



# MULTIPLICACIÓN DRAMÁTICA

## Otra forma de pensar la multiplicidad

UNIVERSIDAD de la REPÚBLICA

FACULTAD de PSICOLOGÍA

Montevideo, 20 de FEBRERO de 2015

Trabajo Final de Grado

Estudiante: Pilar Roselló

Tutora: Lic. Gabriela Etcheverry

## ÍNDICE

Resumen.....	3
Introducción.....	4
Capítulo I. LA MULTIPLICACIÓN DRAMÁTICA Y SUS ORÍGENES.....	6
Capítulo II. MULTIPLICACIÓN Y MULTIPLICIDAD.....	9
Capítulo III. RIZOMA.....	12
Capítulo IV. MULTIPLICACIÓN DRAMÁTICA Y NOCIÓN DE AGENCIAMIENTO.....	15
Capítulo V. SOBRE EL COORDINADOR DE GRUPOS.....	18
Reflexiones finales.....	23
Referencias Bibliográficas.....	29

## RESUMEN

El objetivo de este trabajo es realizar un breve recorrido teórico a través del concepto de multiplicación dramática, con el fin de dar a conocer y reflexionar sobre algunas de las nociones y herramientas que la integran. El trabajo se centrará principalmente en las ideas de Hernán Kesselman y Eduardo Pavlovsky, quienes fueron los creadores de este concepto. Para su creación, los autores se nutrieron de algunas nociones del esquizoanálisis, planteadas por Deleuze y Guattari que también estarán presentes en el desarrollo de esta monografía.

**Palabras clave:** multiplicación dramática; multiplicidad; agenciamiento; multiplicación; rizoma.

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se enmarca dentro de la Licenciatura en Psicología - de Facultad de Psicología - Universidad de la República, como una exigencia académica formal, de acuerdo a lo dispuesto en el Plan de Estudios aprobado en el año 2013. El mismo establece como última instancia obligatoria en la currícula del Licenciado en Psicología, la elaboración y aprobación de un trabajo final de grado como requisito para concluir la formación en este ámbito. La modalidad elegida en este caso, es monografía.

A lo largo de este trabajo intentaré reflexionar en torno a la siguiente pregunta: *¿ de qué trata la multiplicación dramática y cuáles son sus aportes al terreno de la psicología?*

En un intento de delinear o delimitar de alguna forma el objetivo y contenido del presente trabajo, es que decido realizar una revisión bibliográfica sobre este tema. Inevitablemente el recorrido será breve y acotado, por las condiciones mismas de este tipo de trabajo, ya que responde a una modalidad de tesina y tiene sus limitaciones espaciales. De todas maneras se intentará desarrollar estas ideas de manera, que sirvan de estímulo para el surgimiento de nuevas reflexiones e interrogantes acerca nuestra posición actual.

Trabajaré en torno a la noción de multiplicación dramática, que proponen los autores Kesselman y Pavlovsky, en su texto *La multiplicación dramática* (1989).

La multiplicación dramática tal como plantean los autores, no es simplemente una técnica dentro del psicodrama, sino una nueva forma de pensar el dispositivo grupal, se parte de la multiplicidad como forma de derrumbar la existencia de leyes universales que lo expliquen todo. Dice Raúl Sintés (2002) sobre la multiplicación dramática, " Afirma la multiplicidad de causas, la desmesura, las múltiples posibilidades, la creación y, por lo tanto, el azar...No niega las posibilidades colectivas; por el contrario, las promueve". (p.133)

El interés por trabajar estos temas surge a raíz de un cuestionamiento sobre las miradas psicologizantes totalizadoras, el esquizoanálisis plantea la oposición de dos conceptos relacionados a esta idea. Por un lado la concepción arqueológica del psicoanálisis, y por otro la concepción cartográfica. En la primera el inconciente está ligado a la memoria, a la repetición y fijación de estructuras infantiles, se refiere a personas y objetos. En la segunda, el inconciente no tiene que ver con personas y objetos, sino con devenires y trayectos, hay movimiento y multiplicidad.

Se intenta pensar la multiplicación dramática como campos de problemas conformados por múltiples inscripciones: políticas, históricas, deseantes, sociales, institucionales, geográficas, etc. Entiendo que la participación en espacios de creación colectiva constituye espacios de subjetivación en tanto propone y propicia la construcción y producción de nuevas subjetividades; así como nuevas formas de ser/estar en el mundo.

En este sentido pensaré la producción artística como generadora de deseos, de rupturas, de nuevos territorios existenciales, que apunten a deconstruir discursos psicologizantes, rígidos y estructurantes.

A lo largo de este trabajo, de carácter fundamentalmente teórico y reflexivo, intento transmitir un posicionamiento determinado, signado por la necesidad de un permanente de análisis de nuestra formación, desde un lugar activo y crítico.

Seguramente este tema tendrá múltiples miradas y resonancias que no serán abarcadas en su totalidad. Cabe agregar además que este trabajo no apunta a realizar una investigación, ni tampoco a profundizar en el conocimiento de las formas de psicoterapia que integran técnicas dramáticas o de representación. Sin embargo, se propone pensar la multiplicación dramática como ejemplo disparador, para promover la reflexión acerca de nuevas formas de pensar los dispositivos grupales, que implican una mirada desde la multiplicidad.

No pretendo llegar a conclusiones certeras ni mucho menos dar por cerrada la reflexión acerca de estos temas, pero es un desafío estimulante poder pensar sobre estas nuevas miradas epistemológicas, que considero fundamentales en nuestra práctica, en tanto no cesan la búsqueda constante de la transformación subjetiva de la realidad.

## I. LA MULTIPLICACIÓN DRAMÁTICA Y SUS ORÍGENES

Para adentrarnos en la temática que se desarrollará en este capítulo, es necesario realizar una breve introducción sobre la noción de multiplicación dramática, sus orígenes y contexto, a fin de facilitar una comprensión más amplia sobre el tema.

La concepción de Multiplicación Dramática es pensada por Frydlewsky, Kesselman y Pavlovsky, como una nueva forma de pensar el dispositivo grupal. Dicen los autores que su nacimiento surge como un intento de buscar un camino alternativo al reduccionismo psicoanalítico y al movimiento psicodramático de comienzos de la década del '70 en la Argentina.

Comienzan a aparecer entonces estas nuevas ideas, que transformarían la visión no solo en relación a la producción dramática sino también, acerca de lo grupal: la multiplicidad de sentidos. La multiplicación dramática aparece como un saber que supera la devolución verbal posterior a la dramatización, rescatando la esencia fundamental del psicodrama, la dimensión expresiva colectiva. En este sentido no se agota en un recurso dramático más, es toda una producción de sentidos.

