



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

El teatro de Eduardo Pavlovsky

Poéticas y Política Volumen I

Autor:

Dubatti, Jorge

Tutor:

Pellettieri, Osvaldo

2004

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

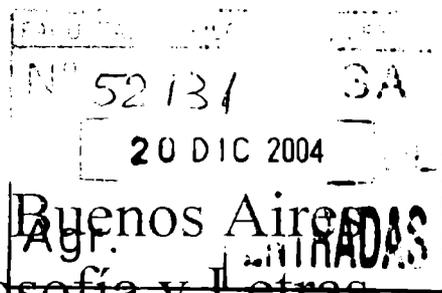
Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras



Tesis doctoral

El teatro de Eduardo Pavlovsky:
poéticas y política

Doctorando: Lic. Jorge Dubatti
DNI: 16.247.255

Director de Tesis: Dr. Osvaldo Pellettieri

Tomo I

Diciembre 2004

INDICE

I. INTRODUCCION

0. Presentación y objetivos
1. Eduardo Pavlovsky: teatro, psicoanálisis/psicodrama y militancia política
 - 1.1. Eduardo Pavlovsky y sus contextos: proyecto creador y trayecto de producción
 - 1.2. Relaciones con el campo teatral
 - 1.3. Relaciones con el campo psicoanalítico/psicodramático
 - 1.4. Relaciones con el campo político
2. Para una historia de la recepción periodística y académica del teatro de Pavlovsky
3. Fundamentos teórico-metodológicos para el análisis del texto dramático
 - 3.1. El concepto de texto dramático
 - 3.2. Tipología de textos dramáticos
 - 3.3. Texto dramático y poéticas
 - 3.4. Fundamento de valor, régimen de experiencia y semántica de la enunciación
 - 3.5. Modelo de análisis de texto dramático
4. Poéticas y recorrido de inducción: de las micropoéticas a los grupos textuales
5. La producción de sentido político en el texto dramático

II. “VANGUARDIA” Y POLITICA (1961-1969): “HACIA UNA REALIDAD TOTAL”

0. Introducción
1. *La espera trágica*
2. *Somos*
3. *Regresión*
4. *Imágenes, hombres y muñecos*
5. *Camello sin anteojos*
6. *Un acto rápido*
7. *El Robot*
8. *Alguien*
9. *La cacería*
10. *Match / Ultimo match*

11. Circus-loquio

III. TEATRO Y SOCIALISMO (1970-1977): LA REVOLUCION COMO FUNDAMENTO DE VALOR

0. Introducción

1. *La mueca*
2. *El señor Galíndez*
3. *Telarañas*

IV. ESCRITURA DRAMATICA, EXILIO Y DESEXILIO (1978-1983)

0. Introducción

1. *Cerca*
2. *Cámara lenta*
3. *Tercero incluido*
4. *El señor Laforgue*

V. TEATRO Y POSTDICTADURA ANTES DE LA CRISIS DE LA IZQUIERDA (1984-1990)

0. Introducción

1. *Josecito Kurchan*
2. *Potestad*
3. *Pablo*
4. *Voces/Paso de dos*

VI. MICROPOLITICA DE LA RESISTENCIA (1991-2003)

0. Introducción

1. *El Cardenal*
2. Tres textos breves: *La ley de la vida, Alguna vez, Trabajo ritmico*
3. *Rojos globos rojos*
4. *El bocón*
5. *Poroto / Dirección contraria*

6. *Textos balbuceantes*
7. *La muerte de Marguerite Duras*
8. *Pequeño detalle*
9. *Volumnia/La Gran Marcha*
10. *Imperceptible*
11. *Análisis en París*

VII. MACROPOETICAS: GRUPOS TEXTUALES Y POETICAS DE PRODUCCION DE SENTIDO POLITICO

1. Teatro jeroglífico
2. Teatro macropolítico de choque
3. Teatro macropolítico metafórico
4. Teatro micropolítico de resistencia

VIII. CONCLUSIONES

APENDICE

1. Festivales internacionales
2. Filmografía

BIBLIOGRAFIA

Sección I: Bibliografía de Eduardo Pavlovsky

1. Teatro y narrativa
 1. 1. Libros
 1. 2. Teatro y narrativa en antologías y publicaciones periódicas
2. Producción teórica y ensayística
 2. 1. Libros
 2. 2. Artículos y Prólogos

Sección II: Bibliografía sobre Eduardo Pavlovsky

1. Libros, artículos y notas
2. Entrevistas

Sección III: Bibliografía general

I. Introducción

0. Presentación y objetivos

El objetivo de nuestra Tesis es analizar la totalidad de la producción dramática de Eduardo Pavlovsky –los cuarenta y tres títulos que constituyen su universo discursivo, treinta y ocho conservados, cinco perdidos, detallados en el Índice: Capítulos II, III, IV, V y VI-, considerando dicha dramaturgia como espacio de inscripción de las diferentes prácticas teatrales de Pavlovsky (autor, actor, teatrista de trabajo grupal, psicodramatista, teórico) y a partir de su complementariedad con las nuevas conceptualizaciones de texto dramático (Cap. I.3.1). Sostenemos que Pavlovsky ha ido desarrollando desde 1961 hasta hoy diferentes operaciones poéticas por las que su dramaturgia deviene en herramienta macro/micropolítica en virtud de sucesivos cambios de fundamento de valor y semántica de la enunciación (Cap. I.3.4.). El universo discursivo pavlovskiano se manifiesta estrechamente vinculado a sucesivos proyectos y praxis vitales y políticos de su creador, por lo que puede ser pensado bajo la forma de un devenir o deriva históricos en los que se disciernen diversos estadios o fases sucesivos¹. Para demostrarlo, a partir de una reconsideración del concepto de poética –micro, macro y archipoética (Cap. I. 3. 3)- describimos inicialmente los textos dramáticos como micropoéticas (Cap. I.3.3.) a través del análisis de cada uno de ellos en seis instancias (cuando se dispone de materiales textuales que así lo permitan):

1. Fijación textual (textos conservados/perdidos);
2. Tipología de texto dramático;
3. Observaciones de crítica genética: el texto dramático, sus pre-textos y para-textos;
4. Análisis de metatextos vinculados al texto dramático;
5. Descripción e interpretación de la micropoética de acuerdo con un modelo de análisis del texto dramático actualizado según las nuevas concepciones teóricas y metodológicas (Cap. I, 3. 5);
6. Análisis de la producción de sentido político de la micropoética.

Agrupamos luego las micropoéticas en macropoéticas (o grupos textuales) para finalmente establecer los vínculos de dichas micro y macropoéticas con las archipoéticas internacionales. Por

¹ El hecho de trabajar sobre la producción de un autor coetáneo y radicado en Buenos Aires nos ha permitido contar con su estrecha colaboración y un abundante material de entrevistas que iluminan múltiples aspectos de su pensamiento, su tiempo, su obra y la densidad semántica de su experiencia histórica. Agradecemos a Eduardo Pavlovsky su generosa colaboración.

último, nuestro objetivo es considerar los textos dramáticos de Pavlovsky en tanto poéticas productoras de sentido político (o poéticas políticas) en el cruce de la triple *intentio* (*auctoris, operis y lectoris*) señalada por U. Eco (1985)². A partir del análisis de las micro y macropoéticas en su dimensión política se diseñan en el cierre de nuestra Tesis las cuatro principales archipoéticas de producción de sentido político con las que trabaja el teatro de Pavlovsky (Cap. VII).

Hemos decidido centrarnos únicamente en el análisis de sus textos dramáticos por la cantidad de los mismos –cuarenta y tres- y porque muchos de ellos no han sido estrenados por el mismo Pavlovsky sino por otros teatristas. Esto último implicaría desviar el eje de nuestra tesis, centrada específicamente en la actividad de Pavlovsky. En consecuencia, sólo consideramos el estudio de los textos espectaculares en función del análisis de aquellos textos dramáticos que han sido escritos por Pavlovsky *a posteriori* de la experiencia espectacular (de acuerdo con la tipología propuesta en Cap. I.3.2), como en el caso de *Potestad* o la segunda versión de *Rojos globos rojos*. Incluimos también, aunque brevemente, la información que hemos podido recoger –cuando esto ha sido posible- sobre los textos dramáticos de Pavlovsky que hasta hoy se consideran perdidos: *Regresión*, *Imágenes*, *hombres y muñecos*, *Camello sin anteojos*, *Circus-loquío* y *Josecito Kurchan*.

Estado de la cuestión. La historiografía especializada en teatro argentino y latinoamericano ha señalado que el estreno de *El señor Galíndez*, en 1973, marca un cambio en la historia de la recepción y los estudios de la obra de Eduardo Pavlovsky (Pellettieri, 1997; Scipioni, 2000), cuya primera producción dramaturgica data de 1961. Se ha observado que, a partir de la segunda mitad de la década del setenta, comienzan a publicarse valiosos estudios nacionales y extranjeros sobre su obra dramática y su actividad escénica. En 1981 aparece la primera compilación de monografías académicas, que recoge trabajos de teatrólogos de los Estados Unidos (*El teatro de Eduardo Pavlovsky*, con textos de George Schanzer, Charles Driskell, David William Foster y William Oliver). Los años ochenta y, especialmente, la década del noventa significan la definitiva extensión y densificación del interés académico por la obra de Pavlovsky. Así lo demuestran los numerosos trabajos publicados en los últimos quince años por –entre otros- Severino Joao Albuquerque (Wayne State University, Detroit, Estados Unidos), George Woodyard (Universidad de Kansas, Estados Unidos), Osvaldo Pellettieri (Universidad de Buenos Aires), Stefania Aliotta (Universitá La Sapienza, Roma), Alfonso de Toro (Universidad de Leipzig, Alemania), Miguel Angel Giella

² Todas las referencias bibliográficas se realizan por el sistema de las Ciencias Sociales (paréntesis, autor, fecha) y remiten a la Bibliografía incluida al final de la Tesis.

(Carleton University, Canadá), Fernanda Hrelia (Università degli Studi di Trieste, Italia), Estela Patricia Scipioni (Alemania), Diana Taylor (Universidad de New York), Jacqueline Bixler (University of Virginia Tech, Estados Unidos), Nora Elena Parola (University of Texas at Austin, Estados Unidos), Claudia Angehrn (Universidad de Leipzig, Alemania), Jean Graham-Jones (Florida State University), Gabriela Toletti-Gong (University of Ann Arbor, Estados Unidos). También son muestra de la relevancia alcanzada por la obra de Pavlovsky la edición de los cuatro tomos de su teatro completo (1997-2003), con estudios preliminares a nuestro cargo; las compilaciones de sus artículos periodísticos y notas ensayísticas: *Micropolítica de la resistencia*, 1999, y *La voz del cuerpo*, 2004, ambas ediciones a nuestro cargo; y la publicación de una extensa entrevista sobre su vida y su obra (*La ética del cuerpo*, en dos versiones: 1994 y 2001, que reúnen una selección de los diálogos que sostuvimos con Pavlovsky a lo largo de nuestra investigación)³. A ello deben sumarse la edición de sus obras en Francia, Estados Unidos, Italia y España, su participación en numerosos festivales internacionales de teatro, los homenajes y premios y la organización de los Festivales Pavlovsky en Los Angeles (Estados Unidos) y Buenos Aires (2003). A pesar de esta rica y creciente diversificación de las ediciones y los estudios sobre Pavlovsky, no existe hasta hoy un análisis sistemático y totalizante de sus textos dramáticos y de la concepción de la escritura dramática desarrollada por Pavlovsky entre 1961 y 2003⁴. Los principales libros publicados o tesis doctorales inéditas dedicados a Pavlovsky se centran en determinados períodos de su producción o en un recorte de su corpus, como en el caso de Scipioni (la serie de textos sobre repesores: *El señor Galíndez*, *El señor Laforgue*, *Potestad*, *Paso de dos*), Hrelia (una selección de obras de las décadas del setenta y ochenta) y Angehrn (el corpus que identifica como “teatro posmoderno”). Tampoco se ha realizado hasta hoy un examen detenido de la capacidad de producción de sentido político de la totalidad de su universo discursivo a partir de los diferentes procedimientos y poéticas. Tal es el objetivo de

³ Las declaraciones de Pavlovsky que citaremos en adelante en esta Tesis corresponden a una extensa serie de entrevistas con el autor concretadas para nuestra investigación entre mayo de 1994 y agosto de 2004. Parte de ese material fue recogido en los libros *La ética del cuerpo. Eduardo Pavlovsky. Conversaciones con Jorge Dubatti*, Buenos Aires, Ediciones Babilonia, 1994 (resultado de unas veinticinco horas de grabación); *La ética del cuerpo. Eduardo Pavlovsky. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*, segunda edición, ampliada y actualizada, Atuel, 2001 (se incorporan unas diez horas más de grabación). Citamos por esta última edición con las iniciales EC, 2001. Cuando la declaración fue recogida por nosotros y no se indica la procedencia bibliográfica, las citas corresponden al abundante material de entrevistas que conservamos inédito en nuestro archivo.

⁴ Nuestra Tesis abarca hasta 2003 inclusive, límite impuesto por la presentación del Plan Definitivo de Tesis en marzo de 2004. Durante 2004 Pavlovsky trabajó sobre un nuevo espectáculo: *Meyerhold* o *Variaciones Meyerhold*, del que realizó numerosos avances bajo un nuevo lema creador: el de “teatro del borrador”. No nos ocuparemos de este nuevo texto dramático en tanto excede los límites temporales del Plan Definitivo.

nuestra Tesis.

Organización de la Tesis. Dividimos nuestra Tesis en ocho Capítulos, un Apéndice y una Bibliografía.

El Capítulo I corresponde a la introducción en la que se exponen las bases teóricas, epistemológicas y metodológicas, así como la trayectoria biobibliográfica de Eduardo Pavlovsky para la contextualización histórica de su corpus dramático. Este capítulo se divide en cinco apartados. En el primero detallamos los vínculos de Pavlovsky con el campo teatral, el campo psicoanalítico/psicodramático y el campo político argentino e internacional entre 1950 y 2003. Se trata de ubicar a Pavlovsky en los procesos históricos del teatro, el psicoanálisis/psicodrama y la vida política del país y el mundo. Hasta hoy la historiografía teatral no ha atendido sistemáticamente la interrelación teatro/psicoanálisis-psicodrama/política en el desarrollo de la dramaturgia de Pavlovsky y nuestro apartado es el más completo escrito hasta hoy sobre el tema. En el segundo apartado realizamos una breve historia de la recepción periodística y académica del teatro de Pavlovsky desde el estreno de su primera pieza en 1962 hasta hoy. Se trata de describir e interpretar sus diferentes posicionamientos dentro del campo intelectual argentino y sus vínculos con los campos centrales e internacionales. El apartado tercero está destinado a exponer los fundamentos teórico-metodológicos para el análisis del texto dramático. Allí reformulamos el concepto de texto dramático de acuerdo a las nuevas orientaciones teóricas de la semiótica poética y a las prácticas dramatúrgicas en el campo teatral actual; proponemos a partir de esta nueva conceptualización una tipología de textos dramáticos; luego vinculamos el concepto de texto dramático y el de poética teatral; a partir de la noción de “cultura viviente” (F. Dupont) y “acto ético” y “arquitectónica” (Bajtín) y “semioesfera” (Lotman), proponemos las nociones de fundamento de valor, régimen de experiencia y semántica de la enunciación para el análisis de las poéticas teatrales; finalmente diseñamos un modelo de análisis de texto dramático adecuado a las necesidades de nuestro corpus de estudio. En el cuarto apartado de esta Introducción, a partir de recorridos de análisis inductivo desde las micropoéticas, diseñamos los grupos textuales o macropoéticas que nos permitirán la estructuración de los Capítulos subsiguientes, del II al VI. Finalmente, el quinto apartado del Cap. I plantea el problema teórico-metodológico del estudio de la producción de sentido político en el texto dramático.

Los Capítulos II a VI están dedicados al análisis de los textos dramáticos de Pavlovsky, que pueden ordenarse en diferentes concepciones de acuerdo con su fundamento de valor estético

y político⁵ (según el concepto planteado en Cap. I. 3. 4).

El Capítulo II corresponde al teatro que el mismo dramaturgo ha llamado de “vanguardia” o “hacia una realidad total”. Incluye el análisis de los textos *Somos* (1961), *La espera trágica* (1961), *Regresión* (1961), *Imágenes, hombres y muñecos* (1963), *Camello sin anteojos* (1963), *Un acto rápido* (1965), *Robot* (1966), *Alguien* (en colaboración con Juan Carlos Herme, 1967), *La cacería* (1967), *Match* (en colaboración con Juan Carlos Herme, 1967) y *Circus-loquío* (1969, en colaboración con Elena Antonietto). Se trata de la producción que establece vínculos intertextuales con la postvanguardia europea y norteamericana de los cincuenta y sesenta (Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Arthur Adamov, Harold Pinter, Edward Albee) y con los ensayos de *El teatro y su doble* (1938) de Antonin Artaud.

El Cap. III está dedicado a la segunda concepción de la dramaturgia de Pavlovsky, de acuerdo a la ascendiente militancia del autor en el PST y el trotskismo. Este segundo fundamento de valor va marcando su abandono de la experimentación y un interés cada vez mayor por el realismo. Se cierra con las experiencias traumáticas de la dictadura, precedidas por la bomba al Teatro Payró en 1974: prohibición de *Telarañas* en 1977, intento de secuestro por un grupo paramilitar en 1978 e inmediato exilio primero a Uruguay, luego Brasil y finalmente España. Las piezas correspondientes son *La mueca* (1971), *El señor Galíndez* (1973) y *Telarañas* (1977).

El tercer estadio del universo discursivo de Pavlovsky (Cap. IV), de acuerdo al concepto de fundamento de valor, está atravesado por la experiencia del exilio (1978-1980) y el desexilio (1980-1983) en la etapa final de la dictadura. Las piezas analizadas son *Cerca* (1979) y *Cámara lenta* (1980), escritas en España, *Tercero incluido* (Teatro Abierto 1981) y *El señor Laforgue* (1982), compuestas a su regreso a la Argentina.

La cuarta instancia del corpus pavlovskiano (Cap. V) corresponde a la experiencia democrática anterior a la crisis internacional de la izquierda: *Josecito Kurchan* (1984), *Potestad* (1985), *Pablo* (1987), *Paso de dos* (1990).

La quinta conceptualización dramaturgica en el teatro de Pavlovsky (Cap. VI) se abre con *El Cardenal* (1991-1992), texto publicado con tres piezas breves: *La ley de la vida*, *Alguna vez* y *Trabajo rítmico*. Pavlovsky no quiso estrenar él mismo *El Cardenal*, que expresa un momento de indefinición, relativo desconcierto y transición en la producción pavlovskiana. La nueva

⁵ Las fechas que anotamos corresponden a los años de escritura.

conceptualización se afirma con *Rojos globos rojos* en 1994, continúa hasta hoy y puede definirse con el concepto de “micropolítica de la resistencia”, incluye junto a las dos versiones de *Rojos globos rojos* (1994/1996), los textos de *El bocón* (1996), *Poroto* (1996), *Dirección contraria* (teatro/novela breve), *Textos balbuceantes*, *La muerte de Marguerite Duras* (2001), *Pequeño detalle* (2002), *La Gran Marcha* (2003), publicado originalmente bajo el título de *Volumnia* (2002), *Imperceptible* (2003) y *Análisis en París* (2003). En un mundo dominado por el neoliberalismo y frente a la crisis de la izquierda, Pavlovsky propone en estas obras una ética de la resistencia que invita a la creación de espacios de subjetividad alternativos, tal como reflexiona en *La ética del cuerpo* (2001, pp. 147-148).

El Cap. VII está destinado al análisis de las macropoéticas y el funcionamiento de sus modelos de producción de sentido político. La Tesis se cierra con las Conclusiones, un Apéndice que incluye el listado de Festivales Internacionales y la Filmografía en la que Pavlovsky ha participado como actor y una Bibliografía dividida en tres Secciones: textos de Pavlovsky, sobre Pavlovsky y bibliografía general sobre diferentes disciplinas (teatrología, historia, política, etc.).

1. Eduardo Pavlovsky: teatro, psicoanálisis/psicodrama y militancia política

1.1. Eduardo Pavlovsky y sus contextos: proyecto creador y trayecto de producción

Ofrecemos a continuación una síntesis cronológico-analítica del recorrido vital de Pavlovsky, desde su nacimiento hasta el 2003 inclusive, deteniéndonos en su habitus, su proyecto creador (Bourdieu) y sus sucesivas configuraciones ideológico-políticas, fundamentales para la modalización de sus poéticas desde el punto de vista del fundamento de valor.

Pavlovsky nace en Buenos Aires en 1933, en el seno de una acomodada familia liberal de médicos, de formación católica, anticomunista y antiperonista, sin inserción directa en el campo cultural. Tomar en cuenta la pertenencia de Pavlovsky a la alta burguesía y su experiencia existencial en dicha clase social será fundamental para la intelección de los comienzos de su teatro, por él mismo llamado de “vanguardia” (Cap. II.). La imagen del abuelo paterno es reivindicada por Pavlovsky como prefiguración de su pasión por el arte y su actividad política⁶. Pavlovsky construye también en

⁶ “Mi familia era de clase media alta, casi tocando con la clase alta de la Argentina. Es curioso observar que mi abuelo, el padre de mi padre, a quien no conocí y de quien no escuché hablar demasiado, debe haber tenido mucha influencia sobre mí. Mi abuelo fue un exiliado de la Rusia zarista. Nunca supe con certeza si mi origen es judío o no. En mi infancia fui criado como no judío. Fui bautizado, tomé la comunión y me casé en el Santísimo. La cuestión es

la imagen de su padre, exiliado “antiperonista terrorista”, un antecedente valioso para el conocimiento de su habitus. Encuentra en el vínculo con su abuelo y su padre una “tradicción romántica” a la que pertenece⁷, un paradójico cruce de alta burguesía y voluntad de incidencia política.

Medicina, deporte, teatro amateur (I). Pavlovsky inicia su carrera profesional como joven médico egresado de la Universidad de Buenos Aires en 1955 (tiene entonces 22 años) y, paralelamente, como excelente deportista (llega a ser campeón argentino y sudamericano de natación, a la par que buen boxeador y jugador de rugby, básquet y water-polo). Su primera conexión con la escena es absolutamente al margen de las instituciones centrales del campo teatral. Hacia 1954, mientras cursa medicina, una prima, Ana Migliore, lo invita casualmente a hacer teatro con un grupo de *amateurs* de alta burguesía, con quienes pone en escena, para amigos y familiares, *Tovarich* de Jacques Deval.

"Cuando entré por primera vez al escenario tuve una sensación muy rara -recuerda Pavlovsky-, experimenté una profunda concordancia existencial con ese lugar y ese devenir actor. Luego de esta experiencia aislada perdí contacto con el teatro. Sufrí mucho todo ese tiempo. Fue como haber conocido a una mujer y haberla dejado inmediatamente" (*EC*, 2001, p. 12).

