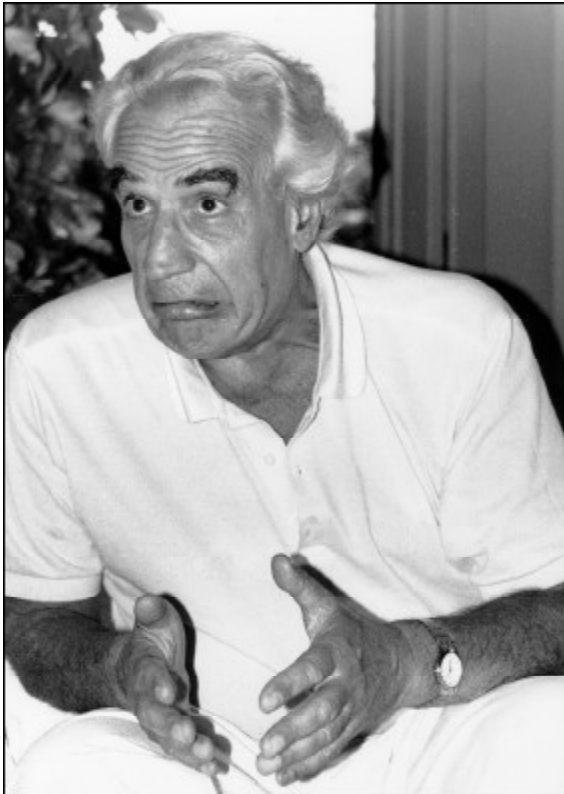

CLÁSICOS DE LA CLÍNICA GRUPAL

Sobre Eduardo Pavlovky



"Mi interés es que se puedan compartir algunas inquietudes mías.

Pero yo todavía no he aprendido a compartir sin mostrarme; mi interés es que puedan seguirme en mis propias imágenes (...) prefiero hablar como boceto, dudando de mis afirmaciones en cada instante; cuestionándome a mí y no a otros; reflexionando sobre mí y no sobre otros" (1974).¹

Presentar a Eduardo Pavlovsky requiere su presencia en el texto. Por ello hemos asumido el riesgo de extraer "recortes" de los relatos autobiográficos que surgen en sus conversaciones con Jorge Dubatti, a lo que seguirá la relación de las publicaciones propias y alusivas, teatro y filmografía. Esta presentación se cierra con un texto de José López Izquierdo.

Alejandro Ávila y Carlos Cabello

Recortes de narración autobiográfica en las conversaciones con Jorge Dubatti

Estudié en la facultad de medicina, sin que me gustara la medicina, y me recibí a los veintidós años. Fui paralelamente y desde la adolescencia un buen deportista: campeón argentino y sudamericano de natación. Toda mi familia fue y es deportista: boxeo, rugby, basket, water-polo, etc.

(...)

Hacia 1954, cuando apenas tenía veinte años y cursaba quinto año de medicina, mi prima, Ana Migliore, me pregunta si tengo ganas de hacer teatro y me comenta que con un grupo de muchachos y chicas de "clase alta" están preparando una comedia de Jacques Deval: *Tovarich*, muy conocida por una versión cinematográfica. Acepté. Era una experiencia singular: íbamos a los ensayos con nuestras novias, éramos un grupo de "amateurs", gente inquieta. Allí me pasó una cosa que nunca olvidaré. Yo hacía el papel de un empresario petrolero y cuando entré por primera vez al escenario, tuve una sensación muy rara, que es la que tengo actualmente en el escenario, como si de una u otra manera descubriera un fenómeno de profunda resonancia existencial con ese lugar y ese devenir actor. Creo que no entendía bien la obra ni estaba consubstanciado con el personaje, pero me sentía como si fuera un actor profesional, en los movimientos, las pausas... Quedé impregnado por esa experiencia, aunque dentro de lo que yo era entonces - un estudiante avanzado de medicina - sólo significaba un "hobby" propio de un muchacho estudioso que se quería distraer con algo... Pero quedé muy impactado.

(...)

Ser Psicoanalista y pretender buscar otros sentidos a la vida de uno, era vivido como si un cura quisiera escribir un libro sobre relaciones sexuales; no pegaba en absoluto. La idea era que todo se solucionaba en el diván. Además, desde el punto de vista de mi psicoanalista, lo artístico era vivido como algo desvalorizante, como una actitud de exhibición obscena, perversas, y no como un encuentro de otras búsquedas personales al margen del psicoanálisis, o como un proyecto estético o ideológico. Hacer teatro era igual a nada. El único psicoanalista que en esos años de mucho agobio (fines de los cincuenta) me ayudó fue Mauricio Abadi, quien en ese entonces era supervisor mío. El me dijo: "Lo noto triste". "No - le contesté - aquí con usted estoy muy bien pero tengo una cierta inquietud con el teatro, y no puedo unir las dos cosas". Y me contestó: "Pero qué maravilla, el teatro. No se aleje nunca de él". De golpe sentí por primera vez que alguien, desde adentro del psicoanálisis, me hablaba sintónicamente con mi angustia.

(...)

Por otra parte, en 1957, ocurrió un hecho muy importante en mi vida: veo *Esperando a Godot*, de Samuel Becket, en versión de Jorge Petraglia por el conjunto de Arquitectura. Descubro un teatro diferente, que me hace salir del género de la comedia, que me toca corporalmente, que me expresa en mi vida, que me explica la vida de otra manera... Me dije: "Ah, la puta, no sólo te gusta el teatro para actuar, sino que además hay un lenguaje que te involucra". Esperando a Godot me abre un panorama existencial: de golpe me encuentro en el escenario con un lenguaje que

es mío. No me habla del lenguaje de la angustia como lo hacían los libros, sino que me da un carácter existencial de una nueva concepción de la angustia como identidad. Me vi en el escenario . Empiezo a bucear en Beckett, a leerlo. Para Asquini y Boero, Beckett, Ionesco, Adamov y toda esa corriente de teatro, eran pequeños burgueses. Pero Asquini-Boero me tenían respeto, me veían algo así como un jugador de polo que hacía teatro, o como un psicoanalista con inquietudes artísticas...Yo tenía resuelta mi situación económica, estaba en un grupo psicoanalítico de poder. Iba a la Asociación Psicoanalítica, a los seminarios, y salía corriendo a las clases de teatro. Con el tiempo fui encontrando coherencia y sentido entre las dos cosas, sin tener que optar. Pero fue durísimo al comienzo.

