

Universidad de la República

Facultad de Psicología

Multiplicación dramática: otros relatos posibles

Trabajo final de grado
(monografía)

Mariana Lastreto

CI: 3.103.629-6

Tutora: Cecilia Blezio

Montevideo, febrero de 2020

Índice

Introducción y propósito	2
Moreno, los orígenes e ideas fundamentales del psicodrama	3
Psicodrama en el Río de la Plata	7
Psicodrama de la Multiplicidad	8
Concepción psicodramática de grupo	9
La escena	10
El entre	11
Multiplicidad de sentidos	12
Sobre cómo es un encuentro de psicodrama de la multiplicidad	13
Usos de la narrativa y relato en psicología	15
Psicodrama de la multiplicidad y narrativa: la palabra fue en el final	21
Las fronteras se han borrado	24
Reflexiones finales	27
Referencias bibliográficas	29

Introducción y propósito

El presente trabajo tiene por cometido reflexionar sobre cómo es el proceso de producción de relatos desde el psicodrama de la multiplicidad desarrollado por Hernán Kesselman y Eduardo Pavlovsky (2006), incluyendo una perspectiva histórica, en el entendido de que son las nociones y conceptos originales de Moreno (1961) y su contextualización lo que da cuenta de una forma de producción subjetivante (consciente, política, participativa y colectiva), que se vehiculiza con el psicodrama.

Para abordar la tarea vamos a investigar qué formas narrativas son posibles a partir del psicodrama de la multiplicidad. Comenzaremos por adentrarnos en los orígenes del psicodrama moreniano (Moreno, 1961) para analizar su espíritu de iniciación a través de los conceptos y nociones fundamentales. En un segundo momento nos centraremos en profundizar en la concepción psicodramática de la multiplicidad de Hernán Kesselman y Eduardo Pavlovsky (2006) que encuentra en la multiplicidad de sentidos su núcleo fundamental. Indagaremos luego en el estudio de la narrativa como medio de aproximación al ser humano en el campo de las ciencias sociales. Finalmente, habiendo reconocido los conceptos fundamentales que le dieron nacimiento y la producción conceptual de la concepción psicodramática de la multiplicidad (Kesselman & Pavlovsky, 2006) analizaremos el estatuto de las posibles narrativas que se generan a la luz de esta concepción.

Somos sujetos narrativos, del lenguaje y de la cultura. A través del lenguaje y de la narración podemos explicar, explorar, dar sentido, simbolizar, comunicar, crear, organizar, deshacer y volver a inventar el mundo y la existencia. Cada tiempo genera sus mitos, sus relatos y sus discursos que de manera singular encarnan los diferentes cuerpos. El psicodrama de la multiplicidad propone de forma grupal explorar estas historias.

Moreno, los orígenes e ideas fundamentales del psicodrama

En el comienzo fue la existencia

En el comienzo fue el acto (Moreno, 1961, p. II)

El psicodrama tiene fecha de nacimiento el 1ero de abril de 1921, en Viena, la ciudad de los orígenes al decir de Moreno (1961). Se origina en el Teatro para la Espontaneidad, sobre el escenario en el acto de contar historias y hacerlo a través de la representación. No importa si estas historias han sido reales, imaginadas, fantaseadas, deliberadamente inventadas u oídas, están y aparecen allí para ser dramatizadas.

Emerge en los márgenes de Viena, respondiendo a una ideología que se separa de la ideología dominante de la época: comienza trabajando con grupos de personas que han sido marginadas por la sociedad, como prostitutas y grupos de presas, entre otros, promoviendo la organización hacia estrategias de ayuda mutua, en los espacios donde transcurre la vida (los teatros, los jardines, las calles) (Moreno, 1961).

Nace a la par que el psicoanálisis freudiano, pero es el lugar de acogida de todos aquellos que no encontraban en el novedoso psicoanálisis de la época las respuestas (Moreno, 1961; De los Santos, 2019). Cuenta Moreno que en un encuentro con Freud este le pregunta qué hacía él, a lo que Moreno (1961) responde:

yo comienzo donde usted deja las cosas. Usted ve a la gente en el ambiente artificial de su consultorio, yo la veo en la calle y en su casa, en su contorno natural. Usted analiza sus sueños, yo trato de darles el valor de soñar nuevamente. *Le enseñé a la gente cómo jugar a Dios*” (p. 27).

Sensible y solidario al entorno, ocupado por la vida de las personas más que por su enfermedad, enfocado en una filosofía del encuentro y del momento *“in status nascendi”*, poniendo el énfasis en el vínculo entre las personas (lo que lo lleva a desarrollar la teoría de los roles) y con la espontaneidad y creatividad como elementos centrales es como se nos representa el pensamiento de Moreno (1961).

Todo saber tiene su marco de referencia. Y en el psicodrama de Moreno (1961) este es la Sociometría, la disciplina que se ocupa de medir las relaciones entre las personas. Nos interesan los fundamentos del psicodrama ya que el argumento se torna una discusión y un posicionamiento en la obra y vida de Moreno (1961). ¿Qué es hacer teatro, la mera reproducción de un libreto o algo más? Estas interrogantes lo llevan a ir desarrollando los conceptos de espontaneidad, revolución creadora, *in status nascendi* (Moreno, 1961, p.22, este y todos los destacados de las citas de este autor son del original) que dan finalmente

origen al psicodrama moreniano, inaugurando un modo de abordar al individuo en grupo con la utilización de recursos dramáticos.

Es curioso que tenga fecha de nacimiento e interesante a la vez, ya que la forma en que surge este saber también puede leerse como uno de sus fundamentos. Al leer a Moreno parecería que fuera componiendo y creando a la vez que va siendo actor y dramaturgo, improvisador, director y público. El psicodrama se crea en la acción misma.

El psicodrama moreniano nace, entonces, de la creación de un actor y dramaturgo que al tiempo que va componiendo, descubriendo e inventando esta conceptualización se va volviendo cada vez más ferviente convencido del poder de la espontaneidad, al punto de creer que toda obra escrita para ser representada es obra muerta, es *conserva cultural* (Moreno, 1961).

Este espíritu de Moreno queda plasmado en las palabras de Garavelli “el teatro espontáneo se parece a ese canasto donde el artista va arrojando los bollos de papel arrugados, borradores desechados de la obra de arte que finalmente va a ser consagrada” (Garavelli, 2003, p. 18). La autora continúa: “nos ofrece la posibilidad de convertirnos en nuestros propios dramaturgos, de escribir con la memoria y la voz, una obra que será por única vez” (Garavelli, 2003, p. 18).

Para Moreno todas las historias son contables, es decir, material rico para ser puesto en escena o dramatizado. La vida misma es, para Moreno, el drama genuino, y en esta idea encontramos uno de los conceptos clave de su obra.

Toda idea, todo acto, toda forma en la vida tiene para Moreno (1961) un momento temporal en el que se desarrolla, *in status nascendi*; y un lugar concreto, que es el más adecuado para ella, donde se puede expresar de la forma más perfecta e ideal su significado, el *locus nascendi* (Moreno, 1961, p. 54). Termina de componer esta triada la *matrix*, que representa el entorno.

Bello (2000) plantea que la única manera de acceder a nuestra experiencia es en el aquí y ahora y este es el elemento central en la obra de Moreno: toda nuestra experiencia se actualiza en cada instante y se expresa en él.

El teatro es el *locus nascendi* del teatro de la espontaneidad y este es el que recrea la vida. Dice Moreno (1961) que el psicodrama es “el relevamiento de la vida en el dominio de la ilusión” (p. 58). El teatro para la espontaneidad desencadena esa ilusión, pero al ser representada por los protagonistas que han vivido las escenas, se produce el desencadenamiento de la vida. Realidad y fantasía son una misma cosa en el teatro terapéutico: “Se habla, se come, se bebe, se procrea, se duerme, se está despierto, se escribe, se lucha, se disputa, se gana, se pierde, se muere también la segunda vez, de manera psicodramática” (Moreno, 1961, p. 59).

Moreno (1961) concibe al hombre como un “ser creador”. Esa es para él la imagen y semejanza con Dios. Todas las personas son, en este sentido, pequeños dioses. El estado de *espontaneidad* es el perfecto vehiculizador para la expresión de dicha creatividad. En palabras de Moreno, “Es la espontaneidad lo que favorece la creación” (p. 32).

Otro de los núcleos fundamentales en la obra de Moreno (1961) es la teoría de roles. Viene de la filosofía del encuentro, que establece como primordial al vínculo: las personas somos seres sociales y es en el encuentro con otros y a través de los roles que asumimos que se van configurando las estructuras del yo (Bello, 2000). Dice Moreno (1961) que nacemos en una placenta cultural. Nuestra maduración gestacional continúa en un segundo momento en un entorno social.

La teoría de los roles es acompañada por una teoría del desarrollo del niño (Moreno, 1961) que explica cómo la relación vincular, a través de los roles desde el nacimiento, va a ir generando y configurando las estructuras yoicas. Mediante dicha relación vincular se van a ir formando el átomo personal, el átomo cultural y, por último, el átomo social perceptual que corresponde a la interiorización de los roles.

De esta teoría surgen también los elementos presentes en el psicodrama moreniano: el escenario, donde transcurre el drama; el protagonista, quien ha vivido la experiencia y la recrea en el aquí y ahora; los yoes auxiliares, que dan soporte al protagonista. Las técnicas básicas (Bello, 2000) son: dobles, espejo y cambio de roles.

Hay, además, cuatro puntos de origen a los que alude Moreno como fundamentales para el nacimiento del psicodrama ya que establecen sus bases. Con la obra en el teatro Komoedien Haus, un teatro dramático en Viena, convierte a los espectadores en “actores de su propio drama” (Moreno, 1961, p. 22). Es la primera sesión psicodramática oficial. Moreno (1961) cuenta que esa noche se enfrentó a un público de más de mil personas sin preparación, ni libreto, ni actores, ni pieza. El escenario solo contaba con “un sillón afelpado rojo, de marco dorado y alto respaldo, como el trono de un rey. En el asiento del sillón había una corona dorada” (Moreno, 1961, p. 21). Estaban presentes todos los componentes para una obra: un director, rol que asume Moreno; la trama, que la aportaba el momento histórico en el que se veían inmersos los espectadores debido a los acontecimientos sociales –la Viena de la posguerra sin líder, ni gobierno, ni emperador, ni rey–; y un elenco, el público. Esta instancia es además la que le otorga su fecha de nacimiento.

