷.

⁵³ Carlos Martínez Bouquet, Fidel Moccio y Eduardo Pavlovsky, *Psicodrama psicoanalítico en grupos*, Buenos Aires, Editorial Kargieman, 1970; p. 11.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Idem*, p. 12.

⁵⁶ Eduardo Pavlovsky, *Ética...*; pp. 34, 35.

⁵⁷ Ricardo Bartís, *ob. cit.*, p. 150.



Del trabajo con grupos al cuestionamiento del teatro representativo

En esos años de los 60 y 70, se trata de profesionales para quienes el psicoanálisis es “el esquema teórico necesario desde donde encaramos el desarrollo de estas nuevas técnicas”⁵⁸ y, como enfatiza Rodríguez en el “Prólogo” a Psicodrama psicoanalítico en grupos, se trata de terapeutas que también creen firmemente en que “la dramatización permite pensar mejor en grupos y es, desde la dramatización, donde el coordinador puede aplicar su conocimiento sobre psicoanálisis y sobre grupos en general”⁵⁹. Y agrega que “toda terapia grupal tiene que ser concebida como una dramática” ya que “SE TIENE EN CUENTA [...] LA ESCENA, QUE NO ES EL INDIVIDUO Y NO ES EL GRUPO, PERO QUE ABARCA A TODOS: TERAPEUTA INCLUIDO”⁶⁰

En una de sus contribuciones a Psicodrama psicoanalítico..., Pavlovsky ya comienza a diseñar una aproximación menos ortodoxa, menos aséptica, al trabajo del terapeuta en relación al grupo. Al trabajar con niños y adolescentes, se da cuenta de que es necesario no sólo interpretar -tarea psicoanalítica por excelencia⁶¹- sino plantearse una “actitud más simétrica (y menos omnipotente)”⁶² respecto del adolescente, que permita comprender lo que está diciendo, “lo que el adolescente tantea para poder comunicar su problemática”⁶³. Siguiendo a Roland Fairbairn y, sin duda, a Pichon-Rivière, Pavlovsky está intentando establecer un vínculo diferente con el grupo y a la vez ponerse como un objeto bueno “anterior a la interpretación de las ansiedades persecutorias”⁶⁴, que permita la proyección del adolescente con un objeto más “estable, seguro y sólido capaz de convertirse en un continente de un mundo interno tan persecutorio”⁶⁵. La idea pavlovskiana en este momento es “intervenir

⁵⁸ Carlos Martínez Bouquet, Fidel Moccio y Eduardo Pavlovsky, ob. cit.; p. 15.

⁵⁹ Idem, p. 12.

⁶⁰ Idem, p. 13, mayúsculas del autor.

⁶¹ Idem, p. 195.

⁶² Carlos Martínez Bouquet, Fidel Moccio y Eduardo Pavlovsky, ob. cit.; 23.

⁶³ Idem; p. 22.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem.



terapéuticamente aun sin estar interpretando”⁶⁶, de una manera que el terapeuta no aparezca como despersonalizado, sino con “un modo personal de participar, de sentir, de convivir, de aceptar, de rechazar, de reír o de angustiarse, etc., en la sesión”⁶⁷, es decir, más espontáneamente abierto a la escucha, sin esconderse detrás del rol, inclusive, en cierto modo, más vulnerable -pero, dice, “mostrándome más directamente (siendo más yo)”⁶⁸- frente al otro.

Esto, obviamente, repercutirá en la idea que Pavlovsky se hace del actor y del trabajo actoral; su idea de la desnudez tendrá posteriormente un desarrollo mayor en la poética actoral de Ricardo Bartís. “Asumir un personaje -dice Pavlovsky a contrapelo del teatro representativo- no es enmascararse, sino desenmascararse, exponerse, quedar desprovisto”⁶⁹. Y en La ética del cuerpo se extiende un poco más sobre esto:

Creo que hay un teatro “representativo” en el que el actor está muy influido por la estética o el método de Stanislavsky o de Strasberg, teatro de introspección, psicología, identidad, relación con el criterio de realidad y de verdad. Un teatro de métodos que te enseñan a no romper la silueta realista del personaje. Mi teatro es todo lo contrario, y aquí la escritura se mezcla estrechamente con más características como actor, porque escribo y actúo en mis obras. En mi teatro la identidad del personaje se va alterando en diferentes estados, al punto que llega un momento en que el discurso que dice el personaje no corresponde a su identidad inicial.⁷⁰

No se trata de enmascarar al actor con el personaje sino, por el contrario, de desvestirlo progresivamente de las máscaras que el proceso social ha depositado -para usar el término de Pichon-Rivière⁷¹- sobre el sujeto como roles y conductas simbólicas. Así, progresivamente, se va realizando un pasaje desde esta idea del yo, incluso de roles, tan familiar en las terapias psicogrupales, a una idea de lugares en lo simbólico desde los que somos hablados; se trata de un movimiento antipsicologista en el que el

⁶⁶ Carlos Martínez Bouquet, Fidel Moccio y Eduardo Pavlovsky, ob. cit.; p. 23.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Eduardo Pavlovsky, ob. cit.; p. 73.

⁷⁰ Idem, p. 213.

⁷¹ Ver el capítulo 11 “Vínculo y teoría de las tres D (Depositante, Depositario y Depositado), Rol y Status” en Teoría del vínculo.



actor debe trabajar con su deseo, intentando en todo momento lo que Bartís denomina “la disolución de lo yoico”⁷². Pavlovsky ha intentado siempre introducir

nuevos conceptos que aportaran al campo de la estética y la micropolítica dentro de lo grupal. El campo de la formación de subjetividad. La investigación de lo grupal aparece así concebida dentro de un dispositivo donde no solamente estuvieran las lecturas psicoanalíticas, sino también la creación de espacios para poder desarrollar territorios de experimentación y de nuevas formas de subjetivación⁷³.