(...)

Empecé a escribir cuando comencé a hacer teatro, realizaba las dos tareas simultáneamente. Creo que la vida está llena de casualidades. Estaba retorcido en una búsqueda de sentido para mi vida, que decididamente no encontraba en mi profesión de psicoanalista, en la que me iba bien.

(...)

Estas son las cosas que pasan cuando uno se entusiasma con el teatro, con la vida, con las cosas del arte. Yo no soy un tipo que haya estudiado lingüística, ni que haya tenido una vocación teórica . A mí las cosas me afectan o no me afectan. Y desde ahí me doy cuenta de que lo que encuentro en Beckett: soy yo. En el teatro de vanguardia descubro que me afecta una manera de comprender el mundo, el "sinsentido" en el que venimos caminando sin encontrar mayores huellas. Este esfuerzo titánico por querer encontrar sentido . Todo eso lo tenía incorporado en mi percepción cotidiana de la realidad, pero no tenía lenguaje para expresarlo, hasta que de pronto me lo muestra Beckett en el escenario. Si hubiera querido plasmarlo desde el psicoanálisis, no me hubieran entendido. De golpe descubro todo esto en el arte . Y también descubro que al meterme en este mundo, al penetrar como línea de fuga en ese universo, se produce una terapia. Porque es como si exorcizara grandes fantasmas al poder recrearlos en mis obras. Todo el tiempo siento que con mis obras estoy tocando grandes temas míos.

(...)

Nunca sabía del todo si el psicoanálisis me abría o me encerraba más. El teatro me abrió, me obligó a leer, a pensar, a juntarme en grupo. Me abrió al grupo, me abrió al psicodrama. Yo me fui "curando" con todas estas cosas. Hasta llegar a formar una cierta identidad, en la que estoy seguro de lo que hago y de lo que no puedo hacer. El teatro ha sido para mí, fue y es y será una gran terapia. Sería ingenuo, sin embargo, no adjudicarle a mis terapias psicoanalíticas una gran ayuda en mi vida. A los 14 años realicé una terapia de un año muy exitosa con Matilde Rascovsky (1948). Tengo un profundo agradecimiento a Mimí Langer, que me bancó todo, y a Fernando Ulloa, quien me enseñó todo y me sigue enseñando hoy.

(...)

Inmediatamente después de recibirme de médico me incorporé a la Asociación Psicoanalítica Argentina (A.P.A.) y comencé mi formación en psicoanálisis. Yo trabajaba como médico de la Cervecería Quilmes y en el Ministerio de Hacienda. Con eso me pagaba mi formación psicoanalítica, que era muy cara. Y mantenía a mi familia con algunos pacientes privados. Pero además, un poco después, comen-

cé a trabajar en el Hospital de Niños con diferentes grupos de chicos. Y creo que es en esto último donde empieza a entrelazarse una relación muy curiosa entre mi carrera profesional y mi carrera como dramaturgo y actor. Me dedico a la psicoterapia de grupo con niños - cuando acá no había muchos antecedentes de terapeutas en el área - y me doy cuenta inmediatamente de que me apasionaba.

(...)

Yo en el grupo tenía una especie de carisma particular con los chicos, que me permitía trabajar con ellos muy cómodamente. Paradójicamente, esto no tiene nada que ver con mi predilección por los niños, ya que no me entusiasma demasiado jugar con ellos. En el hospital se generaba un fuerte nivel de transferencia entre ellos y yo, lo cual era favorable para la terapia. Sobre la importancia de la imagen del coordinador de grupo reflexioné en el capítulo "La personalidad del terapeuta" de mi libro *Psicoterapia de grupo de niños y adolescentes* (1968). Para trabajar con los chicos hay que tener, en principio, la suficiente plasticidad para poder entrar y salir del campo de sus juegos. El trabajo con los grupos en el Hospital de Niños (entre 1958 y 1965) y después en el Servicio de Psicopatología del Hospital de Clínicas (que estaba a cargo de la doctora Marta Bekei, entre 1965 y 1969) me permite, curiosamente, descubrir la noción de "juego".

(...)

En el Hospital de Niños trabajaba con Jaime Rojas Bermúdez (como coordinador del servicio), María Rosa Glassermann, Martínez Bouquet y Fidel Moccio. El psicodrama comienza a surgir ahí, del trabajo con ellos a fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta. En 1962 Rojas Bermúdez, Glasserman y yo viajamos a Nueva York para estudiar con J.L. Moreno, creador del psicodrama, quien nos habilita como "Directores de psicodrama", un título internacional. El primer habilitado por Moreno como Director de Psicodrama fue Rojas Bermúdez y, al año siguiente, fuimos habilitados Martínez Bouquet y yo. Con esa habilitación fundamos la Asociación Argentina de Psicodrama en 1963, destinada a la formación de profesionales. Es una institución que todavía existe pero renunció por motivos ideológicos en 1969. También renunciaron Moccio y Martínez.

(...)

Cursé regularmente, con mucha dedicación, los seminarios de la APA y llegué a ser miembro titular, en un momento en que sólo había unos veinte titulares. Mis tareas eran bien consideradas, pero sinceramente, cuando empecé a trabajar con niños en el hospital, sentí que me involucraba más con la psicoterapia grupal que con los tratamientos individuales privados.