Un segundo punto es *el juego de Dios*, juego que sucedió a sus cuatro años de edad. Él representaba a Dios y sus amigos a los ángeles. Construyeron un cielo con sillas al que subió Dios y los ángeles corrían alrededor. El niño Dios termina cayendo al piso y fracturándose un brazo. Moreno refiere a esta como la primera sesión psicodramática “privada” que dirigió, en la que fue protagonista y director a la vez. Le asigna al juego haber dado inspiración y origen a la forma y niveles en el escenario, al caldeamiento necesario

para el desempeño de roles espontáneos, y la anticipación de la importancia y necesidad de los roles auxiliares hasta para un dios (Moreno, 1961).

La revolución en los jardines aporta la sucesión de presentaciones, trabajos y coordinaciones que fueron suscitando las posteriores producciones teóricas. Entre 1908 y 1911 Moreno reunía grupos de niños por los jardines de Viena y hacían representaciones improvisadas. A través de ellas Moreno abordaba los problemas de los niños desde la creación y la espontaneidad, “una revolución creadora entre niños” (Moreno, 1961, p. 24).

Por último, con la historia de Bárbara y Jorge¹ el Teatro para la Espontaneidad se convirtió en teatro terapéutico, dándole al psicodrama su especificidad.

A partir de este momento se desarrollan, en diferentes puntos del mundo y en interacción con otras teorías y prácticas, nuevas formas de hacer y pensar el psicodrama. Solo vamos a referir las más pertinentes respecto a nuestro contexto y a los objetivos de este trabajo, ya que podría hacerse todo un escrito sobre las derivaciones que el psicodrama moreniano ha tenido. Mencionaremos puntualmente el psicodrama psicoanalítico francés, por la influencia que ha ejercido sobre el desarrollo del psicodrama en la región, y el psicodrama de la multiplicidad.

El psicodrama clásico moreniano se centra en el efecto catártico que produce la dramatización de los conflictos de la vida y en el poder de la espontaneidad como fuerza creadora, de cura e indicador de salud (Moreno, 1961).

En el psicodrama psicoanalítico francés en la búsqueda de las escenas ocultas y en el efecto de abreacción que genera el dramatizarlas, es decir en la develación del mundo inconsciente a través de la representación dramática, la interpretación la realiza el director y no necesariamente es comunicada al paciente, ya que lo que importa es el efecto de actuar la emoción (Pavlovsky, 2000).

La concepción de la multiplicidad que abraza en un primer momento esta última forma se va desplazando paulatinamente hacia una concepción de la multiplicidad alineada con las ideas de Deleuze (2005) y Deleuze y Guattari (1994), reunidas bajo el nombre de esquizoanálisis. A esta concepción lo que le interesa es la multiplicidad de sentidos que habilita el desplegar el drama personal en una micropolítica del *entre*, donde nos encontramos y producimos con un otro que habitamos y nos habita.

¹ Aludimos en este punto a la historia de Bárbara y Jorge, detalladamente relatada por Moreno en *Psicodrama* (1961). Ella era una joven actriz que trabajaba para el teatro y él su pareja y principal espectador. Barbara representaba en general papeles angelicales y dulces. Un día, cuenta Moreno, que se le acerca Jorge para pedir su ayuda, ese ser dulce y angelical que veían sobre el escenario se comportaba de forma endemoniada cuando estaban a solas. Moreno ensaya un experimento, le sugiere a Bárbara que comienza a representar papeles en los que se muestre lo terrenal y crudo de la naturaleza humana, teniendo esto un efecto terapéutico en ambos. Al cabo de un tiempo incorporan a Jorge en las representaciones y las escenas que comienzan a representar eran muy parecidas a las que suceden cuando estaban a solas. Aparecen además la familia de ella y la de él, la infancia, los sueños, proyectos y futuro.

Psicodrama en el Río de la Plata

Es el movimiento de psicodrama psicoanalítico francés, que se desarrolla en la década del 40, teniendo en Didier Anzieu y Serge Lebovici como representantes el que influye fuertemente en Argentina, junto con el psicodrama clásico moreniano, instalando por lo menos dos líneas de trabajo: la línea moreniana en sus diversas versiones, representada por Carlos Menegazzo, Mónica Zuretti y Delmiro Bustos; y la línea de orientación psicoanalítica representada por Martínez, Moccio y Pavlovsky, que luego deriva en el psicodrama de la multiplicidad de Pavlovsky y Kesselman (Pavlovsky, 2000). En esta orilla del río durante la década del 70, con la intervención de la universidad por la dictadura cívico-militar y el cierre de las facultades, se crearon algunos grupos de estudio que tenían como objetivo continuar con la formación académica aunque fuera de manera informal. Es así como se consolida un grupo de estudio y de formación en psicodrama teniendo a Dalmiro Bustos y su equipo como sus coordinadores-formadores (Bello, 2000; De los Santos, 2019).

De esta manera es que nos llega al Río de la Plata en las figuras de representantes de la psiquiatría y el psicoanálisis. Es curiosa su llegada y singular a la vez, ya que emerge emparentado con disciplinas y corrientes con las que se opone en su primer y fundante nacimiento. Podríamos ver en esta llegada una suerte de captura por las disciplinas hegemónicas de este saber marginal, pero que rápidamente se fuga al caer en Argentina nuevamente en manos del teatro y la dramaturgia (Pavlovsky, 1982), y en, Uruguay en tiempos de la dictadura cívico-militar, al instalarse entre lo prohibido, oculto y desconocido, abriendo espacios que posibilitan el encuentro. Es así que el psicodrama es visto desde la narrativa de hoy como un espacio de resistencia y desobediencia, que posibilitó la grupalidad (De los Santos, 2019).

En la actualidad hay una variedad de líneas teóricas que se desarrollan en torno a la exploración, investigación y producción conceptual del psicodrama. Son impulsadas por grupos que se dedican a la práctica del psicodrama con distintos grados de formalidad e institucionalidad (De los Santos, 2019) en ambas orillas del río. En el presente trabajo nos vamos a centrar en una de estas líneas de exploración que es la llevada adelante por Hernán Kesselman y Eduardo Pavlovsky (2006): el psicodrama de la multiplicidad.

Psicodrama de la multiplicidad²

Como ya adelantamos al final del apartado anterior, el Psicodrama de la multiplicidad tiene en el Río de la Plata su singular iniciación. Es una concepción que se produce también en la acción misma, “es de la versión clínica desde donde partimos siempre 1975 hasta hoy y nunca al revés” (Kesselman & Otros, 1996, p.38).

Nace vinculado a prácticas sociales motivadas desde una concepción política y ética de la vida y a ciertas coyunturas sociales (Kesselman & Otros, 1998). En las figuras de representantes de la psiquiatría y el psicoanálisis rioplatense. Muy influenciado por el movimiento de psicodrama psicoanalítico francés que se suscita a partir de la década del 40, pero sin dejar de reconocer a Jacob Lewis Moreno como su creador.

Es en sí misma una multiplicidad de experiencias las que dan lugar a la creación del psicodrama de la multiplicidad. Se va escribiendo y forjando a partir de la experiencia misma de sus creadores. A partir de sus prácticas profesionales, en sus trabajos con grupos de niños primero, donde descubren la potencia del recurso dramático (Pavlovsky, 2000); en sus actividades artísticas (Pavlovsky, 1982); en sus acciones militantes (el grupo Plataforma) (Pavlovsky, 2000); en la re-simbolización de sus experiencias personales pasadas y presentes, con la liga de fútbol como uno de los ejemplos emblemáticos (Kesselman & Pavlovsky, 2007).

El psicodrama de la multiplicidad es un saber y un quehacer que se produce en el ámbito de lo grupal. Es una nueva manera de pensar lo grupal. Ya desde Moreno (1961) el psicodrama se introduce como una práctica que viene a asumir una nueva visión y abordaje del viejo conflicto entre individuo y grupo, produciendo una transición hacia un nuevo orden en el sistema de valores de las relaciones humanas e incorporando una forma novedosa en el tratamiento de lo grupal y la psicoterapia de grupo. Dice Moreno (1961) “el psicodrama representa el punto decisivo en el apartamiento del tratamiento del individuo aislado, hacia el tratamiento del individuo en grupos, del tratamiento del individuo con métodos verbales, hacia el tratamiento con métodos de acción” (p. 32).

Esta concepción continúa con esa herencia de ir transitando el camino de la novedad en el tratamiento del campo de lo grupal, habilitada a través de los conceptos, momentos y recursos que la componen y rescatando la fuerza originaria del psicodrama, es decir, su dimensión expresiva-colectiva (Pavlovsky, 2011).

El psicodrama de la multiplicidad se enmarca con la concepción dramática del grupo (Kesselman & Pavlovsky, 2006), la micropolítica de la escena, una estética del *entre*

² Algunos de los puntos desarrollados en este apartado son avances de las reflexiones a partir de los cursos *Referencial de egreso* del ciclo de graduación de Facultad de Psicología (Udelar), dictado por Cecilia Blezio, en el año 2018 y *Coordinación y dirección de grupos*, dictado por la escuela Nuevo Espacio Psicodrama Grupal Pavlovsky, sede Montevideo, a cargo de las docentes Carolina Ramat y Julieta Hernández, año 2016.