Así, Pavlovsky leerá a Barthes, Lacan, Eco, Foucault y, sobre todo, a Deleuze y Guattari. Al incorporarse la estética a lo grupal (Beckett, Joyce, Glass, Steve Reich, Tadeusz Kantor, Bob Wilson), se busca ir más allá de lo patológico; sin embargo, la ética inspirada en la multiplicación dramática permanece, es decir, esa necesidad de “producir la apertura de [la] historia hacia nuevas historias posibles, por y a través del grupo”⁷⁴.

Al deslizarse al campo teatral, esta aproximación marca su diferencia con el trabajo tradicional del actor. Pavlovsky relata en *La ética del cuerpo* la forma en que sus obras han sido ensayadas, sea por ejemplo, con Laura Yusem, con Norman Brisky o con Daniel Veronese. El director puede, durante el ensayo, funcionar como terapeuta involucrado y Pavlovsky, al ponerse como actor de su propio texto -sea como integrante del grupo o bien como yo/auxiliar - puede comenzar a explorar sus propias fantasías y las voces involucradas al momento del actuar sin interpretar. Lo interesante para nosotros aquí es que Pavlovsky, que siempre actúa en sus obras, diseña un dispositivo de trabajo actoral en el que él, como autor, relativiza su rol de dueño de la verdad del texto y acepta explorar su propia fantasía bajo la escucha de otro/s.

Siempre tiendo en cualquier obra mía, a darme cuenta de que hay un ordenamiento que no obedece a mí. Que tiene que ver con el trabajo

⁷² Ricardo Bartís, ob. cit.; p. 119.

⁷³ Eduardo Pavlovsky, ob. cit.; p. 95.

⁷⁴ Idem, p. 98.



actoral posterior, como si un sueño se fuera 'develando' durante los ensayos⁷⁵

Esto, en cierto modo, lo diferencia y separa de otros dramaturgos argentinos de su generación, más atentos al encuadre tradicional de autor del texto dramático, el que pasa al director de la puesta y más tarde al actor, todos ellos concebidos como instancias separadas y, en cierto modo, no totalmente interconectadas (aunque el autor participe de los ensayos), porque este autor más tradicional no se pone como actor de su propia fantasía textual y, probablemente, tampoco quiera arriesgarse a las consecuencias de esa experiencia. Si vemos aquí conformarse un nuevo perfil de director, también vemos transformarse la figura del autor y del actor. Como actor, ya no se trata de poner en escena el texto-fantasía de otro, sino -ensayo de por medio- el propio, que dará lugar a un trabajo psicodramático de multiplicación de voces y sentidos.

El role-playing didáctico y cambio de rol del director.

El pasaje de autor a actor es equivalente a lo que ocurre en el role-playing didáctico. Una cosa es lo que un terapeuta verbaliza de lo que le ocurre con un paciente o con un grupo y otra cosa es lo que él hace al asumir un rol de terapeuta de un grupo formado por pares que asumen el rol de integrantes de dicho grupo. Es muy probable que al verbalizar pueda ser muy expresivo en el retrato que da de sus pacientes (o sus personajes); pero en el momento de asumir el rol del personaje-terapeuta deja de lado la vitalidad de lo relatado y su cuerpo se rigidiza en la medida en que el "segundo personaje corresponde a la identificación con un supuesto terapeuta impersonal"⁷⁶. Todo terapeuta tiene, además de una idea incorporada de lo que un terapeuta debe ser, una fantasía como terapeuta, que Lacan más tarde explorará en detalle.

⁷⁵ Idem; p. 127.

⁷⁶ Carlos Martínez Bouquet, Fidel Moccio y Eduardo Pavlovsky, ob. cit.; p. 26.

La relación de lo representado en el role-playing, de alguna manera como un performance artificial de una serie de conflictos inconscientes que se debaten en la "escena real", en la realidad, llevaría a la pregunta de hasta qué punto el role-playing o alguna técnica psicodramática podría haber dado otra escena diferente y entonces eso, supuestamente, cuestionaría la relación entre lo producido y la realidad. "En general -se nos dice- [eso] no es cierto [ya que] la dramatización está fundamentalmente determinada por el grupo en cuyo seno se ha generado"⁷⁷. Pavlovsky señala que "eso que se dramatiza, de alguna manera se repite en la sesión real casi siempre"⁷⁸. Lo importante es "detectar qué puede estar representando inconscientemente uno u otro en determinados momentos de la sesión"⁷⁹.

La escena de role-playing culmina con la discusión grupal donde todos aportan el relato de su experiencia en el rol. Así se tiene un panorama interesante de motivaciones que ciertos terapeutas/pacientes podrían tener en la realidad y que no se visualizan durante la sesión. Pero como el role-playing es didáctico, se puede contar con perspectivas novedosas, no imaginadas por el terapeuta, de parte de quienes asumieron un rol determinado en un ambiente de experimentación que disminuye los riesgos de una interpretación apresurada o inadecuada, como sería el caso durante una sesión real. Es, pues, un ensayo -en sentido teatral- de sesión, donde se barajan posibles alternativas interpretativas o efectos de conductas diversas que el terapeuta tendrá en su haber para futuras situaciones en que le sean necesarias⁸⁰. Además, en el período post-dramático, las interpretaciones producto del role-playing son construidas grupalmente "a partir de la participación activa de los integrantes"⁸¹, de la misma forma en que el texto final de una obra de Pavlovsky tiene las resonancias de todas las voces y todo el trabajo del grupo teatral. Las opiniones, por una parte, enriquecen la perspectiva interpretativa y, en cierto modo, también la ajustan; por la otra, la discusión va motivando a aquellos que suelen no participar, promoviendo así que los

⁷⁷ Idem; p. 198

⁷⁸ Idem, p. 26.

⁷⁹ Ibidem

⁸⁰ Luis Frydlewsky, Hernán Kesselman y Eduardo Pavlvosky, ob. cit.; p. 52.