(...)

(1963) Esta etapa está ligada al trabajo con Moccio y Martínez Bouquet. Nos reuníamos en el hospital para después estudiar juntos, grabar juntos, leer juntos... Recuerdo todo esto con mucho cariño. Además tenemos hasta hoy una muy buena relación los tres, aunque cada uno haya ido por su lado. No es común mantener entre psiquiatras una relación de amistad durante tanto tiempo... De estas experiencias surgen varios libros: *Psicoterapia de grupo de niños y adolescentes* (1968), que escribí solo; *Psicodrama psicoanalítico en grupos* (1970) y *Psicodrama. Cuándo y por qué dramatizar* (1971), con Martínez Bouquet y Moccio; y un libro de Martínez Bouquet que sale poco después, *Fundamentos para una teoría del psicodrama* (Edito-

rial Siglo XXI). Esto fue el intento de escribir ciertas nociones que podíamos ir tanteando desde la práctica clínica. Fuimos inventando ciertos núcleos de teoría en un intento de transcribir experiencias, de conceptualizar nuestra práctica.

(...)

En esta época, del sesenta al setenta, yo hacía el training psicoanalítico en la A.P.A. Cuando escribí el primero de estos libros, Psicoterapia de grupo de niños y adolescentes, en 1968, yo estaba todavía en la APA. En esa época Hernán Kesselmann y Armando Bauleo - psicoanalistas amigos míos - se juntan con otros profesionales pertenecientes a grupos internacionales de psicoanálisis y empieza a discutirse algo que habíamos pensado, tal vez empíricamente, entre nosotros. Nos dábamos cuenta de que la formación psicoanalítica que teníamos en la APA era muy buena, yo había llegado a miembro titular, siendo muy joven, pero nos resultaba insuficiente, porque nos parecía que nos aislaba de la comprensión de ciertos fenómenos sociales que nos rodeaban. Me daba la impresión de que había un límite que imponía la clase social del paciente. Como psicoanalista uno podía atender a siete empresarios y vivir quince años con esas entradas sin problemas. Pero esto nos alejaba de los problemas de la salud mental en general. Nos empezamos a cuestionar nuestro rol como intelectuales. Los psicoanalistas en general dicen "Yo soy psicoanalista", como si esto fuera una identidad. En realidad, uno es un intelectual que nació en Latinoamérica, que comió proteínas, que se recibió de algo, que es un privilegiado por el lugar de donde viene y recién después se forma como psicoanalista. Nosotros nos colocamos más en el planteo de cual era el rol nuestro como intelectuales en un momento de luchas sociales (1968-1969) muy importante en el país, qué lugar teníamos en la sociedad. Empezamos a cuestionar que la estructura con la que se nos enseñaba el psicoanálisis era muy buena pero su ideología institucional, en lugar de abrirnos la cabeza para comprender mejor ciertas cosas, nos impedía lecturas más totalizantes, más abarcativas. Nos daban bibliografías muy acotadas, que producían una subjetividad elitista y reaccionaria. Era fundamentalmente un problema ético el que planteábamos.

(...)

La politización no fue un fenómeno mío aislado, sino un fenómeno del intelectual latinoamericano. Para muchos el psicoanálisis era el psicoanálisis "puro", no transversalizado. Nosotros decíamos: "No, no, el psicoanálisis está inscripto en una sociedad". Está bien, es el Edipo el que forma el sujeto, pero qué Edipo: un padre es un ser atravesado por lo social, entonces si el padre es un resultado de la sociedad, la subjetividad de ese padre está formada también por un social histórico, la cosa es más compleja". Sentíamos esta inquietud existencial, este malestar de que el psicoanálisis no nos completaba... Todas estas inquietudes no eran abordadas por la A.P.A. Y, paralelamente, la misma inquietud existía en Europa en otros grupos.

(...)

Durante el XXVI Congreso Internacional de la Asociación Psicoanalítica un grupo de jóvenes profesionales europeos decidió celebrar un contracongreso paralelo en una cantina de las inmediaciones. Estos jóvenes invitaban a los colegas a discutir cuatro puntos fundamentales ignorados por el congreso oficial: la crítica a la formación del psicoanalista; el significado, función y estructuras de las asociaciones psicoanalíticas; la crítica al profesionalismo y el papel social de los psicoa-

nalistas. En estos cuatro aspectos está la clave de Plataforma como generadora de un movimiento de ruptura y de un nueva subjetividad. La fuerza de Plataforma era el origen juvenil del cuestionamiento.

En 1971 algunos "didácticos" (que es el título máximo de la A.P.A.), yo como "titular" y otros psicoanalistas como adherentes o candidatos, nos vamos de la A.P.A.: los dos García Reynoso, Mimí Langer (que había sido fundadora de la A.P.A.), Emilio Rodríguez, Fernando Ulloa (que después lideró otro movimiento, llamado Documento, que también se escindió), Rafael Paz, Juan Carlos Matrajt, Osvaldo Saidón y otros. La mayoría eran marxistas o peronistas revolucionarios. El psicoanálisis de izquierda. Parte de todo esto puede verse en los libros Cuestionamos I y II, donde se agruparon textos de Plataforma y Documento. Fuen un movimiento desordenado, caótico, pero que constituyó un espacio fundante. (...)

Plataforma fue un movimiento ético, que enuncia un malestar, que corresponde a un social histórico determinado que cuestiona el rol del psicoanalista en relación a su formación en la institución y su proyección social. Como movimiento, Plataforma fracasó. Al año se disolvió, pero no importaba eso. Muchas veces las cosas tienen trascendencia por su fundación y no por su sostén. Fue la enunciación lo que tuvo relevancia. Para mí Plataforma significó un modelo de ruptura ético-ideológica: se había quebrado la imaginería de la omnipotencia institucional de la APA. Fue preguntarle al psicoanálisis cuál era su moral, en un intento de ir más allá en la relación de Freud y Marx. (...)