(Kesselman & Otros, 1996) y, por último, en la multiplicidad de sentidos (Kesselman & Pavlovsky, 2006), siendo este su principio teórico regente. Tiene como base conceptual las ideas del esquizoanálisis (Deleuze, 2005; Deleuze & Guattari, 1994). Los juegos dramáticos, la asunción de roles, los yo auxiliares, la dramatización de una escenas, el escenario y las multiplicaciones dramáticas configuran los momentos que lo componen. Mediante algunos recursos de intervención como el espejo, doblajes, soliloquios, cambio de roles, creación de máquinas, entre otros, es que se posibilita la grupalización de los afectos y vivencias y, se introduce la multiplicidad de sentidos, con lo que rompe la visión monocular (Pavlovsky, C., 2003) y la pequeña ilusión de único creador (Kesselman & Otros, 1987). Todo este conjunto es el que va a dar al abordaje del grupo una nueva dimensión, alternativa que nos presenta y permite la genuina integración de ambos, grupo e individuo.

Concepción psicodramática de grupo

Hay una línea argumental que refiere a *lo grupal* que atraviesa las investigaciones de Enrique Pichón-Rivière (1985), Ana María Fernández y Ana María del Cueto (1985) para dar lugar a la concepción psicodramática de grupo de Hernán Kesselman y Eduardo Pavlovsky (2006) que se desarrolla en este apartado.

Al hablar de grupo lo hacemos entonces desde los estudios llevados adelante por Pichon-Rivière (1985), Ana María Fernández y Ana María del Cueto (1985). Desde estas teorizaciones, el grupo es más que la mera suma de sus partes. Es un campo de problemáticas, un complejo entramado de interacciones y relaciones que se dan en diferentes planos de existencia (Fernández, 1985). En palabras de la autora: “Pensamos a los grupos como espacios tácticos donde se da la producción de efectos singulares e inéditos” (Fernández, 1985, p. 50).

Para Pichón-Rivière (1985) los grupos se estructuran en el interjuego de mecanismos de asunción y adjudicación de roles; al rol lo entiende como un modelo organizado de conductas vinculadas a una determinada posición de un individuo en la que están en juego expectativas tanto propias como ajenas.

Ana María Fernández pone el acento en pensar lo grupal en relación con lo institucional. Desde esta óptica el contexto es texto del grupo, plantea que las realidades “externas” son constitutivas de cada grupo, son drama grupal. Estas realidades son muchas y diversas, amplias e íntimas, macro y micro, y no hay unas que influyeran más o menos. Son todas fundantes y singularizan a cada grupo: “complejo entramado en múltiples inscripciones (...) todo está ahí; es decir, todas las inscripciones están presentes en cada acontecimiento grupal” (Fernández, 1985, p.51).

En la misma línea Pavlovsky (2005) plantea que “grupo” es integración de singularidades así como de interacciones de naturaleza múltiple. Está atravesado por diferentes y diversas inscripciones y es por esto que se entiende más que como objeto como campo de problemática. Campo fértil para una clínica del acontecimiento (Deleuze, 1994).

En un grupo cada uno de los integrantes aporta su historia y su geografía (Deleuze, 1994). En la interacción afectiva que se produce uno es tocado, es movido por lo que el grupo trae, ya sea a partir de un gesto, de una palabra, de una acción. Según Kesselman: “Son las vibraciones, los ritmos, las intensidades (y no el tema narrativo) que conectan una historia con la otra y hacen devenir otra historia” (Kesselman & Otros, 1996, p. 74). De esta forma uno deviene en una cosa o parte de ella, en una acción o encarna diferentes roles, pasa a habitar un universo simbólico y afectivo que nos atraviesa y desde el cual uno va a expresar. Se consagra así una integración al todo y desde allí una genuina composición colectiva.

Deleuze decía que no había que preocuparse del porqué de las cosas o de entenderlas sino del “cómo”. Hay que romper con la “pequeña ilusión del creador individual” (Kesselman & Otros, 1987) y de eso se trata porque no somos únicos creadores y tampoco únicos. No creamos solos porque nunca somos uno solo, siempre varios, múltiples. Así, “Lo Múltiple: n-1: sólo así, sustrayendo lo Uno forma parte de lo múltiple” (Deleuze, 1994, p. 12). Otra cosa es una ficción, una ficción cultural. Por lo tanto, no importa por qué sentimos o nos afecta de determinada manera algo, sino cómo nos afecta, en la posibilidad de afectar y de ser afectado (Kesselman & Otros, 1987).

La única forma de acceder a lo grupal es para Pavlovsky a través de la multiplicidad. Y es esta la concepción dramática de la clínica de lo grupal. El grupo al ser pensado como máquina será no solamente un complejo atravesado por múltiples inscripciones; políticas, económicas, ideológicas, subjetivas, etc.; sino también un complejo generador de cuestionamiento. Al decir de Carolina Pavlovsky (2011) es tarea de esta experiencia de la multiplicidad interrogar los acontecimientos, enunciados y realidades de las que somos parte y a los cuales estamos produciendo: qué subjetividades, qué salud-enfermedad, qué ética, qué poderes, qué cultura.

La escena

En la concepción dramática de la multiplicidad accedemos a las interrogantes, las interacciones afectivas y la multiplicidad, mediante la escena dramatizada, en ella están “*inscriptas* como posibilidades esas lecturas o nuevas dramatizaciones (multiplicación dramática). Del texto escrito al texto dramático” (Fernández & Del Cueto, 1985, p. 111).

Llamamos resonancia “al hecho de que un mismo afecto sentido al mismo tiempo por todo el grupo corresponde en cada uno de sus miembros a contenidos latentes distintos, es decir a problemas ligados con momentos distintos de su historia” (Pavlovsky, 2000, p. 110). Surge lo múltiple a partir de lo diverso: diversidad de identidades, de singularidades, de historias.

La escena dramática se construye en un “como si” (Pavlovsky, 2000, p. 97). Es una ficción a partir de la cual se desarrollan y dramatizan las historias en un aquí y ahora. Pero lo que en ella sucede, las vivencias y emociones que en ella se despliegan no son ficción sino que son reales y actuales. He aquí la materia prima de esta concepción (Pavlovsky, 2000).

Para pensar el psicodrama como un dispositivo que forma parte del ámbito de lo clínico, Renée Smolovich (2000) plantea la escena psicodramática como un encuadre de trabajo clínico. La escena es el universo de relaciones donde se hace concreto el sentido siempre presente de los afectos. Dice que cuestiona los límites concretos porque es sólo fiel a sí misma, lo único concreto que propone una escena es estar siendo, porque luego los límites de lo que allí está ocurriendo exceden y escapan de cualquier intento de relato, explicación y descripción ya que rompen con lo discursivo.

Dice Pavlovsky que a los personajes de sus obras “Solamente la escena les da silueta propia” (Kesselman & Otros, 1996, p. 55). La escena permite la materialidad del personaje ficcionado, así como permite la ilusión del personaje cotidiano. Ficción y realidad se encuentran en la escena, se encuentran en un “entre” (Kesselman & Pavlovsky, 1996).

El entre

En *Escenas multiplicidad (estética y micropolítica)* Pavlovsky y Kesselman (1996) plantean y desarrollan la noción de entre como un nuevo modelo de aproximación y abordaje a la complejidad de relaciones del mundo. El entre en la escena es lo nuevo que se produce y que produce. No es la suma de las partes que lo componen. No es uno más uno, sino eso nuevo y tercero “que constituye un nuevo tipo de individuación. No hay sujeto... sino la máquina creada “entre” los dos que no se define por ambos” (Kesselman & Otros, 1996, p. 18). Y continúa: “El grupo en su creación ‘entre’ es un creador de nuevas micro políticas” (Kesselman & Otros, 1996, p. 35).

Este es el material o la información necesarios para que se produzca el psicodrama. Es donde comienza a jugar lo espontáneo, donde me permito afectar y ser afectado y en este fluir y a través de él, el juego de la improvisación nos va sumergiendo en la multiplicidad de sentidos. Dicen Kesselman, Pavlovsky y Frydlewsky (1987) que no hay

posibilidad de escena, de multiplicación si no hay proyección, si no hay posibilidad de afectar y afectarse.

La multiplicidad de sentidos

De la tarea que realizan al ocuparse de las escenas temidas del coordinador de grupos emana la multiplicación dramática (Kesselman & otros, 1996). En esta labor empezaban por dramatizar una escena temida de un coordinador, con la hipótesis de que subyacente a ella hubiera una escena familiar que determinara la temida escena profesional. El despliegue de sentidos que aportaba el grupo en las diversas escenas resonantes hace que se abandone esta hipótesis (en su aspecto tanto interpretativa como de trasfondo familiar) en el entendido de que lo terapéutico y enriquecedor era esta posibilidad del grupo de desplegarse en una multiplicidad de sentidos. Dicen al respecto Kesselman y Pavlovsky (1998, s/p):

Reemplazamos la pura comprensión analítica elaborativa (Lo Objetal, Lo Edípico, Lo Transferencial, etc.) –de una historia que nos era narrada– por un recurso que llamamos La Multiplicación Resonante tendiente a profundizar por despliegue (es decir, por extensión) la apertura de dicha historia hacia nuevas historias posibles, por y a través del grupo. Este es el dispositivo analizador y quién interpreta es variable.

Es un concepto teórico-técnico, por lo que no puede entenderse reducida a la aplicación de una práctica, sino que supone una concepción de la producción de sentidos (Pavlovsky, C., 2003). Dice Kesselman al respecto: “La multiplicidad dramática es un develador de la multiplicidad en los grupos y de la visibilidad de los agenciamientos” (Kesselman & Otros, 1996, p. 36).

Dice Deleuze (2005) que el inconsciente “es el arte de las multiplicidades” (p. 171). Un inconsciente investido de masas y manadas, que se produce mediante agenciamientos maquínicos colectivos. A él no se accede a través de una interpretación, sino del entendimiento de cómo funcionan estas máquinas. En psicodrama de la multiplicidad este proceso se desencadena por lo que Kesselman y Pavlovsky (2006) han dado en llamar “el robo de la escena”, que es el movimiento mediante el cual se experimenta la propiedad grupal de lo que en ella se produce. El protagonista, quien ha prestado su historia para la dramatización, se siente desposeído de su propio relato. Las intervenciones grupales que se dieron por las resonancias afectivas del resto de los participantes, le devuelven una escena que ya no le pertenece. Según Kesselman y Pavlovsky (1996, p. 64), “La escena

inicial se hace irreconocible”, por eso el sentir de que es robada. Se desdibuja en nuevas voces y en otros espacios-tiempos. Las subjetividades se pierden en las fronteras subjetivas, descomponiéndose las individualidades en la multiplicidad de versiones y sentidos del *entre* en el grupo.