⁸¹ Carlos Martínez Bouquet, Fidel Moccio y Eduardo Pavlovsky, ob. cit.; p. 28.



integrantes aprendan a pensar grupalmente. Lo interesante es que al trabajar de esta manera -como trabajan muchos grupos actualmente en lo que se conoce como dramaturgia de actor- el resultado final es en cierto modo final, pero también no definitivo, ya que quedan potencialmente abiertas muchas otras posibilidades. Bastaría remitirse a cualquier texto de Rafael Spregelburd, Daniel Veronese o Alejandro Tantanian, para medir las potencialidades todavía no exploradas, inclusive en las puestas en escena de sus propios textos. De alguna manera, lentamente se va produciendo un pasaje de la inicial idea del grupo como totalidad a una idea de apertura, de falta. La idea de totalidad, dice Bartís, es una "aspiración burguesa"⁸².

Tanto la interpretación como las intervenciones -de los actores o del director- van perdiendo su carácter oracular o de omnipotencia. Dice Pavlovsky en su afán de desmitificar el rol terapéutico, y esto puede leerse en relación al rol del director, inclusive del actor, de una puesta en escena:

Si el terapeuta no está seguro (nunca lo está) y duda de lo que está diciendo, es mucho más útil que en su intervención explicita esta duda interna (que corresponde a nuestro auténtico interrogante sobre la interpretación).⁸³

Un aspecto importante es que en el role-playing, al interpretar, muchas veces no se hacen "comentarios histórico-personales de los miembros del grupo en relación a la dramatización"⁸⁴; de ese modo, la escena es trabajada con cierta autonomía de lo personal y, por eso, cuando esto ocurre a nivel del ensayo teatral, es posible explorarla en toda su potencialidad conflictiva hasta sus propios límites fantasmáticos. De ahí las relaciones entre dicha escena y la realidad histórico-social que le sirve de contexto, las cuales pueden ser de alegorización, metaforización, metonimización, etc.,⁸⁵ en su captación de la otra escena de lo social en términos de fantasía civil. Pavlovsky lo plantea en estos términos:

⁸² Ricardo Bartís, ob. cit...; p. 115.

⁸³ Carlos Martínez Bouquet, Fidel Moccio y Eduardo Pavlovsky, ob. cit.; p. 29.

⁸⁴ Idem; p 51.

⁸⁵ En su trabajo sobre la creación colectiva y la interpretación de los sueños en Freud, Enrique Buenaventura justamente plantea la puesta en escena como metáfora.



Cuando ensayo descubro que estoy tocando distintas facetas de mi vida, pero cuando lo más personal llega a un nivel estético, lo mío ya no es mío. Ya no es sólo personal sino también propio de un social-histórico determinado⁸⁶

Justamente es Bartís quien desarrolla esta tendencia a nivel actoral, cuando plantea una separación entre lo biográfico y lo psicológico. “Lo psicológico es -dice Bartís- antiartístico”⁸⁷. Ya no se trata de situar la formación actoral a nivel de las identificaciones imaginarias, y menos aún en relación a una cierta identidad, sino de abordar el deseo, la pulsión, la dimensión no psicológica sino corporal, atravesada por energías y flujos. “Las técnicas dominantes –planea Bartís- confundieron no ingenuamente lo personal con lo biográfico”⁸⁸, centrándose en lo psico-sociológico y dejando de lado lo artístico, “la pulsión poética”⁸⁹. El fantasma civil trabajado por los actores en este tipo de dramaturgia es biográfico, histórico, pero no es personal, sino que remite -como lo enfatiza Lacan- a un inconsciente transindividual, que no es colectivo.

Sutilmente, la propuesta de Pavlovsky, tal como aparece en sus últimas producciones -La muerte de Marguerite Duras (2000) y su escena de la risa sería el ejemplo paradigmático- y en otros teatristas argentinos más jóvenes, va ir deslizándose -como en Lacan- desde una idea inicial basada en la cura, en lo terapéutico, hacia una idea aparentemente más paradójica, la de contagio⁹⁰

El psicodrama y la multiplicación dramática

Pasemos ahora del role-playing al psicodrama. También aquí se pasará de lo inicialmente terapéutico al uso de técnicas psicodramáticas “como recurso de

⁸⁶ Eduardo Pavlovsky, *Ética...*, ob. cit.; p. 23.

⁸⁷ Ricardo Bartís, ob. cit.; p. 176).

⁸⁸ Idem; p. 182.

⁸⁹ Idem; p. 176.

⁹⁰ Idem; pp.148, 179.



investigación en el campo social y comunitario, como instrumento de creación de nuevos espacios de producción de subjetividad”⁹¹

¿Qué son las técnicas dramáticas en psicología?, se preguntan Barrera, Martínez Bouquet, Moccio y Pavlovsky al final de Psicodrama psicoanalítico en grupos. Y se contestan: se trata de “la utilización del mismo medio de comunicación que emplea el teatro, pero con la diferencia de que aquí no tienen las dramatizaciones finalidad artística y son improvisadas (no preestablecidas, al menos en sus detalles)”⁹². Y agregan:

en un psicodrama o en un sociodrama la dramatización significa en determinado momento la expresión del grupo o del individuo, es decir, es una representación espacial de la fantasía básica que ese grupo está viviendo o que ese individuo tiene en ese momento⁹³.

A esto hay que sumar, como hemos visto, la fantasía de rol que tiene el terapeuta, entre otras fantasías con las que llega al encuadre.⁹⁴

Resulta importante señalar la importancia del yo-auxiliar en el psicodrama. Se trata del viejo rol de co-terapeuta que ahora va a tener una participación activa en la escena dramatizada y ya no el mero tomar notas.

En el psicodrama—se nos dice—ocurre que el yo-auxiliar juega en el escenario los roles que en el caso del psicoanálisis son fantaseados por uno y otro componentes de la relación analítica; de manera que la primera parte del trabajo que se realiza en psicoanálisis, es efectuada en el psicodrama por el yo-auxiliar; la segunda parte, la interpretación, es generalmente efectuada en el psicodrama por el director⁹⁵

Las dos tareas, que usualmente se confunden en el analista, se separan en el psicodrama, de modo que el yo-auxiliar puede sumergirse de pleno en la dramatización y el director puede observarla desde afuera, cosa imposible para el

⁹¹ Eduardo Pavlovsky, ob. cit.; p. 138.