Las dos obras mías que considero más importantes son El Señor Galíndez y Potestad, creo que tienen un comienzo y un cierre, una entidad dramática que las hace redondas, bien construidas. (...)

La experiencia de Galíndez fue fundante para mí tanto como actor y como autor. Mi producción adquirió desde ese momento un sello ideológico-estético claramente definido. No es común que haya obras que nucleen a la gente con tanta coherencia ideológica, cosa que se vio muy clara durante los dos años y pico que estuve en el Payró. Estábamos "corporalmente" comprometidos en cada función. (...)

En esa época se me veía como un personaje político dentro de la cultura. Yo era molesto por mis declaraciones, por mi militancia en un partido troskista, era molesto por mis artículos en los medios, era molesto por mi teatro y por muchas declaraciones de tono político que había hecho en la esfera del psicoanálisis. Me convertí en un lugar de la cultura muy identificable y fácilmente atacable por cierto sector de la derecha ortodoxa. Cuando me vinieron a buscar en 1978, me escapé y me escondí. Un hermano mío fue a hablar con una persona amiga casada con un marino muy importante. La anécdota que me cuenta mi hermano cuando vuelve al lugar donde yo estoy escondido es: "Vengo pálido, no sé cómo vamos a sacarte de acá. Le pregunté a Fulana de Tal y ella me contó que el marido le dijo: "¿Cómo, el de El señor Galíndez? ¿Todavía vive ése?". Me acuerdo de otra cosa: mi analista, Mimí Langer, que tuvo una historia marxista muy larga, en 1973 me dijo: "Tato, me

parece que usted no tiene conciencia de lo que ha molestado con El señor Galíndez". Me insinuaba que yo negaba el impacto de Galíndez sobre el fascismo argentino. Tal es así que en 1974, cuando ella se fue a México exiliada, me comentó: "Yo que usted me voy". Ella tenía experiencia como judía marxista perseguida durante el nazismo. Participó además en la Guerra Civil Española.

(...)

El 18 de marzo de 1978, mientras estaba atendiendo en mi consultorio de Cabildo y creyendo que había superado todo lo sucedido en 1976 y 1977, mi secretario me avisa con un gesto de advertencia que hay dos personas, dos "gasistas", que vienen a controlar el medidor... Yo estaba en una sesión de terapia grupal. Recuerdo que llovía ...

(...)

Con Kesselman en Madrid continuamos desarrollando ideas en esta misma dirección y trabajamos con médicos españoles, psicólogos y médicos argentinos en el exilio en la formación del didáctico grupal. En España pusimos en práctica las propuestas de Las escenas temidas... y extendimos esa labor hacia Londres (en la Tavistock Clinic), Gottenburgo (en Suecia, en el Instituto de Psicoterapia fundado por los argentinos Angel y Dora Fiasché), Madrid, Barcelona y algunos laboratorios en París (estos últimos los hizo sólo Hernán). Nosotros dábamos mucha importancia a la presencia del coordinador en un grupo y su influencia en los coordinados. Sin dejar de dar luz sobre la presencia de los coordinados, dirigíamos nuestra mirada sobre el coordinador y planteábamos una introducción a la metodología de una investigación sobre los conflictos básicos de las personas que coordinaban grupos. Nuestra idea era reunir a coordinadores de grupo para que compartiéramos juntos aquellas escenas cotidianas de conflicto en el ejercicio de la coordinación.

(...)

Al volver del exilio, hay dos cosas que son importantes. Una, la creación de la revista-libro . En Río de Janeiro (1982), durante un Congreso Internacional de Instituciones y Grupo, al que me había invitado Gregorio Barembliit y al que asistieron verdaderos maestros del pensamiento teórico institucional: los franceses Gerard Mendel, René Lourau, Tobert Castell, allí se comentaba que los exiliados argentinos habíamos desarrollado ideas grupales institucionales semejantes, cada uno en un país distinto del exilio. Entonces se me ocurrió generar un espacio de publicación que diera cabida a todas nuestras experiencias del exilio, que si bien no eran específicamente de psicodrama tenían mucho que ver en lo ideológico y con retomar ciertas concepciones de Plataforma . Allí estaban muchos de los ex Plataforma que ya te nombré: Bauleo en Italia y en España, Barembliit y Saidón en Río de Janeiro, De Brasi en México, Hernán y yo en España. Habíamos desarrollado una serie de trabajos que, si bien no tenían el mismo dispositivo técnico, tenían una cierta concepción micropolítica ideológica común. Entonces decidí fundar la publicación Lo Grupal como una revista-libro que se pudiera constituir en la memoria de los trabajos durante esos años.

(...)

Yo no soy teórico. Leo y estudio a los teóricos y elaboro mis propias nociones en algunos campos, sobre estética. Escribo mucho. De todo. Pero no soy un teórico.

(...)

Siempre parto de una imagen que se me ocurre cuando corro a la mañana. Llego y escribo . Sé que es mi función de intelectual. Producir siempre desde todos los lugares posibles. La palabra como Acto. Básicamente me divierte escribir. Es como un juego. Y sé que si me divierto los artículos son mejores. "Pasiones alegres", diría Spinoza.