Fernando Dotta (citado en Sintés, 2002) realiza una comparación entre psicodrama psicoanalítico y Multiplicación Dramática, en la que establece que en el primero no se puede leer una escena aislada, ya que carece de sentido en sí misma. El principio rector por el cual se rige, disminuye por un lado la variabilidad y por otro aumenta la intensidad, desplegando intensos flujos emotivos. En la Multiplicación Dramática, en cambio, las escenas tienen vida propia, ya que sus resonancias despliegan múltiples sentidos, que escapan a la interpretación. Según el autor, la interpretación es un accionar equívoco psicoanalítico, que intenta reconducir los flujos del deseo al eterno mito.

Pavlovsky afirma que “ se trata de un quehacer y un saber. Porque no me parece que deba llamarse ni teoría ni técnica, porque no es una disciplina, porque no es una ciencia, porque no es una especificidad y esto es importante justamente porque esta orientación es crítica de la cientificidad y de la especificidad” (1989, p.8).

Es importante entonces pensar esta concepción, no como una técnica dentro del psicodrama, o como un dispositivo terapéutico únicamente, sino más bien como otra dimensión en el entendimiento de los dispositivos grupales. Se podría decir que la

multiplicación dramática es una modalidad de trabajo que apunta a la multiplicación, en vez de a la reducción. En este sentido entendemos que la multiplicación dramática no podría ser definida específicamente como algo acabado, sino que representa una noción compleja atravesada por diversos componentes que contribuyen a su conceptualización.

Para que haya multiplicación dramática se necesitan básicamente dos cosas; “a) la escena de un protagonista y b) las improvisaciones que cada integrante del grupo realizará en forma de escenas por el efecto de resonancia que en cada integrante produce la escena inicial”. (Kesselman y Pavlovsky, 1989, p.8).

La primera escena que se plantea no prefigura ni contiene a las demás, tampoco es una síntesis de las escenas que vendrán posteriormente, pero sí en ella están inmersas las posibilidades de las multiplicaciones grupales, funciona siempre a disposición de la multiplicidad de sentidos. No se espera que la escena original represente la unidad, que luego se desplegará en función de versiones más complejas y profundas de la misma, que puedan aportar el carácter explicativo o descriptivo de la escena original. Por el contrario, se abre la multiplicidad de sentidos como líneas de fuga que contienen flujos maquínicos que hacen a la creatividad.

Síntes (2002) hace referencia a la idea de goce estético de la creación múltiple, es decir, ese estado creativo que permite al grupo jugar escenas espontáneamente, facilitador de la creatividad individual y productor de sentidos. Afirman Kesselman y Pavlovsky (1989, p.) que la multiplicación dramática habilita en el “como sí” lúdico y onírico de la multiplicación, jugar con los grandes temas existenciales, como la muerte, el amor y la locura.

## Concepción arqueológica y concepción cartográfica

Deleuze (1993) en su obra *Crítica y Clínica*, plantea la contraposición de dos ideas bien interesantes. Por un lado, la *concepción cartográfica*, y por otro, la *concepción arqueológica*.

La concepción arqueológica se vincula con el psicoanálisis y tiene que ver con la relación entre inconsciente y memoria. Es una concepción memorial o conmemorativa. Está referida a personas y objetos, donde la superposición de capas está atravesada por un eje vertical que va de arriba hacia abajo. Según el autor, el psicoanálisis tiene una visión equívoca sobre el inconsciente, que relaciona con fuerzas ligadas a objetos que vuelven siempre a lo posesivo y personal del sujeto. La interpretación aquí tiene sentido cuando vuelve a encontrar a esas personas y posesiones (Deleuze, 1993).

La concepción cartográfica, en cambio, plantea la idea de mapa, donde no se trata de buscar un origen en lo que vino antes, sino de evaluar desplazamientos. El mapa es un devenir de flujos que circulan libremente y se superponen unos con otros. El inconsciente aquí ya no tiene que ver con personas y objetos, sino con devenires y trayectos. No se trata de interpretar sus representaciones o ir tras la búsqueda de un punto de partida o llegada. Identificar trayectorias, crear caminos sin memoria, nuevos universos de referencia que puedan modificar o revertir la situación.

Los mapas pueden ser de densidad o intensidad, constelaciones afectivas que no son sólo trayecto, sino también devenir. El devenir es lo que sustenta el trayecto, lo que transforma al trayecto en un viaje (Deleuze, 1993).

## II. MULTIPLICACIÓN Y MULTIPLICIDAD

La Multiplicación Dramática, como ya se mencionó antes, no puede entenderse únicamente como una técnica, ya que refiere a toda una concepción de los dispositivos grupales, así como también involucra la problemática de la subjetividad.

Esta modalidad de trabajo es parte de un movimiento crítico en el modo de pensar el campo grupal, que responden a la premisa de; multiplicar en vez de reducir. Este dispositivo dispone condiciones de posibilidades para visibilizar lo grupal, las escenas multiplicadas contienen inscripciones de diversos orígenes, institucionales, deseantes, grupales, estéticas, sociopolíticas.

Cada escena y la secuencia de escenas que forman parte de la multiplicación, son generadoras de múltiples sentidos, pudiendo trazarse nuevas líneas de sentido que amplíen el campo de las posibles lecturas sobre estas.

Ana María Fernández entiende la Multiplicación Dramática como un dispositivo, a decir de sus palabras:

Como ya se dijo, aquí lo Uno, el Todo, el objeto, el sujeto, no son pensados como universales, sino en tanto singulares que pueden devenir proceso de totalización, de objetivación, de subjetivación, inmanentes a un dispositivo específico. Puede pensarse que un dispositivo de estas características es también en sí mismo- *una multiplicidad* (2007, p.156).

Es en este sentido que la autora plantea la necesidad de trabajar instrumentalmente sobre la noción de multiplicidad, en el entendido de que a través de esta modalidad de trabajo se está creando posibilidades de despliegue de diversidades y producción de heterogeneidad.

Según la autora la multiplicidad no puede pensarse en términos cuantitativos, no es la cantidad de elementos que definen lo múltiple. Lo que la define es lo que ocurre *entre* las partes o elementos, el “y” entre dos o más términos. No se trata de lo uno o lo otro, ni uno deviniendo del otro, sino más bien las conexiones, desconexiones y las líneas de fuga que atraviesan todos los términos o conjuntos en juego. Este proceder difiere de las lógicas duales o dialécticas, en las que se opone lo Uno a lo otro, la diferencia es pensada como lo antagónico a lo idéntico (A, Fernández, 2007).