⁹² Carlos Martínez Bouquet, Fidel Moccio y Eduardo Pavlovsky, ob. cit.; p. 178.

⁹³ Idem; p. 180; el subrayado es mío.

⁹⁴ Idem; p. 195.

⁹⁵ Idem; p. 196.



analista tradicional. Así, se recuperan perspectivas tanto desde lo vivencial del yo-auxiliar como desde fuera y se puede manejar mejor la transferencia y la contratransferencia. Esta concepción bipolar entre lo vivencial y lo pensante es completamente cuestionable, pero es lo que, de alguna manera, hace operacional al psicodrama.

Pavlovsky desiste tempranamente de trabajar con observadores no participantes, especialmente en los grupos de adolescentes⁹⁶. Esto podría hoy discutirse nuevamente a la luz de la Escuela de Espectadores que, en Buenos Aires, promueve la asistencia de espectadores a los ensayos de algunas obras teatrales. Además, no hace falta decirlo, esto también replantea el rol del asistente de dirección.

La aproximación psicodramática a los conflictos no es didáctica; dispone de técnicas teatrales, tales como juego de espejos, inversión de roles, desdoblamientos de la personalidad, soliloquio, etc.⁹⁷ La escena dramatizada se realiza como si fuese real y, a pesar del pacto de ficción, la experiencia vivida igualmente se registra. La idea que subyace a la aproximación psicodramática es explorar los roles que un paciente tiene a lo largo de un tratamiento; en realidad se trata de "un repertorio de roles fijos o defensivos"⁹⁸ que llevan a dramatizaciones caracterizadas "por su pobreza expresiva y por su estereotipia"⁹⁹. De modo que se procede a dramatizar con la intención de permitir la emergencia de roles más variados, de alternativas más diversas. En especial a nivel de la terapia grupal, ya que "el grupo multiplica las posibilidades de pensar, particularmente [creemos] que es capaz de abarcar lo que rebasa el individuo"¹⁰⁰. Se va desde los roles fijos defensivos a los roles expresivos, más creativos y de mayor flexibilidad o plasticidad, en las que el paciente aprende, multiplica sus voces al descubrir en sí mismo o en el yo-auxiliar nuevas voces o roles que operan en él.

⁹⁶ Idem; p. 27.

⁹⁷ Estamos preparando un ensayo más exhaustivo sobre el psicodrama de Moreno y su influencia en Pavlovsky y la dramaturgia de actor.

⁹⁸ Carlos Martínez Bouquet, Fidel Moccio y Eduardo Pavlovsky, ob. cit ; p. 191.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Carlos Martínez Bouquet, Fidel Moccio y Eduardo Pavlovsky, ob. cit ; p. 203, el subrayado es mío.



En las "Reflexiones finales" de Las escenas temidas del coordinador de grupo se nos dice que "quizá cada uno de nosotros somos varios personajes de una estructura o novela"¹⁰¹. Habría, pues, dos tipos de dramatizaciones y esto es crucial entenderlo desde el punto de vista de la formación actoral y del proceso del ensayo teatral:

Son dramatizaciones defensivas aquellas que enmascaran en mayor o menor medida la fantasía grupal inconsciente. Son dramatizaciones expresivas, aquellas que ponen en juego o explicitan esta misma fantasía grupal¹⁰².

De alguna manera, tenemos aquí ya diseñado el embrión de lo que más tarde Pavlovsky planteara como diferencia entre teatro de representación y teatro de estados¹⁰³. En el teatro de representación se presta atención al texto, a la narración y a la construcción del personaje como máscara; en el teatro de estados, lo que importa es la resonancia corporal de la fantasía grupal, contemporánea del grupo, la forma en que el actor deja pasar por su cuerpo todo lo intenso que lo recorre, la forma en que el actor asume lo imprevisto que surge en una improvisación, en una dramatización y lo persigue, abriendo nuevas posibilidades de exploración de la fantasía. Como dirá Bartís, lo que importa es el relato de la actuación como autónomo respecto al relato de la obra¹⁰⁴

Como ya dijimos, uno de los roles es adjudicado a un yo-auxiliar, que está encargado de explicitar los sentimientos latentes del protagonista y que oficia como un desdoblamiento del terapeuta individual, que Pavlovsky, siguiendo la tradición psicodramática, denomina "director"¹⁰⁵. Esta interpretación que hace el yo-auxiliar se denomina desde el rol, porque "se formula en pleno proceso dramático, cuando el paciente se halla envuelto en su rol, 'es decir, una vez alcanzado el nivel adecuado de

¹⁰¹ Luis Frydlewsky, Hernán Kesselman y Eduardo Pavlovsky, ob. cit.; p. 97.

¹⁰² Idem; p. 192

¹⁰³ Eduardo Pavlvosky, ob. cit.; p. 123.

¹⁰⁴ Ricardo Bartís, "Entrevista a Ricardo Bartís", en Gustavo Geirola, Arte y oficio del director teatral en América Latina: Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay. Buenos Aires, Nueva Generación, 2007; p. 125-145.

¹⁰⁵ Carlos Martínez Bouquet, Fidel Moccio y Eduardo Pavlovsky, ob. cit ; p. 55.

atemperación (“warming-up”), y que compromete a todo su yo”¹⁰⁶. La posibilidad de Pavlovsky de pasar de autor del boceto dramático al de actor, como yo-auxiliar o integrante del grupo, es lo que le permite descubrir, por ejemplo, los múltiples matices del lado oscuro del torturador, tal como aparece en Potestad.

