

Zonas liminares entre Psicodrama y Teatro

María Inés Grimoldi¹

Resumen

El propósito de este trabajo es mostrar el proceso por el cual se rompen las fronteras entre el arte dramático y la psicoterapia, lograr que en ese encuentro se modifiquen ambos y llegar a un producto nuevo, el psicodrama.

El actor, autor, médico psicoterapeuta argentino Eduardo Tato Pavlovsky fue el primero en trabajar en América Latina, en la década del 60, con la técnica del psicodrama.

Esta forma de psicoterapia, creada por Jacob Levy Moreno en la década del 40, está inspirada en el teatro de improvisación y fue concebida inicialmente como grupal o psicoterapia profunda de grupo.

El análisis de la obra *Asuntos pendientes*, estrenada en julio del 2013 en el Centro Cultural de la Cooperación y a cuarenta años del estreno de *El señor Galíndez*, nos permite ver el proceso de creación, el paso de la impro a la consolidación de la escena dramática y la reflexión acerca de los integrantes sociales de la complicidad civil de la dictadura.

Hay que recordar que *El Señor Galíndez* desarrolla la problemática de la tortura, tema que pertenecía al contexto de producción y de recepción en el momento del estreno, al punto que el teatro Payró, donde se representaba la obra sufrió un atentado y por esta causa Pavlovsky se exilió en España.

El trabajo apunta a abrir interrogantes: ¿puede el teatro funcionar como cura social?, ¿es el teatro el psicodrama de los pueblos?, ¿cómo aparece lo temido reprimido en su dimensión estética?

¹ Instituto de Artes del Espectáculo, UBA

Zonas liminares entre Psicodrama y Teatro

El concepto de **liminalidad** es una noción desarrollada por Arnold Van Gennep, tomada posteriormente por Víctor Turner y alude al estado de apertura y ambigüedad que caracteriza a la fase intermedia de un tiempo-espacio tripartito (una fase preliminar o previa, una fase intermedia o liminal y otra fase postliminal o posterior). La **liminalidad** se relaciona directamente con la *communitas* pues se trata de una manifestación anti-estructura y anti-jerarquía de la sociedad, es decir de una situación en donde una comunión espiritual genérica entre los sujetos sociales sobrepasaría las especificidades de una estratificación. Se trata, por consiguiente, del momento donde las distintividades triviales quedan suspendidas, lo que precisamente permite el paso entre una condición social y otra.

Es un período de transición, donde es difícil apreciar el límite de la frontera entre un concepto y otro, generando una situación que puede llevar a nuevas perspectivas.

La poesía es un claro ejemplo de **liminalidad** entre artes visuales y literatura. Una muestra son los caligramas que representan la imagen a que hace mención el discurso, dibujándola por medio de sus propias palabras.

Ese fue el camino modernista, acudir a la palabra, pero desconfiando de su función denotativa y potenciando sus capacidades sonoras y plásticas para sugerir sensaciones imposibles de decir.

El modernismo entendió la literatura fusionada con otras artes, explorando sus posibilidades cromaticas, como lo expresaba Rubén Darío.

En el presente trabajo, el propósito es mostrar el proceso por el cual se rompen las fronteras entre el arte dramático y la psicoterapia, lograr que en este encuentro se modifiquen ambos y llegar a un producto nuevo, el psicodrama.

El autor, actor y médico psicoterapeuta argentino Eduardo Tato Pavlovsky fue el primero en trabajar en América Latina, en la década del 60, con la técnica del psicodrama. Fue autor del primer libro en castellano sobre el tema, *Psicoterapia de grupo de niños y adolescentes*.

Esta forma de psicoterapia, creada por Jacob Levy Moreno(4) en la década del 40, está inspirada en el teatro de improvisación y fue concebida inicialmente como grupal o psicoterapia profunda de grupo.

Según el propio Moreno, “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.” El psicodrama pone al paciente sobre un escenario, donde puede resolver sus problemas con la ayuda de unos pocos actores terapéuticos. Es tanto un método de diagnóstico como de tratamiento.

Tal vez debido a estas características, es que diferentes analistas, autores y compañías del país aplican la técnica en la terapia de grupo o en la improvisación y en los momentos iniciales de la creación.

Cabe destacar la noción de “entre” en psicodrama: “En las dramatizaciones, incorporamos la noción de “entre”. Las voces que rodean la escena. Los movimientos, ritmos, sonidos e imágenes del modo que el grupo puede trabajar no solamente doblando a los “sujetos” de la escena sino también asumir la incorporalidad del “entre”. Todo aquello que pasa entre los miembros.”