Esto da lugar a un recorrido afectivo que va desde un sentirse patético frente a lo que ve (al cómo se ve) para pasar a un reconocimiento de lo siniestro; lo siniestro de verse patético. El recorrido se cierra con la posibilidad de experimentar la multiplicidad de forma lúdica, en el ingreso a producir grupalmente esa multiplicidad de sentidos a través del juego. Esto es clave en la transformación que se produce al pensarnos a partir de una experiencia de estas características. Se rompe con la pequeña ilusión del único creador, dicen Kesselman y Pavlovsky (1987) haciendo referencia a que nunca somos únicos y nunca somos solos sino colectivos, somos multiplicidad. El movimiento está en restablecer las relaciones de investimento del deseo con el afuera, es decir, recuperar ese afuera que inviste el inconsciente productor (Deleuze, 2005).

Sobre cómo es un encuentro de psicodrama de la multiplicidad

Hacer psicodrama de la multiplicidad implica atravesar afectiva y corporalmente un espacio-tiempo (Kesselman *et al.*, 1996) real que consta de una sucesión de momentos, de un conjunto de elementos y de la utilización de una serie de recursos, que pasamos a explicitar.

El encuentro está signado principalmente por el grupo que lo conforma y el espacio donde se produce, el espacio dramático. Al comienzo vamos a poder distinguir solo dos roles, que van a ser el de participantes y coordinadores. Al momento de la dramatización de la escena aparecen otros roles para auxiliarla: director, protagonista, yo auxiliares y público. El encuentro comienza con el caldeamiento, que es la instancia de preparación, corporal y subjetiva en la que se pone en marcha el lenguaje del cuerpo. Se trata de poner al cuerpo en afectación (Kesselman *et al.*, 1998), dejar el afuera afuera para poder entrar. En general comienzan a aparecer los miedos y las resistencias y un falso intento de preservación. Soltar estos miedos y animarse, de eso se trata.

Con los juegos dramáticos nos introducimos en el mundo del *como si*, en la posibilidad de desplegar nuestro mundo afectivo a través de la espontaneidad y creatividad, en y con el grupo. El *como si* nos da la posibilidad de desplegar escenas de nuestra vida como si estuvieran sucediendo sin estarlo. Es importante resaltar que si bien hay una recreación de nuestras vidas los afectos que en ella se producen son reales y actuales, es decir, estos no están siendo recreados sino que están siendo.

Luego se pasa al momento de la escena. Es el momento en que se hace la dramatización del texto escrito, narrado por el protagonista. Uno de los coordinadores va a pasar a ocupar el lugar de director, este es quien lleva adelante la dirección de la escena: organiza y guía la dramatización editando, decidiendo qué recursos utilizar y abriéndola al público. Este es un punto clave en la concepción de la multiplicidad ya que es la participación del grupo la que va a hacer estallar, como dice Carolina Pavlovsky (2011), los sentidos de la escena.

El protagonista es quien presta al grupo la historia, el texto narrado para ser representado. Los yo auxiliares asisten a protagonista y director en la dramatización de la escena. Por último, el público es a la vez espectador y partícipe del proceso psicodramático. Su participación en la dramatización de la escena va a estar signada por los recursos que el director utilice y por las multiplicaciones dramáticas, que pasamos a explicar.

Los principales recursos que se utilizan en psicodrama son: los doblajes, en los que se congela la escena y quien dirige convoca al público a que pasen de a uno, tomen la posición corporal, gestual e intensidad de cualquiera de los personajes en escena (o de uno específicamente) y expresen su sentir desde ese lugar, ya sea de forma verbal o no verbal; el espejo, donde el lugar del protagonista es ocupado por alguien del público, elegido por el mismo protagonista, quien sale de la escena para observar desde fuera; y, por último, el cambio de roles, por el que el protagonista intercambia de lugar con uno de los yo auxiliares en la escena. Como dijimos estos son los recursos básicos y la forma clásica en que se usan, pero pueden tener una infinidad de variantes.

Una vez finalizada la escena se abre el tiempo de las multiplicaciones dramáticas. Se deja el espacio escénico disponible a las resonancias dramáticas que el grupo en su totalidad –protagonista, director, coordinadores y público– tenga. El encuentro se cierra en una ronda en la que se comparten sensaciones, afectos y sentires respecto a lo sucedido. Es el momento donde se retoma la palabra.

Los recursos que se utilizan en psicodrama de la multiplicidad tienen como objetivo abrir la escena a la multiplicidad de sentidos. Si bien lo que es dramatizado es la historia, recuerdo o imagen de uno de los participantes del grupo, todos son tocados de alguna manera y van a expresarse a partir de dicha experiencia. Los recursos están, por lo tanto, al servicio de ese fin. Los hay clásicos definidos ya por Moreno (1961) a partir de la teoría del desarrollo del niño, como dobles, cambio de roles y espejo; y hay otros muchos que se han ido inventando, tantos como psicodramatistas creativos y atentos al acontecer grupal del momento.

Usos de la narrativa y el relato en psicología

A lo largo de la historia de esta disciplina la construcción de sentido y el conocimiento del sí mismo y de la realidad en la que vivimos han sido asuntos fundamentales. Asistimos a consultorios, a grupos, a encuentros desde los que nos pensamos, compartimos nuestras experiencias de vida y les damos sentido, todo en busca de un mayor conocimiento de nosotros mismos y del entorno. El ser humano transita esta búsqueda a través de la palabra: contando historias y creando relatos es que va construyendo y constituyendo el mundo en el que vive. Coincidimos con Domínguez y Herrera (2013) en que “la narrativa es una condición ontológica para la vida” donde “damos sentido narrativo a nuestras vidas, y asimismo, damos vida a nuestras narrativas” (p. 622). Es desde esta perspectiva que entendemos que el relato que nos hacemos de nuestras experiencias de vida y por ende de nuestra historia toma un lugar preponderante en los procesos de producción de subjetividades.

Pero ¿por qué volver al uso de los relatos de la experiencia para pensar y reflexionar en torno a las posibilidades que otorga una concepción que pone al registro del cuerpo y a una micropolítica del encuentro como centrales en su quehacer y alcance? Es decir, ¿por qué retomar la palabra en una técnica terapéutica que tiene como protagonista a la acción, entendiendo dramatizar como poner el cuerpo en acción, en la representación de las historias de vida? Estas preguntas que nos resuenan parten de experiencias psicodramáticas personales que nos han puesto en este camino de explorar sus relaciones. Vamos a comenzar a responder estas interrogantes de a una con el objetivo de ir deshilando las relaciones que se entretajan entre la noción de narrativas y las producciones de subjetividad.

El concepto de “narrativas” tiene un largo y diverso recorrido teórico desde sus inicios. Entendemos que las narrativas y los relatos han estado presentes desde siempre en las producciones humanas, ya sea en el campo del arte o en el de la producción de conocimiento (Gorlier, 2002) y esto hace que sea pertinente su exploración. La reconocemos originalmente como género literario, con la cualidad de tomar del mundo real los componentes para su elaboración. Según Barthes (1982, p. 7):

Innumerables son los relatos existentes. Hay, en primer lugar, una variedad prodigiosa de géneros, ellos mismos distribuidos entre sustancias diferentes como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos: el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el

mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (...) el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. Además en estas formas casi infinitas, el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades: el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos (...) el relato está allí como la vida.

Dicha característica marca una estrecha relación entre imaginación y realidad, entre ficción y vida (Ricoeur, 2006) y hace que el género sea particularmente interesante y atractivo para las disciplinas que intentan acercarse a un entendimiento de la experiencia humana y de cómo es posible dar cuenta de ella. Se justifica, entonces, pensar en la actualidad cuáles son las narrativas, los relatos o historias que nos habitan y que estamos produciendo. Se trata de prestar atención a cómo construimos el mundo y a partir de qué discursos (Cabruja, 2000).

Cabe definir entonces qué es lo que entendemos por narrativas. Dice Gorlier (2008) que para definirla es necesario reactivar “eso en lo que ya desde siempre estamos insertos: la actividad de narrar” (p. 34). El autor estudia la actividad humana de la que hacemos uso para expresar, comunicar, organizar y dar sentido a nuestra experiencia, conocer y crear el mundo en el que vivimos. Parte de la premisa de que siempre que decimos, escuchamos o vemos algo como un signo, estamos ya en el campo de la narrativa; la narrativa aparece allí a dar sentido a eso que es escuchado, visto o relatado. Pero dicha delimitación es genérica y amplia y el asunto requiere de una aproximación más precisa. Para ello Gorlier (2008) parte de una aceptación de la lingüística por la que la unidad de sentido es el texto todo, y no la palabra³. Supone, entonces, la primacía de la narración sobre la palabra al estar ella siempre inserta en una narración. Siguen los planteos de Forester para acuñar una definición, que distingue entre *historia* y *trama* como dos niveles presentes en la narrativa. La historia corresponde a la secuencia cronológica que aúna los eventos; la trama, a las conexiones causales entre ellos, lo que genera una red que da sentido. Existen infinidad de conexiones de diversa naturaleza, todas ellas van creando el entramado de los eventos que van a componer y dar el sentido a la narración. Entiende el autor que una narración siempre está inserta en otra ya disponible y que se trata de la subjetividad haciendo y re-haciéndose a sí misma (Gorlier, 2008).

³ En esta oportunidad y solo en ella es que usamos el término de acuerdo a la teoría lingüística de Saussure (2001) como unidad semántica significante. En los restantes casos se utiliza el término en el sentido de “hacer uso de la palabra”, como el acto de hablar para expresar algo.