Siguiendo con este planteo, se trata pues, de entender la multiplicidad como diferencia de diferencias, y la diferencia sin identidad. Esto implica una concepción distinta a nivel filosófico, un pasaje de la diferencia a la diversidad.

Volviendo al pensamiento de Raúl Síntes (2002) “Cuando el cuerpo se siente individual y privado, y sometido a leyes únicas y universales, no admite la multiplicidad del acontecer y cierra el paso a la creatividad...” (p.133). La multiplicidad, en este sentido, no refiere a las experiencias únicas de un sujeto aislado, sino que alude siempre a un colectivo concreto, en el cual están inscriptas la experiencia, el azar, el cuerpo, las distintas subjetividades que afectan y son afectadas. Múltiples posibilidades, versiones, de lo Uno y de lo múltiple; de aquello que atraviesa el entramado de nuestra subjetivación histórica, política, deseante, creativa. Se promueven las posibilidades colectivas, en tanto, se admite la desmesura, el azar, la multiplicidad de líneas de sentido.

En los renglones anteriores se expusieron algunas reflexiones sobre multiplicidad, según los autores mencionados previamente. Estas ideas pueden tener relación con lo planteado al respecto por Kesselman y Pavlovsky (1989), pero no dan cuenta de la diferenciación que proponen los autores, entre *multiplicidad* y *multiplicación*.

En primer lugar, es importante aclarar que la modalidad de trabajo que ellos proponen, no tiene que ver con multiplicidad dramática. La noción de multiplicidad está relacionada directamente con la referencia cuantitativa, sería la sumatoria de elementos, más de lo mismo.

En este sentido, la multiplicidad no profundiza, no accede al sentido metafórico, se encuentra en dirección vertical. El esquema sería la sumatoria de conjuntos que buscan explicar una misma cosa, donde las subjetividades no se entremezclan caóticamente, resonando y consonando con las subjetividades de los otros. Son escenas que se repiten una y otra vez, escenas que son actuadas pero no creadoras.

La multiplicidad, según la definen en el texto, está dada como un hecho, el hecho de *ser múltiple*. La multiplicación, en cambio, *está siendo* (Kesselman y Pavlovsky, 1989).

Si se piensa sobre el origen de la palabra multiplicación y sobre sus distintas acepciones, los autores afirman que “Multiplicar proviene de plico: pliegue, desplegar e *implicarse*” (Kesselman y Pavlovsky, 1989, p.70). En las antiguas concepciones, la palabra multiplicación se acercaba más a la idea de crecimiento, de expansión, que no es igual que extensión sobre una cosa, la mera repetición de algo, que bloquea las posibilidades de aprendizaje y creación.

La multiplicación en este sentido es un despliegue, un desdoblamiento, con implicación. La implicación en relación a la capacidad de compromiso, es por esto que los autores hablan de MULTI(M)PLICACIÓN DRAMÁTICA (Kesselman y Pavlovsky, 1989, p.72). Cada escena funciona como fotografía ampliada de la escena original, nutrida y multiplicada por las impresiones, emociones, acciones, puntos de vista de los otros.

Tanto la *multiplicación* como la *multiplicidad* son nociones que comparten el carácter azaroso y heterogéneo del ser múltiples, la diferencia dentro de la diferencia y el dinámico devenir de flujos que en ellas están inscriptos. La diferencia hace a la modalidad de trabajo que se está pensando, es una cuestión temporalidad, lo que es y lo que está siendo.

### III. RIZOMA

Otra de las nociones que aportan al entendimiento de la multiplicación dramática, es la de rizoma, desarrollada por Deleuze y Guattari (1994), en su texto *Mil mesetas*.

El rizoma es una imagen de pensamiento tomada de la botánica que puede funcionar como raíz, tallo subterráneo, tubérculos, bulbos o rama, sin importar su posición en la figura de la planta. Se distingue de la raíz o de las raicillas que funcionan como base o centro del que devienen múltiples ramas. Los modelos arborescentes tradicionales de organización del conocimiento, siguen líneas de subordinación jerárquica, donde lo Uno deviene dos. La imagen árbol- raíz encarna la lógica binaria de la dicotomía, en la cual hay una unidad superior, de la que se despliega una posible imitación de lo múltiple. Estos sistemas contienen centros de subjetivación y significancia, son modelos jerárquicos y centrados, alejándose radicalmente de la multiplicidad (Deleuze y Guattari, 1994).

El rizoma tiene la particularidad de poder conectar un punto con otro punto cualquiera, no tiene principio ni fin, no está compuesto por unidades centradas, sino por dimensiones. Estas dimensiones toman distintas direcciones que van cambiando y cada uno de sus rasgos no comparten necesariamente la misma naturaleza (Deleuze y Guattari, 1994).

La noción de rizoma se opone a la de estructura, donde lo que importa son los puntos y las posiciones, y las conexiones entre estos responden a relaciones binarias de orden jerárquico. Según dicen los autores “ el rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza” (Deleuze y Guattari, 1994, p.25).

Las multiplicidades, según se afirma en el texto, se apoyan en líneas de fuga o desterritorialización, que contienen la posibilidad de cambiar de naturaleza al relacionarse y conectarse con otras líneas. La multiplicidad no tiene sujeto ni objeto, son variaciones de forma, determinaciones, dimensiones, que cambia inevitablemente su naturaleza a medida que aumentan estas conexiones.

Todo rizoma puede ser interrumpido en cualquiera de sus puntos, pero vuelve a comenzar por alguna de sus líneas. Las líneas segmentarias y las líneas de fuga son parte

del rizoma, unas conectan con otras, pudiendo así pasar de la estratificación, la organización, el poder de un significante a la ruptura, la desterritorialización.

Es por esto que el modelo rizomático no habilita las dicotomías o los pensamientos dualistas, contrariamente a la competencia psicoanalítica por ejemplo (Deleuze y Guattari, 1994).

Kesselman y Pavlovsky toman la noción de rizoma para aportar otra forma de entender la multiplicación dramática. En el entendido de que “ La multiplicación dramática en un nivel es eso: líneas de desarrollo, rizoma, raíces de raíces, historias no una historia central, historias que se entrecruzan vertiginosamente y que producen flujos y cortes” (Kesselman y pavlovsky, 1989, p.41).

Este nuevo sentido sirve para pensar la multiplicación dramática en contraposición a una lógica de la totalidad, se intenta apuntar a la descentralización. Los autores toman la idea de De Brasi (citado en Kesselman y Pavlovsky, 1989), que sostiene que lo que aquí suceden son historias, no hay una historia única y central, sino que hay historias que no están historizadas. La multiplicación por su carácter rizomático no admite la reducción interpretativa, son historias dentro de historias, multiplicaciones de multiplicaciones. No podemos entender la escena original como la raíz, de la que crecerán las siguientes escenas. No hay Uno que deviene en dos, dos que deviene en tres, sino un conjunto de multiplicidades lineales donde no hay puntos de partida, entradas o comienzos.