Uno de los temas que más me preocupan es el del destino de la izquierda argentina e internacional. Sobre esta cuestión escribí un artículo, "En busca de la unidad perdida: a la izquierda y la juventud" (Zona Abierta,n.17), que es una especie de declaración de principios. Creo que debemos asumir el peso de la gran responsabilidad histórica. El fracaso del socialismo real y el auge del proyecto neoliberal conservador -con sus éxitos electoralistas- han tendido efectos que no parecen fáciles de evaluar en la izquierda argentina. También es cierto que existe una crisis de la representatividad, que atraviesa los campos de la ciencia, el arte, la política y las ideologías. Todo está en crisis y en cuestionamiento. Definir y diagnosticar situaciones requiere asumir la responsabilidad de integrar niveles diferentes de complejidad y reducir el predominio del pensamiento omnipotente y totalizador. Es difícil describir lo que ocurre hoy con la izquierda. Debemos ser cautos y permitirnos a veces balbucear -como diría Samuel Beckett- sin perder el eje central de las ideas por las que me siento socialista hoy. No tenemos lenguaje para explicar hoy nuestras ideas, nuestras dudas y nuestras incertidumbres. La juventud actual en su mayoría no parece entenderlo. Cabalgamos lejos de sus inquietudes existenciales, de sus búsquedas de nuevas identidades. Nos ven dogmáticos, repitiendo viejos slogans. Cuando hablamos de política los jóvenes nos observan sin involucrarse. No me refiero a los jóvenes militantes sino a la gente de todos los días. Mi propuesta actual es un socialismo con democracia, que pueda tener una fuerte militancia combativa y de denuncia y, al mismo tiempo, suficiente estructura de demora para la producción de nuevos discursos posibles. Un socialismo poético y alegre, que se vaya inventando a sí mismo en nuevas prácticas concretas, sin renegar de sus principios ni de su ética. Un socialismo apasionado que sea capaz de involucrar a las juventudes trabajadoras y universitarias. Un socialismo lúdico y creativo. Una verdadera utopía donde los jóvenes se sientan representados y nos acompañen en nuestras ilusiones, que también deberían ser las ilusiones de ellos.

(...)

Sin entregar todo: nunca. Resistiendo siempre aunque sigamos perdiendo por ahora. Sólo por ahora. Ya veremos.

Publicaciones de Eduardo Pavlovsky

1. Teatro

1. 1. Libros

- *Teatro de Vanguardia*, Buenos Aires, Ediciones Cuadernos de Siroco, 1966, con prólogo de Pablo Palant: incluye *Somos*, *La espera trágica*, *Un acto rápido*, *El robot* y *Alguien* (ésta última en colaboración con Juan Carlos Herme).

- *Match y la cacería*, Buenos Aires, Ediciones La Luna, 1967. La primera en colaboración con Juan Carlos Herme. Con prólogo de Pavlosky: "Algunos conceptos sobre el teatro vanguardia", pp.5-12.
- *La mueca*, La Habana, Cuba, Colección Casa de las Américas, 1970. Buenos Aires, Editorial Talía, 1972, con prólogo de Oscar Ferrigno.
- *Ultimo match*, Buenos Aires, Ediciones Talía, 1971. (En colaboración con Juan Carlos Herme).
- *Telarañas*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1976.
- *El señor Galíndez* (con Reflexiones sobre el proceso creador), Buenos Aires, Editorial Proteo, 1976.
- *Cámara lenta*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1979.
- *La mueca, El señor Galíndez y Telarañas*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1980 (Col.Espiral). Incluye como prólogo el artículo de George Schanzer "El teatro vanguardista de Eduardo Pavlosky" (pp.7-22) y dos textos teóricos de Pavlosky: un fragmento de "Reflexiones sobre el proceso creador" (pp. 181-188) y "Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia" (pp. 189-196).
- *El señor Laforgue*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1982, con breve prólogo de Pavlosky.
- *El señor Galíndez y Pablo*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1986. La primera obra lleva una "Introducción" a cargo de Eduardo Pavlosky y Jaime Kogan; la segunda, un prólogo de Pavlosky.
- *Potestad*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1987, con prólogo de Eduardo Pavlosky.
- *La mueca*. Cerca, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1988.
- *Cámara lenta, El señor Laforgue, Pablo, Potestad*, Madrid, Fundamentos, 1989. Cámara lenta lleva el prólogo de Norma Aleandro.
- *Voces*, Buenos Aires, Ayllu, 1989. Reeditado como Paso de dos, Buejos Aires, Ayllu, 1990, con textos teóricos de Pavlosky.
- *El cardenal*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1991, con breve prólogo de Pavlosky.
- *Teatro del '60*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1992. Introducción: Osvaldo Quiroga. Incluye: Somos, La espera trágica, Un acto rápido, El robot, Alguien, Match, La cacería, el artículo, "Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia" y el prólogo de Pablo Palant de 1966.
- *Rojos globos rojos*, con estudio y bibliografía de Jorge Dubatti, Buenos Aires, Ediciones Babilonia, 1994 (Colección Los libros de Babilonia, Serie Drama, I).
- *Three Pays of Eduardo Pavlosky* (Slow Motion, Paternity, Pablo), con prólogo de George Woodyard, Hollywood, Stages Theatre Press, 1994.
- *Teatro Completo I*
- *Teatro Completo II*

1. 2. Obras en antologías y revistas

- "*El señor Galíndez*", Primer Acto, n.179-181 (1975), pp. 61-73.
- "*Tercero incluido*", en AA VV, Teatro Abierto. 21 estrenos argentinos, Buenos Aires, Ediciones Teatro Abierto, 1981. Reeditado por Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1992, pp. 271-281 (Col. dramaturgos Argentinos Contemporáneos).
- "*El señor Galíndez*", junto con "Tres jueces para un largo silencio", de Andrés Lizarraga, en El teatro argentino, prólogo de Luis Ordaz, Buenos Aires, Centro Editor

de América Latina, 1981 (col. Biblioteca Argentina Fundamental de Capítulo. Historia de la Literatura Argentina, n.147).