En el psicodrama las reacciones narcisísticas corren el riesgo de ser exacerbadas por la dinámica grupal. Los afectos que ocurren en la escena (como si) son reales, no son ficción.

El rol es la posición asumida por un individuo en determinado grupo y determinada tanto por su estructura personal como por la reacción del grupo ante ella y su reacción ante la reacción del grupo.

La concepción dramática de la psicoterapia es la inclusión de técnicas dramáticas al arsenal terapéutico. La escena involucra al grupo, terapeuta incluido.

En psicoterapia dramática, tienen mayor centralidad los recursos de asunción de roles y catarsis que los de transferencia (1). En todo grupo psicodramático hay un líder transferencial que puede o no ser el coordinador y que reabsorbe la mayor cantidad de afectos cariñosos y hostiles. Los demás terapeutas configuran siempre la pareja del líder. En el grupo, las relaciones entre los participantes dependen del lugar que ocupan en el grupo y no sólo de sus historias pasadas, roles que disimulan y sustituyen los efectos de la transferencia.

En el proceso se realizan juegos dramáticos, dirección de escenas y aparición de escenas temidas.

Si se reflexiona en un grupo de entrenamiento sobre cada escena temida hacia su introspección, puede encontrarse con una escena grupal de su historia personal. Si esta escena se exterioriza, adjudicándole roles a sus compañeros del grupo y llevándola a la representación dramática, resuena en el conjunto y adquiere una visión enriquecedora (visión múltiple) transformándose en una escena descubridora, escena resonante que puede ser incorporada por el coordinador con el objeto de munirse de un repertorio mayor de recursos.

La dramatización inicial de un paciente la definimos como texto escrito y la producción dramática global producto del atravesamiento de la escena original por las múltiples subjetividades de los integrantes, a través de la multiplicación dramática, texto dramático.

En el texto escrito está inscripta la posibilidad del texto dramático.

Las dos caras del juego son, por un lado un intento de elaborar situaciones traumáticas y por otro, una expresión de la potencia creadora.

Un integrante de un grupo no se cura sólo por el proceso interpretativo sino también porque el grupo se convierte en un lugar apto para desarrollar su potencia de creatividad.

Hay dos caminos para la creación: uno de ellos utiliza lo ya conocido, el otro nace de la comprensión intuitiva, de un acto rebelde, una rasgadura erótica(2), según palabras de Pavlovsky en el texto *Aprender a no entender*. . Estos dos modelos de comprensión se complementan y forman parte de un proceso único.

Lo más importante o definitorio en esas búsquedas es el cuerpo. Los gestos y actitudes corporales que adoptamos, los músculos y posiciones corporales son reconocidos como “función intelectual”. Actitud corporal de comprensión. Construcción de hipótesis. Alguna intervención eficiente del coordinador.

Hay otra forma de comprender que Pavlovsky denomina “salto al vacío”, donde ya no se siente la cercanía de los acompañantes teóricos que orientan. Predominan las imágenes desordenadas. Estas imágenes a saltos, no parecen provenir de un razonamiento previo, de una elaboración de conceptos de dinámica de grupo. Son sólo imágenes. Y desordenadas. El sentimiento que corresponde es el miedo al vacío. Las imágenes aisladas producen vértigo. Y se empieza a comprender lo que no se podía comprender. Los sinsentidos adquieren nivel de coherencia significativa.

Para esta segunda comprensión, es necesario hacer un duelo, es necesario quedarse solo. Solo con los propios ruidos. Sin nadie. Soledad del creador. Asesinato del padre. Inseguridad de la ruptura.

Lo que se pierde es la dimensión del tiempo. Quedamos a merced de otro tiempo no calculable. No registrable. Tiempo de musas. De invenciones mágicas. De sueños.

El psicoanálisis sabe mucho de la repetición. Pero no sobre los estados creativos *in statu nascendi*.

Se llega a algo parecido a lo que en teatro serían las improvisaciones creativas. El personaje es mediatizado subjetivamente por el autor, director y actores en improvisaciones.

Lo que cura es, cuando a través de un estado creativo del grupo, soy acribillado por las mediatizaciones subjetivadas de cada integrante en las multiplicaciones dramáticas. Me curan las múltiples versiones de mi propia historia que el grupo produce y que rompe con mi visión monocular narcisística de mi problemática.