Las historias tienen carácter de parciales, no hay historias centrales, son historias que se entremezclan generando nuevas, de las que a su vez surgirán otras. Se puede generar nuevas multiplicaciones de otra multiplicación, que no tiene que ser necesariamente sobre la original.

Dicen Kesselman y Pavlovsky, “La noción de rizoma supera la de transversalidad, porque el grupo como máquina no terminará solamente siendo atravesado por inscripciones (económicas, políticas, ideológicas, etc), sino generando cuestionamiento. Uno tiene que enfrentarse con lo que acontece” (1989, pp.42:43).

Aquí se plantea el grupo como creador y multiplicador de sentidos, no se busca explicar los procesos a través de la interpretación. La interpretación, según afirman Deleuze y Guattari (1994), sería un CORTE, un corte de esos flujos y dimensiones cambiantes. La esencia de la multiplicación dramática es, en cierto punto, pensar la multiplicidad como punto de partida. Facilitar la creación de nuevos sentidos, que aportan las múltiples resonancias y consonancias caóticas que emergen de los grupos.

El rizoma no es un modelo estructural ni responde a un eje genético, donde lo que se hace es una suerte de reproducción de un inconsciente cerrado sobre sí mismo. La lógica psicoanalítica por ejemplo, ha intentado a lo largo de la historia describir su objeto de estudio, el inconsciente, a través de sobrecodificaciones y reproducciones ajustadas fielmente a estadios y estructuras. El rizoma funciona más como mapa, donde no hay reproducción del inconsciente, sino construcción. Dicen Deleuze y Guattari (1994) "El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social" (p.18).

Se propone pensar la multiplicación dramática como rizoma, el rizoma como mapa. Es importante esto, en el sentido que el rizoma es un sistema acentrado, no es objeto de reproducción interna, definido solamente por movimientos y estados. El rizoma no reduce, explica interpreta al inconsciente, sino que produce inconsciente.

#### IV. MULTIPLICACIÓN DRAMÁTICA Y NOCIÓN DE AGENCIAMIENTO

Luego de desarrollar en el capítulo anterior algunas ideas sobre la relación entre multiplicación dramática y rizoma, se pensará sobre otra noción más que significativa, también del esquizoanálisis, la noción de agenciamiento. La misma es tomada por Kesselman y Pavlovsky (1989), como aporte facilitador de la comprensión de la multiplicación dramática, en tanto sostienen que ambas nociones son correlativas.

Ana María Fernández (2007), en su texto *Las lógicas colectivas. Imaginarios, cuerpos y multiplicidades*, plantea una definición muy interesante sobre la noción en cuestión:

Como se ha planteado, la unidad real mínima no es la palabra, ni la idea ni el concepto, ni aún el significante. En Deleuze, la unidad mínima es el agenciamiento y es éste el que produce los enunciados. Desde esta perspectiva entonces los enunciados no tienen como causa un sujeto que actuaría como sujeto de enunciación ni tampoco se relacionan con los sujetos como sujetos de enunciado.

El enunciado es el producto de un agenciamiento, que siempre es colectivo y que pone en juego en nosotros y fuera de nosotros multiplicidades, devenires, acontecimientos, etc. (pp. 183-184)

Este concepto se enfrenta a la idea de estructura, sistema o forma. La estructura relaciona elementos homogéneos entre sí, pone en evidencia el conjunto de puntos y de posiciones, y sus relaciones binarias y biunívocas. Un agenciamiento pone en relación elementos heterogéneos entre sí, establece conexiones entre ellos, cada elemento, cada ente, no es una entidad fija, sino que es una multiplicidad. Aquí lo múltiple no se encuentra referido a lo Uno, sino que es tratado como sustantivo: multiplicidad (A. Fernández, 2007).

Como se mencionó en el capítulo anterior una multiplicidad no tiene sujeto ni objeto, son dimensiones, determinaciones que sólo pueden aumentar cuando ella cambia de naturaleza. Dice la autora, "Un agenciamiento es ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones" (A, Fernández, 2007, p.184).

Deleuze (1997) describe dos vertientes del agenciamiento. Por un lado, hay estados de cosas, estados de cuerpos que se entrecruzan, circulan afectos. Por el otro, hay

enunciados, regímenes de enunciados. Ambos son dos formalizaciones no paralelas pero insolubles, ya que todo agenciamiento se encuentra doblemente implicado.

En la producción de enunciados no hay sujetos, siempre hay agentes colectivos y a su vez en los enunciados no hay objetos, sino estados maquínicos. Lo que se hace es agenciar signos y cuerpos como piezas heterogéneas de una misma máquina.

Para los creadores de la multiplicación dramática el agenciamiento no tendrá que ver con la asociación libre, sino que se trata de apropiación deseante. No se puede separar producción de deseo, es decir, que no hay producción sin deseo ni deseo sin producción. “ Lo que los integrantes de un grupo hacen es agenciarse de una parte de la escena original y acloplarla a una sensación- imagen o idea a través de una forma dramática” (Kesselman y Pavlovsky, 1989, p.29).

Los agenciamientos se componen de heterogeneidades de distintos orígenes, químicos, sociales, económicos, políticos, de poder, pero sobre todo de deseo, deseo que constantemente se está agenciando. Los flujos de deseo actúan por efectos y devenires, independientemente de que puedan ser o no atribuidos a, imágenes, personas, identificaciones.

Tampoco los términos proyección o identificación proyectiva son capaces de dar cuenta del fenómeno de la multiplicación dramática. Es verdad que sin proyección no hay multiplicación y que es necesario de la subjetividad proyectiva de cada integrante. El fenómeno proyectivo es quien posibilita entrar en contacto con las afectaciones de otras subjetividades.

Deleuze y Guattari hablan de desterritorialización, consideran que la sociedad se encuentra encapsulada en inscripciones que coartan la producción y el deseo para orientarlos en un sentido reproductivo y antiproductivo. La desterritorialización implica, una nueva orientación de las conexiones maquínicas deseantes, líneas de fuga que desestructuren y creen nuevas territorialidades a las formas abstractas o concretas del poder (Síntes, 2002).

En este sentido la multiplicación dramática se propone como agente de desterritorialización , el grupo es concebido como máquina de producción de sentidos, en tanto sujeto de enunciación colectiva.