Psicoanálisis y deslumbramiento con Beckett y Ionesco. Apenas obtenido su título de médico, Pavlovsky inicia su formación en la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA), en 1956, de la que llegará a ser miembro titular. La conexión con el psicoanálisis marca una diferencia con el entorno de sus familiares médicos:

que la familia de mi abuelo vino a vivir a la Argentina, porque era opositor al régimen del zar. Mi abuelo escribió varios libros sobre la persecución zarista, sobre el nihilismo, sobre los movimientos de izquierda prerrevolucionarios rusos anti-zaristas. *Hacia la luz* y *Hojas de otoño* son dos de esos libros en los que habla de persecuciones y brutalidades durante el régimen zarista, de cómo persiguieron a su familia, del exilio. Lo más curioso es que, además, mi abuelo no sólo escribió sobre cuestiones políticas sino que también escribió teatro. Un gran actor italiano, Ermete Zaccone, le estrenó una obra en Buenos Aires. La imagen de mi abuelo y la lectura de sus libros, relacionados en lo ideológico por la lucha democrática y los derechos humanos -aclaremos que nunca fue un marxista declarado-, el hecho de que haya escrito teatro, deben haberme marcado fuertemente. Sé que tenía en su escritorio la foto de Lenin, sin embargo yo no he visto una familia tan anti-comunista como la mía, lo cual me hace pensar muchas cosas..." (*EC*, 2001, pp. 9-10).

⁷ “Sería innegable, a pesar de que la vida es mucho más que la descendencia o la línea de filiación, advertir la existencia de una especie de tradición romántica que venía de mi abuelo, a través de su persona y de sus escritos, y continuaba en mi padre, un exiliado anti-peronista, pero no de los exiliados pitucos: fue un anti-peronista terrorista. Mi padre pensaba que Perón era un dictador. Durante la segunda presidencia de Perón estuvo preso (1952) y después vivió exiliado en Montevideo y en Asunción (1953-1955). Cuando Perón viajaba a Asunción la policía argentina lo venía a buscar a casa y lo dejaba libre recién cuando Perón volvía a Buenos Aires. El también era un romántico. La mayoría de los exiliados antiperonistas en Montevideo volvieron a Buenos Aires con coches y bienes; mi padre volvió sin nada. Ese romanticismo es el que me atrajo siempre de mi abuelo y de mi padre” (*EC*, 2001, p. 10).

“En mi círculo de médicos tradicionales, liberales, el psicoanálisis es visto como una cosa extraña. Yo tenía muchas discusiones con mis tíos académicos de medicina, muy reaccionarios en ciertos aspectos, pero también grandes ejemplos médicos de los que tomé el amor por el estudio. Pero como la familia Pavlovsky era muy triunfadora y yo aparentemente, para ellos, entre comillas, "triunfé", entonces "soy" bien aceptado aun con ideas políticas tan opuestas. Ahora, si hubiera sido un fracasado... "Aunque sea de izquierda, no nos importa: es nuestro". Los Pavlovsky son de esta ideología: hay ganadores y perdedores. Yo también lamentablemente en un nivel pienso así. Hay alguna zona donde la ideología familiar se comparte” (EC, 2001, p. 40)⁸.

Entre 1956 y 1958 Pavlovsky trabaja como médico y se mueve en el medio del psicoanálisis, lejos del teatro por diversas razones⁹. Atraviesa un período que define como “increíblemente doloroso, una búsqueda existencial de niveles muy desgarradores, de mucha soledad, muy difícil de compartir”, que identifica con “la pérdida del sentido” (EC, 2001, pp. 13-14). El único psicoanalista que en esos años de agobio lo impulsa a vincularse con el teatro es Mauricio Abadi, a quien evocará en uno de los artículos de *La voz del cuerpo* (2004). Una ratificación de su pertenencia a la alta burguesía porteña será su casamiento con María Celia Doyhambehere (integrante de una familia de industriales), con quien vivirá en pareja entre 1958 y 1971 y tendrá tres hijos: Martín, María Carolina y Malenka.

Es en esos años cuando Pavlovsky vive una nueva experiencia fundamental: en 1956 asiste a una función de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, en la versión dirigida por Jorge Petraglia. El encuentro con la textualidad de Beckett en escena significa para él una verdadera revelación y el futuro autor de *El señor Galindez* empieza desde entonces a bucear sistemáticamente en los nuevos autores de la postvanguardia europea. A partir de aquel estímulo lee a Beckett, Arthur Adamov, Eugene Ionesco, cuyos libros empiezan a circular en Buenos Aires en ediciones extranjeras (francesas y españolas) y primeras ediciones locales. El cambio que opera en sus lecturas es importante: antes sólo frecuentaba muy poco los textos teatrales, casi exclusivamente de Jean-Paul Sartre (*La mujerzuela respetuosa*, *Las manos sucias*, *Las moscas*). Años después, Pavlovsky

⁸ Al respecto, Pavlovsky plantea interesantes reflexiones en Esto lo escribí en *Multiplicación dramática*, en colaboración con Hernán Kesselman (1989 y 1991).

⁹ “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, perversa, 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” (EC, 2001, p. 13).

afirmó: "¿Se puede acaso escenificar mejor la angustia del hombre moderno y posmoderno que en el teatro de Beckett, sin nombrarla? Para mí Beckett es el más grande dramaturgo del siglo y quedará en la historia del teatro como un clásico"¹⁰. La pasión beckettiana configurará una constante en la vida intelectual de Pavlovsky hasta hoy: testimonio de ello es su ensayo "Samuel Beckett. Hoy: Gilles Deleuze", incluido en *Lo Grupal* en 1990, así como su conferencia dictada en noviembre de 1996 en el marco de las *II Jornadas Nacionales de Teatro Comparado*, dedicadas a *Samuel Beckett en la Argentina*¹¹.

"Cuando vi por primera vez *Esperando a Godot* descubrí un teatro diferente, que me hacía salir del género de la comedia, que me tocaba corporalmente, que me expresaba en mi vida, que me explicaba 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 abrió un panorama existencial: de golpe me encontré en el escenario con un lenguaje que era el mío. *Godot* 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" (*EC*, 2001, p. 15).

Otro impacto notable significará tomar contacto escénico con la dramaturgia de Ionesco a fines de los cincuenta y principios de los sesenta, primero en la Argentina y poco después en París (*EC*, 2001, p. 20).

Terapia grupal con niños y teatro amateur (II). Pavlovsky trabaja primero como médico de la Cervecería Quilmes y en el Ministerio de Hacienda. Poco después (1958) inicia su experiencia

laboral en el Hospital de Niños, donde, entre otros, aplicó técnicas de psicoterapia en grupo, cuando estas técnicas eran muy poco conocidas y practicadas en el país.

Culminación de dicha experiencia es el libro *Psicoterapia de grupo de niños y adolescentes* (CEAL, 1968), primero sobre la materia aparecido en Latinoamérica. El primer artículo sobre la materia es escrito por Pavlovsky en 1960, "Una experiencia en grupo de niños epilépticos", más tarde recogido en el libro de 1968 citado.

"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

¹⁰ Marina Pianca (1990, p. 9). Sobre el impacto de Beckett en el primer Pavlovsky, véase el trabajo de Laura Linzuain y Mariana Theiler incluido en J. Dubatti (comp.), *Teatro, posmodernidad y política: Eduardo Pavlovsky. Nuevas lecturas críticas* (1997a).

¹¹ "Samuel Beckett. Hoy: Gilles Deleuze", *Lo Grupal*, n. 8 (mayo 1990), pp. 13-34; "Samuel Beckett", conferencia de Eduardo Pavlovsky en las *II Jornadas Nacionales de Teatro Comparado*, Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas (grabación conservada en nuestro archivo).

Bekei, entre 1965 y 1969) me permite, curiosamente, descubrir la noción de *juego*" (EC, 2001, p. 30).

El trabajo en el Hospital de Niños será más tarde evocado por Pavlovsky como el punto de partida del psicodrama y, además, de su descubrimiento de la fascinación por lo grupal¹².

"Porque espontáneamente los chicos empiezan a inventar historias y a dramatizar. Ese es en realidad mi primer verdadero contacto con la práctica del psicodrama: un contacto pragmático, no intermediado por teorizaciones" (EC, 2001, p. 30).

Su segunda experiencia relevante como actor tiene lugar hacia 1958 y a través de otro grupo de naturaleza no profesional: el elenco de la Biblioteca de Mujeres, conocido como "El Gallo Petirrojo", que dirigía María Esther Biombo. La religación con el teatro resulta definitiva y Pavlovsky pronto advierte en la actuación una herramienta contra el "vacío" y la "angustia", que le devuelve la alegría y la pasión existenciales¹³. En El Gallo Petirrojo el repertorio está integrado, preferentemente, por convencionales comedias españolas de salón: López Rubio, Ruiz Iriarte¹⁴.

Formación actoral, psicodrama y Yenesí. Descubierta la potencia de su vínculo con el teatro, es entonces cuando Pavlovsky comprende la necesidad de formarse profesionalmente como actor y resuelve conectarse con Pedro Asquini y Alejandra Boero, directores del prestigioso grupo independiente Nuevo Teatro.

"Asquini-Boero me tenían respeto, me veían algo así como un jugador de polo que hacía

¹² "El descubrimiento de lo grupal fue una verdadera pasión que me dura hasta hoy. Debo ser el único psicoterapeuta del país que hace nada más que terapia en grupo. Generalmente los terapeutas que hacen grupo dan sesiones individuales. Yo no. Tengo un equipo a quien derivo las terapias individuales. La única actividad mía es lo grupal, estoy enteramente dedicado a esta experiencia clínica que me apasiona. En esa práctica con los epilépticos advertí que podía poner en juego los conocimientos del psicoanálisis (Freud, Foulkes, Ezriel, etc.). Ciertos fenómenos que resolvía intuitivamente los he leído y comprendido más tarde en lecturas más teóricas, como las ideas de Francis Bacon en el orden estético, de Gilles Deleuze y Felix Guattari en la filosofía, de Prigogine en la física. Por ejemplo, la noción de estructuras disipativas, que tienen que ver con el caos. En estos grupos tan violentos no se podía hacer psicoterapia, por el nivel de agresión. Tenía sin embargo la impresión de que en el desorden se intuía la inscripción de otros órdenes que desconocía. Al comienzo hablaba de caos porque no entendía esos órdenes. Una de las cosas que comprendí fue que, soportando en la transferencia las situaciones de caos, los niños que no podían jugar tarde o temprano empezaban a hacerlo. Había que poner el cuerpo en esos grupos tan agresivos. Esto fue clave para mí. Esta es la razón fundamental por la cual hago grupo. Descubro que hay una evolución donde al principio no hay simbolización y, después de un tiempo de tratamiento, los niños, en vez de pegarse y tirarse proyectiles, comienzan a "jugar". Es decir, se produce un cambio cualitativo en la violencia. Los niños se adjudican papeles. Comienza el psicodrama; la invención y la creación, también" (EC, 2001, pp. 31-32).

¹³ "La convocatoria de "El Gallo Petirrojo" fue para mí como si me dijeran que Jane Fonda me estaba esperando en el Sheraton en la habitación 324" (EC, 2001, p. 14).

¹⁴ "Era un teatro copetudo pero muy bien hecho. Yo iba a todos los ensayos, aunque no correspondiera mi parte. Con "El Gallo Petirrojo" hacíamos ocho funciones en el año, sólo los lunes. Nosotros vendíamos las entradas entre amigos, parientes y conocidos. A pesar de que en 1960 hicimos *El gran cuchillo* de Clifford Odets, lo de "El Gallo Petirrojo" se agotaba en un repertorio y una concepción estética muy limitados por la clase social, con todo el respeto que me merecían..." (EC, 2001, pp. 14-15).

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” (EC, 2001, p. 16).

En el Hospital de Niños Pavlovsky trabaja con Jaime Rojas-Bermúdez (como coordinador del servicio), María Rosa Glassermann, Martínez Bouquet y Fidel Moccio. El psicodrama comienza a surgir en ese ambiente de trabajo con los grupos de niños y con estos especialistas a fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta. En 1962 Rojas-Bermúdez, Glasserman y Pavlovsky viajan a Nueva York para estudiar con J. L. Moreno, creador del psicodrama, quien los habilita con el título internacional de "directores de psicodrama". Con esa habilitación fundan la Asociación Argentina de Psicodrama en 1963, destinada a la formación de profesionales. Pavlovsky renunciará por motivos ideológicos en 1969, junto a Fidel Moccio y Martínez Bouquet.

El viaje a Nueva York encierra una inesperada revelación: el contacto con el teatro de Harold Pinter. En el circuito Off Broadway asiste a una versión de *El montaplatos* y queda deslumbrado. La productividad del texto se hará visible en la composición posterior de *El señor Galíndez*.

Pavlovsky se desempeñaba paralelamente como miembro titular de la APA:

“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” (EC, 2001, p. 31).

Pavlovsky, Rojas-Bermúdez y Martínez Bouquet comienzan a organizar sesiones de psicodrama con grupos de adultos, en forma privada o pública.

“Con Rojas-Bermúdez y Martínez Bouquet, en los sesenta, en un salón del Bajo, en Avenida Libertador a unas cuadras de Retiro, hacíamos psicodrama público. Asistían unas trescientas personas, era increíble lo que pasaba. Masivamente no se sabía todavía qué era lo que hacíamos con el psicodrama; para nuestra cultura eran "dramatizaciones públicas". Pasaba un señor al escenario y se le decía: "A ver cómo trata a su hijo. ¿Quién va a hacer de hijo?". Pasaba otro que tomaba el rol de hijo y se armaba una escena. El funcionamiento que dábamos al psicodrama público era el mismo que habíamos visto en nuestro viaje a Nueva York con Moreno en 1963. Tratábamos de evitar que toda la afluencia emotiva generada se cristalizara en un discurso intelectual. Si alguien empezaba a intelectualizar se lo interrumpía y se le pedía que lo hiciera dramáticamente en escena. Así la gente se involucraba cada vez

más” (EC, 2001, p. 33).

En 1960, para dar cauce a la expresión de la nueva literatura dramática europea, Pavlovsky funda el conjunto Yenesí, al que poco después de su creación se suma el pediatra Julio Tahier, quien se convertirá en uno de los impulsores más importantes de las actividades del grupo. Yenesí surge de la necesidad de experimentar con los nuevos lenguajes de la “vanguardia”, pero incluye también en su repertorio piezas breves tradicionales. Al respecto, véase en esta Tesis la Introducción al Cap. II donde reseñamos la historia del Yenesí a partir de los datos conservados en el Archivo de Julio Tahier. Yenesí significa para Pavlovsky la posibilidad de trabajo actoral constante y de identificación de su vida con el teatro:

“En los comienzos el teatro era para mí un lugar de expresión limitado, casi íntimo, secreto; después fui descubriendo que el fenómeno iba creciendo y comprometiendo absolutamente mi existencia” (EC, 2001, p.63).

Estimulado por la demanda de Yenesí, Pavlovsky comienza a escribir sus primeras obras en las que evidencia nítidamente su interés por la poética que llamamos postvanguardista (Cap. II). El conjunto Yenesí estrena el 5 de junio de 1962, en la sala de Nuevo Teatro, con dirección de Luis Mujica y Abel Sáenz Buhr, *Somos*, primera pieza de Pavlovsky (Premio Municipal 1962) llevada a escena, con un elenco integrado por Bruno Gariani, Juan José Ghisalberti, Pavlovsky (en el rol de Mister Zelake) y Marta Fernández Moujan. Meses después, el 10 de diciembre de 1962, nuevamente en la sala alquilada a Nuevo Teatro, Julio Tahier dirige *La espera trágica*, interpretada por Alejandra Castex, Diego Montes, Pavlovsky (como El Desconocido), Teresita Costa Lima y Carlos Alberto Olmedo. *La espera trágica* significa para Pavlovsky un primer reconocimiento relevante en el medio dramático local y es ya una síntesis perfecta del concepto pavlovskiano de "teatro hacia una realidad total" (véase la Introducción al Cap. II). En 1963 Abel Sáenz Buhr dirige *Imágenes, hombres y muñecos* al frente del elenco del Yenesí y ese mismo año Julio Tahier dio a conocer *Camello sin anteojos*, con Diego Montes, Teresita Costa Lima y Pavlovsky en el elenco. No se conserva copia de estos textos, nunca editados (hecho que demuestra la posición todavía lateral de Pavlovsky en estos años en el campo teatral).

En noviembre de 1965 el conjunto Yenesí ofrece *Un acto rápido*, con dirección de Oscar Barney Finn y la interpretación de Nacha Guevara, Carlos Lagos y Pavlovsky (como Willie). En 1966 Conrado Ramonet dirigió a Pavlovsky (como Mr. Ronald) y Luis Castromil en *El robot*. En el mismo programa el grupo Yenesí presenta además *El cuadro*, de Eugene Ionesco, con actuación de Pavlovsky bajo la dirección de Tahier.

Experiencias actorales fuera del Yenesí. A partir de 1963, gracias a la resonancia alcanzada por el conjunto, comienza a producirse un fenómeno inesperado para Pavlovsky: es convocado como actor fuera del núcleo del Yenesí. En 1964 Jaime Jaimes lo dirige en la Alianza Francesa en *El amante* y *La colección*, de Harold Pinter. En 1967 Luis Mottura lo invita a trabajar, dentro del circuito comercial, en *La próxima vez te lo diré cantando*, de G. Sanders. También ese año participa como actor, con dirección de Oscar Fessler, en *La mar estaba serena*, de Mrosecck. En 1968 Alberto Ure lo dirige en una puesta memorable: *Atendiendo al señor Sloane*, de Joe Orton, versión que marcó un hito insoslayable en la historia de la renovación teatral de los sesenta¹⁵.

La década se cierra con cuatro nuevas producciones dramatúrgicas de Pavlovsky, tres de ellas escritas en colaboración: *Alguien*, con Juan Carlos Herme; *La cacería*, Premio Talía Mejor Obra Nacional 1969, estrenada en 1969 en el Teatro Agón con dirección de Conrado Ramonet y un elenco integrado por Víctor Laplace, Pavlovsky y Jorge Ficson; *Circus-loquio*, en colaboración con Elena Antonietto (1969, Teatro de La Fábula), y *Match*, escrita con Juan Carlos Herme, Primer Premio del Teatro IFT 1967, aunque recién subió a escena en 1970, en el Teatro Municipal San Martín, con dirección de Conrado Ramonet y la interpretación de Rodolfo Bebán (más tarde reemplazado por Pavlovsky) y Elena Tasisto, entre otros.

Metatextos teatrales. A lo largo de cuatro décadas Pavlovsky manifestará una constante vocación por la reflexión teórica sobre el hecho estético (véase los textos incluidos en la Bibliografía). De 1967 data uno de sus primeros y más relevantes metatextos: se trata del ensayo "Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia"¹⁶, donde sintetiza la concepción poética vigente en su producción hasta ese momento. Pavlovsky prefiere a la denominación "teatro del absurdo" otra que le parecía más ajustada: la del teatro "hacia una realidad total" o "teatro total".

"Personalmente entiendo el teatro de vanguardia como un teatro primordialmente de

¹⁵ Pavlovsky nos dijo en una entrevista: "Ure era el alumno predilecto de Gandolfo. Para *Atendiendo al Sr. Sloane* buscó actores en ese momento bastante marginados: Tacholas, Jorge Mayor, Noemí Manzano y yo. La experiencia fue alucinante. Creo que en las pausas que marcaba Ure a mi personaje Eddie descubrí las grandes pausas que luego utilicé en mi producción autoral posterior. El ser un actor bien dirigido me enseñó a escribir teatro. Recuerdo que los ensayos eran durísimos. Desde abril a octubre de 1968. Nunca durante los ensayos nos dimos cuenta de que estábamos fabricando un éxito. El espectáculo se convirtió en el acontecimiento teatral de la temporada y la consagración de Alberto Ure como director. El clima de la obra de Joe Orton había sido recreado en el escenario por los actores gracias a una puesta rigurosísima, de gran coraje. Recuerdo que *Primera Plana* nos sacó en la tapa, lo que marcó para nosotros un gran reconocimiento. Era como ser deportista y salir en la tapa de *El Gráfico*" (EC, 2001, pp. 27-28).

¹⁶ "Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia" apareció por primera vez como prólogo a *Match* y *La cacería* (Buenos Aires, Ediciones de la Luna, 1967, p. 5-12). Fue reproducido más tarde en su *Teatro del sesenta* (Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1992, pp. 113-120. Tal como declara en el mismo texto, el proyecto de su redacción data de años atrás: "Hace tiempo que bosquejo un largo artículo que pensé titular *Hacia una realidad total*" (1967, p. 5).

búsqueda. Es un teatro que dice 'hacia' y que intenta conectarnos con aspectos absolutamente 'reales' de nuestra personalidad. Es el teatro de nuestros cotidianos estados de ánimo. Aquél que nos libera de los grandes discursos y mensajes es el teatro de nuestras eternas preguntas incontestables, el teatro de nuestra soledad, el que nos hace hablar en el idioma de nosotros, *con nosotros*, y no de nosotros, *con los otros*, porque carece de la palabra que adhiere ribetes de incomunicación para sumergirse en nuestras inmensidades" (1967, p. 7).

Más adelante agrega, en claro enfrentamiento con el didactismo del teatro independiente:

"Evidentemente, la primera sensación (que provoca el teatro de vanguardia) es confusa, pero no deja de ser una imagen *real*. El espectador teme la *confusión*, por eso quiere obras claras y concretas, donde cada personaje se delimite perfectamente. Por eso prefiere a Wesker y no a Pinter, a Cossa y no a Gambaro. Yo me pregunto: ¿quién es más realista? La vanguardia es abrir brechas, buscar y sumergirse sin temor a la confusión (...) Búsquedas de un teatro total, de un teatro que intente representarnos más auténticamente en nuestra realidad cotidiana, tan ajena de mensajes y discursos grandilocuentes" (1967, p. 7 y sigs.).

Analizaremos este metatexto fundamental para la comprensión del primer teatro de Pavlovsky en la Introducción al Cap. II de nuestra Tesis.

Socialismo, psicodrama y Plataforma. Si en los sesenta el fundamento de valor de sus obras pasa por el trabajo con "la nueva estética" en tanto portadora de una nueva visión de mundo y una forma diferente de estar en la realidad e investigarla, en los setenta establece un vínculo cada vez más comprometido con los valores de la "revolución" socialista y la posibilidad política de incidir en el orden público desde un discurso de representación macropolítica para modificar la sociedad. Hacia fines de los sesenta, Pavlovsky va progresivamente interesándose por la militancia política, que lo llevará a ser candidato a diputado por el Partido Socialista de los Trabajadores (PST) en 1973 y, en la década del ochenta, candidato por el Movimiento al Socialismo (MAS), cuatro veces entre 1983 y 1989.

"Naturalmente, estaba conmovido por la Revolución Cubana desde hacía años. La politización no fue un fenómeno mío aislado, fue un fenómeno del intelectual latinoamericano" (EC, 2001, pp. 37-38).

"Sucede que en 1969 se inicia en el país un movimiento de resistencia social y política contra Onganía, especialmente impulsado por obreros y estudiantes, que de una u otra manera me va empujando hacia ciertas definiciones ideológico-estéticas. Me atraviesan el

Cordobazo, el Viborazo, la revuelta de París, Plataforma, el Manifiesto del Grupo Latinoamericano de Psicodrama, mi candidatura a diputado por el Partido Socialista de los Trabajadores (PST) en 1973, lo que va dando a mi teatro una cierta militancia. *Galíndez* es el paradigma, la síntesis de esa politización” (EC, 2001, pp. 56-57).

Más allá de que Pavlovsky no encuadra cabalmente en la figura del militante orgánico¹⁷, participa en el PST con fervor y coherencia partidista.