Al dramatizar, cuando un integrante de la pareja o del grupo

saca a relucir acontecimientos de una fase vivida en común, no le resulta difícil al otro continuar y elaborar el tema como si fueran una sola persona y tuviesen una vida inconsciente común¹⁰⁷

No se trata de un inconsciente individual ni mucho menos colectivo, del cual todos los inconscientes individuales estarían emanando o manifestando supuestos arquetipos; se trata, en cambio, de un inconsciente transindividual. El psicodrama de Moreno define a estos momentos de interasociación comunes entre dos o más individuos como inconsciente común, que evoca

en el escenario psicodramático -nos dice Pavlovsky- aquella parte de la relación de ambos protagonistas que quedó olvidado o reprimido, algo así como la reconstrucción de la historia de la relación emocional de la pareja, la historia psicodramática del vínculo¹⁰⁸

Los ejemplos que Pavlovsky incorpora a sus ensayos clínicos son instructivos para alguien que quiera tener una formación actoral o, inclusive, podrían constituir la base para una formación a nivel directorial. Todo el Capítulo IV de Psicodrama psicoanalítico en grupos desarrolla un interesante ejemplo que podría contrapuntarse con provecho con algún otro de Stanislavski. Pero en la dramaturgia de actor resulta instructivo la forma en que un grupo se reúne en función de padecimientos o conflictos socio-históricos comunes que van a explorar a nivel de sus propias fantasías y culminar en un texto que, de algún modo es una fantasía común, tan común que

¹⁰⁶ Idem; p. 48.

¹⁰⁷ Idem ; p. 54.

¹⁰⁸ Idem ; p. 53-4.



puede asumirse, en tanto espectáculo, como fantasía civil de la nación. Sin duda, el trabajo psicodramático abre más posibilidades interpretativas que van develando una serie de deseos y conflictos inconscientes, a veces incluso en escenas aparentemente alejadas de la verbalización inicial, manifiesta, del conflicto. El cambio de roles, por ejemplo, puede develar conductas en/del compañero de escena no comprendidas por el protagonista mismo. Lo verbal y lo corporal dejan visualizar aspectos insospechados de la relación de los participantes. Incluso el tiempo de la escena responde a un escandido particular: “[l]a interrupción de las reglas de juego -se nos dice- o tomamos como un momento importante dentro del conflicto”¹⁰⁹

La escena pavlovskiana: autoría, actor y multiplicación de voces, de lugares y roles.

La escena dramatizada no es otra cosa que el conflicto espacializado (ya no meramente verbalizado): “lo intrapsíquico de la relación objetal interna, se convierte en extrapsíquico”¹¹⁰ por medio de la identificación proyectiva; se trata de la fantasía dramatizada a partir de la cual es posible comenzar a interrogarse “¿‘donde’ está quien está en un papel determinado en una escena dramatizada?”¹¹¹. En otros términos, “¿[q]ué son los sitios de una situación o de una escena? ¿Cuál es su determinismo? ¿Dónde -en qué espacio- se origina su estructura? y ¿cuál es la matemática y la “física” de este espacio?”¹¹² Como vemos, estamos aquí ya en un planteo del espacio escénico como espacio de la fantasía que tendrá consecuencias impresionantes a nivel de la dramaturgia argentina contemporánea. Por una parte, las exploraciones no de lo que uno dice, sino desde los lugares en que uno es hablado, por otros o por el Otro. En segundo lugar, el trabajo con la selva de fantasmas de la que habla Lacan y el trabajo con el fantasma fundamental (que en estos textos clínicos los

¹⁰⁹ Idem ; p. 59.

¹¹⁰ Idem ; p. 60.

¹¹¹ Idem ; p. 204.

¹¹² Idem ; p. 205



autores llaman "la estructura"). Y finalmente, la aproximación a la actuación, al cuerpo, al espacio escénico desde lo científico, concebido como matemática o como física (sea topología, teoría de nudos, teoría del caos, fractales). Se trabaja sobre la idea de que ese espacio donde se dramatiza constituye, en tanto ficción, una dimensión de mayor libertad, menos determinada por las causas o consecuencias que impone la realidad. "En la ficción -se nos dice- [el actor] podrá hacer más de lo que en la realidad podría"¹¹³.

Pero no sólo se conceptualiza a nivel de lo espacial. La escena en psicodrama comienza asimismo a plantear sus límites temporales, en una lógica propia de avances, retrocesos y detenciones, que se retoman directamente al plano interpretativo. Más tarde, esta problemática temporal va a converger con lo corporal, en la medida en que "la materia estrictamente escénica -dice Bartís- [es] el tiempo y el espacio narrado en el cuerpo de los actores"¹¹⁴, esto es, corresponde a una espacio-temporalidad no psicológica, sino más ligada al inconsciente como ha sido planteado por Lacan.¹¹⁵

Entramos aquí en otro punto crucial a las metodologías de formación actoral: el estatus de la memoria. Pavlovsky plantea, al trabajar un caso detallado en Psicodrama psicoanalítico en grupos, que se le sugirió al paciente "dramatizar la escena [con su padre] tomando ambos roles, e intentando presentarnos la escena espontáneamente (sin intentar memorizar demasiado)"¹¹⁶. Se inaugura aquí una tendencia que, es notorio, va a ir a contrapelo de la formación stanislavskiana-strasbergiana. Aunque en este caso detallado por Pavlovsky se siente el peso de lo que en aquel momento (1970) podía ser discutido en términos de "explorar el juego de identificaciones proyectivas en el vínculo"¹¹⁷, lentamente, debido al impacto del lacanismo, vamos a ir notando una mayor confianza en el inconsciente como sorpresa, como lo imprevisto, y

¹¹³ Idem, p. 206.

¹¹⁴ Ricardo Bartís, *Cancha...*, ob. cit.; p. 177.

¹¹⁵ Ver mi ensayo "Ensayando la lógica o la lógica del ensayo: Construcción de personaje y temporalidad de la certeza subjetiva." *Teatro XXI*, año 12, N°23 (2006); p. 35-48.