“Creo que debemos entrenarnos a no comprender” dice Pavlovsky. Entrenarse para percibir los múltiples sentidos de las escenas. Lo que pasa es eso, no significa otra cosa.

En teatro, podemos reflexionar acerca de su obra *Asuntos pendientes* y de encontrar la liminalidad con el psicodrama.

Asuntos pendientes se estrenó el viernes 12 de julio de 2013 en el Centro Cultural de la Cooperación “Floreal Gorini” con dirección de Elvira Onetto y actuación del propio Pavlovsky, Susy Evans y Eduardo Misch. Y a cuarenta años del estreno de *El señor Galíndez*.

Lo primero que surge en la obra es la idea de crimen, crimen social, crimen familiar, crimen de la ética. Lo espacial, lo temporal y la idea del sujeto hablante se vuelve abstracto, imprevisible, horroroso. Nadie paga por esos crímenes, hasta se podría suponer que nada ha sucedido en realidad, pero hay cuerpos que huelen y también vuelven. Aparece lo ominoso bajo la forma de lo civilizado.

La cabeza de Aurelio, personaje principal, está acibillada de imágenes de un social histórico que lo desbordó. Se cruzan imágenes del represor, del reprimido, nuevas éticas coyunturales, incesto, criminalidad exaltada, niños deformes, suicidios, confusión de identidades, quién es quién, borramiento de límites, traiciones infinitas, todo eso en la cabeza de un hombre que no logra compaginar su historia.

Hay ideas teóricas que están, por ejemplo, en Hanna Arendt. La sensación de lo horrible que es el parecido que hay en la cotidianeidad del torturador y la gente común.

Es una obra que no permite ir comprendiéndola en todo momento porque de repente, pasa otra cosa. No hay un relato lineal. No hay historia. Lo que hay son tensiones muy fuertes. Los personajes están ligados siempre por intervenciones sexuales muy intensas, a veces fallidas. Puede traer rechazo porque es el lado más oscuro del sentido humano. Es una obra del deterioro, de las preguntas, de la muerte...

Puede leerse también como la complicidad civil con la dictadura o un intento de adentrarse en esa problemática.

Lo terrible es la normalidad que puede haber en la institución de la tortura. El torturador es un hombre “normal” en su vida cotidiana. Se preocupa por su familia, es afectuoso como se ve también en *El señor Galíndez* y en *Potestad* del mismo autor.

En una entrevista a Pavlovsky de Demián Paredes del 10 de enero de 2015 en el diario “La izquierda diario”, el autor reflexiona:

“A mí el psicoanálisis no me sirvió un carajo para entender la tortura... Yo lo busqué más en la militancia, los datos, la información de la gente. A mí el psicodrama me dio una

elasticidad para pensar lo dramático, para soltar los personajes en el sentido más stanislavskiano(3). Pueden salir de su silueta psicológica e histórico-social y hacer otras cosas en el momento. Lo que sería una pulsión. ... Y el pibe en *Asuntos pendientes* tiene relaciones con la mamá y el padre lo felicita! Elpadraastro, bah...”

La familia está formada por el padre (Pavlovsky), la madre (Susy Evans) y el hijo (Eduardo Misch), hijo comprado a una familia indigente en la provincia de Misiones, negro de ojos claros, de madre misionera y padre australiano. Aparece, en algunos momentos, una mujer que funciona como testigo (Paula Marrón), y observa las acciones de la familia.

Los asuntos pendientes son la miseria de los sectores más marginados, el impacto de la pobreza en varias generaciones de niños y adolescentes, el turismo sexual y la prostitución, el tráfico ilegal de bebés, la complicidad civil que hace que no ve estos flagelos.

Otro de los componentes que se acercan al psicodrama radica en la representación de distintas subjetividades. Todo el tiempo los personajes de la familia se constituyen en territorios de deriva de múltiples sujetos, mutan en otras voces e historias. Por ejemplo, en la grabación de video del debut incestuoso del hijo, la voz de la madre no es la de Susy Evans, sino la de Mirta Bogdasarian. El mismo personaje es encarnado por otro actor. “¿Ahora, quién habla?, pregunta angustiada la madre en otra escena. Estética de la multiplicidad. Estalla el concepto tradicional de personaje y favorece la percepción del cruce de discursos, identidades, zonas propias del psicodrama. Además la historia está construida de modo tal que el espectador nunca sabrá si los hechos responden al plano real que vive la familia o a la imaginación, a la alucinación, a la memoria o a lo onírico del mundo de los múltiples personajes ¿Mató el padre al hijo por accidente? ¿Cómo luego

reaparece el hijo ya grande? ¿Sucedió el encuentro con Valeria Mazza? La escena des sexo matrimonial, ¿acontece inmediatamente después de la muerte del hijo? La puesta de Onetto potencia esa ambigüedad, esa irresolución, propias también del psicodrama. Los hechos suceden, acontecen sin que los entendamos. Finalmente el muerto hiede y de la bolsa de basura se desprende una nube de cal. Hay crimen, no hay duda.