Ya en *La cacería* aparece en su teatro la inquietud por expresar más literalmente el momento histórico-social. "*La cacería* se inscribe en un período social e histórico muy particular y marca mi orientación estético-política hacia *El señor Galíndez*" (EC, 2001, p. 47). Esta tendencia se acentúa en *La mueca* (estrenada en 1971 por el G.A.P., Grupo de Actores Profesionales, en el Olimpia, con dirección de Oscar Ferrigno), donde se advierte la presencia de una representación socio-política mucho más transparente y directa, que en *El señor Galíndez* (1973) se profundizará definitivamente.

A mediados de los sesenta, plenamente identificado con la actividad psicodramática, Pavlovsky va tomando progresivamente distancia de la APA y el psicoanálisis ortodoxo.

“Nosotros no decíamos que hacíamos psicoanálisis, decíamos que veníamos de Nueva York para hacer el psicodrama público de Moreno, de tal manera que no metíamos el psicoanálisis de por medio. El primero que introdujo el psicodrama psicoanalítico en forma pública fue Mauricio Abadi, pero después la APA le prohibió hacer este tipo de "espectáculo" y usar la palabra "psicoanalítico". La influencia de la APA era tan grande que Abadi, a pesar de ser un entusiasta del psicodrama, nunca más volvió a practicarlo” (EC, 2001, p. 33).

¹⁷ “Yo no pertenecía al Partido Comunista, que era el que impulsaba de algún modo el realismo socialista. Estaba en un partido muy chico y trotskista. Trotsky fue un gran defensor de la libertad estética, tema que traté en mi artículo "La muerte de Meyerhold", publicado en *Página/12* [y recogido en *Micropolítica de la resistencia*]. Meyerhold, quien fue asesinado por Stalin, propugnaba el anti-realismo socialista y, porque se lo catalogaba de trotskista, se lo persiguió, se lo encarceló, tuvo que pedir perdón, fue una cosa terrible... Trotsky no entendía la estética como una expresión definible en términos estrictamente políticos. Era un verdadero genio en ese sentido, mientras que Stalin propiciaba la línea dura en arte... Mi presencia en el PST era un tanto condicional. Nunca fui afiliado ni un militante demasiado devoto. No tengo perseverancia para las reuniones políticas. Soy muy anárquico y eso me impide encuadrarme en un partido político en forma ortodoxa. Era como si Cortázar se afiliara a algún partido. Hubiese sido una figura bastante inasible. Los intelectuales somos muy inasibles, siempre estamos en una posición de apoyo pero que no nos jodan mucho porque nos vamos... Hubo siempre una actitud de buena camaradería y cierto distanciamiento. Los militantes del PST eran muy proletarios, no sólo en sus trabajos sino también en su subjetividad. A veces muy dogmáticos... Pero, por otro lado, yo era para ellos una persona que me comprometía, me jugaba y creía plenamente en los valores de Trotsky. Cuando en 1978 me vinieron a buscar los grupos parapoliciales, los militantes del PST me acompañaron mucho, nunca lo olvidaré” (EC, 2001, p.57).

Lo grupal, el desplazamiento del psicoanálisis al psicodrama, el trabajo de formación de la primer camada de psicodramatistas en la Asociación (1963-1969), con Rojas-Bermúdez y Martínez Bouquet y el "training dramático" para los psicólogos y médicos del Centro de Salud N. 1 que dirigía Hugo Rosarios son hitos fundamentales de estos años. Poco a poco Pavlovsky va abriendo su perspectiva hacia otras formas de psicodrama, como la escuela francesa -S. Levobici, R. Diatkine, D. Anzieu, E. Kestenberg-¹⁸ y comienza a producir literatura teórica. De esas experiencias surgen varios libros: *Psicoterapia de grupo de niños y adolescentes* (1968); *Psicodrama psicoanalítico en grupos* (1970) y *Psicodrama. Cuándo y por qué dramatizar* (1971), escrito con Martínez Bouquet y Moccio. De esos procesos surge el libro de Martínez Bouquet que sale poco después, *Fundamentos para una teoría del psicodrama* (Editorial Siglo XXI).

"Esto fue el intento de escribir ciertas nociones que podíamos ir tanteando desde la clínica. Fuimos inventando ciertos núcleos de teoría en un intento de transcribir experiencias, de conceptualizar nuestra práctica. (...) No sabíamos donde estábamos en un principio, pero de repente empezamos a organizar ciertas nociones que nos permitían pensar el campo de la experiencia, conceptualizaciones de la práctica psicodramática. Así escribimos *Psicodrama. Cómo y por qué dramatizar*: empezamos por preguntarnos "¿Cómo dramatizamos nosotros?" y así puntuamos que hay ocho formas principales de dramatizar. El libro surge de lo que hicimos, nunca al revés. Fuimos inventando, creando, porque no había bibliografía sobre psicoterapia de grupos de niños en español. Todo lo fuimos inventando entre nosotros. Tuvimos críticas de parte de psicoanalistas" (EC, 2001, pp. 35-36).

Hacia fines de los sesenta, con el creciente interés de Pavlovsky por la militancia en el socialismo, se produce su definitiva separación de la APA.

"Por esa época algunos psicoanalistas amigos míos, Hernán Kesselmann y Armando Bauleo, 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, era 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

¹⁸ Véase en *Lo Grupal* n. 6, el artículo de Pavlovsky "Psicodrama analítico. Su historia. Reflexiones sobre los movimientos francés y argentino".

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 cuál 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" (EC, 2001, pp. 36-37).

Armando Bauleo y Hernán Kesselman se vinculan al grupo de Plataforma Internacional, e invitan a Pavlovsky a participar en el movimiento de renovación del psicoanálisis.

"Cuando vienen con estas ideas a Buenos Aires se arma un gran tumulto en la APA a nivel institucional. ¿Por qué tanta resonancia? Porque el psicoanálisis tiene una influencia muy grande en Buenos Aires, constituye toda una subcultura y un gran mercado. Es difícil que un estudiante de teatro o un periodista no haya tenido algún contacto terapéutico. Cuando doy una conferencia ante unas 250 personas pregunto: "¿Quién no se analizó nunca?", y levanta la mano un solo tipo, los otros 249 se analizaron. La gente cree que esto es así en otros países del mundo pero no: en España, Alemania, Suecia, Francia, Inglaterra, países que conozco bien, no es así. La gente que se psicoanaliza en esos países se esconde un poco, porque están más bien con patologías graves. Acá era una cosa común decir: "Che, ¿te peleaste con tu amigo?, ¿te pasa algo con tu mujer?, ¿por qué no te psicoanalizás?". Acá se recetaba como aspirina. Eso ha creado una gran iatrogenia. Este movimiento nuestro, Plataforma, para mí fue muy saludable" (EC, 2001, pp. 38).

Según Pavlovsky, durante el *XXVI Congreso Internacional de la Asociación Psicoanalítica* un grupo de jóvenes profesionales europeos decidió celebrar un contracongreso paralelo. Esos 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 estructura de las asociaciones psicoanalíticas; la crítica al profesionalismo y el papel social de los psicoanalistas. En estos cuatro

aspectos está la clave de Plataforma como generadora de un movimiento de ruptura y de una nueva subjetividad. Frente a esta novedad,

“en 1971 algunos "didácticos" (que es el título máximo de la APA), yo como "titular" y otros psicoanalistas como adherentes o candidatos, nos vamos de la APA: los dos García Reynoso, Mimi Langer (que había sido fundadora de la APA), Emilio Rodríguez, Fernando Ulloa (pero que lideró otro movimiento, llamado Documento, que también se escindió), Rafael Paz, Juan Carlos Volnovich, Armando Bauleo, Hernán Kesselman, Gregorio Barembliit, Miguel Matrajt, Osvaldo Saidón y otros. La mayoría eran marxistas o peronistas revolucionarios. El psicoanálisis de izquierda” (EC, 2001, p.39).

Los libros *Cuestionamos I y II* recogen parte de los textos de Plataforma y Documento y testimonian las disputas dentro del psicoanálisis. Para Pavlovsky

“fue un movimiento desordenado, caótico, pero que constituyó un espacio fundante. Es decir: un grupo de psicoanalistas argentinos de buena posición, con buena formación intelectual, dice "no" a la institución (...) 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 fue un modelo de ruptura ético-ideológica: se había quebrado la imaginaria de la omnipotencia institucional de la APA. Fue preguntarle al psicoanálisis cuál era su ética, en un intento de ir más allá en la relación de Freud y Marx. Armando Bauleo decía: "Queríamos poner el psicoanálisis al rojo vivo, queríamos aventurarnos. Como Freud lo había hecho antes: introducir y poner al psicoanálisis en nuestra realidad histórico-social". Más allá de las ingenuidades, lo que se puede recuperar de esta ética anti-autoritaria a través del tiempo es que siempre hubo en sus enunciaciones algo de insostenible para el psicoanálisis institucional (...) Gente muy prestigiosa empezaba a pensar de otra manera. En ese momento, un poco antes, Lacan se desprendía de la Internacional. La que sufrió un golpe fue la Institución Psicoanalítica Internacional (IPA). En nuestra cultura, lo de Plataforma fue algo así como Teatro Abierto.” (EC, 2001, pp. 40-41).

Dos experiencias políticas: La Casona y el viaje a Rusia. 1971 marca importantes cambios en la vida de Pavlovsky. Se separa de su esposa y se relaciona con Mirta Pizarro, con quien vive cerca de

un año en La Casona (Barrio de Belgrano, Cabildo y Matienzo). Pizarro embanderaba un movimiento *hippie* y Pavlovsky se suma, durante casi un año asume parcialmente –fuera del trabajo- los hábitos cotidianos del *hippismo*.

“Trabajaba todo el día y a la noche iba para allá. Con nosotros vivía en esa casa mucha gente de la marginación, entre fines de 1971 y 1972. Como sobraban cuartos, porque en ese lugar sólo vivíamos estables Mirta y yo, también compartieron La Casona Emilio Rodríguez, Hernán Kesselman y Armando Bauleo, y alguna vez la visitaron personajes como Roberto Quieto y David Cooper (una figura importante de la antipsiquiatría) y mucha gente de Europa. La Casona la habíamos alquilado Rodríguez, Bauleo, Kesselman y yo. Fue una experiencia intensa para los cuatro. Nada que ver con mi vida anterior. Dormíamos en un colchón, no teníamos muebles... Pasamos momentos muy intensos, no sólo en lo afectivo sino también en cuanto a las discusiones políticas e intelectuales y en cuanto a la problematización de nosotros mismos, de nuestras vidas. La Casona fue una consecuencia práctica, en el orden vital y personal, del pensamiento de Plataforma. Los años 1971-1972 marcan para mí un gran revoltijo sentimental” (EC, 2001, p. 61).

En 1971 Pavlovsky profundiza su contacto con la URSS a través de un viaje a Moscú y Leningrado para asistir a un encuentro con psiquiatras marxistas. Se muestra especialmente interesado por el pensamiento de los psiquiatras rusos Luria y Leontiev y reconoce diferencias entre Leningrado y Moscú:

“Moscú era más línea dura y en Leningrado entré en contacto con estudiantes que se preguntaban más cosas. Eran psicólogos de arte, que estudiaban arte seis años para después dar conferencias sobre arte en las fábricas por todo el país... Estaban interesados por la antipsiquiatría, pero todo en secreto. En ese momento David Cooper, creador junto con R. Laing de la antipsiquiatría, vivía conmigo en La Casona. Creo que esos psicólogos rusos, que entonces tenían veinte y pico de años, posteriormente deben haber tenido que ver con todo el movimiento antiburocrático” (EC, 2001, p. 59).

Si bien Pavlovsky viaja a Rusia como psiquiatra y no realiza actividad artística, asiste a las funciones de teatro a las que concurrían los obreros, al mediodía:

“Todo el teatro lleno de overoles. El socialismo, con todas sus contradicciones, era muy atractivo (...) Soy muy rusófilo, por herencia, siento mucho lo ruso y me resulta muy difícil distinguir a veces la dictadura stalinista de lo que hizo ese pueblo maravilloso contra Hitler. Sin la epopeya de Stalingrado no se hubiera podido ganar la guerra. En Moscú un sociólogo

nos pasó una película sobre la guerra y nos preguntó cuántos habitantes había en la Argentina. Cuando le dijimos que éramos unos veinticinco millones nos contestó: "Esa es la cifra de muertos de la Unión Soviética durante la guerra con Hitler. Nosotros no podremos nunca olvidar a Alemania por este crimen". Tengo la impresión de que conocemos más la masacre de Hitler contra los judíos que la devastación nazi de la Unión Soviética" (EC, 2001, p. 60).

La experiencia de La Casona se cierra en 1972. Pavlovsky inicia en 1973 su relación con Susana Torres Molina, con quien formará pareja hasta 1980. Tienen un hijo: Federico.

Socialismo y teatro. *El señor Galíndez*, que sintetiza la segunda concepción estética pavlovskiana (véase Cap. III de nuestra Tesis), es estrenada por el Equipo Teatro Payró en su sala el 15 de enero de 1973 con el siguiente elenco: Alberto Segado (Eduardo), Pura Asorey (Doña Sara), Francisco "Pachi" Armas (Pepe), Pavlovsky (Beto), Berta Drechsler (La Negra), Felisa Yeny (La Coca), con escenografía de Carlos Citrinowsky y dirección de Jaime Kogan. *El señor Galíndez* tiene un impacto increíble en los sectores de la cultura fascista y conservadora argentina y es, junto a *Telarañas* (1977), el texto que determinó la persecución posterior de Pavlovsky durante la dictadura militar. *El señor Galíndez* es la pieza con que se identifica a Pavlovsky por excelencia y la que marcó otro momento de definitiva afirmación en su carrera. Pavlovsky nos señaló en una entrevista inédita que

"hay dos experiencias fundantes en mi formación actoral de aquellos años, que me permitieron conocer algunos secretos esenciales sobre el trabajo del actor: *Atendiendo al señor Sloane* y *El señor Galíndez*, dirigido por Alberto Ure y Jaime Kogan respectivamente".

Por otra parte, *El señor Galíndez* planteó la definición ideológica de Pavlovsky, en correlato con su carrera política. Con *El señor Galíndez* se abre la línea temática que continuarían más tarde *El señor Laforgue* (1983), *Potestad* (1985), *Pablo* (1987) y *Paso de dos* (1990), y llega hasta *Imagen* (2000) e *Imperceptible* (2003). En noviembre de 1973 *El señor Galíndez* inicia su gira por el interior: Mendoza, Tucumán, San Luis, Santa Fe, Provincia de Buenos Aires y Córdoba (Fiesta Nacional del Teatro). En la enrarecida situación política de 1974 se repone en el Teatro Payró pero las funciones deben suspenderse a causa de un atentado: una bomba arranca la puerta del Payró en noviembre de 1974.

"No, no se sabe [quién fue el responsable de la bomba]. Causó tanto impacto entre nosotros... Ibamos a llevar *Galíndez* a Nancy en abril del próximo año y teníamos que

volver a ensayar y no nos animábamos a hacerlo en el mismo teatro” (EC, 2001, p. 69).

Lo cierto es que Pavlovsky se había presentado en 1973 como candidato a diputado por el PST y realizaba una intensa tarea como “militante de la cultura” y “escritor de artículos comprometidos” (EC, 2001, p. 71).

“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 trotskista, 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 (...) un hermano mío fue a hablar con una persona 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?´". (...) Mi analista, Mimi 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" (EC, 2001, p. 71).

A partir de 1975 el espectáculo de Kogan (quien modifica la escenografía de Citrinowsky e implementa la incorporación de una "jaula" en el espacio dramático, a través de cuyo reticulado percibían la escena los espectadores) es invitado a participar en numerosos festivales internacionales y concretó una extensa gira por Nancy, París, Roma, Chieri, Caracas (donde obtiene el Premio Juana Sujo a la mejor puesta del Festival Mundial de Teatro, con un elenco integrado por Ada Noceti, Norberto Vieyra, Juan Manuel Tenuta, Aldo Braga, Berta Drechsler y Felisa Yeny), Costa Rica, Colombia y Puerto Rico. Esta circulación internacional marca un cambio radical en la consideración de Pavlovsky dentro del campo teatral argentino: su obra constituye un éxito en centros culturales prestigiosos del extranjero. En relación con la experiencia internacional de *El señor Galíndez*, Pavlovsky escribe el ensayo metateatral *Reflexiones sobre el proceso creador*, publicado en 1976.

"Fue la primera vez que integré en una relación teórica lo estético teatral con lo profesional psicoanalítico, sumando mis dos experiencias existenciales", nos dijo Pavlovsky. "Es un testimonio personal" (EC, 2001, p. 72). Allí revisa su concepción

artística de la década anterior sobre el teatro de “vanguardia” y propone una relectura del legado de los principales autores absurdistas. Por otra parte, detalla en dicho texto valiosas observaciones de autoanálisis, cuyo conocimiento nos parece indispensable para conectarse con la génesis creadora de sus obras:

"A veces, cuando estoy en el camarín, después de un largo día de mi trabajo psiquiátrico, dispuesto a salir a escena, me hago la pregunta: ¿qué hago yo aquí? ¿Qué raro y mágico atractivo ejerce la escena para mí, soy un exhibicionista que sublima sus tendencias pregenitales en el escenario? Creo que sí. ¿Soy un perverso que interpreta con bastante corrección el papel de individuos psicópatas o marginados? Creo que sí. ¿Necesito de un público constante que me mire para reforzar mi curiosa identidad? Creo que sí. ¿Los ojos de los otros son tal vez el espejo donde me miro y encuentro mi imagen un tanto imprecisa? Creo que sí. No puedo mentirme, tengo un raro placer en interpretar personalidades psicopáticas y me aburro poderosamente cuando tengo que interpretar papeles de individuos 'normales'. Si mis pacientes suponen que soy un individuo 'normal', se equivocan. Lo curioso es que ninguno lo supone. A través del tiempo todos captan mi sentimiento de soledad, mi narcisismo defensivo y mi fondo de desesperación. Mi teatro es un esfuerzo por superar mi esquizoidia. Mis personajes a veces los siento como vómitos impulsivos que parten de lo más profundo de mi ser. Eso que está en el escenario en cada una de mis obras, soy yo. Son mis sueños, mi locura, mi sadismo, mis miedos infantiles, mi fobia a la soledad, mis terrores a la vida, mi pánico al encierro. En fin, lo más terrorífico de mí" (1976, p. 27).

Entre otros aspectos relevantes (que analizaremos en el Cap. III de nuestra Tesis), Pavlovsky destaca su lectura de *San Genet. Comediante y mártir* de Jean-Paul Sartre y el interés por la metodología de trabajo y la ética de Jerzy Grotowski.

“A través de *El teatro pobre* comprendí, contra lo que se me señalaba en mis sesiones de análisis, que el modelo de actor es el hombre antiexhibicionista, el hombre que se ofrece en su máximo grado de desnudez, desprovisto de sus muecas y gestos impostados. El teatro como un lugar de exposición, no de exhibición, de desnudez frente a los propios estados emocionales. Grotowsky cambia mi concepción sobre el ser del actor: no se trata de transformarse en otro sino en ser más uno mismo, ser actor es estar desnudo frente a sí mismo y a los demás. Nuevamente el concepto del teatro como oblicua práctica autobiográfica. Asumir un personaje no es enmascararse sino desenmascararse, exponerse,

quedar desprovisto" (EC, 2001, p. 73).

Segunda "época" de psicodrama. Hacia 1975, bajo el influjo de la experiencia de Plataforma, Pavlovsky emprende con Hernán Kesselman y Luis Frydlewsky una "segunda etapa" (EC, 2001, p. 43 y p. 93) en su trabajo con el psicodrama, que se sintetiza en la publicación de *La escena temida. Manual para coordinadores de grupo* (1976), reeditado durante el exilio en España bajo el título de *Las escenas temidas del coordinador de grupo* (Madrid, Fundamentos, 1979)¹⁹.

"Nosotros comenzamos a darle 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. Todo coordinador de grupo, se supone, le tiene temor a algo cuando coordina un grupo: desde un director de teatro hasta una profesora de literatura con sus alumnos, una maestra de jardín de infantes, un psicoanalista, un político... Para compartir los miedos, hicimos laboratorios en Buenos Aires (primero en 1975 con Hernán y Luis y después en 1976, sólo Luis y yo, porque Hernán ya no estaba) y después en Europa. La idea era armar una especie de registro, de gran mapa o cartografía de los temores de los coordinadores" (EC, 2001, pp. 93-94).

Experimentan con la dramatización en pequeños grupos la escena temida de cada coordinador y la trabajan en interacción con los demás miembros del grupo²⁰. Los nombres que dan al proceso de las escenas de cada coordinador son: a) descriptiva o temida; b) consonante; c) resonante; d) resultante.

Es en este contexto que surge la conceptualización de "multiplicación dramática", que Pavlovsky pondrá en relación poco después con su visión del teatro y una "estética de la multiplicidad".

Estreno y prohibición de "Telarañas". Con *Telarañas* (1977) Pavlovsky dio comienzo a una

¹⁹ Se reeditó más tarde nuevamente en Buenos Aires, con este último título, en Ediciones Búsqueda, 1986 y 1989, hecho que evidencia la significación de estos libros en el pensamiento psicodramático posterior de Pavlovsky. Además de estos libros, publican posteriormente un conjunto de artículos en *Lo Grupal*, que siguen esta misma línea: "Creatividad en los grupos terapéuticos" (*Lo Grupal*, n. 4, 1987), "La obra abierta de Umberto Eco y la multiplicación dramática" (*Lo Grupal*, n. 5, 1987).

²⁰ "Mi temor como coordinador de grupo era el reproche: yo temía que aumentara mi sadismo contra la persona que me reprochaba. El temor de Hernán era la transferencia erótica. El de Luis era descontrolarse agresivamente contra algún paciente. Cuando nosotros hablamos con absoluta libertad sobre nuestros miedos, sentimos alivio: el hablar en grupo sobre el tema liberó cierto humor depresivo compartido. Dejó de ser una visión monocular, narcisista y secreta. Primero hicimos la experiencia "entre" los tres y, como nos resultó muy útil, intentamos desarrollar un proyecto de trabajo" (EC, 2001, pp. 94-95).

forma diferente de discurso teatral, en la que se aparta del realismo de *El señor Galindez* y, formulando una síntesis de las experiencias postvanguardistas del sesenta (en especial su trabajo junto a Alberto Ure en *Atendiendo al señor Sloane*), prefigura la estética escénica “de la multiplicidad” característica de *Potestad, Pablo y Paso de dos*. En *Telarañas* Pavlovsky abandona la concepción del personaje como unidad psicológica compleja (que puede delinearse desde el modelo stanislavskiano), quiebra el diseño de conciencia tradicional del realismo y abre las puertas, germinalmente, al mecanismo de individuación por la corporalidad y el lugar social, y a la estética de la multiplicidad²¹.