Domínguez y Herrera (2013) hacen una distinción entre historias de vida y narrativas. Siguiendo las ideas de Denzin se sirven del primer término para hacer alusión al acto de seleccionar y organizar sucesos aislados de la vida y otorgarles un sentido global, configurando de este modo un relato de vida biográfico y personal; y acuñan el término “narrativa” para referir e incorporar en el análisis las dimensiones sociales, culturales e históricas así como las propiedades presentes en el relato, es decir, su temática, estrategia, retórica y uso de la temporalidad.

Para Ricoeur (2006) la narrativa está relacionada con la construcción de la trama, entendida como una estructura no estática sino operacional, un proceso integrador que llega a su plenitud en la interacción con los otros, lectores, espectadores; es decir, los receptores vivos. Ellos tienen un rol activo y participativo en el proceso de composición de la trama, lo que termina por hacer de una historia narrada una historia singular y completa. Es en esta interacción donde se supera el abismo entre vida y relato, por lo tanto, entre realidad y ficción, ya que para el autor allí es donde se reconfigura la vida en función del relato, donde surge el sentido y significado de los relatos.

Una trama es una síntesis de heterogeneidades, dice Ricoeur (2006), una síntesis de múltiples acontecimientos (entendidos como sucesos aislados) que contribuyen con el relato tanto al inicio como en el desarrollo y el desenlace. Tiene la cualidad de crear la narración que es quien los organiza en algo inteligible. Es una síntesis de componentes heterogéneos: circunstancias, encuentros, interacciones, resultados; todos reunidos bajo una misma totalidad que denomina, por ese mismo motivo, “concordancia discordante o discordancia concordante” (Ricoeur, 2006, p.11). Por último la trama es una síntesis de temporalidades: una temporalidad secuencial que hila los sucesos unos después de otros y, por otro lado, en un tiempo no lineal, que otorga a la historia su configuración, caracterizada por la integración, culminación y clausura.

Entendemos por lo tanto a la narrativa como una dimensión que incluye los relatos e historias de vida pero que, además, incorpora un poder decir sobre ella misma. Este poder reflexionar no solamente sobre los relatos que la configuran sino además sobre los elementos que la estructuran en algo inteligible y generador de sentido, le da la cualidad de ser una noción significativa en la exploración de los procesos de subjetivación. Para dicho autor una vida que no es analizada no es una vida vivida, por lo que el simple relato de la experiencia no configuraría lo que él llama “identidad narrativa” (Ricoeur, 2006). El autor desarrolla este concepto como una categoría psicológica que expresa la relación entre narrativa y subjetividad, y entiende a la subjetividad como única forma de identidad que la composición narrativa puede crear.

La identidad narrativa es para Ricoeur (2006) un concepto vinculado a la acción en una doble acepción: en primer lugar porque la historia narrada dice el “quién” de la acción,

el agente de la acción; y en segundo lugar en la acción de contar, en la narración misma, lo que entiende como *semántica de la acción*. Refiere con esta idea a esa red significativa de expresiones y conceptos de los que disponemos para comprender y describir la acción. Al encontrar bajo esta red semántica todos los elementos que ya vimos están presentes en el relato, Ricoeur (2006) derriba el abismo inicial que parecía separar *relato* y *vida*. A través de una triple mimesis es que se vuelve a recrear el mundo de la acción humana, de una manera creativa y no simplemente imitativa. Para acuñar dicha definición busca demostrar cómo una vida no solo se vive sino que, además y necesariamente, se narra. Lo hace a partir de algunos anclajes con el relato: la semántica de la acción; los recursos simbólicos, lo que significa que toda narración siempre está previamente mediada por signos, reglas y normas, es decir mediatizada simbólicamente (Ricoeur, 2006). Esta mediación otorga además a la acción un grado de legibilidad. El tercer anclaje es la cualidad pre-narrativa de la experiencia humana.

Concordamos con Ricoeur en que hay una identidad narrativa que conforma los procesos subjetivantes y que ellos son parte de una composición subjetiva compleja de territorialidades. Para Deleuze y Guattari (1994) los procesos de subjetivación se dan a partir de territorialidades, flujos, cortes, agentes colectivos de enunciación, agenciamientos maquínicos. Es tarea del esquizoanálisis hacer saltar las territorialidades y ver cómo es el funcionamiento de estas máquinas. El psicodrama de la multiplicidad se alinea a estas tareas y a través de su práctica las posibilita.

Por otro lado, las ideas desarrolladas por Gorlier (2002, 2008) fundamentan cómo la noción de narrativas está desde siempre presente en diferentes órdenes de las producciones humanas. Define la narrativa como el acto de contar algo a alguien. Esta idea simplificada se fue complejizando generando diferentes tipos de narrativas (cotidiana, técnica y maestra) jerárquicamente ordenadas por su grado de aceptación de veracidad. Pero por los límites difusos entre ellas y la metatextualidad que las conforman, se hace un poco difícil y engañoso mantener dichos márgenes y el autor cuestiona la posibilidad de cualquier intento de objetividad y universalidad, rescatando así *el saber* como algo de lo que todos somos portadores. De todas formas sostiene que no implica destruir por completo la noción de universalización, sino todo lo contrario “el ‘narrador’ es la representación simbólica de una experiencia en la que no se debe, ni se puede, discernir tajantemente entre quien habla y quien escucha... no se puede, ni se debe, tratar de discernir dónde concluye lo singular y dónde se inicia la universalización” (Gorlier, 2008, p. 26).

En primer lugar tenemos las narrativas cotidianas que corresponden, en palabras del autor a “la realidad (...) subjetiva en particular como configuraciones logradas mediante prácticas significantes que suponen un despliegue verbal, afectivo y corporal” (Gorlier, 2008,

p. 27). Es el plano de la anécdota personal, del relato de las experiencias, de las historias de vida.

El segundo registro narrativo viene a representar el lugar de las ciencias tal como las conocemos bajo el modelo neopositivista. Utilizan las narrativas cotidianas como insumos para la generación de sus propios relatos mediante procedimientos metódicos y de sistematización. Buscan la delimitación del objeto a través de conceptos abstractos y consensuados y eliminando la ambigüedad de las narrativas cotidianas.

Por último entramos en el registro de las narrativas maestras que operan como los paradigmas, dice Gorlier (2008, p. 20) “delimitan el campo de los objetos, definiendo sus características esenciales, las relaciones y leyes que los gobiernan”.

Además, el devenir de la filosofía se vuelca hacia un interés cada vez más marcado por el lenguaje y sus implicancias en el conocimiento. Los paradigmas basados en la objetividad y cientificidad para el conocimiento de la *verdad* en las ciencias humanas van perdiendo fuerza frente al el *giro narrativo* (Gorlier, 2008). Esto ha tenido impacto en las disciplinas sociales y humanas, tanto en el terreno de la investigación cualitativa, como en el de la producción teórica y el de la intervención terapéutica (Domínguez & Herrera, 2013). En investigación cualitativa se expresa en un cambio en la relación entre objeto de estudio e investigador. Surge un nuevo posicionamiento por el cual quien investiga, explora o dirige, participa subjetivamente en el relato de dicha investigación, exploración, dramatización. Para ello es necesario “romper la dicotomía sujeto de investigación-objeto investigado” (Biglia & Bonet 2009, p. 58). A su vez, se produce un quiebre sustantivo al otorgar un lugar de legitimidad a la voz y los discursos de las subjetividades y comunidades exploradas (Gorlier, 2002). Esta tendencia hacia la relegitimación de la voz de los protagonistas en sus historias de vida coloca al sujeto como portavoz de un saber y a dicho saber cómo insumo válido para la exploración de su realidad. Esto, sumado a la incorporación del investigador como sujeto participe en el proceso, horizontalita la relación con el saber.

El psicodrama de la multiplicidad es fundamentalmente una herramienta de investigación y exploración. Se produce y escribe en el mismo ejercicio y con la participación de todos los integrantes: coordinadores, directores y participantes. Su principal materia prima son las anécdotas que las personas comparten en el encuentro y su medio es el cuerpo, constituyéndose el saber que tienen los sujetos de sí mismos como herramienta fundamental en el proceso terapéutico.

Las historias de vida y biografías son algunos de los métodos empleados en investigación cualitativa (García & Manita, 2016) cuyo uso ha ido fluctuando a lo largo de la historia por no considerar válida su desibilidad (Berteau, 1980). En la actualidad vienen aumentando tanto en número como en desarrollo conceptual las investigaciones que toman a la investigación narrativa como método de conocimiento y “las narrativas se constituyen

como nuevos objetos de análisis discursivo, atribuyéndoles una importancia relevante en la capacidad de descripción de realidades subjetivas” (Biblia & Bonet, 2009, p.1).

Otra consecuencia del giro narrativo es que ha ido apareciendo cada vez más el uso de las narrativas en el ámbito terapéutico, con el objetivo, parafraseando a Domínguez y Herrera (2013), de reorganizar un relato de la vida que impide avanzar por algún motivo. Las técnicas terapéuticas de abordaje narrativo (Castillo, Ledo & Del Pino, 2012) (Payne, 2002) son ejemplo de ello. En los abordajes con enfoques narrativos se entiende que las historias o narrativas que tenemos de nosotros mismos corresponden a “la manera como hemos ligado ciertos eventos, en una secuencia y atribuido significado” (Castillo, Ledo & Del Pino, 2012, p. 63) y que ellas se han ido configurando en el campo social, al seno de las instituciones que nos atraviesan, en los grupos de pertenencia que transitamos y se asientan en nuestra identidad. Distinguen una historia dominante, fuertemente marcada por la ideología hegemónica, y las historias alternativas que responden al orden del deseo. Proponen externalizar dichas historias dominantes y hacer una reescritura de la vida de las personas recuperando las historias alternativas que han quedado al margen.