- "El Señor Galíndez", en Antología del teatro hispanoamericano del Siglo XX, Ottawa, Canadá, Editorial Girol Books, 1983.

- "*El Señor Galíndez*", en Rose Marie Armando, editorial., Teatro Argentino Contemporáneo, Buenos Aires, Revista Cultura, 1985.

- "*Potestad*" en Gerardo Fernández (Coord.), Teatro argentino contemporáneo, Madrid, Fondo de Cultura Económica y Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura de España, 1992, con prólogo de Pablo Zunino (pp. 773-777).

- "*Paso de dos*" (versión portuguesa), en Osvaldo Pellettieri (de), Teatro argentino contemporáneo, Sao Paulo, Luminuras, 1992, pp.115-131.

- "*Potestad*" (fragmento , en francés), La Revue, Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, n.3 (octubre.diciembre 1992), pp. 45-50 (Traducción de Paul Verdier).

- "*Potestad*" (Puissance Paternelle)", suivi de "Pablo", texte française et mise en scene de Paul Verdier, en Revista L'Avan-Scene. Théâtre, Paris, n.º.929, 1993.

- "*Potestad*" (versión alemana), en Hedda Kage und Halima Tahan (eds.), Theaterstück aus Argentinien, Theater und Mediengesellschaft Lateinamerika, 1993.

- "*Globos rojos*" (fragmento), El Cronista Cultural, "Sección Dramaturgia", 24 de junio de 1994, p.7, con presentación de Jorge Dubatti.

2. Producción Teórica

2.1. Libros

- *Psicoterapia de grupo de niños y adolescentes*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968 (tercera edición: Madrid, Editorial Fundamentos, 1980).

- *Psicodrama psicoanalítico en grupos*, Buenos Aires, Editorial Kargieman, 1970 (segunda edición: Madrid, Editorial Fundamentos, 1980). En colaboración con Carlos Martínez y Fidel Moccio.

- *Psicodrama. Cuándo y por qué dramatizar*, Buenos Aires, Editorial Proteo, 1971 (segunda edición: Madrid, Editorial Fundamentos 1980). en colaboración con Carlos Martínez y Fidel Moccio.

- *Cuestionamos I*, Buenos Aires, Ediciones Granica, 1971. Varios autores.

- *Cuestionamos II*, Buenos Aires, Ediciones Granica, 1973. Varios autores.

- *Clínica Grupal*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1975 (segunda edición:1980)

- *Las escenas temidas de coordinador de grupo*, Madrid, editorial Fundamentos, 1979, y Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1986 y 1989 (con Hernán Kesselman y Luis Frydlewsky).

- *Reflexiones sobre el proceso creador /El Señor Galíndez*, Buenos Aires, Editorial Proteo, 1976.

- *Adolescencia y mito*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1977.

- *Técnicas grupales*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1980. Varios autores.

- *Clínica grupal II*, Buenos Aires, Editorial Búsqueda, 1980. En colaboración con Hernán Kesselman.

- *Espacios y Creatividad*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1980 (segunda edición: 1988). En colaboración con Hernán Kesselman.

- *Proceso creador. Terapia y existencia*. Buenos Aires, Ediciones Búsqueda

1982 (segunda edición:1991).

- *Terapia y existencia*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1984.
- *La Multiplicación dramática*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda de Ayllú, 1989 (segunda edición:1991). En colaboración con Hernán Kesselman. Edición brasileña: *A multiplicação dramática*, Sao Paulo, Editora Hucitec, 1991, traducción Angela Tijiwa.
- *La ética del cuerpo*. Conversaciones con Jorge Dubatti. Buenos Aires, Los Libros de Babilonia, 1994.
- *Micropolítica de la Resistencia*. Recopilación y prólogo de Jorge Dubatti, Buenos Aires, Eudeba/CISEG, 1999.

2. 2. Artículos

Eduardo Pavlovsky es coordinador general de la revista *Lo Grupal* (Ediciones Búsqueda), n.1.10,1983-1992, de la Colección "Propuestas", cuyo Comité Directivo integra junto a Hernán Kesselman, Gregorio Baremlitt y Juan Carlos de Brasi. Además de los numerosos prólogos y artículos incluidos en sus libros de teatro (ya citados) y de sus columnas de opinión e *Página/12* y otros diarios y revistas argentinos, escribió:

- "*Evaluación de las diferentes técnicas psicoterapéuticas, especialmente psicoterapia de grupo y psicodrama, en ocho años de labor con niños y adolescentes*" (en inglés), en VI Congreso de Psicoterapia de Londres, 1964, *Lecturas Selectas*, S.Karger (de.), Nueva York, Basilea, 1965.

- "*El nacimiento de El señor Galíndez*", *Crisis*, n. 4 (1973), pp. 70-71.
- "*Prólogo*" a Isabel Cárdenas de Becú, *Teatro de vanguardia: polémica y vida*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1975, pp. 5-8.
- "*Editorial*", *Lo Grupal*, n.1 (abril 1983), pp. 7-8.
- "*Lo fantasmático social y lo imaginario grupal*", *Lo Grupal*, n.1 (abril 1983), pp. 41-50.
- "*Sobre dos formas de comprender del coordinador grupal*", *Lo Grupal*, n.1 (abril 1983), pp. 75-85. En colaboración con Luis Frydlewsky.
- "*Último diálogo con Luis Frydlewsky*", *Lo Grupal*, n.1 (abril 1983), pp. 113-117.
- "*¿Qué hacemos con lo que sabemos?*", *Lo Grupal*, n.1 (abril 1983), pp.119-121.
- "*Prólogo*", *Lo Grupal*, n.2 (mayo1985), pp. 7-12.
- "*La poesía en psicoterapia*", *Lo Grupal*, n.2 (mayo 1985), pp. 133-152
- "*Psicoterapia, psicodrama y contexto sociopolítico*", *Lo Grupal*, n.3 (mayo 1986), pp. 13-33.
- "*Sobre Psicoanálisis y poder*", *Lo Grupal*, n.3 (mayo 1986) pp. 35-38.
- "*Por una ética de la enunciación*", *Lo Grupal*, n.4 (enero 1987), pp.13-18.
- "*El saber en el discurso de las madres*", *Lo Grupal*, n.4 (enero 1987), pp. 19-20.
- "*Creatividad en los grupos terapéuticos*", *Lo Grupal*, n.4 (enero 1987), pp. 127-134.
- "*La obra abierta de Umberto Eco y la multiplicación dramática*", *Lo Grupal*, n.5 (octubre 1987), pp 17-28. (En colaboración con Hernán Kesselman y Luis Frydlewsky).
- "*Las identidades fragmentadas. La mayoría silenciosa es sensible al discurso del poder*", *Lo Grupal* n.5 (octubre 1987), pp.2932.
- "*Psicodrama analítico. Su historia. Reflexiones sobre los movimientos francés y argentino*", *Lo Grupal*, n.6 (mayo 1988), pp. 11-54.