Pavlovsky ensaya *Telarañas* mientras se presenta como actor en *Extraño juguete*, junto a Flora Steimberg y Beatriz Matar, dirigidos por Oscar Cruz, en el Payró. *Telarañas* se estrena en plena dictadura con dirección de Alberto Ure, también en el Payró. Definida por Pavlovsky como “una especie de quijotada, un alegato contra el fascismo, representado en el problema familiar”, obtiene una única crítica periodística, extremadamente negativa, firmada por Erwin Félix Rubens en *La Prensa* (23 de noviembre de 1977). Bajo el título “Pieza objetable en el Teatro Payró”, la crítica de Rubens afirma (la transcribimos en versión completa):

“Se trata de una serie de escenas sin mayor ilación, en que aparecen en sus aspectos más desfavorables y desagradables, distintos momentos de la vida de familia, desde la alimentación del hijo hasta la fiesta con su torta de cumpleaños, sin omitir las funciones fisiológicas ni las situaciones conflictuales entre marido y mujer. Ya el programa informa que la obra ‘propone explorar dramáticamente la violencia en las relaciones familiares’. Para ello no presenta una familia que pudiera ser considerada representativa, sino a lo que entiende son los símbolos de toda familia -madre, padre e hijo- más dos vecinos, Beto y Pepe, cuyo rol no se comprende bien, todos verdaderos monstruos de violencia y sinrazón. Desde el comienzo la madre le dirige al padre los peores y más denigrantes insultos; y éste le grita que la ve en sueños, muerta, y es ‘inmensamente feliz’. Las fotografías del álbum de familia suscitan el comentario satírico implacable, incluso sobre ellos mismos, cuando novios. El regalo de cumpleaños al hijo es una cuerda para que se ahorque, lo que éste hace, ayudado por sus padres. La factura dramática de *Telarañas*, deliberadamente no artística, está, por supuesto, subordinada totalmente al propósito previo de enjuiciamiento y ulterior destrucción de la familia tradicional, el rechazo de los considerados tabúes de la vida

²¹ No en vano este texto será elegido por Ricardo Bartís para su primera dirección, en 1985. Véase al respecto las referencias de Bartís sobre Pavlovsky en su libro *Cancha con niebla* (2003).

familiar; y revela una mezcla heterogénea de elementos de los más diferentes y antagónicos sistemas dramáticos, desde el teatro del absurdo y el realismo costumbrista del siglo pasado a la sátira y la pieza de tesis. El mundo que el autor intenta dramatizar no está elaborado ni controlado críticamente, y la obra aparece, más bien, como una descarga autodestructiva y masoquista. Y por falta de un hilo conductor, un argumento que le sirva de sostén, dentro de su variación incesante, y a pesar de las muchas y diferentes situaciones que constantemente aparecen y desaparecen, resulta monótono. El teatro exige comprensión profunda -por el autor y por el espectador- de las motivaciones, cosa que en *Telarañas* no ocurre. Además ocupa una buena porción de la hora y media que dura el espectáculo, una sátira poco original del mundillo del fútbol y unas escenas reiterativas de juego de azar, que no se sabe qué tienen que ver con el enjuiciamiento de la familia tradicional. Tina Serrano, cuyo rol tiene cierta ilación, en el papel de la madre, mantiene, durante todo el acto, su máscara entre histérica y dramática, que le da carácter y fuerza. El autor, en el papel del padre, pone un exceso de verismo, una violencia al natural, no elaborada, evidentemente intencionada, pero desmesurada y grosera, sobre todo cuando se pegan y se arrastran por el suelo y patean, o en la escena del hijo y del puré, francamente repugnante. Análogamente, las palabras soeces, los actos fisiológicos a telón abierto, los ademanes, el desnudo masculino, como si autor, actores y director se hubiesen propuesto sobrepasar y -ya es mucho decir, hoy, en Buenos Aires- a cuanto se ha hecho en lo que respecta a suciedad y violencia en escena y agresión al público. Todo ello puede contribuir a la liberación, suponiéndola necesaria, de enfermos y traumáticos; pero *constituye un espectáculo sumamente desagradable*. Sin embargo, la tarde del estreno, un público, compuesto sobre todo de gente muy joven, premió con entusiastas aplausos y bravos la labor de los intérpretes y, en particular, al autor y actor principal".

Al día siguiente del estreno, Pavlovsky recibe un llamado de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires.

“Aparece un típico funcionario cultural del Proceso, muy amable y fino, un señor Freixas, de esos personajes contradictorios, que se muestran siempre como muy buena gente (...) Este funcionario nos cita a Ure (...) y a mí. Este señor nos dice que vio la primera función y que quedó tan impresionado que hasta llamó a un amigo suyo para decirle que en Nueva York, en París y en Tokio no había un espectáculo de este nivel... ‘La obra me sorprendió, estuve una hora y cuarto impresionado, los felicito. Pero mañana la sacan’. Entonces yo

cometí una desmesura (Ure no hablaba mucho, estaba muy asustado) y dije: 'Pero, ¿qué le digo a mis hijos...?'. Y aumenté la actitud de desafío. 'Mire, yo no la voy a sacar, por mis hijos'. 'Si no la saca usted, me obliga a sacarla a mí. Bueno, haga la función de mañana pero yo lo saco por decreto'. No se pudo hacer esa tercera función porque el Payró cerró las puertas por precaución. En ningún momento puedo decir que Kogan le cerró las puertas del Payró a Pavlovsky. El cerró las puertas para preservar un espacio cultural de contenido estético e ideológico importante en ese momento. Yo estaba exacerbado en mis ánimos, desmesurado. Ure me acompañó para tratar de entrar pero no pudimos hacerlo" (EC, 2001, 81).

Pocos días después (26 de noviembre de 1977), *La Prensa* comunicaba la prohibición de *Telarañas* en estos términos:

"Por decreto municipal declaróse 'de representación prohibida' la obra teatral *Telarañas*, de Eduardo Pavlovsky, que se representa en el Teatro Payró. En los fundamentos de la medida se expresa que la mencionada pieza plantea una línea de pensamiento directamente encaminada a *conmover los fundamentos de la institución familiar, tal como ésta resulta de la concepción espiritual, moral y social de nuestro medio*. Si bien, agrégase, dicha postura se manifiesta, en su mayor parte, a través de un conjunto de actitudes simbólicas, éstas adquieren la transparencia necesaria para distorsionar de un modo ostensible la esencia y la imagen tradicional de aquella institución. Exprésase luego, que a ello debe sumarse el empleo de un lenguaje procaz y la sucesión de escenas aberrantes, expuestas con crudeza y realismo extremos, para finalizar indicando que los antecedentes señalados inciden negativamente en el ámbito moral y buenas costumbres, que por imperio legal incumbe tutelar a la Municipalidad de acuerdo con su Ley Orgánica".

En *Telarañas* Pavlovsky enfoca la familia como formación de la subjetividad del microfascismo diario, en el que se fundamentan las grandes dictaduras. Al respecto, ha reflexionado Pavlovsky con palabras que explicitan el pensamiento antifascista de esta pieza censurada:

"Wilhelm Reich nos recordaba en *Psicología de masas del fascismo* que la Alemania nazi y toda su maquinaria represiva se gestó en base a una propaganda que producía una formación específica de subjetividad: la necesidad de la existencia en el pueblo alemán del gran aparato represivo nazi y de su conducción a través del líder fundamentalista que fue Hitler. Eran los dos pilares de la 'grandeza' del pueblo alemán. La gran mayoría que votó a Hitler fue la misma que permitió los grandes crímenes. La gran masa gris cuyo eje fue la

complicidad civil. No hay dictadura que no se apoye en la complicidad civil de un sector de la población. El microfascismo diario se gestó meticulosamente, científicamente. Había un guiño entre el líder y un gran sector de la población. El mismo guiño que realizaba Videla cuando cometía sus crímenes. El 'por algo será' no era patrimonio de una minoría. Un sector amplio de la población aprobaba silenciosamente las desapariciones. O las ignoraba, que es lo mismo. Reich decía que la 'familia alemana' fue la fábrica desde donde se gestaban los microfascismos. Los Hitler cotidianos de las pequeñas familias"²².

Intento de secuestro y exilio. El 18 de marzo de 1978 Pavlovsky sufrió un intento de secuestro por las fuerzas represoras paramilitares de la dictadura. Logró escapar milagrosamente y de inmediato se exilió, primero en Uruguay, luego en Brasil y finalmente en España. El relato de dichos sucesos aparece minuciosamente detallado en *La ética del cuerpo*, capítulo VII, "El exilio" (pp. 85-91):

"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. (...) Siempre dudé si el engaño no fue elegido a propósito por el antecedente de los dos "gasistas" de *Telarañas*... Mi secretario me hace señas con los ojos. Asomándome, desde adentro, logro ver a los tipos y le digo en voz alta a mi secretario: "Mire, yo estoy acá con quince personas (tenía ocho), que esperen diez minutos o que vengan más tarde". La mirada de mi secretario fue una advertencia. Me dije: "Boleta". A partir de ahí todo fue onírico, como si mis movimientos fueran más lentos. Se lentificó la escena. Cierro la puerta y le digo al grupo de pacientes: "Señores, a ustedes no les va a pasar nada, no se asusten, yo me tengo que escapar". La gente se quedó estupefacta, perpleja, sobre todo algunos que no imaginaban nada de nada. Salto por una ventana a la terraza de la casa de al lado y por el vidrio veo a dos hijos míos tirados en el suelo, en la cocina, con un encapuchado. Según me contó mi secretario el grupo paramilitar que ocupó la casa ese día estaba constituido por doce personas. El los contó. Yo bajo por la casa de al lado, en la oscuridad. Logro salir a la calle, por Cabildo, y mientras voy caminando (todo embarrado porque llovía) me pregunto: "¿Cómo me voy a escapar si están los chicos allí?". En este estado de despersonalización,

²² Eduardo Pavlovsky, "El microfascismo", *Página/12*, 8 de junio de 1994, y más tarde reunido en la compilación *Micropolítica de la resistencia* (1999).

corro por Cabildo y, sin pensarlo dos veces, me meto en la Comisaría 33 y hago la denuncia de que "unos ladrones me invadieron la casa". Me presento como médico del barrio. La policía se identifica conmigo. El oficial se hace cargo. Me impresionó por su valentía. Se va para mi casa con otros cinco policías, pálidos, como a matar o morir. Y como yo no podía salir de la comisaría, se me ocurrió hacer una cosa teatral. En esa época Alfonsín tenía gran prestigio en derechos humanos. Entonces, delante del comisario, llamé a mi hermano por teléfono y simulé que me comunicaba con Alfonsín: "Mirá, Raúl, estoy con el comisario de la 33... Vinieron unos ladrones a mi casa y me dijeron que vinieras o mandarás a alguien". Mi hermano entendió la clave y se vino para la comisaría. Yo no sé cuál fue el efecto de esa llamada. A los diez minutos llegó el grupo paramilitar con la policía. Pasaron delante mío. Algo pasó ahí, con mi llamada y el nombre de Alfonsín... No sé bien lo que pasó en ese momento... El oficial salió, me miró, y me preguntó: "¿Usted es católico?". Creo que en la pregunta se confirma, por omisión, el carácter antisemita de ciertos allanamientos. Yo le respondí que sí. "A pesar de mi apellido tengo educación católica", le dije. Hizo una larga pausa. Cuando yo ya estaba esperando el machetazo en la cabeza, me dijo: "Vaya caminando, nomás". Salí por Cabildo y a punto de desmayarme lo vi a mi hermano y me metí en su auto. Ya no volví más a mi casa" (EC, 2001, pp. 85-86).

De esta manera, Pavlovsky "repetía" una historia familiar: el exilio de su abuelo, que escapó de la Rusia zarista; el exilio del padre, que se fue del país durante la presidencia de Perón. El autor de *La muñeca* se trasladó a Montevideo, donde permaneció cinco días en casa de un hermano. Luego se instaló por algo más de dos meses en Río de Janeiro. En junio de 1978 viajó a Madrid, donde permaneció dos años.

En España Pavlovsky no tuvo un exilio "difícil": allí era ampliamente conocido por sus libros de psicodrama y terapia grupal y contó con el apoyo de algunos amigos fundamentales como Hernán Kesselman y Nicolás Caparrós. "Fue un exilio holgado pero con un dolor psíquico enorme -nos dijo Pavlovsky en una entrevista-. Nunca me habitué, nunca abrí mi propio consultorio, estaba permanentemente pensando en volver, tres hijos míos estaban acá"²³. Con Kesselman en Madrid²⁴ continúan desarrollando las ideas de la "segunda etapa" (antes rederidas) y trabajan con médicos

²³ Véase Jorge Dubatti, "Dictadura, censura y exilio: conversación con Eduardo Pavlovsky", en Roland Spiller (ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995)*. *Transgresión e intercambio*, 1995b, pp. 229-241, y las versiones de *La ética del cuerpo*.

²⁴ Con Kesselman trabajaron juntos hasta marzo de 1976, fecha en que éste se exilia. Interrumpen la colaboración durante 1976 y 1977 y retoman en España a la llegada de Pavlovsky en 1978. Luis Frydlewsky se quedó en Buenos Aires formando gente en la misma línea de trabajo psicodramático.

españoles, psicólogos y médicos argentinos en el exilio en la formación de una didáctica de lo grupal. En España ponen en práctica las propuestas de *Las escenas temidas del coordinador de grupo* y extienden 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 (éstos últimos solo realizados por Kesselman). Escriben además *Clinica Grupal II* y *Espacios y creatividad*, ambos en Madrid, pero son editados en Buenos Aires, por Búsqueda, en 1980.

Durante el exilio el suceso más importante de su producción artística fue la escritura definitiva de *Cámara lenta*. En 1979 leyó el manuscrito a Norma Aleandro (entonces instalada en España), quien escribió un prólogo para la edición. Por otra parte, Aleandro dirigió a Pavlovsky en el estreno madrileño de *Extraño juguete* de Susana Torres Molina, en 1979.

Regreso y “desexilio”. A mediados de los ochenta Pavlovsky regresó a Buenos Aires e inicia los procesos de sus “desexilio”, término que Pavlovsky toma de Hernán Kesselman. El “desexilio” es según el dramaturgo un momento de grandes dudas y replanteamientos, “no era momento para ponerse a discutir por todo lo que había pasado” (EC, 2001, p. 101). 1980 marca además la separación de Pavlovsky de Susana Torres Molina y el nacimiento de una nueva relación con Susana Evans, exiliada en España, quien regresa a Buenos Aires con él y será más tarde compañera actoral en diversos trabajos (*Potestad, Paso de dos, Rojos globos rojos, Poroto, Meyerhold.*) y su pareja hasta hoy. En una función de *Boda blanca* conoció a la directora Laura Yusem y le acercó el texto de *Cámara lenta*. Con un elenco integrado por Carlos Carella, Pavlovsky y Betiana Blum, Yusem la estrenó en el Teatro Olimpia en 1981. “Fue lo mejor que me pudo pasar para entrar al país después del exilio. *Cámara lenta* es un pieza reparadora, metafóricamente política” (EC, 2001, p. 89). En 1981 Pavlovsky escribió, además, una pieza breve para el Ciclo Teatro Abierto: *Tercero incluido*. Sus muchas obligaciones laborales le impidieron tomar un contacto más estrecho con ese movimiento político-teatral fundamental en la historia de la escena argentina durante la dictadura²⁵. Poco a poco Pavlovsky fue reingresando en las actividades del campo artístico porteño. En 1982 trabajó como actor, con escasa resonancia de público pero con “infinito placer personal”, en *El cuadro* de Eugene Ionesco, en el Teatro La Fábula, con dirección de Julio Tahier. En 1983 Agustín Alezzo estrenó *El señor Laforgue*, visión de la dictadura argentina enmascarada tras la represión de “Papa Doc” en Haití durante 1958-1959.

²⁵ Véase al respecto Miguel Angel Giella, *Teatro Abierto 1981. Teatro argentino bajo vigilancia*, 1992. Giella, especialista en el teatro pavlovskiano, refiere pormenorizadamente la participación de Pavlovsky en Teatro Abierto.

El regreso a la Argentina le permite retomar con el desarrollo de la “segunda etapa” psicodramática arriba referida. Preguntamos a Pavlovsky cuáles fueron los grandes aportes y las proyecciones de esa nueva concepción en psicodrama en el desexilio y nos señaló:

“La idea central ha sido siempre el desarrollo de nuevos conceptos que aportaran al campo de la estética y la micropolítica dentro de lo grupal. El campo de la formación de subjetividad. La investigación de lo grupal dentro de un dispositivo donde no solamente estuvieran las lecturas psicoanalíticas sino también la creación de espacios para poder desarrollar territorios de experimentación y de nuevas formas de subjetivación (...) Al volver del exilio escribí un artículo para *Lo Grupal* n. 1 que se titulaba "Lo fantasmático social, lo imaginario grupal", donde intentaba bosquejar la relación entre lo fantasmático social imperante en el proceso de la dictadura -con su carga de muertes y desapariciones, y la formación en el imaginario de los grupos de la figura del "sospechoso"- y la formación del inconciente grupal específico en esos momentos de terror. Se "sospecha" de tener en el grupo un enemigo. Todos se conocen, pero el clima de sospecha se crea igual. Necesitamos crearlo para exorcizarlo”. (EC, 2001, p. 95)²⁶.

Para las nuevas ideas sobre formas de subjetivación –que Pavlovsky tendrá en cuenta en la composición teatral-, se amplían las lecturas hacia otras disciplinas no específicamente psicoanalíticas y psicodramáticas: Roland Barthes, Umberto Eco, Italo Calvino, James Joyce, Samuel Beckett, escritos de Richard Foreman, Tadeusz Kantor y Bob Wilson sobre teatro, ideas sobre la música minimal de Philip Glass y Steve Reich sobre la repetición como elemento en un grupo. Y especialmente Gilles Deleuze y Felix Guattari.

“Hemos aprendido mucho de ellos a través de sus libros *Capitalismo y esquizofrenia*, *Mil mesetas*, *Diálogos*, *Lógica del sentido*, *Pliegues*, *Kafka: hacia una literatura menor*. Muchas de nuestras nuevas ideas tienen el aporte teórico de ambos” (EC, 2001, p. 96).

²⁶ En el artículo citado, que Pavlovsky leyó en el *Congreso de la Asociación de Psicólogos* en el Colegio Lasalle en 1982, escribe: "Sabemos que el sospechado es imaginación nuestra. Lo inventamos. Circulamos el terror de la convivencia con el monstruo. Lo recreamos para el exorcismo. Pero para exorcizarlo tenemos que creer que está allí adentro, en el grupo, al acecho... Recreamos el drama de lo fantasmático social. Lo reinventamos. Tenemos que creer en lo que hacemos, en que nuestro enemigo está allí. Insisto en la creencia... Tenemos la referencia de que en aquel mismo mundo que se llama realidad se desaparece todos los días... Siempre hay un sospechoso dentro del grupo, un elegido por el rol de la sospecha. Sabemos que es un buen compañero. Pero el efecto de la proyección lo transforma en sospechoso. Lo necesitamos para aterrorizarnos. Insisto: lo miramos sobreimpreso. Inventamos un sospechoso de un compañero de grupo y el compañero responde como sospechoso. Toma el libreto de otro, actúa como sospechoso. El terror puede durar varias sesiones hasta que alguien dice la palabra que cierra el telón. A veces el terapeuta. El sospechoso vuelve otra vez a ser nuestro compañero. La función ha terminado. Exorcismo grupal en plena dictadura... Como forma de elaborar los miedos y los `terrores'".

El resultado es la incorporación de la estética en lo grupal.

“No solamente lo grupal como un lugar donde se ven patologías, donde se piensa el grupo desde el psicoanálisis, que era nuestro primer "approach" a lo grupal, sino un lugar donde se pueden investigar y experimentar nuevas formas de subjetivación (...) En fin, el grupo se convirtió en un terreno de franca experimentación, no de interpretación. Creo que aludía a una manera de pensar lo grupal: cuántas líneas de fuga, cuántos territorios diferentes, cuántas cosas podían ocurrir en una sesión. La novedad central de nuestras ideas es reemplazar la pura comprensión analítica de las historias que nos son narradas, por un recurso que denominamos multiplicación dramática, que tiende a producir la apertura de dicha historia hacia nuevas historias posibles, por y a través del grupo. Cada integrante colabora en la creación de las nuevas historias. Estas historias son puro devenir, puro acontecimiento.” (EC, 2001, p. 96).

El regreso a Buenos Aires incluye la creación de la revista-libro *Lo Grupal*. En Río de Janeiro, durante un *Congreso Internacional de Instituciones y Grupo*, realizado en 1982, al que asistieron los maestros Gerard Mendel, René Lourau y Robert Castell, se discute que los exiliados argentinos habían desarrollado ideas grupales institucionales semejantes, cada uno en distintos países de exilio. Así nace la idea de *Lo Grupal*,

“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, Baremblyt 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 realizados durante esos años” (EC, 2001, p. 98).

Lo Grupal no es una revista de psicodrama; su índice permite recomponer las discusiones intelectuales, estéticas, políticas y sociales que atraviesa Pavlovsky en la postdictadura²⁷. *Lo Grupal* será el punto de partida para la creación del Centro de Psicodrama Psicoanalítico (1984), que abre una nueva etapa en la historia de Pavlovsky y el psicodrama.

²⁷ Un balance de la importancia de *Lo Grupal* puede leerse en la antología *Lo Grupal. Devenires, historias*, dirs. Eduardo Pavlovsky y Juan Carlos De Brasi, publicada por Galerna-Búsqueda de Ayllu en 2000.

Los procesos de desexilio le permitirán a Pavlovsky reencontrarse con la militancia y la participación política. A partir de 1983 milita en el MAS (Movimiento al Socialismo), del que será candidato a diputado en diversas oportunidades: 1983, 1985, 1987 y 1989.

Una ética de “los bordes”. Fue entonces cuando Pavlovsky, absorbido plenamente por circuitos de la producción comercial-profesional y el cine (en 1983 filmó intensamente *Cuarteles de invierno* mientras actuaba en *Teresa Batista*, bajo la dirección de Rubens Correa; en 1984 fueron *Los chicos de la guerra* y *El exilio de Gardel*), sufre una profunda crisis y advierte que su interés se centra en la producción y en la actuación de sus propios dramas.

“Cuando baja de cartel *El señor Laforgue*, a fines de 1983, y sobre todo a partir de 1984, me hago un gran cuestionamiento. En ese momento comienzo a ser llamado para hacer cine con nivel de profesionalidad: *Cuarteles de invierno* (1983), *El exilio de Gardel* (1984), *Los chicos de la guerra* (1984) y *Miss Mary* más tarde (1986)... Por otra parte, me convocan para hacer teatro comercial: *Teresa Batista*, obra de Jorge Amado, con dirección de Rubens Correa, un espectáculo que, lamentablemente, fracasó. Entonces se me planteó un problema. Yo salía de actuar en *Teresa Batista* y me venían a buscar en remise, a la una de la mañana, para filmar *Cuarteles de invierno* en San Pedro. Por primera vez le estaba dando a lo artístico –no a lo psicodramático, a la terapia de grupo- un lugar protagónico en mi vida. Lo hice, como muchas otras cosas, para agotar instancias. No había dejado la profesión psicodramática pero sí había hecho una “pausa” de dos meses. Quería pasar por la experiencia existencial de llevar hasta las últimas consecuencias mi trabajo como artista profesional. Estaba a *full* y recuerdo que en la filmación de *Cuarteles de invierno* Lautaro Murúa me decía que no podía seguir así, que largara el teatro y me dedicara sólo a la filmación. Era una locura de trabajo. Una noche tuve una conversación fundamental con mi gran amigo Angel Fiasché (un psicoanalista con quien nos conocemos desde hace treinta años), durante una cena. Esto te lo cuento para que conozcas no sólo la producción resultante sino también el desarrollo de la cocina existencial, que a mí muchas veces me interesa tanto o más que la producción. “Mirá -me dijo Fiasché-, no me quiero meter en tu vida pero vos no estás para este tipo de teatro. Vos sos -y esta frase me quedó muy grabada- una especie de *Darío Fo del subdesarrollo*. Vos sos un tipo de teatro al que se conoce, tenés que hacer sólo tus obras y dejarte de joder con la profesionalización comercial”. Eso del *Darío Fo del subdesarrollo* me tocó mucho, porque realmente estaba agotado e insatisfecho. Estaba como “fuera” de mí. Para colmo, había ido a ver una puesta

de *Telarañas*, dirigida por José Luis Arce, en Córdoba, y era tan buena, tan fuerte, que me trajo una terrible desazón por contraste. Viajamos con Susy (Evans) y le dije: "No sé si voy a poder volver a hacer teatro de esta manera, con esta pasión, yo no estoy en condiciones de hacer lo que hacen estos muchachos". Esto fue en setiembre de 1984. Había terminado *Teresa Batista* y la filmación, y sentía un vacío increíble. No sabía cómo seguir. Otra crisis realmente global, con una gran angustia. Estaba perdido. Totalmente en blanco. En los grupos terapéuticos me sentía sin embargo muy bien. Los grupos me curaron siempre en los momentos difíciles. La angustia agudiza mi comprensión terapéutica. Curiosamente en 1984 se fundó el Centro de Psicodrama Psicoanalítico" (EC, 2001, pp. 113-114).