## Noción de Bloque

Se pensará ahora sobre la noción de BLOQUE que plantean Kesselman y Pavlovsky (1989),

Cada noción se va oponiendo a otra: la de agenciamiento se opone a la de complejo, la de bloque, término que aparece en Kafka "Por una Literatura Menor" de Deleuze y Guattari y que se opone a la de complejo infantil, hay bloqueos que son cristalizaciones de intensidades. (p. 35)

Se piensa en relación a intensidades que atraviesan y componen la subjetividad, que se cristalizan. Esta cristalización de intensidades procede en distintos mundos de las subjetividades, mundos afectivos, perceptivos, ideatorios, etc (Kesselman y Pavlovsky, 1989, p.35).

El trabajo en multiplicación trata de desbloquear las intensidades cristalizadas, entendidas como bloqueos y no como complejos. Deleuze y Guattari (citado en Kesselman y Pavlovsky, 1989) hacen referencia a que el psicoanálisis sostiene que el deseo es capturado en algunas circunscripciones representativas, contrariamente a eso los autores proponen visualizar el deseo flujos, intensidades de flujos. El deseo aquí no se encuentra ligado a la noción de representación, ni de individuo.

Cuando en estos flujos se produce un corte, ocurren los bloqueos, las intensidades se cristalizan. Un posible corte de esos flujos puede tener que ver con la ininterpretación de los bloqueos, el intentar entender la causa de lo que sentimos o por qué lo sentimos es a veces una forma de aquietar las intensidades que nos habitan.

De aquí surge la idea de que lo importante para la multiplicación dramática es entonces, DESBLOQUEAR y no ANALIZAR esos bloqueos.

Es en este sentido el análisis de los bloqueos refuerza la idea de corte de esos flujos e intensidades. Desbloquear no tiene que ver con la catarsis, tampoco con la idea de energía ligada al cuerpo del sujeto. Se entiende que los bloqueos son intensidades capturadas, que para poder desbloquearlas debería producirse un cambio de las mismas.

La multiplicación dramática habilita posibles cambios de intensidades, lo que implica integrar todos los órdenes que atraviesan al sujeto; cambios en la acción, en el comportamiento, que se traducen en nuevas prácticas y quehaceres, cambios en el orden

de la palabra, del cuerpo, etc. El agenciamiento de nuevas formas de ver y de pensar, facilitan la capacidad de tener más cantidad de puntos de vista sobre una misma cosa.

Dicen los autores, “ Nosotros proponemos *jugar con los bloqueos antes que interpretar sus motivaciones*” (Kesselman y Pavlovsky, 1989, p.104).

## V. SOBRE EL COORDINADOR DE GRUPOS

Las escuelas psicoterapéuticas clásicas han experimentado el problema del entrenamiento y los espacios de asistencia de sus psicoterapeutas de grupo, generalmente respondiendo a través de métodos básicamente verbales, como la elaboración de las ansiedades emergentes, el uso de interpretaciones verbales, señalamientos, puntualizaciones, consignas.

Las técnicas grupales de dramatización o lúdicas, han integrado otras formas de canalizar y elaborar las ansiedades grupales, tanto para pacientes como para terapeutas de grupos. La multiplicación dramática aparece como alternativa, a lo que los autores denominan como método de multiplicación verbal (Kesselman y Pavlovsky, 1989, p.121).

Los autores en plantean que en la multiplicación dramática, el coordinador debe tener la capacidad de poder oscilar entre, lo que denominan como, estares “molares” y “moleculares”.

En el estar molar, el coordinador interpreta y da consignas, se explican conductas y escenas. Su figura aparece más recortada de los actores y el público. Está más pendiente de las líneas que aparecen, con puntuaciones y cortes, y tiende a odernar el caos, según sentidos posibles. Adquiere mayor rostridad.

En el estar molecular, el coordinador no se preocupa por comprender, sino percibir, las múltiples líneas que se van trazando en el interjuego entre corporalidad y diálogos. El coordinador debe permitir que su cuerpo sea atravesado por estas líneas, que dibujan un boceto a modo de cartografía, y que adoptan diversos sentidos. Del entrecruzamiento de estas líneas, de algunas de ellas, emergerá una posible escena, “La escena fractal”. Ella deviene escena a través del ritmo corporal, del relato, de las líneas de fuga cartográficas. Una escena debe ser concebida no como una representación, sino como líneas de fuga que permiten pasar de un territorio a otro, es decir, una línea más a desanudar (De Brassi, Pavlovsky, 2000).

El coordinador debe aceptar el desafío que implica jugar a ser el creador, facilitando la mayor cantidad posible de conexiones entre los integrantes del grupo, para esto no debe ofrecer resistencia y entregarse sin cuestionamientos ni presiones, al sinsentido.

Dicen Kesselman y Pavlovsky (1998) "A máxima experiencia del coordinador, es posible su máxima desaparición anónima. A menor experiencia del coordinador, menor posibilidad de su desaparición, mayor rostridad. La mejor técnica es la que no se nota" (pf.24).

El concepto de rostridad, proviene del esquizoanálisis, los autores de multiplicación dramática hacen referencia a él, sintetizando la idea de esta manera, "...la rostridad como aquello que *captura* toda la energía circulante y no la *expande*" (Kesselman y Pavlovsky, 1989, p.23). Los coordinadores de grupos corren el riesgo de acoplar la idea de rostridad y capturar en sí mismos la energía transferencial que existe en el grupo.

Cuanto mayor es la rostridad, mayor será la impronta argumentativa y la energía capturada, a menor rostridad, la energía tenderá a la expansión dejando fluir líneas cartográficas a-representativas.

La multiplicación dramática se manifiesta como líneas de fuga y cambios de intensidades en el estar molecular, y como líneas de discurso, en el estar molar. Esto significa que la misma puede expresarse de una manera u otra, según los diferentes estares de la coordinación.

Estos dos estares son los que el coordinador debe conocer bien para poder enfrentarse a un grupo, tanto el estar molar, como el molecular se alternan constantemente, pero depende del entrenamiento del coordinador poder transitar ágilmente por cada uno (De Brassi, Kesselman, 2000).

### *Las escenas temidas*

Se propone en esta modalidad de trabajo que el coordinador pueda transformarse en objeto de estudio, profundizar sobre los aprendizajes sobre sí mismo, cuestionando y movilizándolo, lo que los autores llaman, las deformaciones de su formación (Kesselman y Pavlovsky, 1989).

Se plantea lo siguiente: “ Concebimos así, una forma de trabajo para entrenar a cada psicoterapeuta, a cada conductor grupal, en sus posibilidades de *entrada* y *salida* de situaciones regresivas que pueden comprometerlo en el desempeño de su tarea” (p. 122).