¹¹⁶ Carlos Martínez Bouquet, Fidel Moccio y Eduardo Pavlovsky, ob. cit ; p. 56.

¹¹⁷ Ibidem.



no como lo arqueológico. Nuevamente es Bartís quien acusa recibo de esta transformación del paradigma actoral: "Hay actores -nos dice- que narran la posibilidad de que algo extraordinario suceda, algo imprevisto, algo que no puede suceder y está en ellos que pueda ocurrir"¹¹⁸. No es ilustrar la historia nacional con un relato alegórico basado en un supuesto saber del autor dramático dirigiéndose a un público al que intenta iluminar sobre las causas de un acontecimiento. Al ofrecerse a lo imprevisto, al dejarse llevar por el automatón lacaniano, se procura ese encuentro con lo real que Lacan denomina la *tyche*, y que permite explorar nuevas posibilidades de lo histórico, no necesariamente sabidas. Esto no significa, no obstante, que se desconozca hasta qué punto una escena dramatizada remite, en primer lugar, a una escena vivida en lo real, pero, en segundo lugar, a una escena primaria inconsciente al que el paciente está sujeto, sin saberlo. Tenemos así la dimensión de la memoria y la dimensión, más interesante, de explorar el olvido. En vez de trabajar extractivamente la memoria, la escena dramatizada y la figura del yo-auxiliar pueden -además de ser "un medio 'catártico', donde el sujeto encuentra oportunidad de canalizar ansiedades"¹¹⁹- despejar el sentido de una escena primaria olvidada que se recaptura en la dramatización simbólica con "un menor grado de intensidad emocional"¹²⁰. Sin embargo, "[n]o se induce a la regresión [y] se evita en general la interpretación transferencial"¹²¹, que puede generar resistencia a la dramatización y que sólo conviene usarla, por el grado que alcanzan "las transferencias de todos los integrantes del grupo"¹²² en un tratamiento de larga duración.

Se le pide al paciente "que 'represente' las fantasías, sueños o aspectos de su vida cotidiana"¹²³. Sólo cuando se trata de una escena simbólica se habla de dramatización; si el paciente se confunde en la dramatización y reacciona como lo haría frente al objeto real (es decir, confunde al yo-auxiliar con alguien de su vida real)

¹¹⁸ Ricardo Bartís, *Cancha...*, ob. cit.; p. 181.

¹¹⁹ Carlos Martínez Bouquet, Fidel Moccio y Eduardo Pavlovsky, ob. cit ; p. 129.

¹²⁰ Idem, p. 86.

¹²¹ Ibidem.

¹²² Idem, p. 85.

¹²³ Idem; p. 162.



entonces hablamos de actuación. Sin duda, es detrás del objeto 'real' que se esconde "otro objeto primario"¹²⁴. El capítulo XII, titulado "Dramatización y actuación: dos términos de opuesto significado", que ya había sido publicado en 1969, va a ofrecernos algunas pautas que vale la pena explorar en su progresiva transformación dentro de la poética actoral de Pavlovsky. Como puede observarse, no hay mayor interés de captar o recuperar lo vivido como tal; se observa, sin embargo, cómo "este rol simbólico [de la escena dramatizada] estaba investido con toda una carga primitiva de afecto del objeto primario"¹²⁵ que impide desplegar posibilidades de nuevas conductas o alternativas a rol simbólico. Hay así una ecuación simbólica entre el objeto primario y el objeto simbólico (yo-auxiliar). El paciente los confunde y actúa sin notar la diferencia. No hay pues, dramatización y, por ende, no hay forma de jugar con alternativas que podrían generar un cambio en la relación simbólica. Se trataría, entonces, de actuación de roles -lo que Moreno denominaba "irrational acting-out"¹²⁶ - y no de dramatización- es decir, therapeutic acting-out, en términos de Moreno¹²⁷ que capacitaría al paciente -al no estar dominado por una carga motriz inmediata- de objetivar sus objetos internos peligrosos y persecutorios.¹²⁸

En cierto modo, la propuesta se aleja de Stanislavski que, por otras vías -acción física, autosugestión o memoria emotiva- intenta justamente hacer lo contrario, es decir, ir más allá de la dramatización abandonando el proceso secundario, para alcanzar, incluso por las vías del como si, el proceso primario, la ecuación simbólica entre objeto primario y objeto simbólico.

En el "Prólogo" a Las escenas temidas del coordinador de grupos, escrito por Kesselman y Pavlovsky, que es de 1984, se plantean cuestiones que muestran una profundización en la relación entre psicoanálisis y teatro. Como ya dijimos, el acento ahora está puesto más en la figura del coordinador de grupos (ya no tanto concebido

¹²⁴ Idem; p. 162.

¹²⁵ Idem; p. 162-3.

¹²⁶ Idem; p. 164.

¹²⁷ Idem; p. 167.

¹²⁸ Para una discusión más detallada sobre acting out, pasaje al acto, etc., ver mi ensayo "Aproximación psicoanalítica al ensayo teatral: notas preliminares al concepto de transferencia y el deseo del director".



como terapeuta) que en la del paciente. Desde el comienzo los autores aclaran que “[l]os caminos de investigación del dramaturgo, del actor y del psicodramatista con formación psicoanalítica muestran una interesante convergencia”¹²⁹. La experiencia de Kesselman y Pavlovsky se ha realizado no sólo en Argentina, sino en el exilio, mediante la realización de talleres en varios países. Aparecen algunos ajustes o deslindamientos conceptuales importantes, que afectarán tanto al teatro como a la práctica analítica: ya no se habla de la dramatización como una “escena simbólica”, sino que, más ajustadamente, Lacan de por medio,¹³⁰ se conceptualiza como experiencia imaginaria: “se aborda el espacio dramático o imaginario desde dos ópticas diferentes: el teatro y el psicodrama, pero incluidas en un mismo escenario imaginario y comprendidas desde una misma teoría: el Psicoanálisis”¹³¹. El mismo Pavlovsky va a reconocer que es justamente por esta época, en 1984, cuando se hace un gran cuestionamiento personal y consecuentemente cuando su teatro toma un giro diferente que llega hasta el presente¹³².