Por solicitud de Susana Torres Molina, Pavlovsky escribe un monólogo para ofrecer, junto a la versión de *Telarañas* dirigida por Ricardo Bartís, en el nuevo Teatro del Viejo Palermo.

"A partir de una anécdota trivial comienza esta otra etapa de mi teatro que creo que es la que realmente sigue hasta hoy. La vida tiene muchas casualidades, a pesar de que uno tenga su historia y vaya haciendo "artesanalmente" su propio proyecto. Es lo que dice el novelista Paul Auster, que sostiene que la vida es una suma de entrecruzamientos casuales. Se inauguraba una sala nueva, el Teatro del Viejo Palermo, y la que dirigía el lugar era Susana Torres Molina, que me llamó para trabajar ahí. En ese momento Ricardo Bartís estaba muy entusiasmado con el estreno de su versión de *Telarañas*. Susana Torres me dice: "Bartís va a estrenar *Telarañas* (en un momento en que Bartís no tenía la convocatoria que tiene ahora), ¿por qué no escribís un monólogo para acompañar la puesta de Bartís? Vos siempre tenés un público que te sigue, hagas lo que hagas, unas setecientas personas van a venir a verte, escribas lo que escribas. Si hacés, por ejemplo, un monólogo chiquito para presentar antes de *Telarañas*, eso le va a dar fuerza a la sala y nos sirve para la otra obra". Es decir: en primera división, *Telarañas*, y en segunda línea un monólogo para llevar gente... Sin embargo, yo sentía que no tenía nada que hacer y no sabía por dónde volver a empezar" (EC, 2001. p. 115).

Así surgió *Potestad*, una de las piezas más acabadas de Pavlovsky y sin duda la de mayor reconocimiento internacional.

"Igual que en *El señor Galíndez* y en *El señor Laforgue*, *Potestad* encara problema de la represión y de la tortura, observados desde la óptica del represor. Al igual que en los casos anteriores intenté enfocar el tema de la complejidad de la represión, convencido de que el imperialismo recurre a métodos cada vez más sofisticado para mantener la dominación en el

Tercer Mundo. El represor se nos aparece cada vez más sofisticado, más científico, más 'ambiguo'. Más difícil de caracterizar que otras veces. Puede estar al lado nuestro, usar el mismo lenguaje, tener las mismas costumbres, se nos puede meter en todos nuestros intersticios. Se acabó la época de los matones a sueldo, de los grandes psicópatas de la tortura; llegó la época de los ideólogos, de los filósofos de la libertad (...) Nuestro país ha sufrido durante la dictadura una de las patologías sociales más graves y difíciles de diagnosticar. Un grupo de hombres y mujeres se dedicó a raptar niños ajenos como producto del 'botín de guerra'. Una nueva secta de hombres 'normales' se dedicaba a raptar los hijos de los militantes caídos durante la represión, asesinando a los padres y cambiándoles la identidad original por otra (...) *Potestad* surge como necesidad de hablar de este fenómeno, de este nuevo tipo de monstruosidad que nació en la dictadura"²⁸.

Componían el elenco original Pavlovsky y Mandy Suárez, con música de Eduardo Veros. Del Teatro del Viejo Palermo *Potestad* pasó a la Sala El Ciudadano, donde Tito Drago reemplazó a Suárez durante todo 1985. Ese mismo año se realizaron funciones en La Plata, Rosario y Mar del Plata. En 1986 Susana Evans reemplazó a Tito Drago y *Potestad* pasó a La Gran Aldea. Desde entonces se ha presentado innumerables veces en diversos teatros de Buenos Aires (El Hangar, Babilonia, Centro Cultural de la Cooperación, etc.) y en diversos países del extranjero (véase al respecto el artículo "Los caminos del exterior", así como la lista de Festivales Internacionales incluida en Apéndice de nuestra Tesis). Por otra parte, *Potestad* ha sido estrenada con dirección de Paul Verdier e interpretada por grandes actores internacionales como Jean-Louis Trintignant²⁹ y Joe Spano en el Stages Theatre de Los Angeles, Estados Unidos.

En *Potestad* Pavlovsky comienza a distanciarse cada vez más de la concepción dramaturgic del "escritor de teatro" en obras como *El señor Galindez* o *El señor Laforgue* y empieza a dar mayor cabida a la "dramaturgia de actor", es decir, el texto producido desde la interpretación: "*Potestad* es texto de actuación. Es texto del actor Pavlovsky que le robó la obra al autor y se la multiplicó, deformándola de su boceto inicial. *Obra abierta*, como dice Umberto Eco. Por eso no hay

²⁸ Eduardo Pavlovsky, "Prólogo" a su *Potestad*, 1987, pp. 13-15.

²⁹ Sobre el desempeño de Trintignant en *Potestad* Pavlovsky observó: "El hecho de que Trintignant se tome un avión a Los Angeles para protagonizar una obra argentina es para cualquier dramaturgo nacional el sueño del pibe. Pero el problema es que hizo una versión naturalista. Era el Trintignant que uno conoce en el cine, el de *Un hombre y una mujer* o *El conformista*. *Potestad* no es una pieza naturalista. Su misterio reside en que el personaje está siempre por matarse en cualquier momento y todo lo que dice parece ser la última frase. Trintignant lo hacía con una cierta distancia emocional" (Oswaldo Quiroga y Jorge Dubatti, "Pavlovsky de rojo", *El Cronista Cultural*, 4 de marzo de 1994, p. 9).

literatura. Hay acción dramática que puede ser leída en su *subtexto*³⁰. De hecho el texto publicado por Ediciones Búsqueda en 1987 corresponde a la desgrabación *a posteriori* de una función realizada en Montreal.

En la evolución de *Potestad* Pavlovsky desarrollar su tercera concepción poética a partir de la práctica y la teoría incipiente de la "estética de la multiplicidad" (ya advertida en *Telarañas*), su idea del teatro corporal, de "estados", y de la dramaturgia como "obra abierta", escritura de voces (tal el nombre de la primera versión de *Paso de dos*) sin indicaciones de puesta en escena (como también puede verse en *Rojos globos rojos*).

Con respecto a la "estética de la multiplicidad" afirmada en aquellos años, Pavlovsky explica:

"Entiendo por tal un teatro que pone en un segundo plano lo argumental-narrativo y basa la actuación en intensidades más fragmentarias. Un teatro de 'estados', como el que hace actualmente Ricardo Bartís. Se trata de narrar una historia a partir de la sucesión de microestados actorales muy intensos. La propuesta consiste en concebir el teatro no desde la psicología de los personajes sino a través del cuerpo atravesado simultáneamente por muchas inscripciones: físicas, culturales, sociales, políticas, ideológicas... Los personajes siguen una historia pero a la vez saltan de esa historia a otras formas expresivas. En cierta ocasión vi, el mismo día, un partido de rugby en San Isidro y un partido de fútbol en Avellaneda. Del contraste de las dos experiencias surge claro el ejemplo: los cuerpos de los jugadores y de la tribuna eran distintos, en las dos tribunas se hablaba diferente, en la de fútbol faltaban muchos dientes... El cuerpo es un registro teórico. En el cuerpo están inscriptos fenómenos políticos, ideológicos, económicos, y esto marca a fuego la estética teatral"³¹.

Pavlovsky ha desarrollado la noción teórica de "estética de la multiplicidad" en numerosos artículos, entre ellos "Apuntes sobre el cuerpo de actor"³² y "Estética de la multiplicidad. Concepciones de la producción de subjetividad en mi teatro"³³, así como en varios de los textos recogidos en *Micropolítica de la resistencia*. La versión más amplia de sus conceptos ha sido incluida en el volumen *Postmodernidad y postcolonialidad*, editado por Alfonso de Toro³⁴.

³⁰ *Potestad*, ed cit., pp. 16-17. Sobre el concepto de "dramaturgia de actor", véase en nuestra Tesis I.3.1. y también J. Dubatti, "Poéticas e ideología de la nueva dramaturgia argentina (1983-1997)" (1997c), pp. 6-8, y *El teatro jeroglífico* (2002c).

³¹ Osvaldo Quiroga y Jorge Dubatti, "Pavlovsky de rojo", *El Cronista Cultural*, 4 de marzo de 1994, p. 9.

³² *Lo Grupal*, n. 9 (1991), pp. 173-175.

³³ *Lo Grupal*, n. 10 (1992), pp. 9-40.

³⁴ Eduardo Pavlovsky, "Estética de la multiplicidad. Concepciones de la producción de subjetividad en mi teatro", en Alfonso de Toro (ed.), *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*,

La década del ochenta se cerró con dos nuevos estrenos: en 1987 *Pablo*, en El Hangar, con dirección de Laura Yusem e interpretación de Ricardo Bartís, Elvira Onetto y Pavlovsky; en 1990 *Paso de dos*, en Babilonia, también dirigida por Laura Yusem, con actuación de Susana Evans, Stella Galazzi y el dramaturgo.

Centro de Psicodrama Psicoanalítico. Fundado en 1984, integran el equipo de especialistas Shasha Altaraz, René Smolovich, Susana Evans, Juan Carlos de Brasi, Néstor Malajovich, Norberto Revilla y Pavlovsky. El CPP es el espacio de síntesis y multiplicación en el que confluyen veinte años de experiencia ininterrumpida en la formación de psicodramatistas y la bibliografía elaborada desde fines de los sesenta. *Lo Grupal* se transforma en la revista “official” del CPP. Carolina Pavlovsky desarrolla allí una metodología sobre el estudio del cuerpo, incorporando su experiencia en el campo del psicodrama y de la danza. Malenka, socióloga, se desempeña como coordinadora de los grupos de entrenamiento de psicodrama. En los cursos se desarrolla un modelo de entrenamiento para la formación de psicodramatistas sometido a un continuo perfeccionamiento. Por el CPP han circulado para su formación psicodramática profesionales de todo el mundo, y especialmente de Latinoamérica y las provincias, por lo que el CPP se transforma en un importante centro irradiador de la concepción pavlovskiana. Inicialmente concurren interesados en formación en clínica terapéutica con el objetivo de coordinar psicodrama clínico en grupos terapéuticos. Lentamente se produce un giro en el perfil de los profesionales, más interesados en lo social, por ejemplo, señala Pavlovsky,

“alguien que trabaja en una comunidad y se interesa por su funcionamiento en el campo de lo grupal, el psicodrama se fue haciendo social por devenir de lo micropolítico, de los mismos acontecimientos sociales. Curiosamente, nuestra institución tiene en este momento psicopedagogos, maestras jardineras, artistas, terapeutas ocupacionales, músico-terapeutas, terapeutas corporales, asistentes sociales, psicólogos sociales y muchos menos psicólogos clínicos, porque la gente parece más interesada por el psicodrama como recurso de investigación en el campo social y comunitario, como instrumento de creación de nuevos espacios de producción de subjetividad” (EC, 2001, p. 138).

De esta manera, Pavlovsky advierte que el psicodrama profundiza su utilidad para la investigación de nuevos campos de experimentación en la comunidad y expresa su satisfacción por el devenir histórico de su trabajo psicodramático:

“Fueron muchos años de lucha, de trabajo en grupo. De estudio, de trabajo artesanal, de

publicación de libros o artículos, congresos, eventos, supervisiones en instituciones, talleres, charlas, viajes al interior, viajes para realizar laboratorios de formación en México, Brasil, Uruguay, Cuba... En Cuba creamos un centro de formación de psicodrama en la Universidad, a cargo de Mónica Sorín y Alicia Minujín. En fin, ha sido todo muy artesanal, muy trabajado (...) Por los bordes” (EC, 2001, pp. 139).

En el CPP se crea además la Fundación Centro de Investigaciones Sociales, Estéticas y Grupales (CISEG), presidida por Pavlovsky y destinada a ampliar el campo de indagaciones y a la formación permanente de los docentes del CPP en filosofía, estética, sociedad, antropología, etc. Pavlovsky establece conexiones entre estos saberes y la práctica actoral-creadora:

“Creo que esas ideas teóricas me sirven para estar más seguro en el escenario y para escribir mejor teatro. El actor no es sólo intuición. Hay una serie de saberes que están en las enseñanzas específicas del teatro, pero hay otros saberes que provienen de las lecturas de otros campos. Yo me siento mejor actor y autor cuando leo mucho de estas cosas. Cuando me apasiono con la lectura” (EC, 2001, p. 140).

Para Pavlovsky el CPP recupera la "ética del acto", que fue fundante en Plataforma. Deja la institución en 2000.

Micropolítica de la resistencia. La historia de la composición de *Rojos globos rojos* fue rica en avatares. La génesis del texto se remonta a una obra escrita en 1987: *El último poeta*, tal como explica Pavlovsky en su breve prólogo a *El Cardenal*³⁵. Quienes leyeron aquel texto inicial propusieron a Pavlovsky que lo reescribiera. El autor de *Pablo* conoció entonces a Miguel Dao y con él trabajó durante veinte intensas jornadas de manera tal que *El último poeta* se transformó en el texto de *El Cardenal*. Fue importante en el proceso el hecho de que Susana Evans observara una implícita relación entre la obra y la pintura de Francis Bacon, especialmente el "retrato" del Papa Inocencio X.

Laura Yusem comenzó a ensayar el nuevo texto de *El Cardenal* con Pavlovsky en el rol protagónico y Stella Galazzi y Susana Evans como los enanos. El proyecto no prosperó y la obra pasó a manos de los directores Conrado Ramonet y Miguel Dao. Se sumó al elenco Elvira Onetto, en reemplazo de Galazzi. Pero tampoco funcionó. En *El Cardenal* se distingue la filosofía del "pensamiento poético" de la del "pensamiento lineal". El último tiene que ver con la producción de ideas unidireccionales en la gente; el poético habla de la multiplicidad de sentidos. El pensamiento

³⁵ Eduardo Pavlovsky, *El Cardenal*, 1992, p. 7.

lineal necesita del exterminio del pensamiento poético para su mejor funcionamiento. "Somos lo que comemos y pensamos lo que comemos -se lee en *El Cardenal*-. El fundamento teórico del pensamiento lineal es que la alimentación diaria, científicamente orientada, llega directamente a la cabeza de la gente" (p. 22). Según nos dijo Pavlovsky en una entrevista,

"el Cardenal era un personaje extravagante, mezcla de pastor protestante y sexólogo, que vivía rodeado de dos enanos de los que no se sabía si eran hombres o mujeres. El personaje me producía una profunda seducción. Es por eso que decidí seguir investigando y de allí surgió el segundo Cardenal, un viejo actor popular, el protagonista de *Rojos globos rojos*, no rodeado de los enanos sino de las Popi".

Fue entonces que el mismo elenco comenzó a trabajar con los directores Rubens Correa y Javier Margulis. Luego de una larga serie de trabajos de ajuste e improvisación se concretó el texto de *Rojos globos rojos*, tal como se lo publicó en su primera edición³⁶. Finalmente, la pieza se estrenó en el Teatro Babilonia, en agosto de 1994, interpretada por Eduardo Pavlovsky (Cardenal), Susana Evans (Pepi) y Elvira Onetto (Pipi). La ficha técnica se completó con escenografía y vestuario de Alberto Negrín, música original de Martín Pavlovsky, iluminación de Javier Margulis y Rubens Correa, asesoramiento coreográfico de Mariana Bellotto, asistente de dirección de Julio Cardozo y dirección de Javier Margulis y Rubens Correa. Obtuvo excelente respuesta del público y la crítica, estuvo más de dos años en cartel y mereció las siguientes distinciones: Premio Prensario 1994 (Mejor Espectáculo), Premio Argentores 1995, Premio ACE 1995 (Mejor Espectáculo Off/Independiente), Premio ACE 1995 (Mejor Actor Off/Independiente para Pavlovsky). También estas nominaciones: Premio María Guerrero 1994 (Mejor Autor Nacional), Premio María Guerrero 1994 (Mejor Protagonista Masculino), Premio Gregorio de Laferrere 1994 (Mejor Protagonista Masculino), Premio Pepino el 88 (Mejor Actor Bienio 1993-1994) y Premio ACE 1995 (Mejor Actriz de Reparto Off/Independiente para Elvira Onetto). Sobre el pasaje de *Cardenal* a *Rojos globos rojos*, puede consultarse con provecho *La ética del cuerpo* (capítulo XIII, pp. 131-139).

En algún lugar de la Provincia de Buenos Aires está "El Globo Rojo", teatrillo marginal donde un viejo actor y dos bailarinas tailandesas cuarentonas (las hermanas Popi) representan sus números de varieté, como en el desaparecido Balneario. Pese a lo precario y fallido de sus interpretaciones, los actores asumen la decadencia con dignidad a lo largo de las tres o cuatro funciones diarias. Resistir es la filosofía del viejo Cardenal refugiado en su teatrillo de morondanga, donde en cada función

³⁶ Eduardo Pavlovsky, *Rojos globos rojos*, estudio y bibliografía de Jorge Dubatti, 1994a. Véase en el Tomo I de su *Teatro completo* (1997) la segunda versión de *Rojos globos rojos*, con notación textual a nuestro cuidado.

revive la pasión de un estreno, bajo el lema de "Todo no se puede entregar".

Así como *La espera trágica*, *El señor Galindez* y *Paso de dos* encarnan sucesivas concepciones estéticas diferentes (postvanguardia absurdista, realismo político, estética de la multiplicidad, respectivamente) y portan una ideología y una semántica con rasgos específicos que pone en evidencia una clara evolución dentro de la obra de Pavlovsky, *Rojos globos rojos* marca desde nuestro punto de vista la apertura de una nueva y cuarta visión morfo-temática. Su fundamento de valor radica en la noción de "resistencia" que Pavlovsky explicita con estas palabras:

"En este mundo de fin de siglo las cosas están muy cantadas. Hay una producción permanente de subjetividad que tiende a una estandarización muy global de maneras de pensar donde surge lo que el sociólogo Gilles Lipovetsky denomina 'la era del vacío'. Esta era está marcada por la ruptura de la solidaridad y el sentido de ciertas utopías, y por la agudización de la introspección y el narcisismo, el mirar hacia adentro olvidando siempre el afuera, por la muerte de la política militante, desplazada por los grupos de poder económico que manejan *lobbies*. Existe la idea de que para que el mundo funcione un poco mejor hay que excretar un sector de la población fuera de la producción capitalista (...) En ese mundo nos queda muy poco espacio. O formás parte de la maquinaria, sos un yuppie o un sociólogo de marketing, o te queda una zona. ¿Qué hacer con esa zona? Te podés suicidar, te podés deprimir, te podés resignar, o podés encontrar optimistamente ciertos territorios de producción de subjetividad que, como dice Felix Guattari, se hacen por los bordes, espacios donde independientemente de toda esa maquinaria florecen otras opciones existenciales. Esos espacios forman parte de lo que yo llamo lo micropolítico, es decir, experiencias que no se pueden explicar sólo por la historia sino que son desvíos de la historia. Esta es la función de la resistencia: la creación de espacios de producción de subjetividad diferentes de los impuestos habitualmente. Son espacios experimentales de búsqueda, de estudio, de creación, de hallazgos de nuevos tipos de solidaridad, de nuevas formas del ser en los grupos, nuevos territorios existenciales a inventar (...) Hay una gran crisis de la molaridad, de las grandes representatividades: el psicoanálisis, el marxismo, que se manejaban como grandes certezas, sin preguntas ni dudas (...) Como dice Guattari en *Las tres ecologías*, la opción está en crear líneas de fuga, escapando siempre de los territorios duros. Plena molecularidad. Hay algo que no se puede entregar y desde esa certeza se genera una subjetividad diferente. El Cardenal encarna en su conducta marginal este pensamiento: resistir es estrenar todos los días con la misma pasión" (*EC*, 2001, pp. 134-136).

En este sentido de "resistencia", *Rojos globos rojos* se vincula con el amplio frente de textos "antiposmodernos" (es decir, los que reaccionan frente a los avances de una mentalidad "posmoderna" en la sociedad argentina). Hemos estudiado este fenómeno del teatro nacional en diversas ocasiones³⁷. *Rojos globos rojos* mantiene muchos de los componentes estéticos empleados en *Potestad* y *Paso de dos*: definen su poética las nociones de dramaturgia de actor, teatro corporal, estética de la multiplicidad y obra abierta. Lo que lo distingue de las piezas nombradas es la permanente teorización, dentro de la obra, en forma directa u oblicua, de una ideología de fin de siglo, así como la autorreferencia teatral (o metateatralidad) y, especialmente en la segunda versión del texto (incluida en este volumen), la presencia de los códigos del teatro popular argentino, no sólo por la referencia al Balneario Municipal o a los actores Pepe Arias y Dringue Farías sino también por la incorporación de ciertas técnicas de actuación, inéditas hasta ahora en las prácticas de Pavlovsky.

Son numerosas las tareas emprendidas por Pavlovsky a partir de 1995: el estreno de una nueva versión de *El señor Galíndez* (Teatro Babilonia, 1995, bajo la dirección de Norman Briski); la reposición de *Potestad*, junto a Susy Evans; la edición de dos nuevas piezas: *El bocón* (Ediciones Ayllú, 1995) y *Poroto. Historia de una táctica* (Ediciones Búsqueda de Ayllú, 1996); la escritura de *Pequeño detalle*³⁸, y de una primera novela, *Dirección contraria*³⁹. En 1998 se concretó el estreno de *Poroto*, que Pavlovsky protagonizó bajo la dirección de Norman Briski (Teatro Calibán). Más tarde sería el turno de *La muerte de Marguerite Duras* (2000), la dramaturgia de *Coriolano* de Shakespeare en *La Gran Marcha* (Centro Cultural de la Cooperación, 2003, dirección de Norman Briski) e *Imperceptible* (IV Festival Internacional de Buenos Aires, "Yo Manifiesto", 2003), así como la escritura de la pieza breve *Análisis en París*. Pavlovsky inicia en 2003 el proyecto de escritura de *El último sueño de Wojtila*, que pronto abandona para dar lugar a *Meyerhold* o *Variaciones Meyerhold*, espectáculo del que realiza algunos preestrenos en 2004 y que define bajo el nombre de "teatro del borrador". En los últimos trabajos desde los ochenta Pavlovsky trabaja junto a su hijo Martín (excelente músico), quien lo dirige ahora en *Meyerhold*. De los últimos años son también las películas *La nube* (dir. Pino Solanas) y *Potestad* (dir. César D'Ángiolillo). Al respecto remitimos a la segunda versión de *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones* (Atuel,

³⁷ Por ejemplo, véanse nuestro prólogo a *Cuatro estrenos del 91* (1992) o nuestros libros *Así se mira el teatro hoy* (1994) y *Batato Barea y el nuevo teatro argentino* (1995).