Todo psicoterapeuta o conductor grupal atraviesa momentos incómodos que pueden generarle temores o incertidumbres, situaciones que ponen en tela de juicio su intervención o que cuestionan su desempeño profesional. También puede sentirse terriblemente afectado por ciertos temas o climas grupales. Esta sucesión de imágenes y sensaciones pueden ser representadas dramáticamente en forma de escenas.

Esas escenas son las que los autores llaman *escenas temidas* del coordinador de grupos. De no ser trabajadas podrían transformarse en misterios o secretos de cada coordinador, o ser compartidas con vínculos amistosos, o simplemente dejarlas por fuera del trabajo con el grupo como algo oculto, propio de la persona del psicoterapeuta.

Lo innovador de las escenas temidas tiene que ver con el trabajo que se realiza con la contratransferencia. Se toma en cuenta lo personal del psicoterapeuta, sus miedos básicos, sus procesos defensivos, considerando la incidencia de todas estas afectaciones en la situación grupal.

Tradicionalmente el énfasis suele ponerse en los coordinados o pacientes, es decir, cómo se sienten, cómo interactúan o cómo se relacionan con el psicoterapeuta; o por otro lado, el acento está puesto en la situación grupal propiamente dicha. Al trabajar las afectaciones propias, el coordinador se entrena para aprender a entrar y salir de sus escenas temidas, así como para conducir al grupo a que también pueda hacerlo.

Rodríguez (1984, citado en Kesselman y Pavlovsky, 1989, pp-125,126) plantea:

La escena Temida nace ahí donde la transferencia y la contratransferencia parten las aguas, en el delta de la subjetividad terapéutica. Toma como unidad una situación del mismo modo que fue el sueño para Freud o la fantasía inconciente para Klein. La pulsión, la palabra, la para-praxis, dejan de ser ladrillos en este edificio clínico. Se levanta en cambio el tinglado del psicodrama.

Tanto las escenas temidas como las deseadas, son producto de conexiones e interacciones de fuerzas concientes e inconcientes, que operan sobre las distintas áreas que atraviesan la subjetividad de cada uno de los integrantes del grupo. Entre coordinadores y coordinados existe una serie de comunicaciones latentes y manifiestas que permiten diagnosticar y operar sobre la base de la estructura grupal (Kesselman y Pavlovsky, 1989).

Plantean los autores que la escena dramática es utilizada para sentir, compartir y jugar con las emociones, actuar pensamientos y palabras. Poner a jugar los miedos habituales en el desempeño del coordinador, los mecanismos defensivos con los que enfrenta estos temores, la relación entre éstos y sus miedos personales, infantiles. El hecho de trabajar dramáticamente estos miedos, con la ayuda de otros que están en la misma situación, sirve como aporte para las intervenciones, brindándole herramientas que lo ayuden a operar nuevamente con estos miedos en su vida cotidiana profesional (Frydlewsky, Kesselman, Pavlovsky, 1981).

### Las escenas consonantes

Si se invita al coordinador a realizar asociaciones de ideas, soliloquios y a separarse por un momento de los otros, pero en un ejercicio de regresión hacia su propia historia, guiado por quien propone el ejercicio sobre sus propias experiencias de vida, que comulguen con el afecto del tema planteado en la escena temida, es posible encontrar alguna o algunas escenas que por vibrar tan parecido con la "escena temida" son llamadas escenas consonantes (Frydlewsky, Kesselman, Pavlovsky, 1981).

### Las escenas resonantes

La escena consonante se trabaja bajo la coordinación y las sugerencias del director de las dramatizaciones. El protagonista "presta" su escena a los demás, para que de cada parte pueda tomarse una especie de fotografía amplificada. La multiplicación de la escena logra enriquecerse con la mirada, la escucha, las acciones, las reacciones, sensaciones y las palabras de los demás.

La multirresonancia de los aportes de los integrantes del grupo permite tener una visión amplificada y pluridimensional sobre la dramatización, que se contrapone a la visión parcial que puede tener el protagonista que observa aisladamente. Aparecen nuevos sentidos, nuevas posibilidades para pensar sus "escenas temidas".

Dicen los autores,

Las escenas así tratadas dejan de ser solamente encubridoras, para transformarse en descubridoras" y para formar, como en un rompecabezas que se vuelve a armar, en conjunto con la resonancia en los otros, esta nueva escena mutativa: la escena resonante. (Frydlewsky, Kesselman, Pavlovsky, 1981, p.32)

### *La escena resultante*

La escena temida, es revivida y representada nuevamente con sus compañeros. Pero la escena ya no consueña de la misma manera , ni tiene el mismo sentido para él. Ha sido reescrita junto a sus compañeros, cobrando un nuevo valor mucho más potente que el que tenía antes de ser tratada de esa manera.

Está pronta para resonar y consonar con las escenas temidas del resto de sus compañeros, su novela profesional o familiar, está comenzando a transformarse.

## REFLEXIONES FINALES

La palabra reflexionar, según su definición, implica “considerar nueva o detenidamente algo” (Real Academia Española, 2001). Siguiendo esta idea, a lo largo del trabajo se ha intentado reflexionar y adentrarse un poco más en el conocimiento de la multiplicación dramática y las distintas dimensiones que la componen. Habiendo realizado dicho tránsito, intentaré ahora pensar y reflexionar sobre algunos puntos e interrogantes que fueron surgiendo durante el análisis de las mismas.

Lo expuesto en cada capítulo deja en evidencia la noción de complejidad. Complejidad de los procesos, de los contenidos, de lo que está implicado en esta propuesta y que forma una compleja red de relaciones. Este gran tejido está formado entonces por muchos aspectos entrelazados, que si bien resultan o parecen inciertos y caóticos, cobran distintos sentidos cuando nos detenemos a pensarlos.

Uno de estos sentidos se desprende de mi pasaje por la formación y las múltiples preguntas e incertidumbres que me han acompañado a lo largo de la carrera. Entre otras, la idea que considero ha sido más resistente, y que ha dado nacimiento a este trabajo, es la de reflexionar sobre posibles alternativas a las formas terapéuticas tradicionales, como en este caso, la multiplicación dramática.

El interés de este trabajo no es oponer dos concepciones sobre psicología o sobre dispositivos terapéuticos, ni siquiera imponer unos sobre otros. El intento radica en ampliar el espectro de posibilidades, pensar con una lógica de multiplicidad y abrir paso a la diversidad de opciones que existen en nuestra disciplina.

### *¿Por qué pensar con una lógica de multiplicidad?*

Tanto las epistemologías del Ser, la filosofía occidental y el pensamiento científico nos han enseñado su tradición racionalista y totalizadora. Las estructuras arborescentes de la organización del conocimiento (árbol-raíz), se han especializado en impartir un modelo de pensamiento de base dicotómico, donde se parte de una cosa para llegar a la otra.