Entre las técnicas terapéuticas de enfoque narrativo podemos mencionar la Terapia Narrativa desarrollada por Payne (2002). Lo que el autor plantea y muestra a partir de la técnica empleada es la relación entre relato y vida de una persona. Expresa cómo los relatos están cargados cultural, social y políticamente y de qué manera la reconfiguración del relato afectivo, silenciado, habilita una nueva relación, una “deconstrucción”, permite que la descripción alternativa se fortalezca en lugar de disolverse” (Payne, 2002, p. 30) y continua: “A través de este proceso ‘deconstructivo’ la persona contempla su experiencia con mayor perspectiva, ‘escribe una historia más rica’ y sienta las bases del cambio futuro” (Payne, 2002, p. 30). La escritura cumple una función sustancial como medio de permanencia en el tiempo, de registro del proceso vivido. Considera también la participación de un público en una instancia de re-narrar las historias que fueron contadas durante el proceso terapéutico, una audiencia que permitiría enriquecer el encuentro al compartir lo que resuena con los recuerdos y experiencias propias.

Las concepciones sobre narrativa planteadas más arriba así como sus usos en el campo de la psicología posteriores al advenimiento del giro narrativo en las disciplinas de las ciencias humanas dejan de manifiesto las profundas implicancias de la noción en el terreno de la subjetividad.

Hasta acá algunas aproximaciones a la noción de narrativa desde el campo de la psicología. Pero ahora cabe preguntarnos qué narrativa se genera desde la perspectiva de la multiplicidad, al volvernos a contar las renovadas historias una vez atravesada la vivencia psicodramática.

Psicodrama de la multiplicidad y narrativa: la palabra fue en el final

Dramaturgo: ¿Quién escribirá este drama?

Yo: Este es el drama en el cual cada uno
es su propio autor, actor y público.

La “palabra” no fue en el principio,
fue en el final

(Moreno, 1961, p. 52)

Una vez transitada la experiencia psicodramática se retoma la vida y la hegemonía de la palabra y nos volvemos a narrar las mismas historias. Pero ni ha terminado absolutamente esta experiencia ni se vuelven a contar las mismas historias, ya que queda una nueva vivencia de lo nuevamente narrado desde aquellas cualidades que la hacen original, colectiva y múltiple: “El grupo es el que aporta la multiplicidad de versiones...haciendo desaparecer el contorno narrativo de la historia inicial” (Kesselman & Otros, 1996, p. 42).

El psicodrama nace en el teatro con Moreno y el psicodrama de la multiplicidad deviene de un entre la dramaturgia y la psicoterapéutica de los grupos. En las historias de vida de las personas que participan de ambas modalidades es que encontramos el libreto de las obras que se van a montar sobre improvisados escenarios.

Somos los narradores de nuestra propia existencia, actores protagonistas y dramaturgos de nuestra historia. Nos presentamos en el escenario de la vida y encarnamos los personajes que nos van tocando.

La concepción del psicodrama de la multiplicidad no tiene una conceptualización del término “narrativa”. Parecería que utilizan el término para hacer referencia a las historias, a los recuerdos, las imágenes, en fin, a las escenas de la vida que se traen al encuentro: “la historia retumba en letanía infinita. Lo narrativo hace cola en la ruta. Kilómetros de anécdotas... hasta taponear la circulación” (Kesselman & Otros, 1996, p. 69); otras veces hace referencia a las nuevas versiones de los viejos recuerdos: “La fuerza en este caso la tienen las imágenes que construirán su propia narrativa” (Kesselman & Otros, 1996, p. 81). No obstante, de una u otra manera se está haciendo alusión a las historias de vida, solo que en la segunda acepción estas han sido atravesadas y producidas por el acontecer grupal. Por lo tanto ya no le pertenecen exclusivamente al protagonista sino al grupo como productor de una nueva narrativa, vehiculizada mediante las sucesivas imágenes y escenas resonantes de la escena original.

Con estas dos acepciones se hace evidente por lo menos la ambigüedad en el uso del término. Pareciera que en el primer caso se hace alusión a su forma en un sentido más próximo a los planteos de Gorlier (2002) y Ricoeur (2006); y, en el segundo, a una forma diferente de configuración signada por las imágenes que se van sucediendo a partir de las resonancias grupales, a un modo que responde al del pensamiento en imágenes. Con este concepto, Carolina Pavlovsky (2003) alude a un pensamiento no estructural ni gramatical sino inundado de afectos, intensidades y geografías. Nos presenta entonces una narrativa que se produce en el montaje de una escena en un entre grupal y que es capaz de romper con el sentido cerrado y fragmentado de la historia individual, limitado generalmente a la intimidad familiar.

Esta idea se emparenta con los cometidos del esquizoanálisis (Deleuze, 2005), que busca restablecer las relaciones de investimento del deseo con el afuera. El deseo es el inconsciente, pero un inconsciente maquínico, que escapa del orden de lo simbólico, de lo imaginario o de lo estructural. Dice Deleuze (2005, p. 33): “las máquinas deseantes solo funcionan invistiendo a las máquinas sociales”. Para conseguir tal operación primero hay que hacer saltar la estructura edípica de la castración, y llegar a un lugar donde los parientes o mamá-papá son agentes de transmisión del campo social; para luego explorar cómo funcionan las máquinas deseantes, no en una tarea de interpretación sino funcional.

La concepción psicodramática de la multiplicidad define como texto escrito a la dramatización inicial. Y llama “texto dramático” a las producciones que se han dado lugar a partir de las multiplicaciones dramáticas, es decir, a partir del atravesamiento de múltiples afectaciones y singularidades. Al conjunto de dicho proceso lo llama la “producción dramática” (Kesselman & Otros, 1998).

Dice Pavlovsky que hay que dejar que el texto hable solo. A modo de describir esto utiliza una característica de Beckett, quien pedía a sus actores que hablaran el texto sin darle un sentido específico “decir la letra sin sentido o sin buscar un sentido específico” (Kesselman & Otros, 1996, p. 52) y de esa forma llena el texto de múltiples sentidos.

En las representaciones dramáticas se produce una desterritorialización (Deleuze, 2005) en otros espacios-tiempos. El texto narrado deja de hablar desde el espacio tiempo en el que se produjo. Se actualiza, como dice De Brasi (Kesselman & Otros, 1996), en un nuevo espacio-tiempo que aporta nuevas intensidades y permite al texto hablar por sí solo. Se abre a un público presente y partícipe a aportar la multiplicidad de sentidos a ese texto “la actividad terapéutica grupal requiere de la búsqueda de esos nuevos espacios tiempos creados a través de las diferentes versiones subjetivadas” (Kesselman & Otros, 1996, p. 64). Este proceso posibilita la explosión de la visión monocular (Pavlovsky, 2011) de la historia narrada para transformarla en un relato colectivo y múltiple. El grupo se presenta

como el dispositivo privilegiado en llevar adelante esta transformación y en abrir nuestra historia personal.

El grupo es múltiple en sus afectos, en sus sentidos, múltiple en sus seres. Llena dicha historia con ritmos, afectos e intensidades lo que produce el acontecimiento y, en relación a este, “Es el cuerpo, el ritmo, la intensidad y las pausas... que fugan del libreto escapando por sus bordes desviándose de la historia narrativa, creando nuevos territorios y provocando el ‘acontecimiento’” (Kesselman & Otros, 1996, p. 47) y es el que “transforma la narrativa y la subvierte” (Kesselman & Otros, 1996, p. 47). Se produce una narrativa rizomática de una experiencia de vida a partir de la vivencia de un acontecimiento en lo grupal.

Se nos vuelve a presentar el uso del término narrativas en las dos formas y el acontecer grupal como el dispositivo habilitador del pasaje de una forma a la otra. Dicen en este sentido: “estábamos (...) pegados a nuestra narrativa personal y entonces no había producción de ‘mancha’ en el sentido baconiano”⁴ (Kesselman & Pavlovsky, 1996, p. 90), pero luego “Construimos otra narrativa a partir de mi singularización autoral, que contenía la experiencia grupal compartida de los tres” (Kesselman & Pavlovsky, 1996, p. 94). Los autores hacen referencia al trabajo grupal realizado en el intento de puesta en escena de la obra *El cardenal*, de Eduardo Pavlovsky. Ese intento de puesta en escena fracasa en dos instancias y se termina constituyendo en una nueva obra en el tercer proceso grupal que se transita para llevarla adelante. En *Escenas Multiplicidad* (1996) utilizan esta experiencia para expresar las posibilidades narrativas de un grupo. Introducen el concepto de rostridad (Deleuze & Guattari, 1994) para explicar lo que sucedía en un primero momento. Lo que predominaba en la circulación afectiva e imaginativa del grupo, y que lo llevó a su fracaso, era la dependencia, la manifestación y puesta en acción de los miedos, inseguridades y fantasmas: “El peso de nuestras historias personales (...) estábamos demasiado personalizados en nuestro estado de sujetos y en nuestras rivalidades, triangularidades, creando obsesiones edípicas, envidias y conflictos intragrupales” (Kesselman & Pavlovsky, 1996, p. 90). En un segundo momento hubo pura improvisación los directores no determinaron cortes que establecieran una relación entre la improvisación y la narrativa del texto original. Esta falta absoluta de límites y de coordenadas simbólicas condujo hacia un nuevo fracaso. A partir de un acontecer grupal y el sentimiento de frustración que experimentaban los actores se construyó una nueva obra: “La nueva narrativa se logra de la imagen del cuerpo del viejo actor fracasado. Desde allí se construyen los nuevos balbucesos de la nueva obra” (Kesselman & Pavlovsky, 1996, p. 93).

⁴ “La mancha” en el sentido baconiano hace referencia a ponerse a explorar el accidente con *imaginación técnica*. No podemos saber de antemano qué va a suceder al explorar el accidente, no se puede imaginar lo que va a pasar, por eso debe ser técnica, productora.