³⁸ Publicamos un fragmento de *Pequeño detalle* bajo el título "Triángulo de palabras", en *El Cronista Cultural*. Sección "Dramaturgia", 26 de enero de 1996, p. 6.

³⁹ Gracias a que Pavlovsky nos facilitó los manuscritos durante el proceso de escritura de la novela, publicamos dos fragmentos en *El Cronista. Suplemento Artes & Cultura*, 17 de enero de 1997, p. 2.

2001)⁴⁰.

1.2. Relaciones con el campo teatral

A partir de una síntesis de lo planteado en 1.1., ubicamos a Pavlovsky en una historia del teatro argentino, desde su ingreso en la Segunda Modernidad del teatro nacional (Pellettieri, 1997, 2003) hasta el teatro actual. Pueden discernirse diversos momentos en su vinculación con el campo teatral (no nos detendremos ahora sino en el capítulos subsiguientes a estudiar las concepciones poéticas e ideológicas de su teatro):

-una etapa amateur, no profesional, de descubrimiento, angustia y desorientación, entre 1954 y 1960, que culmina con su participación en el elenco de *El Gallo Petirrojo*, a la que sólo hacemos referencia en esta Introducción y no dedicaremos apartado especial en nuestra Tesis;

-su contacto con el movimiento del teatro independiente, a partir de la formación en Nuevo Teatro (a fines de los cincuenta) y de la creación del Grupo Yenesí (a comienzos de los sesenta), que estudiamos en el Cap. II. Realiza durante este período algunos trabajos de actuación en el circuito profesional, bajo la dirección de Jaime Jaimes y Luis Mottura. Disuelto el movimiento del teatro independiente hacia 1969, Pavlovsky realizará una experiencia en el teatro oficial (*Match*, Teatro Municipal General San Martín) y permanecerá conectado con formaciones que continúan con las prácticas de producción independiente, como el Teatro Payró dirigido por Jaime Kogan. Sobresale su trabajo a fines de los sesenta y principios de los setenta con Alberto Ure y Oscar Ferrigno (Cap. II de nuestra Tesis). En los setenta, la relación con Kogan (*El señor Galíndez*) y Ure (*Telarañas*), en la que nos detendremos en el Cap. III.

-la dictadura marca una interdicción en su trabajo teatral en la Argentina, 1978-1980, y su actividad se centra en España, en colaboración con otros exiliados (Cap. IV).

-a su regreso, en el proceso de “desexilio” (1980-1983), se conecta con formaciones y teatristas prestigiosos del campo teatral: Teatro Abierto, Laura Yusem, Agustín Alezzo (Cap. IV).

-la apertura de la democracia y el inicio de la postdictadura (1984-1989) vinculan a Pavlovsky con la oferta de trabajo en la industria cinematográfica nacional y en el circuito de teatro comercial (1983-1984). Lo llevan a tomar la decisión de constituir un circuito “por lo bordes”, de autogestión, ligado a la investigación grupal, que inicia con el estreno de *Potestad* y el director Norman Briski (Cap. V)

⁴⁰ Sobre estos últimos años son valiosas las declaraciones de Pavlovsky para la revista *Palos y Piedras* en la entrevista “La revolución será alegre o no será” (n. 1, noviembre 2003, pp. 5-11).

-los años noventa marcan una continuidad de los mecanismos de producción inmediatamente anteriores pero implican un reacomodamiento ideológico-estético de su proyecto teatral: se inicia el período que llamaremos de la “micropolítica de resistencia” al que nos dedicaremos en el Cap. VI.

1.3. Relaciones con el campo psicoanalítico/psicodramático

A partir de lo señalado en 1.1., proponemos la siguiente síntesis para ubicar a Pavlovsky en la historia del psicoanálisis y el psicodrama en la Argentina:

-Pavlovsky realiza estudios en la APA en la segunda mitad de los cincuenta y se integra a la institución como miembro titular a fines de dicha década;

-a partir de sus experiencias con grupos de chicos en el Hospital de Niños se interesa por el psicodrama a comienzos de los sesenta y recibe su habilitación internacional por J. L. Moreno en los Estados Unidos como “director de psicodrama” en 1963. Funda la Asociación Argentina de Psicodrama, a la que renunciará en 1969.

-en 1971 ingresa a Plataforma y se va de la APA, continúa con su trabajo de psicodrama grupal.

-hacia 1975, bajo el influjo de la experiencia de Plataforma, Pavlovsky emprende con Hernán Kesselman y Luis Frydlewsky un segundo momento en el trabajo con el psicodrama, que se sintetiza en la publicación de *La escena temida. Manual para coordinadores de grupo* (1976), reeditado durante el exilio en España bajo el título de *Las escenas temidas del coordinador de grupo* (Madrid, Fundamentos, 1979). Atravesado por la experiencia del exilio, deste momento marca la consolidación de los aportes originales y la internacionalización de los psicodramatistas argentinos.

-la tercera etapa en el devenir de su trabajo psicodramático corresponde a la radicación en Buenos Aires, la creación del Centro de Psicodrama Psicoanalítico (que funciona como un espacio de irradiación a todo el mundo y especialmente a Latinoamérica y las provincias argentinas), la fundación de la revista *Lo Grupal* y la creación del Fundación Centro de Investigaciones Sociales, Estéticas y Grupales (CISEG). Dicha etapa se cierra con el alejamiento de Pavlovsky del CPP en 2000.

-actualmente Pavlovsky continúa trabajando con grupos de psicodrama pero exclusivamente en su consultorio particular.

1.4. Relaciones con el campo político

A partir de lo planteado en 1.1., reseñamos los vínculos de Pavlovsky con las grandes formaciones

de la izquierda argentina:

-en 1969 se conecta con el Partido Socialista de los Trabajadores (1969) y colabora con su dirigente Juan Carlos Coral. Llega a ser candidato a diputado por el PST en 1973.

-la dictadura y el exilio desarticulan su actividad política entre 1977 y 1980.

-a su regreso del exilio en 1980, vuelve a conectarse con las formaciones de izquierda en la Argentina y a partir de 1983 milita en el MAS (Movimiento al Socialismo), del que será candidato a diputado en diversas oportunidades: 1983, 1985, 1987 y 1989.

-en los noventa adhiere a diversas iniciativas de las formaciones de izquierda en la Argentina, y a partir de 2000 hasta hoy participa activamente en el Partido Autodeterminación y Libertad bajo el liderazgo de Luis Zamora, de quien Pavlovsky es asesor.

2. Para una historia de la recepción periodística y académica del teatro de Eduardo Pavlovsky

Estela Scipioni ha realizado en su tesis una historia de la recepción periodística y académica de Pavlovsky (Scipioni, 2000, “El estado actual de la investigación”, pp. 9-17), con la que concordamos en sus principales lineamientos. Dedicaremos las siguientes páginas a una ratificación de algunas de las afirmaciones de Scipioni y a la ampliación de las mismas con nuevos aportes. Ya Osvaldo Pellettieri en *Una historia interrumpida* (1997) y en “Recepción del absurdo neovanguardista” (*Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, tomo IV, 2003a) ha señalado la recepción asimétrica otorgada a Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky en los sesenta. Si el teatro de Gambaro fue protagónico en los debates y discusiones dentro del campo teatral de dicha década, la producción de Pavlovsky fue considerada como un acontecimiento marginal, de importancia relativa. A pesar de su valor discursivo y su proyección posterior en la historia del teatro nacional, el primer teatro “vanguardista” de Pavlovsky (correspondiente a 1961-1969, de acuerdo a los grupos textuales diseñados en esta Tesis, ver Cap. II) fue apenas considerado por la crítica periodística, como lo demuestran los escasos recortes de prensa conservados por Julio Tahier en su archivo del grupo Yenesí (véase al respecto la Introducción al Cap. II de esta Tesis y especialmente los comentarios críticos de la

... pieza *Circus-Angulo*, de 1969, transcritos en el mismo capítulo). La dramaturgia de Pavlovsky no fue centro de la “polémica entre absurdistas y realistas”, centrada en las obras de Gambaro y su circulación en el Instituto Di Tella. Pavlovsky se maneja en la periferia del campo teatral.

En un metatexto de 1967, “Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia”, Pavlovsky

expone una crítica de la crítica, aunque no animada por un espíritu rencoroso frente a la indiferencia de sus agentes legitimados. Pavlovsky no piensa todavía en un proyecto de profesionalización que lo haga preocuparse por el impacto en la crítica⁴¹. El autor sostiene que la crítica responde a criterios de valor y conceptualizaciones del teatro anclados en el pasado y debe ampliar su visión para comprender los fenómenos de la “vanguardia”:

“La crítica también necesita abrirse receptivamente y nacer junto con un movimiento. El teatro inglés de vanguardia que involucra a Simpson, Anne Jellicoe, Pinter, etc., nace con un grupo conjunto de críticos, actores y autores. La crítica entonces se abre en camino de una búsqueda, rompiendo esquemas, no sólo para romper los viejos, sino para adaptarse al cambio incesante que nos rodea. Por eso el movimiento es conjunto y la crítica es permeable y receptiva, y acepta o rechaza; pero ya desde otra dimensión, porque ha aceptado el cambio y lo ha *vivido*. Si ese fenómeno no se produce, entonces uno se explica que haya críticos que digan que *Esperando a Godot* no la conciben como una obra de teatro porque no hay acción o porque los personajes no dicen nada” (1967, p. 8).

La actitud de Pavlovsky encuentra un antecedente en la carta de Elías Castelnuovo a Francisco Defilippis Novoa con motivo del estreno de *María la tonta* en 1927 (Dubatti, 1999d). Si bien la modernización ya se ha instalado plenamente en los sesenta y mucho se ha avanzado respecto de la década del veinte, tanto Pavlovsky como Castelnuovo ponen el acento en que la crítica va a la saga de los cambios estético-ideológicos del teatro, y que no acompaña sincrónicamente los proyectos de los creadores. Castelnuovo (en 1927) y Pavlovsky (en 1967) son hitos en una constante de “crítica de la crítica” en el campo teatral argentino. Estela Scipioni, en su libro citado (2000), confirma la observación de Pellettieri (1997). Por su parte, en *La ética del cuerpo*, Pavlovsky expresa la escasa visibilidad de su obra en el campo teatral de los sesenta al referirse a sus trabajos con el grupo Yenesí:

“Pasamos más bien desapercibidos, nos veían como a un grupo de universitarios o intelectuales interesados por la vanguardia, pero nunca nos dieron la prensa que tuvo el Di Tella o Griselda Gambaro con *Los siameses* o *El desatino*, o los espectáculos de Mario Trejo. Ahora se lo recupera como un grupo importante pero en su momento fue un fenómeno para una minoría del medio específicamente teatral. Hacíamos funciones una vez

⁴¹ Para ratificar esta aseveración basta confrontar el metatexto de 1967 con las observaciones posteriores sobre la crítica en el metatexto “Reflexiones sobre el proceso creador” (1974).

por semana y la crítica muchas veces nos ignoraba, no venía a vernos” (EC, 2001, p. 26-27).

La historiografía teatral coincide en que el estreno de *El señor Galíndez* y su contribución a la consolidación de un segundo estadio en el teatro de Pavlovsky, vinculado al fundamento de valor socialista, marcan el ingreso del dramaturgo al canon del teatro latinoamericano y le otorgan una mayor visibilidad en la crítica nacional. *El señor Galíndez* constituye un acontecimiento sin precedentes en la historia de la recepción periodística y académica del teatro de Pavlovsky, como él mismo lo ha señalado en *La ética del cuerpo* (2001, pp. 63-74). Scipioni observa que la primera vez que se cita a Pavlovsky en un estudio sobre teatro latinoamericano es en *Historia del teatro hispanoamericano: siglos XIX y XX* de Frank Dauster (1973). Entre los primeros trabajos académicos argentinos cabe destacar los de Néstor Tirri (1973), Lilian Tschudi (1974) y Blanco Amores de Pagella (1974). Las dos últimas se detienen en un inteligente análisis del teatro de los sesenta y recuperan desde los setenta la primera producción pavlovskiana.

Como adelantamos en nota 41, el trabajo en *El señor Galíndez* genera además cambios en la consideración que Pavlovsky otorga al fenómeno de la crítica. En “Reflexiones sobre el proceso creador” (1974, 1980), texto escrito a partir de la experiencia de *El señor Galíndez*, Pavlovsky analiza los efectos que la crítica puede ocasionar en un grupo de trabajo teatral, diseña entonces un modelo de vínculo que permita controlar los efectos negativos:

“Para los narcisistas de gran dependencia oral, la crítica es todo (nivel máximo regresivo). Para el actor que se proyecta junto con los otros en el grupo de trabajo en un objetivo ideológico, la crítica se transforma en una elaboración más del proyecto buscado y en una relectura ideológica de la misma” (reedición de 1980, p. 187).

La dictadura y el exilio interrumpen el desarrollo local del teatro de Pavlovsky (Pellettieri, 1997). Ya hemos hecho referencia a la prohibición de *Telarañas*, que introduce una interdicción en la libertad periodística para la publicación de comentarios críticos sobre el espectáculo. Sólo Erwin Félix Rubens da a conocer su crítica negativa ya citada en I.1.1 y algunos críticos deberán esperar el regreso de la democracia para evocar aquel espectáculo excepcional. Es el caso de Gerardo Fernández, quien años más tarde, en 1988, incluyó a *Telarañas* entre los “Veinte espectáculos en la memoria” de la enciclopedia *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica* (Madrid, Centro de Documentación Teatral, p. 162), donde escribió:

"Fue uno de los pocos espectáculos teatrales prohibidos por la dictadura y, desde el punto de vista de ésta, no era para menos: nunca se vio, en el teatro argentino, una requisitoria tan feroz -y tan notablemente dirigida y actuada- contra la institución de la familia como instrumento de la ideología fascista en una sociedad totalmente desquiciada. Con un esquema de tragedia griega en tono paródico y distorsionado, Ure, Pavlovsky, la Serrano y demás, construían un espectáculo magníficamente brutal, estupendamente obsceno, que no dejaba títere con cabeza y constituía un saludable puntapié en la boca del estómago del espectador" (1988, p. 162).

La dictadura, paradójicamente, favorece la difusión del teatro de Pavlovsky en el extranjero, especialmente en España. La persecución asesina devendrá involuntariamente en la afirmación de Pavlovsky en el imaginario del campo teatral argentino e internacional.

Es en la década del ochenta que se produce la canonización de Pavlovsky en el discurso universitario, especialmente de la mano de investigadores norteamericanos. De 1981 data la primera compilación académica de estudios, publicada en la Argentina: *El teatro de Eduardo Pavlovsky*, con textos de George Schanzer, Charles Driskell, David William Foster y William Oliver, reunión de textos publicados hacia fines de los setenta y principios de los ochenta en revistas especializadas de los Estados Unidos. De ese mismo período son los textos académicos de Nora Eidelberg (1979), Eugene Moretta (1982), Daniel Zalacáin (1982), Luis Ordaz para la serie *Capítulo. Historia de la literatura argentina* (1981, con reedición en 1999) y Perla Zayas de Lima (1982 y 1983).

La reinstauración democrática en 1983 genera un nuevo marco político para la relectura del teatro de Pavlovsky y especialmente el fenómeno de su canonización universitaria: cabe destacar los trabajos de Nora Glickman (1984), Rose M. Armando (1985), Patricia Duarte (1987), Gerardo Fernández (1987 y 1988), Frugoni de Fritzsche (1987), L. Howard Quackenbush (1987), Vivian Brates (1989), Sharon King (1989) y George Woodyard (1989).

Los noventa encuentran a Pavlovsky convertido en un auténtico "artista de culto", reconocido tanto por su trabajo nacional como por su prestigio y circulación internacionales en los grandes festivales del mundo (véase el Apéndice en esta Tesis). De este período son los numerosos premios recibidos, entre los que se destaca el Premio Teatro del Mundo Trayectoria (2003) otorgado por la Universidad de Buenos Aires. Los trabajos destacados de la década y su continuación en el nuevo siglo son los de Gerardo Luzuriaga (1990), Linda Zoe (1990), Kart Kohut (1990), Olga Cosentino (1991), Margarita Feitlowitz (1991), Miguel Angel Giella

(1991, 1994, 1997, 1998a y 1998b), Osvaldo Pellettieri (1991, 1994, 1997), Peter Roster (1991), Alfonso de Toro (1991, 1996, 1997, 2004), Daniel Altamiranda (1992), Nora Eidelberg (1992), Frank Dauster (1993), Verónica Médico (1993), Liliana Donzis (1994), Jorge Dubatti (1994a, 1996a, 1996b, 1997^a, 1997b, 1999a), Patricia Bandullo Gutiérrez y Beatriz Rodríguez Escobar (1994), Castellví de Moor (1995), Ian Watson y Susana Epstein (1995), Marcela Linzuain y Mariana Theiler (1997), Julia Elena Sagasetta (1997), Diana Taylor (1997), Gustavo Geirola (1998 y 2000), Federico Irazábal (1999), Cristina Piña (2000), Martín Rodríguez (2000), Ana Laura Lusnich (2001a y b), Vanina Parra (2002). A partir de los noventa incluyen en sus tesis doctorales perspectivas sobre Pavlovsky Severino Joao Albuquerque (Wayne State University, Detroit, Estados Unidos), Osvaldo Pellettieri (Universidad de Buenos Aires), Stefania Aliotta (Universitá La Sapienza, Roma), Miguel Angel Giella (Carleton University, Canadá), Fernanda Hrelia (Universitá degli Studi di Trieste, Italia), Estela Patricia Scipioni (Alemania), Nora Elena Parola (University of Texas at Austin, Estados Unidos), Claudia Angehrn (Universidad de Leipzig, Alemania), Jean Graham-Jones (Florida State University) y Gabriela Toletti-Gong (University of Ann Arbor, Estados Unidos), entre otros investigadores. Muchas de estas tesis han sido publicadas o se conservan en mimeo (véase el detalle en la Bibliografía sobre Pavlovsky en el cierre de la Tesis).

También son muestra de la relevancia crítica alcanzada por la obra de Pavlovsky la edición de los cuatro tomos de su *Teatro completo* (1997-2003), con estudios preliminares a nuestro cargo; las compilaciones de sus artículos periodísticos y notas ensayísticas: *Micropolítica de la resistencia*, 1999, y *La voz del cuerpo*, 2004, ambas ediciones a nuestro cargo; y la publicación de la extensa entrevista sobre su vida y su obra (*La ética del cuerpo*, en dos versiones: 1994 y 2001)⁴². A ello deben sumarse la edición de sus obras en Francia, Estados Unidos, Italia y España, detalladas en nuestra Bibliografía (Sección I). Creemos que estas tareas de edición y traducción, así como las numerosas entrevistas (véase Bibliografía, sección II.2), son resultado de la legitimación crítica y constituyen en sí mismas operaciones críticas complementarias, en el caso de las ediciones y las traducciones fundamentalmente desde los paratextos que acompañan los textos de Pavlovsky.

⁴² Véase nota 3.

3. Fundamentos teórico-metodológicos para el análisis del texto dramático

3.1. El concepto de texto dramático

El reconocimiento de prácticas de escritura teatral muy diversas ha conducido a la necesidad de construir una categoría que englobe en su totalidad dichas prácticas y no seleccione unas en desmedro de otras. Sostenemos que un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un “autor” sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad, considerando esta última como resultado de la imbricación de tres acontecimientos: el convivial, el lingüístico-poético y el expectatorial. Sostenemos que una redefinición del concepto de texto dramático debe partir de la reconsideración de la teatralidad -o especificidad del lenguaje teatral- a partir de la identificación, descripción y análisis de sus *estructuras conviviales*⁴³.

Nos detuvimos en el problema del “convivio” –reunión, encuentro de presencias- gracias a la lectura de los estudios de Florence Dupont (1991, 1994) sobre las prácticas literarias orales en la cultura “viviente” del mundo greco-latino, especialmente el *sympósion* y las diferentes variantes griegas y latinas del banquete. Dichas investigaciones iluminan el funcionamiento de formas de “convivialité” –término empleado por Dupont- que no son mero contexto del acontecimiento literario sino parte constitutiva e irrenunciable de él. Sumados a las observaciones de Dupont los aportes de otras investigaciones (Segal, Murray, Vernant, Bauzá, entre otros) que directa o indirectamente caracterizan el funcionamiento convivial, traspolamos dichas categorías al teatro, de acuerdo con los principios del comparatismo⁴⁴, para advertir su relevancia y singularidad.

Para caracterizar el convivio teatral se combinan aportes bibliográficos diversos con una metodología empírico-inductiva de base antropológica, complementaria en algunos aspectos de la etnoescenología (Pradier, 1996 y 2001; Pavis, 2000), que parte del estudio de casos del campo teatral de Buenos Aires en los últimos diez años y desde lo particular proyecta lo general. Las reflexiones teórico-analíticas que se proponen surgen *a posteriori* de la

⁴³ A pesar de que los diccionarios de lengua castellana señalan que el adjetivo correspondiente a las voces *convite* o *convivio* es “convival”, el uso rioplatense más frecuente es “convivial” y preferimos para nuestro trabajo esta segunda modalidad.

⁴⁴ El teatro comparado es una disciplina de la teatrología que estudia los fenómenos teatrales en contextos de internacionalidad y/o supranacionalidad (Dubatti, 1995d y 2002c, Cap. VII).

observación de la experiencia teatral, de acuerdo con una visión historicista (Dubatti, 1999d) que busca restituir al teatro su concreta materialidad como acontecimiento. Al respecto, impulsa estas observaciones una concepción de la teatrología que “regrese el teatro al teatro”, en el sentido que Laura Cerrato otorga al concepto de “vuelta a la literatura”, de “hacer regresar la literatura a la literatura” (1992, pp. 9-10). Para ello, implícitamente fundamos las conceptualizaciones en nuestra enciclopedia de espectador⁴⁵, así como en las declaraciones de teatristas y de otros espectadores. Se sigue, *mutatis mutandis*, el modelo de los trabajos de Michèle Petit (2001)⁴⁶.

Un alcance más ambicioso de estos esbozos radicaría en contribuir a la deseada recomposición de la base epistemológica de la teatrología (Dubatti, 2002c, pp. 39-48) a través de una doble operación:

- a) el desplazamiento de la semiótica de su lugar actual de transdisciplina a sus posibilidades originarias como disciplina de la teatrología (De Marinis, 1997, p. 18);
- b) la instauración de un nuevo marco lingüístico (Carnap) más amplio, polimorfo, a partir de la integración de los estudios culturales, la antropología, la ontología, la filosofía de la historia y la filosofía del lenguaje.

Al respecto cabe detenerse en tres aspectos que involucran la nueva definición de texto dramático: la redefinición del concepto de teatralidad a partir del acontecimiento convivial; una aproximación empírico-inductiva al funcionamiento de las estructuras conviviales; la redefinición del texto dramático a partir de las estructuras conviviales.

El convivio, principio del acontecimiento teatral. Ya en *Homère et Dallas* (1991), volumen consagrado al estudio la epopeya homérica y del canto del aedo, Dupont revela la importancia de la situación de enunciación y recepción de estas formas de la literatura: el banquete. Al examinar su ensayo años después, la investigadora resume:

“[...] l'épopée grecque archaïque met les hommes en relation avec Mnémosyne, la Mémoire divine du monde, dans le cadre rituel du banquet sacrificiel, par l'intermédiaire de l'aède [...] Savoir éphémère et musical, il n'est accessible que dans

⁴⁵ Valoramos como respaldo de las siguientes observaciones nuestra vivencia expectatorial en más de 1500 espectáculos comentados, desde 1989 hasta hoy, en diferentes espacios críticos profesionales.