Los autores enfatizarán la necesidad del entrenamiento de coordinadores de grupo en la “multiplicación dramática”, consistente en tomar una escena temida -que tendría casi el estatus del sueño o de la fantasía inconsciente para Freud¹³³- por un integrante del grupo de terapeutas y someterla a la dramatización, lo que los autores designan como “máxima significación o totalización a través de las múltiples subjetividades con que consueña y resueña en cada uno de los integrantes del grupo”¹³⁴. Propuesto un temor, algunos integrantes dramatizan y los otros observan. Diferentes aspectos (personajes, gestos, palabras) en la dramatización de ese temor “tocan” a cada integrante del grupo en forma diferente. Se dice entonces que la escena establece ciertas consonancias -nuevos gestos, nuevas palabras, nuevos personajes-

¹²⁹ Luis Frydlewsky, Hernán Kesselman y Eduardo Pavlovsky, ob. cit.; p. 7.

¹³⁰ En este mismo “Prólogo” que estamos comentando, justamente se menciona que se ha “ensayado la lectura de la escena dramática desde la visión freudiana, iniciada por Lacan”, en Luis Frydlewsky, Hernán Kesselman y Eduardo Pavlovsky, ob. cit.; p. 12).

¹³¹ Idem; p. 8.

¹³² Eduardo Pavlovsky, ob. cit.; p.113 y 115.

¹³³ Luis Frydlewsky, Hernán Kesselman y Eduardo Pavlovsky, ob. cit.; p. 17

¹³⁴ Idem; p. 8-9.



que son exploradas a través de nuevas dramatizaciones con diferentes integrantes del grupo, y de ese modo multiplican la escena inicial, la deforman progresivamente. "Y esto -dicen los autores- o llamamos resonancia"¹³⁵.

Si en 1970 se hablaba de "la dificultad que representa reconocer la paternidad individual de las ideas de un grupo"¹³⁶, ahora, en 1984, se habla de préstamo: "un autor 'ha prestado' su escena a los demás para que los mediadores inventen desde su propia óptica subjetiva otras 'escenas', otras intenciones y hasta otras particularidades y sentidos a los personajes de la escena original"¹³⁷.

Pavlovsky insiste en La ética del cuerpo que, en su nueva etapa, sus obras parten de un 'coágulo'; esto motiva un texto inicial, no necesariamente dramático, que se ofrece al grupo de actores y al director para que lo multipliquen. Pavlovsky mismo se coloca fuera de la autoría para explorar otras posibilidades, para multiplicar su propio texto y su propia experiencia. La escena se va reescribiendo muchas veces durante este proceso. Y la puesta resultante le corresponde a ese grupo, corresponde a la fantasía civil de ese grupo en ese momento determinado, y el texto queda como disparador de nuevas multiplicaciones para otros grupos en otro lugar y en otra circunstancia histórica.

Sin duda, "el autor de la escena inicial 'se siente robado' o desquiciado" -como muchos dramaturgos que asisten a los ensayos de su obra y ven cómo un director la pone en escena- pero, si tiene amplitud mental para enfrentar su narcisismo, lentamente va reconociendo que las resonancias "redescubren una pluridimensionalidad que se reúne -como las piezas de un rompecabezas- para enriquecer, en el mapa general del grupo, la visión monocular de la escena inicial"¹³⁸. Lo importante de este proceso de ver el propio miedo en el espejo deformante -"[e]l espejo cóncavo de las mediaciones subjetivas"¹³⁹, como en Valle Inclán, aunque ya no del Callejón del Gato,

¹³⁵ Idem; p. 9.

¹³⁶ Carlos Martínez Bouquet, Fidel Moccio y Eduardo Pavlovsky, ob. cit ; p. 177.

¹³⁷ Idem; p. 9.

¹³⁸ Luis Frydlewsky, Hernán Kesselman y Eduardo Pavlovsky, ob. cit.; p. 9.

¹³⁹ Idem; p. 44.



sino de todos los integrantes del grupo¹⁴⁰. El impacto del estadio del espejo y el dispositivo del ramillete invertido lacaniano -aunque muy diferente del de Valle Inclán- es aquí patente y, sin duda, nos invita a repensar muchas de las cuestiones aquí involucradas.

En todo caso, a partir de la multiplicación dramática, se quiere descubrir, por medio de la síntesis dramática, "una nueva estructura hecha entre varios para permitir el nacimiento de todas las formas potenciales de la escena inicial"¹⁴¹. En el teatro, inclusive la aproximación tradicional al montaje, esto es ineludible: el autor parte de un coágulo que le procura las primeras imágenes, se deja adueñar por otras voces de sus personajes; el director luego descubre otras particularidades en los personajes y las acciones y finalmente el actor "inunda con sus propias vivencias personales, de múltiples y desconocidas facetas, a los personajes del texto"¹⁴².

La escena inicial, encubridora de un aspecto profundo del coordinador, paralizada por el temor que se expone -que es histórico¹⁴³- puede progresar, se inmoviliza, adquiriendo un carácter siniestro. Freud teorizó lo siniestro como aquello que, invisibilizado en la vida cotidiana, se nos ha hecho familiar y nos posee; la multiplicación dramática de ese componente siniestro permite justamente develar los grados de tolerancia y complicidad que se ha tenido con lo siniestro como tal. Pavlovsky se refiere justamente a la construcción de subjetividades, a la emergencia de voces, es decir, a nivel micropolítico, a "[l]a presencia del microfascismo en la cabeza de la gente"¹⁴⁴. Es más, la posibilidad de actuar el rol del monstruo, "de encontrar alguna empatía de resonancia entre este monstruo y yo -como ocurre en Potestad- [le permite] [c]omprender su lógica de afecciones"¹⁴⁵.