Kesselman y Pavlovsky (1996) recurren al concepto de *rostridad* (Deleuze & Guattari, 1994) para mostrar la diferencia entre ambas formas narrativas. Por un lado existe una narrativa personal caracterizada por la rostridad como cristalización de la subjetividad del yo, donde el rostro aparece como nuestro registro de identidad, como terminal de nuestros rasgos característicos que nos hace individuos únicos. Dice Carolina Pavlovsky (2003, p. 6) que “el rostro es redundancia”, es organización y estructura. Por otro lado presentan “otra narrativa” vinculada a la composición singular y de afectación grupal que se crea en ese *entre* de los tres. El pasaje de una a otra implica desaparecer de nuestro rostro. Dice De los Santos (2019) al respecto “Perder el rostro para asegurarse una y otra vez la posibilidad de la fricción (...) que despliega el juego de fuerzas de lo común, más allá de la identidad de las personas que lo conforman” (pp. 41-42). Es necesario perder el rostro sin llegar a la despersonalización, alcanzar un *entre* que permita que “en el momento mismo de una tentativa de despersonalización es cuando uno adquiere el verdadero sentido de los nombres propios” (Deleuze, 2005, p. 167). Esta fricción posibilita romper con las líneas duras de determinación y segmentariedad, para producir desde nuestras singularidades y colectivamente, nuevas formas narrativas.

En conclusión, el uso que el psicodrama de la multiplicidad da al término narrativas se vincula al acontecer grupal y la grupalidad como dispositivo privilegiado para generar ese pasaje a nuevas formas. Se trata del pasaje de una identidad narrativa capturada por los modos establecidos del deber ser a una que explore el arte del inconsciente que es la multiplicidad –al decir de Deleuze (2005)– y permita la composición de nuevas formas narrativas producidas desde el deseo por despliegue, por expansión, por imágenes en la escenificación en un *entre* grupal. Se presenta así un nuevo modelo o nuevas referencias subjetivantes, que incorporan el discurso no verbal y el registro del cuerpo en esos relatos, esas viejas historias que nos han contado y nos contamos día a día.

Las fronteras se han borrado

En este apartado vamos a articular algunas experiencias biográficas y otras bibliográficas tomadas de la experiencia e investigación de algunas personas –autores tales como Eduardo Pavlovsky (2007) y Carmen De los Santos (2019)–, con los conceptos fundamentales del psicodrama de la multiplicidad. En otras palabras, intentaremos plasmar la vivencia psicodramática al atravesar una experiencia de grupo, es decir, lo que el grupo impacta sobre nuestra subjetividad, nuestros seres. Intentaremos dar cuenta a través de algunas anécdotas de la vida cómo esta forma psicodramática de vivencia de lo grupal produce nuevas formas y sentidos de subjetivación.

Tomamos aquí lo planteado por Pavlovsky y otros (1979) en *Cuándo y Por qué dramatizar*: al hacerlo ingresamos a una nueva forma de estar y participar de una experiencia grupal. Dicen al respecto “otra manera de ‘estar’, de compartir, de dirigirse a los otros, de pensarse uno mismo” (Pavlovsky *et al.*, 1979, p. 13). Al incluir la participación del cuerpo en la comunicación, entran más elementos en juego. Dice Kesselman (1996) sobre el cuerpo: “Cuerpo: régimen de afección, régimen de conexión con otros cuerpos. De multiplicidad. De contagio... La potencia de actuar” (pp. 99-100). Es a partir y a través de él, de su puesta en acción y del encuentro con otros –recordamos aquí que la vida para Moreno (1961) es acción y encuentro– que se entra en todo un nuevo registro de la vivencia de lo grupal.

Abundan en sus libros las experiencias grupales que han dejado significativas huellas en sus vidas. La liga de fútbol que Eduardo Pavlovsky y su hermano inventaron en 1948, juego al que luego se le sumaron algunos amigos y otros tantos como espectadores, es un ejemplo emblemático de esto (Kesselman & Otros, 1996; Kesselman & Pavlovsky, 2007). Recrearon una liga de fútbol utilizando botones como jugadores y fichas como pelotas. La cancha era un espacio cuidadosamente encerado y mantenido en el dormitorio de la casa familiar. El dormitorio era el estadio que desbordaba las tribunas y ebullición en cada partido. Los jugadores no eran simplemente fichas sino complejos personajes: “Este es Christian —me dijo un día Quique, señalando una ficha celeste. —Es el insider derecho, tiene 25 años, es rubio, soltero, ingeniero y juega en el Dynamo de Moscú” (Kesselman & Pavlovsky, 2007, p. 22). Tienen historia, características físicas (era zurdo) y personales, destrezas celestiales, adhesiones ideológicas (Christian era, además, famoso por militar en la primera división soviética), dramas pasionales, vicios, etc. Existían, en esta ficción colectiva, directores técnicos emblemáticos que llevaban a los equipos a la victoria o el fracaso; por ejemplo Taki Terada, relatado como el histórico entrenador del seleccionado japonés, conquistador de 12 juegos olímpicos, que había llegado al fútbol italiano debido a un trabajo que llevó a su familia a emigrar a dicho país. Allí desarrolló su carrera futbolística hasta convertirse en leyenda. Una vez retirado decide regresar a Tokio con la promesa de convertir al seleccionado japonés en un gran equipo. También había pases y publicaciones políticamente tendenciosas que relataban lo que iba sucediendo en la liga dentro y fuera de la cancha de juego. El *Estrella Roja de Belgrano* y el *Tass deportivo* eran las revistas que realizaban y donde iban creando los personajes, relatando las historias y escribiendo las memorias de los partidos.

Pavlovsky (1982) cuenta que, al momento de relatar la experiencia años después, mientras escribe el libre, no puede referir a los jugadores más que por sus nombres: dejaron de ser fichas para siempre. A partir de una creación, una narración y una creencia colectiva (dado que se cree en la forma en que el otro cree), la liga de fútbol pasa a la posteridad

como una realidad afectiva. El grupo posibilita la creación imaginativa del juego. Hay un pacto ficcional, que se traduce mediante la elaboración de un sentido colectivo, de una creación creativa sostenida y sentida. Dicho proceso creador inaugura una forma de ver que queda impregnada en la retina y orienta una forma de vivir lo imaginario y queda instalado en algunos para la posteridad. En sus palabras: “Esta matriz (...) incluso creo que llegó a crear en mí una ideología terapéutica: la curación del individuo será en grupo o no será” (Pavlovsky, 2007, p. 53).

Es el grupo el que aporta cohesión y creación (Kesselman y otros, 1996). Pavlovsky considera esa instancia como fundante de las producciones posteriores tanto en su trabajo de dramaturgo como de terapeuta grupal.

En *Escenas Multiplicidad* (1996) los autores desarrollan cómo funcionan las producciones en un grupo y la potencia de ellas al desbordar la dicotomía sujeto-grupo y dejar de manifiesto la intimidad entre ambos. Lo hacen a través de innumerables ejemplos: la relación y vida con David Cooper (p. 8), la función de teatro en la disertación en Rosario (p. 32), el juego de la liga de fútbol (p. 38), el Teatro de Sarajevo (p. 50) entre otros. El tío hincha de Boca Juniors “De-ve-nir hinchada desde lo anónimo del cuerpo solitario recortado” (Kesselman, Pavlovsky & De Brasi, 1996, p. 54).

El quehacer psicodramático desborda el ámbito del oficio propiamente dicho para colarse en el quehacer de la vida cotidiana, dice Hernán Kesselman (2007) “Sentimos, actuamos, pensamos y hablamos ‘en escenas’. Es un modo de trabajar y hasta de vivir y comunicarse” (p. 60). Gran parte de su obra y la de Pavlovsky dan cuenta de esa aseveración.

El *entre* es la noción que ellos han desarrollado teóricamente y explica este fenómeno, entre el teatro y la psicología, dos campos de pasión, experimentación personal y grupal, de producción y creación, de investigación. Hace que la narrativa esté en sus entrañas creativas y producciones escritas: el dramaturgo escribe las obras que después monta y se vuelven a “escribir” sobre el escenario en una nueva narrativa llena de cuerpos, de espacios tiempos diversos y simultáneos. Un *entre* la producción teórica y la producción narrativa. Un *entre* que, como ya mencionamos, no implica lo uno o lo otro sino lo que se produce al habitarlo. La narrativa en Eduardo Pavlovsky (1996) está siempre presente a través de su doble actividad actoral-autoral. Dice el autor que en el trabajo con multiplicación dramática se le hace difícil diferenciar entre investigación estética e investigación psicoterapéutica. La multiplicidad grupal que se devela en las multiplicaciones dramáticas a través de un fenómeno creativo como verdaderos hechos estéticos dificulta tal distinción. Su actividad se desarrolla en un *entre* el hecho estético y el hecho terapéutico, es decir, entre su rol como actor-autor y su rol como terapeuta grupal; ficción y realidad se vuelven a encontrar en la escena.

Las memorias recuperadas por De los Santos (2019), reconfiguradas en otro tiempo-espacio, generan una nueva narrativa; son tomadas como formas de resistencia que permitieron la transmisión. Las escenas de hoy sobre el ayer permiten esta reescritura grupal a través de una ontología que se dirige hacia nuevos modos de existencia.

Por último nos remitimos a otra experiencia psicodramática grupal vivida por quien escribe, unos años atrás, en un grupo de formación en psicodrama. Se debía presentar un trabajo final de curso y frente a esta situación la persona se paraliza, se activan las defensas y se termina produciendo un texto pobre, vacío y desafectivizado. Dicha circunstancia fue tomada por el grupo de formación y dramatizada. El pasaje por esta experiencia grupal habilitó la reescritura de aquel trabajo, ya no individual sino individuado (Kesselman & Pavlovsky, 2006). Una nueva narración surgió pero esta vez creativa, cargada de afectos, de historias y de singularidades.

Reflexiones finales

En nuestro intento de reflexión en las relaciones que se entretienen entre una práctica expresiva, de acción dramática, y otra discursiva, narrativa, nos encontramos con la impresión de que ambas son inseparables, corresponden a dos caras de una misma moneda, donde lo discursivo se entrelaza con la acción para hacernos testigos y protagonistas de nuestras experiencias de vida.