⁴⁶ Nos sirven de guía su uso de las entrevistas con lectores adolescentes y el autoanálisis que desarrolla en su “autobiografía como lectora”. La invitación de Petit: “Les recomiendo un pequeño ejercicio: escriban su autobiografía como lectores” (2001, p. 66), ha sido aplicada provechosamente a las trayectorias de expectación de los integrantes de la Escuela de Espectadores –espacio de estudio que coordinamos desde 2001-, cuyos resultados tendremos en cuenta para la composición de este trabajo.

un banquet rituel, il ne peut pas se thésaurier comme une marchandise” (Dupont, 1994, p. 9-10).

En apretada exposición Dupont agrupa los componentes de este acontecimiento excepcional: oralidad, memoria divina y transmisión convivial en el encuentro de presencias del aedo, los dioses –intermediados por el poeta- y los oyentes-espectadores⁴⁷. Inmediatamente llama la atención sobre su singularidad: se trata de un modelo de producción, circulación y recepción literarias en las antípodas de la escritura impresa y la lectura *ex visu*, silenciosa, del libro. Los poemas no podían ser conservados en la escritura, bajo la forma de un enunciado único, fijo y definitivo, bajo la forma de un texto, sin perder su razón de ser. “Altérité fondatrice”, afirma Dupont, tanto para radicalizar nuestras diferencias respecto de los antiguos como para generar expectativas sobre el futuro insospechado que la posteridad acaso otorgará a los usos de la oralidad y la escritura (1994, pp. 24-25).

La misma Dupont se encarga de señalar que *L'invention de la littérature* (1994), su libro siguiente, es una prolongación (p. 8) de la problemática de *Homère et Dallas*. Retoma sus afirmaciones sobre el banquete homérico para estudiar las formas de producción, circulación y recepción de obras de Anacreonte, Catulo y Apuleyo en el mundo griego y latino. Muy distantes de nuestro concepto moderno de “institución literaria” –cuya aparición marcaría posteriormente la “invención de la literatura”–, los textos de Anacreonte, Catulo y Apuleyo son “illisibles” (p. 18 y *passim*) y, aunque textos, funcionan como meros intermediarios de dos grupos de instancias de oralización: el anterior a la fijación textual y aquel que la escritura debe propiciar más tarde, ya fuera a través de la recreación memorialista o de la lectura en voz alta⁴⁸.

“Literatura sin lectores”, sintetiza Dupont: no existe en el mundo antiguo el concepto de lector en el sentido que actualmente, en forma familiar, otorgamos a ese término. De esta manera distingue en los orígenes de la cultura europea una doble tradición:

“D’un côté, une tradition d’écriture, plus récente, plus limitée sans doute qu’on a bien

⁴⁷ Fusionamos aquí la doble función de recepción destacada por Charles Segal (1995, pp. 213-246) ya que sostenemos que el trabajo del aedo y del rapsoda generan –siquiera discontinuamente- no sólo audiencia sino también expectación.

⁴⁸ Bauzá resume el proceso de pasaje de una lectura *ex auditu* a otra *ex visu*: “Con los rollos o volúmenes papiráceos de la antigüedad, con los códices de la Edad Media o con los libros del mundo moderno, se abandona la cultura *ex auditu* –donde hay un declamador y escuchas- y se pasa a la lectura: ésta, en un primer momento, era en voz alta (tal como aconteció también a lo largo de todo el medioevo) pues se la sentía como una prolongación de la conversación y el texto era comprendido en la medida en que *se lo escuchaba*, es decir que ingresaba en la mente no por la vista sino por el oído” (1997, p. 113).

voulu le dire; de l'autre, une tradition de poésie (orale), une poésie rituelle s'inscrivant dans la relation que les hommes entretiennent avec le dieux et qui, comme le sacrifice, définit leur identité d'hommes civilisés, grecs ou romains" (1994, p. 12).

Dupont demuestra que la distinción entre oralidad y escritura no implica una concepción meramente utilitaria sino simbólica, y que "la priorité symbolique a toujours été donnée à l'oral, l'écriture apparaissant souvent comme son auxiliaire" (1994, p. 12)⁴⁹. Refiriéndose a *L'invention de la littérature*, Joël Thomas valora la lectura de Dupont como "un verdadero manifiesto en favor de las culturas de la oralidad y su capacidad de improvisación y 'entusiasmo dionisiaco' contra el 'enfriamiento' de una literatura escrita, condenada a estar 'conservada', definitivamente coagulada en los libros y las bibliotecas" (1997, p. 15).

En tanto la transmisión oral exige convivio, reunión, Dupont se demora en el componente que nos interesa especialmente: el encuentro, la colectivización vinculante, que define como "un lien [atadura, vínculo] social" (1994, p. 12).

"*Sym-póision*: 'boire ensemble': le *syn* –ensemble- est essentiel. Tout dans le banquet de Dionysos se fait ensemble, et cet ensemble est la sauvegarde des buveurs, car il permet un contrôle collectif de l'ivresse" (1994, p. 30 y ss.).

Según advierte Oswyn Murray, el trato social fue asumiendo en el devenir de la civilización griega diferentes formas: "La relación entre el hombre y la sociedad es dinámica en todas las sociedades: cada época concreta del hombre tiene un pasado y un futuro; y no existe un hombre griego sino una sucesión de hombres griegos" (1995, p. 250-251). Ello le permite, siguiendo el ejemplo de Jacob Burckhardt (*Historia de la cultura griega*), distinguir cuatro tipos ideales o cuatro edades del hombre griego: heroico, agonal, político y cosmopolita. Lo cierto es que, más allá de los cambios en las formas de sociabilidad, la literatura oral permanece como un constante estímulo de socialización. De las diferentes formas conviviales vinculadas a la literatura oral, podemos abstraer un conjunto de rasgos invariantes:

- a) el convivio implica la reunión de dos o más hombres, vivos, en persona, en un centro territorial, encuentro de presencias en el espacio y convivencia acotada –no extensa- en el tiempo para compartir un rito de sociabilidad en el que se distribuyen y alternan dos roles:

⁴⁹ Jorge Luis Borges lo afirma en su conferencia sobre el libro: "Los antiguos no profesaban nuestro culto del libro. Veían en el libro un sucedáneo de la palabra oral. Aquella frase que se cita siempre: *Scripta manent, verba volant*, no significa que la palabra oral sea efímera sino que la palabra escrita es algo duradero y muerto. En cambio, la palabra oral tiene algo de alado, de liviano; *alado y sagrado*, como dijo Platón. Todos los grandes maestros de la humanidad han sido, curiosamente, maestros orales" (*Borges oral*. 1979).

- el emisor que dice –verbal y no verbalmente- un texto, el receptor que lo escucha con atención.
- b) el convivio entraña compañía –etimológicamente, “compartir el pan”-, estar con el otro/los otros, pero también con uno mismo, dialéctica del yo-tú, salirse de sí al encuentro con el otro/con uno mismo. Importa el diálogo de las presencias, la conversación: el reconocimiento del otro y del uno mismo, afectar y dejarse afectar en el encuentro, suspensión del solipsismo y el aislamiento.
 - c) el convivio implica proximidad, audibilidad y visibilidad estrechas, así como una conexión sensorial que puede atravesar todos los sentidos –por ejemplo, el gusto, el tacto y el olfato a través del vino o los alimentos compartidos.
 - d) el convivio es efímero e irrepetible, está incierto en el fluir temporal vital en su doble dimensión bergsoniana: objetiva y subjetiva.
 - e) la socialización no es exclusivamente humana: el convivio incluye la ofrenda y la manifestación del orden divino en el rito de reunión.

El convivio en el teatro. A pesar de los reparos que impone Dupont al contrastar el banquete y los festivales teatrales en la Atenas de los tiranos y observar en el siglo VI a.C. el comienzo de un proceso de “enfriamiento” de las prácticas orales y de resistencia a la cultura de la “ebriedad” (1994, pp. 91-105 y *passim*), el teatro preserva la estructura convivial que poco a poco irá perdiendo protagonismo –muy aceleradamente a partir del siglo XVI- al propiciar el libro la lectura en soledad, *ex visu*, como acto individual. Creemos que el teatro es una de las manifestaciones conviviales heredadas en el presente de esa “cultura viviente” de la que habla Dupont, perduración de los hábitos de una sociedad “caliente” y “salvaje” en el marco de una cultura “fría” y “domesticada” (Lévi-Strauss, 1998). En el teatro la letra palpita *in vivo*, a través de las formas de producción, circulación y recepción diferentes de la letra *in vitro*, encapsulada, “enfrascada” propia de la cultura del libro. En consecuencia, el teatro –aunque reconocidos los reparos de Dupont- pertenece, con sus diferencias, a la mencionada tradición de la poesía oral. Hoy el teatro preserva la cultura de la oralidad en una sociedad letrada y regida por el auge de lo sociocomunicacional sobre lo socioespacial, como afirma García Canclini: “[...] en la segunda mitad de nuestro siglo la transnacionalización económica y el mismo carácter de las últimas tecnologías comunicacionales –desde la televisión hasta los satélites y las redes ópticas- reorganizó en un sistema globalizado las comunicaciones” (1995, p. 19), y ello le otorga al teatro, que preserva la territorialidad, un valor de resistencia y

afirmación de modalidades ancestrales.

Llamamos acontecimiento teatral⁵⁰ a la singularidad, la especificidad del teatro según las prácticas occidentales (Goody, 1999), advertida por contraste con las otras artes (Souriau, 1986) o, como afirma Grotowski (*Hacia un teatro pobre*), por negación de la cleptomanía artística de aquellas poéticas escénicas acostumbradas a “tomar prestados” campos del arte que no le son “propios”. Hablamos de acontecimiento porque lo teatral “sucede”, es praxis, acción humana, sólo devenida objeto por el examen analítico.

A partir de una reconsideración de lo convivial, el acontecimiento teatral se manifiesta en su fórmula nuclear compuesto por una tríada de sub-acontecimientos concatenados causal y temporalmente, de manera tal que el segundo depende del primero y el tercero de los dos anteriores.

Los tres momentos de constitución del teatro en teatro son:

- I) El *acontecimiento convivial*, que es condición de posibilidad y antecedente de...
- II) El *acontecimiento de lenguaje o acontecimiento poético*, frente a cuyo advenimiento se produce...
- III) El *acontecimiento de constitución del espacio del espectador*.

El teatro acaba de constituirse como tal en el tercer acontecimiento y sólo gracias a él. Sin acontecimiento de expectación no hay teatralidad, pero tampoco la hay si el acontecimiento de expectación no se ve articulado por la naturaleza específica de los dos acontecimientos anteriores: el convivial y el poético. La idea de espectáculo y de espectador no implican necesariamente teatralidad. En consecuencia, no es la condición aislada de espectador lo que determina la teatralidad sino lo que la completa concatenadamente con los procesos convivial y poético. Estos modalizan la categoría de expectación, la afectan y singularizan teatralmente – distinguiéndola de otras formas de actividad expectatorial- y a la vez la concitan para el advenimiento del teatro si y sólo si la expectación se manifiesta dando entidad totalizante al acontecimiento teatral.

Detallaremos a continuación las características de cada uno de estas instancias del acontecimiento teatral, sus propiedades y las categorías que involucran para el análisis teatrológico.

a) **El acontecimiento convivial.** El punto de partida del teatro es la *institución ancestral del*

⁵⁰ Como antecedente de las observaciones que siguen, véase Dubatti 2002c, especialmente Capítulo II. “La teatralidad y el ser: el acontecimiento teatral” (pp. 49-56).

convivio: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo, es decir, en términos de Dupont, la “cultura viviente del mundo antiguo”. Conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos. No se va al teatro para estar solo: el convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria, y significa una actitud negativa ante la desterritorialización sociocomunicacional propiciada por las intermediaciones técnicas (García Canclini, 1995). En tanto convivio, el teatro no acepta ser televisado ni transmitido por satélite o redes ópticas ni incluido en internet o chateado. Exige la proximidad del encuentro de los cuerpos en una encrucijada geográfico-temporal. Sin convivio, no hay teatro, de allí que podamos reconocer en él el principio –en el doble sentido de fundamento y punto de partida lógico y temporal- de la teatralidad. A diferencia del cine o la fotografía, el teatro exige la concurrencia de los artistas y los técnicos al acontecimiento convivial y, en tanto no admite reproductibilidad técnica, es el imperio por excelencia de lo aurático (Benjamin). Beatriz Sarlo testimonia en una entrevista su experiencia frecuente como espectadora:

“Voy mucho al teatro. Hay algo que aprendí en Walter Benjamin: el riesgo que tiene el teatro me fascina [...] el riesgo de la equivocación, la cosa de que los actores se están moviendo en la cuerda floja. Es lo que Benjamin llama *el aura*. El pensaba que hay artes que pueden reproducirse técnicamente y otras no. Uno de los casos en que la reproducción es posible, por ejemplo, es la fotografía. Un fotógrafo saca la primera placa y de ese negativo se pueden hacer reproducciones infinitas. También hay artes de las que se puede sacar una reproducción fotográfica aunque la obra de arte sea un original: la plástica. Puedo sacar una foto de *La Gioconda* e imprimirla en un póster. *La Gioconda* original tiene aura; la reproducción fotográfica, no. En el caso del teatro y de la música tocada en vivo el aura es irreproducible: no hay foto ni grabación en video de una representación teatral que pueda restituir el aura. En el teatro, el aura está en la presencia inmediata de los cuerpos. Esto es lo que hace que sea tan apasionante. Hay mucha gente que dice que no tolera el teatro porque están los actores; lo que no toleran es el aura, esa cosa magnética que tienen los cuerpos de los actores, aun de los malos actores” (Dubatti, 2003d, pp. 17-18).

En el convivio no sólo resplandece el aura de los actores: también la del público y los técnicos. Reunión de auras, el convivio teatral extiende el concepto benjaminiano. El encuentro de auras

no es perdurable, dura lo que el convivio: en consecuencia, es también imperio de lo efímero, de una experiencia que sucede e inmediatamente se desvanece y se torna irrecuperable. Si el teatro sólo acontece en la dimensión aurática de la presencia corporal-espiritual de artistas, técnicos y público –conjunción que inicialmente es humana y sólo *a posteriori* reconocerá la distribución de roles de trabajo-, luego se disuelve y se pierde. Por su efímera dimensión convivial, el teatro –como la experiencia vital- se consume en el momento de su producción y es recuerdo de la muerte. Ricardo Bartís reflexiona sobre el pasado teatral como pérdida: “El teatro es una performance volátil, una pura ocasión, algo que se deshace en el mismo momento que se realiza, algo de lo que no queda nada. Y está bien que eso suceda, porque lo emparenta profundamente con la vida, no con la idea realista de una copia de la vida, sino con la vida como elemento efímero, discontinuo. En ese sentido el teatro parece contener, al mismo tiempo que la seriedad de la muerte, la mueca ridícula de la muerte, su patetismo, su ingenuidad. En una época hiperartificial, hipervisual, la materialidad del teatro sigue siendo un elemento primitivo, reducido, como una obligación de un devenir cerrado, minoritario: gente grande encerrada en la oscuridad haciendo cosas tontas” (Bartís, 2003). Traspolando en extensión y radicalidad las categorías de A. Deyermond (1996) y R. M. Wilson (1970) para el estudio de la literatura medieval, puede afirmarse que la historia del pasado teatral es en realidad la historia del teatro perdido.

En el centro aurático del teatro, el arte adquiere una dimensión de peligrosidad de la que el cine carece: el actor puede morir ante nuestros ojos, puede lastimarse, olvidarse el texto, la función se puede interrumpir y suspender.

El acontecimiento convivial es experiencia vital intransferible (no comunicable a quien no asiste al convivio), territorial, efímera y necesariamente minoritaria (si se la compara con la capacidad de convocatoria y reproductibilidad técnica del cine o la televisión).

En tanto experiencia vital, aparece atravesado por las categorías de la estabilidad y la imprevisibilidad de lo real, está sujeto a las reglas de lo normal y lo posible, a la fluidez, el cambio y la imposibilidad de repetición absoluta, a nuestro mundo común o intersubjetivo, a la realidad compartida. Lo convivial exige una extremada disponibilidad de captación del otro: la cultura viviente es eminentemente temporal y volátil y los sentidos (especialmente la vista y el oído) deben disponerse a la captación permanentemente mutante de lo visible y lo audible, con el peligro de perder aquello que no se repetirá, con el riesgo de pérdida de la legibilidad y la audibilidad.

b) El acontecimiento poético o de lenguaje. De pronto, en el marco del convivio, se detona un segundo acontecimiento: el lenguaje poético. Generalmente un indicador convencional da la señal de dicho advenimiento: se apagan las luces de sala, se silencia la música, se corre el telón... Se inicia así, en el seno del convivio, un acontecimiento de lenguaje, instauración de un orden ontológico otro. No se trata del lenguaje natural, sino de una desviación, un *écart* que instaura –en términos románticos- una *physis* poética, diversa de la *physis* natural (Bauzá, 1997, p. 43). “A través de la poesía [teatral], la palabra [y el lenguaje no verbal] se revela[n] como un lógos demiúrgico y, a través de ella, el poeta –por medio de una suerte de metafísica poética-, a la vez que asume el mundo, crea otro situado en la esfera del arte” (Bauzá, 1997, pp. 40-41). El lenguaje poético –segundo avatar del acontecimiento teatral- instala una estructura signica verbal y no verbal que, gracias a un proceso de *semiotización* (De Marinis, 1997) funciona en dos instancias de producción de sentido (Muschiatti, 1986):

-En un primer estadio del signo, los materiales verbales y no verbales se constituyen en signos que *fundan-nombran-describen* un mundo de representación y sentido, un *universo referencial*⁵¹ (Cerrato, 1992). La construcción de ese mundo marca un salto/cambio ontológico: se crea un universo que es paralelo al mundo, su “complemento” (Eco, *Obra abierta*), otro mundo posible dentro del mundo, que participa de la naturaleza de la ficción, de lo imaginario y de lo estético. Pero ese mundo de lenguaje también es *a-referencial* (Cerrato, 1992), puro acontecimiento de lenguaje, lenguaje sin voluntad de referir a una realidad otra que el mismo lenguaje (en escena, las poéticas más abstractas de la danza, el movimiento como puro lenguaje).

-En un segundo estadio del signo (Muschiatti), la estructura implica el advenimiento de la *semiosis ilimitada*: producción de sentido infinita propia de la función estética que organiza todos los materiales, tanto los verbales como los no verbales.

Valga la breve descripción de un caso: un espectador conmovido que salte al espacio del escenario para abrazar a la víctima inocente de un melodrama (Indalecia, por ejemplo, en *El desalojo* de Florencio Sánchez), no podrá amparar al personaje sino sólo entorpecer el trabajo de la actriz. El personaje acontece en otro plano de realidad.

⁵¹ El acontecimiento lingüístico involucra el problema de la referencia: a) referencia de lo teatral o autorreferencia; b) referencia del mundo representado; c) referencia del mundo externo. Véase al respecto nuestro “Hacia una teoría de los efectos” (inédito).

La nueva dimensión óptica del acontecimiento poético produce una amplificación del mundo, funda nuevos territorios ópticos y es eso lo que distingue al teatro de otras formas de espectacularidad que podemos definir como “parateatrales”. La seducción (Geirola, 2000) y el fingimiento cotidianos, el fútbol, las ceremonias religiosas y los ritos laicos, las fiestas, los desfiles de modas, el discurso y el acto político, la magia, la tauromaquia, el carnaval, la televisión no ficcional, buena parte de las destrezas circenses, no instauran un mundo otro paralelo al mundo sino que acontecen en la esfera ontológica de lo real intersubjetivo. Las diferencias entre teatralidad y parateatralidad se ratifican en el acontecimiento de la expectación.

La amplitud de fenómenos estéticos que involucra el carácter referencial y a-referencial del acontecimiento poético permite incluir dentro de la esfera de la teatralidad un repertorio abierto, que no reconoce las exclusiones clasificatorias de las taxonomías impuestas en los siglos XIX y XX⁵²: el teatro musical, la danza, la narración oral (Bovo, 2002) y las múltiples expresiones de la juglaría, el teatro leído y el semimontado, el recital de poesía y otras manifestaciones performáticas (Schechner, 2000; Taylor, 1997).

c) **El acontecimiento expectatorial.** El universo poético creado por el acontecimiento de lenguaje a partir de los procesos de semiotización, ficción, referencia y función estética –que instauran una dimensión óptica otra-, genera un *espacio de veda* (Breyer) o *espacio de reserva* del teatro como acontecimiento lingüístico. La asistencia al advenimiento y devenir de ese mundo, el atestiguamiento de ese acontecer, la contemplación y afección del universo de lenguaje *desde fuera* de su régimen óptico constituye el tercer acontecimiento o la instauración de un espacio complementario al poético: el de la expectación. El espectador se constituye como tal a partir de la línea que lo separa ópticamente del universo otro de lo poético. Esa separación no existe en los espectáculos parateatrales: quien observa se encuentra en el mismo nivel de realidad que el acontecimiento observado. La óptica política no entabla referencia con un mundo otro sino la esfera inmediata del ser o a través de ésta la presentificación hierofánica de lo numinoso (Rudolf Otto, 1998).

Sin embargo, el lugar de la expectación puede perderse provisoriamente dentro de un juego específico de la poética teatral. El espectador puede salir del espacio de expectación e ingresar en el campo del acontecimiento poético de lenguaje. Veamos algunos casos de *esta abducción poética*:

⁵² Véase al respecto la nota 47.

- a) puede ser “tomado”, “absorbido” por el acontecimiento poético a partir de determinados mecanismos de participación (los payasos que involucran a alguien del público en sus juegos, la experiencia de hacer subir al escenario al público como en *Cegada de amor* de la compañía española La Cubana o de convertir la platea en escena, como en *Un enemigo del pueblo*, versión del director Andrés Bazzalo) y perder momentáneamente su conexión con el espacio de expectación.
- b) Puede “entrar y salir” del espacio poético en espectáculos de tipo performáticos, en los que se instaura la posibilidad de una entrada permanentemente abierta al orden óptico del acontecimiento de lenguaje (*La cama*, por Batato Barea, en Cemento).
- c) Puede lograr una posición de simultaneidad en el “adentro” y el “afuera” del universo de lenguaje, como sucede con algunos espectadores de intensa participación festiva en *Periodo Villa Villa* del grupo De La Guarda: el espectador espera y participa simultáneamente, y en la mirada de los otros aparece como “parte” del espectáculo.
- d) Puede ser “tomado” por el acontecimiento poético a través de la experiencia que Peter Brook ha denominado “teatro sagrado” en su *El espacio vacío*: la fuga de la realidad, lo invisible hecho visible, la conexión con lo absoluto, el teatro como *hierofanía* (Mircea Eliade, 1999).

Lo cierto es que, en el teatro, el espacio de expectación nunca desaparece definitivamente: puede quedar delegado a un único espectador mientras el resto de la platea participa “tomada” por el acontecimiento poético, pero dicho espectador es el que garantiza que el teatro no se transforme en parateatro. No hay teatro sin función expectatorial, sin espacio de veda, sin separación óptica entre espectáculo y espectador. Si el acontecimiento expectatorial deja de devenir, el teatro se transforma en práctica espectacular de la parateatralidad y el arte se fusiona con la vida, como en la utopía artaudiana (Dubatti, 2001b y 2002c, especialmente la Introducción, pp. 19-38). En las manifestaciones parateatrales apuntadas arriba (ítem 1.2.2.), la expectación es desplazada por la participación. En tanto no hay distancia ontológica ni espacio de reserva, no se “expecta” la misa o un partido de fútbol –por ejemplo–, sino que se participa “dentro” de ellos, como oficiante o como hinchada respectivamente.