- "*Horizonte*", Lo Grupal, n.7 (abril 1989), p.7. (En colaboración con Juan Carlos de Brasi).
- "*Samuel Beckett. Hoy: Gilles Deleuze*", Lo Grupal, n.8 (mayo 1990), pp. 13-34.
- "*Obscenos sin maquillaje*", Lo Grupal, n.9 (octubre 1991), pp. 9-10. (En colaboración con Hernán Kesselman).
- "*Adolescencia década del noventa*", Lo Grupal, n.9 (octubre 1991), pp.11-17. (En colaboración con Hernán Kesselman).
- "*Dos estares del coordinador*", Lo Grupal, n.9 (octubre 1991), pp. 19-22. (En colaboración con Hernán Kesselman).
- "*El aguijón*", Lo Grupal, n.9 (octubre 1991), pp. 23-24.
- "*Apuntes sobre el cuerpo del actor*", Lo Grupal, n.9 (octubre 1991), pp. 173-175.
- "*Estética de la multiplicidad*", Lo Grupal, n. 10 (junio 1993), pp. 9-44.
- "*Psicodrama analítico: su historia. Reflexiones sobre el movimiento francés y argentino*", "*Las escenas temidas del coordinador de grupo*", "*La multiplicación dramática*", "*Historia de un espacio lúcido*" y "*La dinámica del diagnóstico en la psicoterapia para adolescentes*" (éste último en colaboración con Luis Frydlewsky), en Alejandro Avila Espada (dir.), *Manual de Psicoterapia de Grupo Analítico-Vincular I y II*, Madrid, Quipú Ediciones, 1993.
- "*Los caminos del exterior*", Cuadernos de Investigación Teatral del San Martín, a. II, n.2 (primer semestre 1993), pp. 45-50.

3. Reportajes

- De Toro, Alfonso, "*El teatro del goce y los nuevos territorios existenciales*". *La Escena Latinoamericana*, n.7 (diciembre 1991), pp. 42-45.
- Giella, Miguel Angel, "*Entrevista con Eduardo Pavlovsky*", *Latin American Theatre Review*, 19/1 (Fall 1985), pp. 57-64.
- "*Con Eduardo Pavlovsky, cinco años después*", *Latin American Theatre Review*, 22/1 (Fall 1988), pp. 73-80. Reeditado en su *De dramaturgos: teatro latinoamericano actual*, Buenos Aires, Corregidor, 1994, pp. 57-65.
- "*Otra vez Pavlovsky*", en su *De dramaturgos: teatro latinoamericano actual*, Buenos Aires, Corregidor, 1994, pp. 66-72.
- Pianca, Marina, "*La vanguardia teatral argentina. Entrevista a Eduardo Pavlovsky*", en su *diógenes. Anuario Crítico del Teatro Latinoamericano*, Buenos Aires, ATINT y Grupo Editor Latinoamericano, 1990, vol.IV, pp. 9-12.
- Osvaldo Quiroga y Jorge Dubatti, "*Pavlovsky de rojo*", *El Cronista Cultural*, 4 de marzo de 1994, p.9.
- AAVV. *Teatro argentino de hoy. I. El teatro de Eduardo Pavlovsky*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1981. Incluye artículos de George Schanzar, David William Foster, Charles Driskell y William Oliver.
- Albuquerque, Severino Joao, *Violent Acts. A Study of Contemporary Latin American Theatre*, Detroit, Wayne State University Press, 1991, passim.
- Aliotta, Stefania, *Lo psicodramma in Argentina: storia di un percorso culturale*, Tesis doctoral presentada en la Università degli Studi di Roma "*La Sapienza*", 1990-1991 (mimeo).
- Bastos, María Luisa, "*Teatro de vanguardia de Eduardo Pavlovsky*", *Sur*, n. 301 (julio-agosto 1960), pp. 113-115.
- Blanco Amores de Pagella, Angel, "*Manifestaciones del teatro del absurdo en*

la Argentina", Latin American Theatre Review, 8/1 (Fall 1974), pp. 21-24.

- De Toro, Alfonso, " *Entre el teatro kinésico y el teatro deconstruccionista: Eduardo Pavlovsky*", La Escena Latinoamericana, n.7 (diciembre 1991), pp.1-4.

- Donzis, Liliana, " *En el nombre del padre: El señor Galíndez*", Prólogos, n.1 (1994), pp. 21-28.

- Driskell, Charles, " *El poder, los mitos y los ritos de agresión: tres obras teatrales de Eduardo Pavlovsky*", en AAVV., Teatro argentino de hoy. I. El teatro de Eduardo Pavlovsky, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1981, pp. 21-39.