Partimos de una de ellas que nos brinda el material de reflexión inicial para comenzar a indagar en este terreno. Un relato personal, que es robado para hacerse colectivo y luego ser otro; ser otro el relato y ser otra la narrativa que se produce a partir de él. ¿Qué es lo que sucede, que habilita esa modificación? Sucede la multiplicidad de sentidos, la incorporación de lo diverso en la configuración de esa narrativa, el pasaje de la producción unívoca hacia la producción y creación colectiva. El reconocimiento de lo singular en nuestras historias de vida, por encima de los modos establecidos del deber ser. El movimiento que se da de lo patético hacia lo siniestro para llegar, finalmente, a lo lúdico es el que posibilita el ingreso a la multiplicidad y genera discursos colectivos, de encuentro, de solidaridad y empatía. Implica también una renuncia:

una mirada final desprovista de algún resto de su herida narcisista podrá encontrar en la obra un efecto maravilloso e insólito (de lo siniestro, a lo patético, a lo maravilloso a través de la vivencia estética). Podrá reencontrar su propia obra llevada a la exaltación. No es otra obra, es la misma obra, deformada, atravesada, pero conservando aún su singularidad. El texto no se reescribe, pero se re-inscribirá

desde múltiples sentidos aprisionados en el texto original (Kesselman & Pavlovsky, 1998, s/p).

La otredad habilita y lo diferente ya no es el horror, ya no representa el horror de alguna experiencia a la que se le teme.

El psicodrama y su práctica se plantean otro modelo que integra lo político y lo subjetivo, otro sistema de referencias que cuestiona la homogeneización macropolítica neoliberal para proponer nuevas referencias de subjetividad y sociabilidad. Imparte y se configura a partir de cualidades como la empatía, la solidaridad, la ternura, el compartir. En palabras de Kesselman y Pavlovsky (1996, p. 101), se producen “nuevas estrategias solidarias y el descubrimiento de que la capacidad de invención de un grupo humano es incalculable. Hasta dónde puede un cuerpo. Hasta dónde puede un grupo”. En este mismo sentido plantea De los Santos (2019, p. 15):

La transmisión en psicodrama marcó una experiencia en el cruce de la educación, de la política y de la sociedad que tiende a la solidaridad de la trama relacional, al no sostenimiento de los valores individuales y a la circulación de aquello que concebido como propiedad privada (escenas personales) puede mutar de modo, ya que lo que surge en el campo del grupo y se revela como imágenes resultantes (dramatizaciones) es inmanente a este, es autoproducción y, en tanto ello, es del grupo (p. 15).

El psicodrama tiene una relación de intimidad con lo político. Desde su nacimiento en su propio acto gestacional está el intento de curar a una sociedad del momento que estaba viviendo (De los Santos, 2019). Sus ámbitos de inserción por fuera de las instituciones académicas y las poblaciones en situación de marginación con las que trabaja son expresión de ello. Así como su búsqueda de construir procesos colectivos de subjetivación en los que podamos pensarnos como sujetos creadores, que disponemos de un tiempo para autogobernarnos (Kesselman & Pavlovsky, 1998), y colectivos, ya que necesitamos de los otros para conocernos, comunicarnos, comprender y construir a partir de formas no competitivas sino complementarias, donde nuestro accionar no sea tamizado por la matriz comparativa-competitiva sino por una matriz ética-estética de la genuina singularidad, de la propia capacidad creadora. A través del psicodrama tenemos la posibilidad de elegir nuestra actitud no importa bajo qué circunstancias, desembarazarnos de las historias narradas por la dura segmentariedad de estructuras para descomponernos en la multiplicidad de los relatos colectivos, hacernos gobernadores de nuestras propias intensidades, afectos y sentidos.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1982). Introducción al análisis estructural de los relatos. En Barthes, R., Greimas, A.J., Eco, U., Gritti, J., Morin, V., Metz, Ch., Genette, G., Todorov, T. & Bremont, C. (1982). *Análisis Estructural del relato*. Buenos Aires: Premia Editora.
- Bello, M. C. (2000). *Introducción al psicodrama. Guía para leer a Moreno*. México: Colibrí.
- Bertaux, D. (1980). La perspectiva biográfica: validez metodológica y potencialidades. *Cahiers Interantionaux de Sociologie*, Vol. LXIX. Paris: Presses Universitaires de France. Recuperado de http://www.comisionporlamemoria.org/static/prensa/jovenesymemoria/bibliografia_web/metodologia/Bertaux.pdf
- Biglia, B. & Bonet-Martí, J. (2009). La construcción de narrativas como método de investigación psicosocial. Prácticas de escritura compartida. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 10,1, 73 párrafos.
- Borges, J. L. (1980). La poesía. *Siete noches* (pp.36-45). México: Meló. Recuperado de <https://www.slideshare.net/AnselmiJuan/seoras-seores-siete-noches-jorge-luis-borges>
- Cabruja, T., Íñiguez, L. & Vázquez, F. (2000). Cómo construimos el mundo: relativismo, espacios de relación y narratividad. *Anàlisi*, 25, 61-94 Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=72405>
- Castillo, I., Ledo, H. & Del Pino, Y. (2012). Técnicas Narrativas. Un enfoque psicoterapéutico. *Norte de Salud mental*, 42, 59-66.
- De los Santos, C. (2019). *Memorias compartidas y resistencia social. El psicodrama y su transmisión en Uruguay (1973-1985)* (tesis de maestría). Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Uruguay.
- Del Cueto, A. M. & Fernández, A. M., (1985). El dispositivo grupal. En Pavlovsky, E., Kesselman, H., De Brasi, J. C. & Baremblytt, G. (Comps.) (1985). *Lo Grupal 2* (pp. 47-87). Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- Deleuze, G. (2005). *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1994). Introducción: Rizoma. *Mil Mesetas* (pp. 9-32). Valencia: Pre-textos.
- Domínguez, E. & Herrera, J.D., (2013). La investigación narrativa en psicología: definición y funciones. *Psicología desde el caribe*, 30 (3), p. 620-641. Recuperado de <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/psicologia/article/view/4455/6951>
- Foucault, M. (2008). Primera lección 6 de enero de 1982. *Hermenéutica del sujeto: curso en el Collège de France (1981-1982)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Garavelli, M. E. (2003). *Odisea en la escena. Teatro espontáneo*. Córdoba: Brujas.

- García, R. & Munita, H. (2016). La narrativa como método desencadenante y producción teórica en la investigación cualitativa. *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, mayo-agosto, 2016, 34, 155-178. ISSN: 1139-5737, DOI/empiria.34.2016.16526
- Gorlier, J. C. (2002). *Comunidades narrativas. El impacto de la praxis feminista sobre la teoría social*. La Plata: Al Margen.
- Gorlier, J. C. (2008). *¿Confiar en el relato? Narración, comunidad, disidencia*. Mar del Plata: EUDEM.
- Kesselman, H. & Pavlovsky, E. (1998). La multiplicación dramática: un quehacer entre el arte y la psicoterapia. *Topía. Un sitio de psicoanálisis, sociedad y cultura* [en línea] Recuperado de <https://www.topia.com.ar/articulos/la-multiplicaci%C3%B3n-dramatica-un-quehacer-entre-el-arte-y-la-psicoterapia1>
- Kesselman, H. & Pavlovsky, E. (2006). *La multiplicación dramática*. Buenos Aires: Atuel.
- Kesselman, H. & Pavlovsky, E. (2007). *Espacio y creatividad*. Buenos Aires: Galerna.
- Kesselman, H., Frydlewsky, L. & Pavlovsky, E. (1987). La obra abierta de Umberto Eco y la multiplicación dramática. En Kesselman, H., Pavlovsky, E., Baremlitt, G., De Brasi, J. C., Bauleo, A. & De Brasi, M. (Comps.) (1987). *Lo Grupal 5* (pp. 17-28). Buenos Aires: Búsqueda.
- Kesselman, H., Pavlovsky, E. & De Brasi J.C. (1996). *Escenas Multiplicidad: (estética y micropolítica)*. Concepción del Uruguay: Ayllú.
- Moreno, J. L. (1961). *Psicodrama*. Buenos Aires: Paidós-Horme.
- Pavlovsky, E. (1982). *Proceso Creador. Terapia y existencia*. Buenos Aires: Búsqueda.
- Pavlovsky, E. (2000). Psicodrama analítico. Su historia. Reflexiones sobre los movimientos franceses argentinos. En Pavlovsky, E. & De Brasi, J. C. (comps.) (2000). *Lo Grupal 6* (pp. 11-54). Buenos Aires: Búsqueda.
- Pavlovsky, C. (1990). La estética molecular de la escena o los límites del psicodrama. En Pavlovsky, E., Pavlovsky, C., Baremlitt, G., Bauleo, A. & De Brasi, M. (comps.) (1990) *Lo Grupal 8* (pp. 93-109). Buenos Aires: Búsqueda.
- Pavlovsky, C. (2003). La rostridad en los grupos. Líneas de fuga en el trabajo con psicodrama. *Campo Grupal. Hay otros mundos pero estamos en este*, 48, 6.
- Pavlovsky, C. (2011). Psicodrama hoy. La diversidad como clínica. *Actualidad Psicológica. El arte en la escena*, 393, 7.
- Pavlovsky, E., Moccio, F. & Martínez Bouquet, C. (1979). *Psicodrama. Cuándo y por qué dramatizar*. Madrid: Fundamentos.
- Payne, M. (2002). Una visión global de la terapia narrativa. En M. Payne (Ed.). *Terapia narrativa. Una introducción para profesionales* (pp.21-34). Barcelona: Paidós.

- Pichón-Rivière, E. (1985). *El proceso grupal: del psicoanálisis a la psicología social (I)*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ricoeur, P. (2006). La vida: un relato en busca de narrador. *Ágora*, 25 (2), 9-22.
- Saussure, F. (2001). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Smolovich, R. (2000). Apuntes sobre la multiplicación dramática. En Pavlovsky, E. & De Brasi, J. C. (comps.) (2000). *Lo Grupal 2* (pp. 73-91). Buenos Aires: Búsqueda.