Esta lógica implica cierto reduccionismo explicativo, de orden principalmente jerárquico, es decir hay una unidad central de la que deviene el resto.

Las teorías y técnicas “psi” han sido históricamente diseñadas en función de estas lógicas binarias, el psicoanálisis tradicional ha tratado de ordenar su objeto de estudio en complejos y estadios. Estas estructuras funcionan como puntos de partida para la interpretación y explicación de los acontecimientos actuales del sujeto, ya que se considera que el inconsciente está ligado a las fuerzas que ejercen estos objetos o representaciones infantiles. Este modo de pensar hace que la diversidad, la multiplicidad, el movimiento, queden capturados, reducidos a una sola racionalidad.

La multiplicidad implica un cambio de mirada en eso que se ha construido sociohistóricamente como unidad, la multiplicidad da cuenta de lo heterogéneo, descentra y conecta diversos eslabones semióticos, políticos, artísticos, científicos, organizaciones de poder.

El mundo “psi” muchas veces tiende a priorizar al sujeto por sobre la subjetividad, entonces el movimiento implica no quedar atrapado en la noción de individuo (o persona o sujeto).

En la multiplicación dramática el grupo brinda sus múltiples versiones subjetivas sobre la escena de un sujeto, le ofrece múltiples sentidos a la versión narcicista de su relato, de su historia. Este ejercicio permite pensar la subjetividad como cuerpo maquínico en estrecha relación con la complejidad y el caos, se amplía la noción de sujeto como centro para dar lugar a todos los componentes de carácter heterogéneo que atraviesan los procesos de subjetivación.

El esquizoanálisis plantea algo que tiene profunda relación con la multiplicación dramática, y es que, la práctica artística tiene una mayor capacidad de producir mutaciones, de generar anomalías y rupturas, de inventar nuevos territorios existenciales, de *“engendrar cualidades del ser sin precedentes, nunca antes vistas, impensables”* (Guattari, 1995, p.106).

Ahora bien, se entiende entonces que la multiplicidad es desordenada, caótica, de carácter heterogéneo y que promueve despojarse de modos de pensar basados en el orden, en lo racional, en lo absoluto.

Pero entonces me surge la siguiente interrogante: *¿Por qué hemos necesitado aferrarnos a saberes que han trazado límites imaginarios a nuestra existencia?*

No creo poder encontrar respuesta a esta pregunta, pero entiendo que el miedo al caos, a lo diverso, a las múltiples capas de entendimiento sobre una cosa, pueden hacernos elegir aquellos territorios conocidos de los que nos sentimos parte. Este anclaje o sedentarización de la identidad y la pertenencia, se ocupa de medir espacios primero, para luego ocuparlos. Se trazan ciertos límites imaginarios que sirven para estructurar y reforzar los dualismos del adentro-afuera, protegiendo y brindando seguridad.

En este sentido Guattari (1995) afirma que, “De ahora en adelante la máquina será concebida en oposición a la estructura, ésta última asociada con el sentimiento de eternidad y la primera con la conciencia de finitud, precariedad, destrucción y muerte” (p.58).

Para Guattari una máquina sería un engranaje de componentes heterogéneos; componentes sociales, subjetivos, deseantes, corporales, espacio-temporales. Desde esta concepción la realidad es siempre parcial, no total o absoluta, se trata de desmontar máquinas, analizar sus múltiples conexiones, su complejidad.

La multiplicidad es un modo de ver y pensar que apunta, entre otras cosas, a la creación de nuevos territorios existenciales que sean capaces de producir sentidos, en todas sus expresiones, verbales, corporales y por lo tanto dramáticos.

### ***¿Cuál es el sentido de exponer lo personal o íntimo frente a un grupo?***

Los autores de la multiplicación dramática plantean su preferencia por trabajar sobre lo personal de cada integrante del grupo, y no sobre lo íntimo. Lo íntimo a su modo de ver, podría ser una forma de resistencia al trabajo, indagar sobre lo anecdótico del sujeto obstaculiza el juego con lo imaginario.

Una escena personal puede ser transformada en íntima, si la mirada que se tiene sobre ella es, a decir de los autores, obscena. Esto tiene que ver con una búsqueda insaciable de datos sobre el secreto íntimo del que se está exponiendo, recayendo generalmente en explicaciones edípicas y reducciones interpretativas. Sin embargo lo íntimo no tiene porqué ser excluido del trabajo en los talleres, sino que lo que proponen Kesselman y Pavlovsky (1989), es un cambio en la mirada. Entonces afirman que, “...sólo queremos subrayar dos tratamientos opuestos de esta anécdota: la entrega para ser multiplicada o la exposición para ser interpretada” (p. 68).

La multiplicación dramática propone romper con los narcisismos individuales y grupales estereotipados, a través de un cuidado que implica exponer al sujeto a su propia complejidad y caos. Esta confusión puede servir como desestructurante de aquellas represiones que han logrado bloquear sus potenciales creativos y lo han llevado a no confiar en sí mismo.

La experiencia grupal permite al sujeto conocer a los otros y conocerse a sí mismo, no sólo a través del relato de sus intimidades, sino también por el juego de resonancias y afectaciones que se da con los demás integrantes del grupo. Kesselman y Pavlovsky (1989) sostienen que se puede conocer más a alguien por su forma de moverse, de reaccionar frente los sucesos de la vida, que a través de su intimidad historizada.

Kesselman (2007) considera que desde la teoría freudiana la pulsión de vida se gesta en el cuerpo de cada sujeto y puede ser desviada o reprimida, según su intercambio con lo social. En tiempos actuales, el aislamiento de los cuerpos produce todo tipo de daño y enfermedad, entre otros efectos negativos de la globalización. Agruparse puede hacer temblar los efectos alienantes del individualismo, a través de las conexiones con otros. Los espacios grupales pueden funcionar como un territorio facilitador de la creación de nuevas identidades estético-culturales, que ayuden a recuperar la fuerza de lo instituyente sobre lo instituido, producir subjetividades más creativas y menos alienadas.

Las escenas son expuestas en relación con el acontecer ético, político y estético, posibilitando la multiplicidad de sentidos y miradas, permitiendo, paradójicamente, reconocer la identidad del protagonista más a través de esa apariencia que de su relato verbal.

Los autores plantean que no es tan importante la secuencia de sucesos inexplicables ni el entendimiento de los mismos, sino el estado creativo grupal que permite jugar escenas espontáneamente. Este estado facilita la creatividad individual y eso también es lo terapéutico. La multiplicación dramática, por medio de la transgresión lúdica y la dramatización, habilita a los integrantes del grupo a poner a jugar sus miedos, sus abismos (Kesselman y Pavlovsky, 1989).