Padre y madres son buenas personas, buenos vecinos, con los que el espectador se identifica de manera directa y al mismo tiempo son criminales perversos, fieras repudiables por sus acciones o por su indiferencia. La “normalidad del monstruo” en toda su expresión.

La escenografía es despojada, propia del teatro de Pavlovsky (apenas dos hileras de tres sillas cada una que los mismos personajes van acomodando a lo largo de la pieza) y una excelente sonorización a cargo de Manuel Llosa.

Creo que esta obra tiene la potencia de un clásico aunque sea muy actual y no hubiera sido posible su escritura ni su representación sin la experiencia de Pavlovsky como psicodramatista. Tiene todos los elementos constitutivos del psicodrama: el “entre”, el salto al vacío, la rasgadura erótica, la ambigüedad entre lo real y lo imaginario, la multiplicidad de subjetividades, las pulsiones sexuales al desnudo, lo temido reprimido y finalmente la dimensión estética. El paso posterior es la cura.

¿Podrá este tipo de teatro funcionar como cura social? ¿Es el teatro el psicodrama de los pueblos? Son interrogantes abiertos que si bien no resuelven ayudan en este tipo de procesos a curar desde la creatividad.

Notas

- (1) Transferencia: "...el proceso en virtud del cual los deseos inconscientes se actualizan sobre ciertos objetos, dentro de un determinado tipo de relación establecida con ellos y, de un modo especial, dentro de la relación analítica. Se trata de una repetición de prototipos infantiles, vivida con un marcado sentimiento de actualidad. Lo que los psicoanalistas denominan transferencia es la transferencia en la cura." Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*.
- (2) "Rasgadura erótica: transgresión y placer corporal que lleva a un salto al vacío." Eduardo Tato Pavlovsky en *Aprender a no entender*.
- (3) Método stanislavkiano: Konstantin Stanislavski (1863-1938) creó el famoso método en su formación como actor a través de la observación. Expone los elementos que consideraba claves: la relajación, la concentración, la memoria emocional, las unidades, los objetivos y los superobjetivos. En K. Stanislavski en *La preparación del actor*
- (4) Jacob Levy Moreno (Bucarest, Rumania 1889-Nueva York 1974), fue discípulo de Carl Gustav Jung. Siendo estudiante rechazó las teorías de Freud y se interesó en el potencial de los grupos para la práctica terapéutica. Ocupó varios puestos en la Universidad de Columbia.

Bibliografía

Bello Canto, Aida; Bustos, Dalmiro; Jait, Luis y otros. *Grupalismo. Primavera 2007*. Ediciones Vergara, Buenos Aires, 2007.

Bustos, Dalmiro y Nosedá, Elena. *Manual de Psicodrama en la Psicoterapia y en la Educación*. Ediciones Vergara, Buenos Aires, 2007.

Dubatti, Jorge, *La ética del cuerpo. Eduardo Pavlovsky*. Serie diálogos. Ediciones Babilonia, Buenos Aires, 1994.

Irazabal, Federico. *El giro político*. Editorial Biblos, Buenos Aires, 2004.

Pavlovsky, Eduardo. *Psicoterapia de grupos de niños y adolescentes*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.

Pavlovsky, Eduardo. *Psicodrama psicoanalítico en grupos*. Editorial Kargieman, Buenos Aires, 1970.

Pavlovsky, Eduardo. *Cuando y por qué dramatizar*. Editorial Proteo, Buenos Aires, 1971.

Pavlovsky, Eduardo. *Micropolítica de la resistencia*. Artículos, Eudeba, Buenos Aires, 1999.

Piperno, Graciela, *Terapia escénica. Hacia la revolución afectiva*. Ediciones Vergara. Buenos Aires, 2013.

Stanislavsky, Konstantin, *La preparación del actor*. Buenos Aires, Nuevos Tiempos, 2012.