- Duarte, Patricia G., " *Psicodrama y teatro en Pavlovsky*", en AAVV. Actas de las III Jornadas Nacionales de Investigación Teatral, Buenos Aires, ACITA, 1987, PP. 13-16.

- Dubatti, Jorge, " *Eduardo Pavlovsky*" y la vanguardia teatral del sesenta en la Argentina", Actas del Congreso Internacional sobre Vanguardia, Buenos Aires, CEDEI, 1994.

- Eidelberg, Nora, " *La ritualización de la violencia en cuatro obras teatrales hispanoamericanas*", Latin American Theatre Review, 13/1 (Fall 1979), pp. 29-37. Sobre El señor Galíndez.

- Feitlowitz, Margarita, " *A dance of death: Eduardo Pavlovsky's "Paso de dos"*", The Drama Review, XXXV, n.2 (Summer1991), pp. 60-73.

- Foster, David William, " *Verbal and Dramatic Ambiguity in Pavlovsky's El señor Galíndez*", Latin American Theatre Review, 13/2 (Spring 1980), pp. 103-110. Recogido en AAVV., Teatro argentino de hoy. I. El teatro de Eduardo Pavlovsky, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1981, pp. 41-56.

- Frugoni de Fritzsche, Teresita, " *El teatro de Eduardo Pavlovsky*", Revista de Estudios de Teatro, TomoVI, n.15 (1987), pp. 50-57.

- Gambaro, Griselda, " *Teatro de vanguardia en la Argentina de hoy*", Universidad, n.81 (1970), pp. 301-331.

- Giella, Miguel Angel, " *Tercero incluido, de Eduardo Pavlovsky*", en su Teatro Abierto 1981. Teatro argentino bajo vigilancia, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1991, pp. 211-217.

- " *Metáfora de la alimentación y discurso de la subjetividad en El cardenal de Eduardo Pavlovsky*", en su De dramaturgos: teatro latinoamericano actual, Buenos Aires, Corregidor, 1994, pp. 218-231.

- Glickman, Nora, " *Represión y violencia en El señor Laforgue de Eduardo Pavlovsky*". Discurso Literario, n.2 (1984), pp. 207-216.

- Kesselman Hernán, " *Un múltiple paso de dos*", Lo Grupal, n.10 (junio 1993), pp. 40-42.

- Luzuriaga, Gerardo, " *Eduardo Pavlovsky: teatro y psicoanálisis*", en su Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro de 1930 al presente, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1990, pp. 129-146.

- Oliver, William, " *La mueca*", en AAVV., Teatro argentino de hoy. I. El Teatro de Eduardo Pavlovsky, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1981, pp. 57-60.

- Ordaz Luis, " *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina*", Ottawa (Canadá), Giro Books Inc., 1992.

- Pandullo Gutiérrez, Patricia, y Beatriz Rodríguez Escobar, " *Análisis sciocrítico de la espera trágica de Eduardo Pavlovsky*", en AAVV., Actas de VII Congreso Nacional de Literatura Argentina, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1994, pp. 471-476.

- Parola, Nora Elena, *Elementos del grotesco y del absurdo en el teatro argentino* (1960-1980), Tesis doctoral, The University of Texas at Austin, 1989.
- Pellettieri, Osvaldo, "*Paso de dos de Eduardo Pavlovsky. un texto dramático remanente y una puesta eficaz*", en su *Teatro argentino contemporáneo* (1980-1990), Buenos Aires, Editorial Galerna, 1994, pp. 63-72. Versión ampliada del trabajo publicado en *La Escena Latinoamericana*, n.7 (diciembre 1991), pp. 12-18.
- Quiroga, Osvaldo, "*El teatro de Eduardo Pavlovsky*", en E.P., *Teatro del '60*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1992, pp. 711.
- Roster, Peter, "*Generational Transition in Argentina: from Fray Mocho to Teatro Abierto (1956-1985)*", *Latin American Theatre Review*, 25/1 (Fall 1991), pp. 21-40.
- Schanzer, George, "*El teatro vanguardista de Eduardo Pavlovsky*", *Latin American Theatre Review*, 13/1 (Fall 1979),pp. 5-13. Recogido en AAVV., *Teatro argentino de hoy. I. El teatro de Eduardo Pavlovsky*. Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1981, pp.720.
- Tirri, Néstor, *Realismo y teatro argentino*, Buenos Aires, La Bastilla, 1973, pp. 203-204.
- Tschudi, Lilian, *Teatro argentino actual (1960-1972)*, Buenos Aires, Editorial Fernando García Cambeiro, 1974.
- Wellwarth, George, "*The play's the sting in Argentina*", *The New York Times*, 9 de setiembre de 1974. Sobre El señor Galíndez.
- Woodyard, George, "*Eduardo Pavlovsky*", los años tempranos", en O. Pellettieri (comp.), *Teatro argentino de los sesenta*, Buenos Aires, Corregidor, 1989, pp. 209-216.
- Zayas de Lima, Perla, "*Experimentación y vanguardia en el teatro argentino de las últimas décadas*". *Letras*, n.4 (1982), pp. 31-64.
- VVAA. *Relevamiento del teatro argentino*, Buenos Aires, Editorial Rodolfo Alonso, 1983.

5. Filmografía

- 1970 - *El santo de la espada*
Dirección: Leopoldo Torre Nilson.
- 1972 - *Los herederos*
Dirección: David Stivel.
- 1973 - *Heroína*
Dirección: Raúl de la Torre.
- 1983 - *Cuarteles de invierno*
Dirección: Lautaro Murúa.
- 1984 - *El exilio de Gardel*
Dirección: Fernando Solanas.
- 1984 - *Los chicos de la guerra*
Dirección: Bebe Kamín.
- 1986 - *Miss Mary*
Dirección: María Luisa Bemberg.