## *¿A qué se refieren Kesselman y Pavlovsky con “el goce estético en el arte de curar”?*

Esta pregunta, así como también las planteadas anteriormente, no tiene como fin dar respuesta cerrada y acabada a la cuestión sobre la que trata. Por el contrario, se propone desplegar nuevas interrogantes a partir de las cuales poder pensar y reflexionar sobre estos temas.

Comenzaré con una cita de los autores en cuestión, que considero pertinente para este momento:

Para que una cosa tenga un sentido hace falta una escena y para que exista una escena, hace falta una ilusión, un mínimo de ilusión, de movimiento imaginario de desafío a lo real, que nos arrastre que nos seduzca que nos rebele. Sin esta dimensión propiamente estética, mítica, lúdica, ni siquiera existe escena de lo político en la que ALGO puede constituir un evento y esta ilusión mínima ha desaparecido hoy para nosotros. (Kesselman y Pavlovsky, 1989,p.9)

De estas palabras se desprenden algunas ideas que resultan interesantes para poder pensarlas. Por ejemplo la idea de mito. Los autores hablan sobre el mito fundador, que es aquel que está relacionado con aquellos recuerdos traumáticos de los que no se puede escapar, y que necesitan ser encubiertos. Frente a este callejón sin salida se puede caer fácilmente en; la construcción de arquetipos que delimiten formas de ser o no ser, o el empeño constante por averiguar quienes somos y por qué hacemos lo que hacemos.

Estos recuerdos traumáticos a los que Kesselman y Pavlovsky también llaman, historias temidas, se van transmitiendo de generación en generación en el entramado familiar. Esta inevitable transmisión va adquiriendo diferentes formas, según los trayectos que recorre, lo que la vincula con la noción de leyenda. La leyenda es quien se encarga de encubrir el mito de origen, es la cara visible de la historia, que sólo nos muestra una parte, la que no debe ser ocultada.

La multiplicación dramática se propone jugar sobre el mito, mejor dicho, aprender a jugar los juegos que desbloqueen esos mitos. Es a través de lo lúdico y lo estético-creativo, que se piensan los autores, puede ser la mejor manera de enfrentarse a las frustraciones y angustias que producen los mitos escénicos (Kesselman y Pavlovsky, 1989).

Todos llevamos un mito, encubierto por una o varias leyendas, el camino hacia la “cura” que se plantea la multiplicación dramática, tiene que ver con el camino de develar la o las leyendas para volver al mito original. Este camino de amplificación estética de retorno a las raíces, es llamado por los autores, desmitificación.

Desmitificar significa terminar con la ilusión, desandar la leyenda hasta llegar al mito, a través de un proceso de goce estético, implica una desilusión, y es a partir de este sentimiento de desesperanza que podrán devenir las verdaderas posibilidades de la cura. El camino de la desmitificación implica la construcción de nuevos mitos y leyendas, de momentos para recordar, para olvidar, para hacer silencio (Kesselman y Pavlovsky, 1989).

Pensando sobre algunos de los aportes a los que me he ido acercando sobre multiplicación dramática, y resonando un poco con mi experiencia vinculada al teatro, considero que hay algo verdaderamente transformador en la experimentación dramática. Pavlovsky (1989) expresa de manera muy clara algo similar a esto, con lo que me siento sumamente identificada, dice “Creo que hago teatro porque en la escena todo se simula se crea una *ilusión* de realidad (p.26).

Creo que esta *ilusión* de realidad que se crea en el espacio escénico, permite jugar con los grandes temas existenciales, desafiar a la muerte, al amor. La simulación de jugar a ser otra persona, implica poner el cuerpo y las emociones al servicio de otra cosa, que ya no es el sujeto únicamente. Es el sujeto parado frente a un grupo dispuesto a compartir sus pensamientos, sentimientos, afectando y dejándose afectar por los otros. Considero que este trabajo requiere de gran entrega y generosidad afectiva por parte de quienes elijan implicarse.

Esta posibilidad de simulación y juego que nos permite la multiplicación dramática, creo que puede ser habilitadora de mecanismos que vehiculicen la deterritorialización de los discursos hegemónicos psicologizantes.

En este sentido, esta forma de pensar los dispositivos grupales, no puede entenderse como una teoría o técnica que responde a una única manera de hacer las cosas, sino más bien como una herramienta para el trabajo con grupos, fácilmente trasladable a distintos escenarios posibles.

A modo de cierre, creo importante aclarar que la idea de este trabajo no es responder a las interrogantes que fueron surgiendo en el proceso, sino por el contrario, poder compartir y reflexionar sobre un nuevo campo de conocimiento para mí, que creo me interesa seguir profundizando.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- De Brassi, J.C & Pavlovsky, E. (2000). *Lo grupal: Devenires historias*. Buenos Aires: Galerna.
- Deleuze, G. (1993) *Crítica y Clínica*. París: Minuit.
- Deleuze, G & Guattari, F. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G & Parnet, C. (1997). *Diálogos*. Valencia: Pre-textos.
- Fernandez, A. M. (2007). *Las Lógicas colectivas. Imaginarios, cuerpos y multiplicidades*. Buenos Aires: Biblós.
- Frydlewsky, L., Kesselman, H & Pavlovsky, E. (1981). *Las escenas temidas del coordinador de grupos*. Madrid: Fundamentos.
- Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- Kesselman, H. (2007). Reflexiones en torno al cuerpo, el grupo y la grupabilidad. Pinceladas desde el pensamiento complejo. CPO: Centro de psicoterapias y técnicas operativas. Recuperado de [http://www.hernankesselman.com.ar/Articulos/Articulo\\_4.asp?CART=4](http://www.hernankesselman.com.ar/Articulos/Articulo_4.asp?CART=4)
- Kesselman, H & Pavlovsky, E. (1989). *La multiplicación dramática*. Buenos Aires: Búsqueda de Ayllu.
- Kesselman, H & Pavlovsky, E. (1998). La multiplicación dramática: un quehacer entre el arte y la psicoterapia. Topia. Un sitio de psicoanálisis, sociedad y cultura: Recuperado de <http://www.topia.com.ar/articulos/la-multiplicaci%C3%B3n-dramatica-un-quehacer-entre-el-arte-y-la-psicoterapia1>.
- Sintés, R. (2002). *Por amor al arte. Entre el Teatro Espontáneo y la Multiplicación Dramática*. Buenos Aires: Lumen.
- Página web: [www.rae.es](http://www.rae.es)