No hace falta dar ejemplos de cómo opera lo siniestro en la dramaturgia de Pavlovsky, desde *La espera trágica* (1964) y *El Señor Galíndez* (1973), pasando por

¹⁴⁰ Idem; p. 37.

¹⁴¹ Idem; . 9

¹⁴² Idem; p. 43.

¹⁴³ Idm; p. 32.

¹⁴⁴ Eduardo Pavlovsky; ob. ct.; p. 40.

¹⁴⁵ Idem; p. 66.



Telarañas (1977) y Potestad (1985), hasta Variaciones Meyerhold (2004) y Solo brumas (2008). Es justamente por medio de técnicas lúdicas, que lo siniestro -idea tomada de Pichon-Rivière- transforma “en vivencia estética”¹⁴⁶. Por eso, los autores proponen “[I]a escena temida como vía regia para explorar escenas familiares”¹⁴⁷. Y por medio del trabajo de consonancia/resonancia transformar lo encubierto en descubierto, lo cual reingresa al proceso de sucesivas consonancias/resonancias hasta llegar a una escena resultante final, pero no cerrada. De ese modo, aunque el miedo inicial no desaparezca, el hecho de compartirlo, lo objetiva “como situación imaginaria”¹⁴⁸.

No se trata, pues, de plantear un juego para aclarar una situación que no se comprende (como en la improvisación teatral tradicional); no se trata tampoco de abrir un dossier de investigaciones histórico-sociales y culturales para racionalizar las causas de una circunstancia contradictoria, como en la creación colectiva. Por el contrario, se trata de alentar la confusión hasta el extremo; los autores sugieren que hay que entrenar a los coordinadores de grupo para que aprendan a “jugar con la confusión”¹⁴⁹. Nuevamente, esta nueva perspectiva de trabajo se centra sobre el fantasma: “La escena temida -nos dicen los autores- es una estructura con todos los fantasmas, donde se proyecta la temática de la novela familiar. El psicodrama grupal –agregan- es el exorcismo liberador del mundo fantasmagórico familiar”¹⁵⁰. De ahí que Pavlovsky afirme que su teatro va a ser “el documento de un inconsciente social-histórico”¹⁵¹. Obsérvese que no se refiere a un inconsciente colectivo.

De esta manera vemos que cada participante de la experiencia psicodramática, así concebida, puede ser protagonista y dramaturgo de la escena inicial, pero también compartirá con los demás su autoría de la escena final resultante por medio de la consonancia y la resonancia. Alguien firmará esa experiencia con su nombre, porque la

¹⁴⁶ Luis Frydlewsky, Hernán Kesselman y Eduardo Pavlovsky, ob. cit.; p. 10.

¹⁴⁷ Idem; p. 30.

¹⁴⁸ Idem; p.54; el subrayado de los autores).

¹⁴⁹ Idem; p. 11.

¹⁵⁰ Idem; p.82.

¹⁵¹ Eduardo Pavlosky, ob. cit.; p. 52.



escritura es un trabajo personal, pero la experiencia ya no es la de la dramaturgia clásica. Es un resultado dialéctico de un proceso de negaciones y superaciones, un trabajo en el que asoma a cada momento la señal de la angustia o la angustia como señal, doloroso, desenmascarante, en lo que el actor enfrenta lo olvidado, lo reprimido, lo familiarizado en lo cotidiano, los roles y lugares que lo hablan. El atravesamiento de los fantasmas del grupo es histórico, pero también es histórico el atravesamiento del fantasma de la historia que el grupo tiene.

Caminos a recorrer.

En este trabajo hemos intentado realizar un puente entre la dramaturgia de Pavlovsky y sus textos clínicos, pero queda todavía mucho por decir. Hemos intentado algunas extensiones a la dramaturgia de actor y sobre todo hemos apuntado algunas referencias a la concepción actoral de Ricardo Bartís. En todo momento durante la escritura de este ensayo he evitado deliberadamente el contrapunto con ciertas nociones del psicoanálisis que Lacan elaboró en sus Seminarios de una manera diferente a como funcionaban en el campo freudiano del Buenos Aires de los años sesenta, setenta y hasta en los ochenta y, obviamente, como parecen todavía circular en los textos que hemos comentado en este trabajo. Quedará para el futuro cotejar la experiencia del psicodrama argentino con los textos de Moreno, preguntarse sobre el estatus teórico del fantasma o de la fantasía grupal, sobre la pertinencia de los conceptos de transferencia y contratransferencia, el de resistencia y deseo del terapeuta o coordinador. Y sobre todo, explorar la dramaturgia argentina actual no sólo en sus textos, no sólo en sus puestas, sino en su sistema de producción fantasmático-escrituraria. Tengo la sospecha de que esta nueva dramaturgia tiene una deuda muy grande con Tato Pavlovsky, más que con cualquier otro dramaturgo argentino o latinoamericano.

ggeirola@hotmail.com



Abstract

The essay explores the relationship between psychoanalysis and theater in Argentina's new dramaturgy. It specifically focuses on Eduardo Pavlovsky's contribution to acting and writing, and the influence of Pavlovsky's "theatre of multiplicity" or "theatre of intensity" on recent Argentine dramatists (Bartís, Veronese, Spregelburd). However, the article does not approach Pavlovsky's dramatic texts; on the contrary, it comes close to Pavlovsky's 'clinical texts', namely, those essays written on therapeutic issues related to psychodrama, role-playing, and the role of analysts. These essays were written by Pavlovsky in collaboration with Kasselmann, Martínez Bouquet, Moccio, and other colleagues connected to psychoanalysis and its institutional implementation. The article revisits Enrique Pichon-Rivière's influence on Argentine cultural production and, by doing so, explores how psychoanalysis was shaping theatrical trends in Argentine contemporary dramaturgy.

Palabras clave: Pavlovsky - Pichon-Rivière - teatro de multiplicidad - teatro de intensidad - psicodrama

Key words: Pavlovsky - Pichon-Rivière - theatre of multiplicity - theatre of intensity - psychodrama