La conciencia del carácter de la expectación es un saber adquirido en los espectadores avisados y cultos. Por el contrario, puede suceder entre los niños y los espectadores adultos ingenuos (o

en algunos casos de patología) que no haya conciencia de la separación entre el arte y la vida⁵³. Las prácticas parateatrales comparten con el teatro una “óptica política” o “política de la mirada” (Geirola, 2000, p. 50), pero no instauran un orden óptico que se desvía, aparta y desprende de lo real, produciendo un fenómeno de despragmatización del lenguaje (Ricoeur). La vida es campo de ejercicio múltiple de la óptica política, de allí el tópico de “la vida como teatro”, el “Theatrum Mundi”. La espectacularización de las prácticas sociales –ha señalado Debord– es uno de los rasgos más manifiestos de la cultura actual. Pero la vida no es el teatro, al menos para Occidente⁵⁴.

La composición triádica del acontecimiento teatral permite refundar las bases de nuestra comprensión del teatro en el convivio. Si la semiótica trabaja sobre el análisis del segundo acontecimiento y el tercero, es necesario volver al primero. Y éste se manifiesta como un campo complejo en el que no rigen las certezas instaladas por la semiótica como preceptos incuestionables.

La primera constatación es que, en el acontecimiento convivial, en la experiencia de presencia, de contacto e intercambio aurático, *no todo es legible*. La experiencia convivial tiene puntos ciegos y funciona por contagio. Transcurre, es efímera y es imposible retenerla, reconstruirla o restaurarla en su dimensión presente. Al convertirla en artefacto de la memoria, se la desnaturaliza: no se conoce la experiencia convivial sino un artefacto construido para una aproximación prácticamente imposible. La experiencia convivial se pierde, no puede ser conservada. El artefacto de la memoria implica congelamiento, detenimiento, en oposición a la fluidez y mutabilidad de la experiencia. Lo convivial también se desnaturaliza en la narrativización: pierde espesor e intensidad.

Además, en el convivio *hay más experiencia que lenguaje*. Hay zonas de la experiencia de las

⁵³ Múltiples testimonios dan cuenta de este borramiento ingenuo de los límites entre la vida y el arte: las participaciones de los chicos en las funciones teatrales, quienes increpan directamente al personaje y entran en diálogo con él como si su ser aconteciera en el mismo plano de realidad en el que ellos se ubican; el episodio del *Fausto criollo* de Estanislao del Campo; la reacción de los gauchos que, en funciones circenses, saltaban al picadero para defender a Moreira de la policía; la anécdota referida por Jorge Luis Borges a Ricardo Piglia sobre una muchacha que aseguraba tener un hijo de Juan Moreira (cuando en realidad lo había tenido del actor que encarnaba el personaje en una compañía itinerante).

⁵⁴ Al respecto, Jack Goody (“Teatro, ritos y representaciones del otro”, 1999, pp. 115-168) reconoce una “tendencia internacional” europea contra el teatro, que se remonta a los textos platónicos y perdura con avatares diversos y reformulaciones hasta bien avanzada la modernidad, en la que la antiteatralidad se expresa repudiando en el teatro su distancia ontológica respecto de lo real y el rito. Paradójicamente, dicho repudio implica de alguna manera el reconocimiento de la especificidad ontológica del acontecimiento poético teatral. Remitimos al respecto a los estudios de J. Barish (*The Anti-Theatrical Prejudice*, 1981) e I. Levine (*Men in Women's Clothing*, 1994), entre los más recientes.

que el lenguaje no puede construir discurso. Hay zonas de la experiencia que no se pueden semiotizar y en consecuencia, quedan fuera del marco lingüístico (Carnap) de la semiótica. *La experiencia está sujeta a los límites de la percepción*. La realidad es transformada en experiencia a partir de una percepción fragmentaria. Suceden más cosas que las que percibimos. Si percibimos “mal”, comprendemos “mal”, construimos un artefacto lingüístico deficiente (Beckett). La realidad y el texto son ilimitados, pero la percepción es limitada, y en consecuencia la experiencia es limitada. La experiencia y la percepción están condicionadas por la cultura y son inmediatas: no hay perspectiva, no hay toma de distancia. Complejidad, multiplicidad, simultaneidad, limitación, velocidad, son categorías que están en la base de la experiencia convivial. La semiótica puede leer el acontecimiento poético-lingüístico, pero no desde el régimen de afecciones de lo convivial, la cultura viviente, lo aurático. La teatrología debe emprender el desafío de repensar la teatralidad desde su cimiento convivial.

Resulta interesante observar que en algunas prácticas teatrales actuales se restituye al convivio su dimensión de *sympósion* y *comensalia* (Murray): baste citar la comida judía que se sirve en *Trilogía de las polacas* (Patio de Actores, 2002), en las consumiciones del café-concert o en las golosinas y bebidas que se venden en los intervalos de espectáculos del circuito comercial. Pero el beber puede adquirir una dimensión simbólica, como expresa Ana María Bovo al reflexionar sobre su conciencia del convivio durante una función: “[...] la palabra ‘comunicación’ me parece demasiado técnica para nombrar el fenómeno. Es otra cosa: yo me bebo el silencio [que hacen los espectadores concentrados en el espectáculo] y ellos se beben mis palabras” (Bovo, 2002, p. 123).

Aproximación empírico-inductiva a las estructuras conviviales. Proponemos a continuación un conjunto de observaciones empírico-inductivas que perseguirán una caracterización de las presencias humanas en el convivio teatral no en tanto el ejercicio de sus roles de trabajo –teatristas, técnicos, espectadores- sino en tanto “convivantes”.

a) Composición del convivio: integrantes y vínculos. Tal como se señaló antes, asisten a la reunión teatral los artistas, los técnicos y los espectadores. Se trata de una asistencia *in praesentia*, es decir que, de los teatrístas, no consideramos asistentes sino sólo a aquellos que se encuentran presentes físicamente en el acontecimiento teatral. Indudablemente, nos referimos a los actores (cantantes, titiriteros, bailarines, mimos...), agentes protagónicos de la acción escénica, presencia por *principio de necesidad* sin la cual el teatro es imposible. También los músicos en vivo, en caso de que los hubiere. Los actores son irremplazables y no

pueden ser sustituidos por un holograma, una proyección virtual o una banda de sonido sino sólo por otro actor. Si no hay actores no hay acontecimiento teatral. No sucede así con el dramaturgo, el director, el escenógrafo, el iluminador, el creador de la música, los constructores de la escenografía, los electricistas, los integrantes del taller de costura, empresarios y representantes, quienes pueden estar presentes *in absentia* a través de sus obras o su trabajo para llegar al montaje pero no participan necesariamente en el convivio.

En cuanto a los técnicos, discernimos dos grupos por la especificidad de sus funciones:

1. los abocados al desarrollo del acontecimiento poético (el operador de consola, el asistente de dirección, los servidores de escena, los maquinistas, los utileros, el apuntador...);
2. los encargados del control de sala (acomodadores, personal de seguridad).

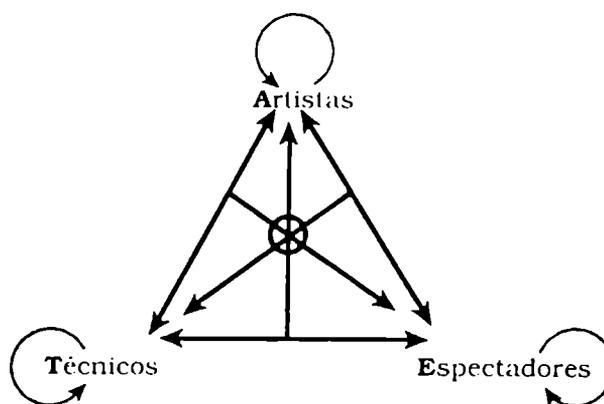
Muchas veces los mismos actores desempeñan funciones técnicas en escena. Aunque generalmente no es reconocido como tal, el técnico (Grupo 1) es un artista o debe tener formación artística para responder con la sensibilidad y la capacitación necesarias a los requerimientos materiales del lenguaje teatral. Puede haber convivio teatral sin presencia de los técnicos –por ejemplo, en formas muy primarias y sencillas de teatro, como el monólogo improvisado en un espacio teatral no convencional, el recitado espontáneo o algunas prácticas de teatro callejero- pero la importancia de su presencia –cuando es requerida por las exigencias del lenguaje teatral- queda a la vista si se considera la complejidad de las partituras de juegos de luces, entradas de sonido o cambios de escenografía.

Llamamos espectadores a los asistentes al convivio teatral que, no afectados por el trabajo técnico ni actoral –salvo circunstancialmente-, asisten al convivio con la función inmediata de esperar el lenguaje poético. Pueden reconocerse entre los espectadores funciones *mediatas a posteriori* de la representación: escribir una crítica o un informe, preparar una clase, cumplir con un compromiso contraído..., pero la progresiva autonomización estética del acontecimiento teatral otorgan actualmente a la expectación una finalidad en sí misma. Sin espectadores, al menos uno, no hay teatro.

La importancia de la integración del convivio es incuestionable. Sus modificaciones producen acontecimientos teatrales diversos, e incluso opuestos. Un buen actor, en lugar de otro mediocre, generará cambios relevantes en el acontecimiento poético y la expectación. El reemplazo de un técnico avezado por otro inexperto pone rápidamente en evidencia su protagonismo en el desarrollo idóneo de un espectáculo: la música que entra a destiempo y en el volumen no indicado, un apagón que no se produce, ruidos entre bambalinas, la ausencia de

un objeto indispensable para la representación... Los diferentes tipos de público determinan que un mismo espectáculo resulte diverso: baste mencionar las funciones de la programación del Teatro San Martín para contingentes estudiantiles de la secundaria. La platea que en funciones ordinarias se desempeña con un comportamiento armonioso y previsible en ciertos aspectos, se transforma en las funciones para estudiantes en el ámbito de un recital de rock con un despliegue de energía física y participación verbal que constituye un espectáculo en sí mismo. En el caso de la reciente versión de *La casa de Bernarda Alba* (dir. Vivi Tellas, 2002), el inesperado y expresivo desnudo de María Josefa, sin duda una secuencia irremplazable en el espectáculo, debió ser anulado con el uso de un camión en las funciones para adolescentes. Por otra parte, ninguna función es idéntica a otra, aunque en ellas se mantenga el mismo elenco y equipo de técnicos.

En la reunión teatral los vínculos de socialización son múltiples y afectan la esfera del acontecimiento poético y del expectatorial. Dicha multiplicidad puede sintetizarse en los principales “entre” (Pavlovsky, 1999) a través del siguiente esquema:



Describiremos sólo muy someramente los componentes de estas relaciones siempre bidireccionales aunque no simétricas en su calidad e intensidad:

- **relación A – E:**

-de **E hacia A**, el espectador que busca a su actor admirado para estar en convivio con él, por la fascinación de un encuentro aurático –muchas veces estimulado por un vínculo previo de intermediación técnica, como la televisión o el cine- que justifica todo

esfuerzo (el uso de las canchas como espacio teatral, cuya incomodidad en estos casos demuestra que no han sido diseñadas para teatro o recitales; la pelea por los mejores lugares en el teatro comercial y el pago de entradas de alto costo; el uso de binoculares; el empleo de gritos paroxísticos de celebración);

-de **A hacia E**, los actores que trabajan con poéticas del teatro popular, generalmente ligadas a la expresión cómica, que persiguen un efecto inmediato y una alta participación del público (Claudio Gallardou y La Banda de la Risa practican rutinas fijas al respecto, que incluye la interpelación directa y a veces violenta al espectador indiferente o disgustado: “¿Le gusta el espectáculo? ¿Sí? ¿Por qué no se lo cuenta a su cara, entonces?”, expresión de Gallardou generalmente rematadas con la salida del espectador).

-el “**entre**” de **A y E** compone una máquina relacional que es atestiguada por **T** (flecha dentro del triángulo) y le produce afectación (según testimonios de los técnicos respecto de su participación en espectáculos o funciones con diferentes respuestas del público).

- **relación A – T:**

-de **A hacia T**, el actor busca en los técnicos una complicidad y un bienestar que le resultan indispensables para su trabajo. Generalmente se rodea de asistentes y equipo con una larga relación de trabajo, amistad e incluso gratitud y reconocimiento;

-de **T hacia A**, el técnico suele acompañar su idoneidad profesional con una posición tomada sobre los valores artísticos y la persona del teatrista. Durante décadas diversas funciones técnicas (operación de consola, asistencia de dirección, la labor de “vestidor” o asistente del actor, entre otras) han cumplido una tarea formativa, se han constituido en una institución pedagógica, ya sea para la educación artística del técnico como para la transformación de T en A (muchos directores han trabajado largos años como asistentes de otros directores antes de emprender su primer montaje).

-el “**entre**” de **T y A** compone una máquina relacional que es atestiguada por **E** (flecha dentro del triángulo) y le produce afectación (por ejemplo, las bromas o los juegos que se establecen entre los artistas y los técnicos tradicionalmente durante la última o últimas funciones se integran al acontecimiento poético y son celebradas desde la expectación y convivialmente por el público: recordamos, entre muchos casos, la primera función de la segunda temporada de *Turandot*, por Los Macocos, y los chistes de reencuentro

con los técnicos del Teatro Argentino de La Plata, cuyas risas durante la representación llegaban desde la cabina y eran festejadas por los espectadores como expresión convivial festiva).

- **relación E – T:**

Es tal vez el vínculo más desdibujado, al menos en las prácticas conviviales del teatro de Buenos Aires. Salvo en el caso de los acomodadores o los boleteros, el público tiene escaso contacto directo con los técnicos, aunque es conciente de su presencia y su trabajo durante el espectáculo.

- **relación A – A:**

Los vínculos se establecen también dentro del grupo de teatristas y ese “entre” de códigos internos produce afectación en E y en T, tanto en la esfera del acontecimiento poético como en la expectatorial. La relación convivial entre los actores puede estar marcada por una subpartitura de complicidades y técnicas cómicas que incluyen el “salirse del personaje” (por ejemplo, el control visible que a las improvisaciones de Gallardou impone Cristina Fridman en *El Pelele* de La Banda de la Risa) o los comentarios visibles o invisibles de los actores entre sí en escena (véase los recuerdos de Osvaldo Miranda al respecto en Gallina, 2002). La estructura interna de los grupos y compañías, más allá de los vínculos estrictamente humanos (la tan mentada “vida de artistas”, que alcanza en los elencos itinerantes ribetes novelescos), es también una institución pedagógica (por ejemplo, la famosa transmisión esotérica del “secreto de la commedia dell’arte” según Taviani y Schiro). La relación A – A incluye también el vínculo del teatrista consigo mismo en escena: la escucha y el grado de conciencia de sí mismo en la actividad convivial como formación de la subjetividad (véanse al respecto las observaciones de Eduardo Pavlovsky en *La ética del cuerpo* y de Ana María Bovo en *Narrar, oficio trémulo*).

- **relación E – E:**

En sus observaciones sobre el espectador, Pavis señala que “no es fácil aprehender todas las implicaciones derivadas de la dificultad de separar el espectador como individuo y el público como agente colectivo” (1998, p. 180). En el convivio el espectador se encuentra con los otros (distribuido como totalidad del público presente o en sectores) y –como hemos observado sobre los actores- también consigo mismo. El convivio –no solamente el ejercicio simbólico,

emocional e intelectual de la expectación- contribuye a la elaboración de la subjetividad, de la “construcción del sí mismo” (Petit, 2001, p. 41). Muchos espectadores han manifestado la sorpresa de encontrarse en medio de una función observándose a sí mismos, atravesados por

un alto grado de conciencia sobre su posición existencial en el momento. Algunas preguntas de los espectadores

han exacerbado ese efecto deliberadamente, como *Los 8 de julio* (dir. Beatriz Catani y Mariano Pensotti, Ciclo Biodrama, Teatro Sarmiento, 2002). En el convivio el espectador construye sentido sobre sí y conocimiento sobre el mundo, elabora un espacio de “intimidad” (Kovadloff, 2002) que puede adquirir una función social reparadora (Petit, 2001, p. 67). Así como nos referimos antes a la importancia de la composición del público en la definición de su dinámica, debe evaluarse también la cantidad de sujetos activos en la reunión, es decir, la presencia/ausencia de espectadores, el grado de asistencia a la convocatoria de un espectáculo. En el Teatro Municipal de Ingeniero White, Bahía Blanca, en una platea de casi trescientas butacas, asistimos a una función especial del espectáculo *Audiciones* (julio de 2002): durante la primera media hora, en fila 4, al centro, fuimos el único espectador. Luego se sumó una segunda espectadora, fila seis, al costado derecho. Un sentimiento tuvo primacía: el de la responsabilidad de no poder delegar la expectación en otro, y generaba una tensión dispersante, que impedía una acendrada concentración. ¿Qué sucedía si debía salir en medio de la función? La asistencia completa –acorde a la capacidad de la sala- o al menos considerable a un espectáculo entraña un interés compartido, una complicidad y capacidad de delegación en el otro, el otorgamiento de una relevancia implícita al acontecimiento cifrada en la expectativa colectiva.

b) Estructura diacrónica del convivio. Tal como se deduce de las experiencias transmitidas en la Escuela de Espectadores por sus integrantes, el acontecimiento convivial excede ampliamente la duración del acontecimiento poético. Pueden distinguirse al menos cuatro momentos en la descripción de su desarrollo diacrónico:

- **convivio pre-teatral:** marca el proceso de confluencia de los teatristas, los técnicos y el público hacia el convivio en el centro geográfico donde se producirá el acontecimiento poético. Su inicio es rizomático: los espectadores que valoran especialmente el acontecimiento teatral al que asistirán pueden llegar a sostener que se han estado preparando toda su vida para ese momento. Para otros, comienza en la circunstancia de la compra de la entrada, en el diálogo con el boleterero o en los preparativos para el traslado al teatro en compañía. Incluye la llegada al centro del convivio, los trámites de ingreso, la

ubicación y la progresiva puesta en estado de disponibilidad o apertura receptiva en espera del acontecimiento que, como es sabido, siempre entraña la expectativa de lo inesperado y de una revelación.

- **convivio teatral propiamente dicho:** se detona con el comienzo del acontecimiento poético y constituye la experiencia teatral en sí misma. Se cierra con las convenciones rituales del balance celebrativo o cuestionador, aprobador o descalificativo: frente al saludo de la compañía, el aplauso o el abucheo. Esta etapa se distingue de los procesos anterior, intermedio y posterior por la complejidad de planos ontológicos y la multiplicidad de los acontecimientos concatenados (convivial, poético y expectatorial).
- **convivio de los intermedios:** se desarrolla en el tiempo de los intervalos (para todos los integrantes del convivio) y de las salidas de escena (sólo para los actores). Suelen ser momentos de descanso y distensión para los artistas y los espectadores (quienes intercambian palabras evaluativas sobre lo que han visto), de trabajo para los técnicos de sala o los encargados de cambios escenográficos o limpieza del escenario.
- **convivio post-teatral:** corresponde al movimiento de desconcentración del convivio, en el que los espectadores se dispersan, se desarticula el “todo” del público en grupos o el definitivo regreso de los espectadores a su instancia individual.

c) Comportamiento convivial en el público: acciones intersubjetivas y condicionamientos. En las relaciones **entre E y E** dentro del convivio teatral se genera un principio de integración y acuerdo por el que la reunión de las subjetividades genera un agente intersubjetivo. Hay contagio, afectación, muchas veces de sorprendente velocidad y de unidad inexplicable. El convivio es acontecimiento social (mirar y ser mirado) e implica guardar las formas establecidas implícitamente de acuerdo con las convenciones. Esta suma a un sujeto colectivo no implica inmovilidad ni enajenación. La dinámica del convivio favorece el pasaje permanente, el diálogo y las tensiones entre la subjetividad del espectador-individuo, las sectorizaciones (recortes grupales o de tendencias internas) y el organismo intersubjetivo del público. Como herramientas iniciales para el análisis del comportamiento convivial queremos destacar las siguientes acciones intersubjetivas:

-de conjunción: el agente intersubjetivo responde como totalidad homogénea en una misma dirección (ej.: el aplauso total, la risa aprobadora). Se trata de la ratificación de los gustos y concepciones de una comunidad coincidente en la que cada individuo-espectador es protagonista y testigo de la experiencia teatral comunitaria: se asiste a la coincidencia entre lo

que uno siente y lo que sienten los otros.

-de disyunción: el organismo intersubjetivo se fragmenta en grupos o sectores que a través de sus delegados expresan contraste entre sí o incluso discriminan políticamente el amigo del enemigo (ej.: la “guerra” de públicos que generó *Európera V* de John Cage en el Teatro Colón, 1995, régie de Vivi Tellas).

-de control: el organismo intersubjetivo genera sus mecanismos para mantener la armonía convivial y el acatamiento de ciertas reglas (ej.: las llamadas a silencio con las que los espectadores se reprenden entre sí).

-de delegación: el organismo intersubjetivo genera espontáneamente a sus representantes encargados de llevar adelante ciertas manifestaciones colectivas “en nombre de todos” (ej.: los espectadores que aceptan subir al escenario para que la función siga su curso).

Estos comportamientos conviviales del público aparecen condicionados por cuatro variables principales:

-el contexto sociohistórico del presente: la disposición que provocan en el organismo intersubjetivo acontecimientos políticos o económicos comunitarios (ej.: el atentado a la AMIA; el anuncio y primeros tiempos de incertidumbre frente al acorralamiento de los ahorros).

-el espacio teatral (de sala o al aire libre): cada espacio impone un conjunto de reglas al comportamiento colectivo, convenciones que se adquieren culturalmente (ej.: las reglas varían en el Teatro San Martín, en el Centro Cultural Ricardo Rojas o en el Parakultural, por ejemplo en cuanto a la manera de sentarse y moverse, comer o fumar, interpelar a los actores, etc.).

-la poética teatral: el conjunto de procedimientos morfo-temáticos del texto dramático, espectacular o actoral genera una disposición convivial diferente a partir del reconocimiento de las convenciones (ej.: la actitud propiciatoria y participativa de los adultos en las funciones de teatro infantil; la dinámica del agente intersubjetivo en los espectáculos cómicos y en los dramáticos).

-la composición cultural (en un sentido amplio que incluye lo étnico) de cada campo teatral: de acuerdo con la afirmación de Pradier, “el hombre danza su cultura”, y asiste al convivio teatral con las disposiciones de la totalidad de su régimen de experiencia y competencias culturales.

Convivio y texto dramático: ampliación y cuestionamiento de la escritura en el teatro. En diversas oportunidades hemos destacado que, entre los cambios aportados por el campo teatral

de la post-dictadura, debe contarse la definitiva formulación de una noción teórica que amplía el concepto de dramaturgia (Dubatti, 1995c, 1999d y 2001d). El reconocimiento de prácticas de escritura teatral muy diversas ha conducido a la necesidad de construir una categoría que englobe en su totalidad dichas prácticas y no seleccione unas en desmedro de otras en nombre de una supuesta sistematización que es, en suma, tosco reduccionismo. En el teatro, ¿sólo escribe el “autor”? Por supuesto que no⁵⁵. En el camino de búsqueda de una respuesta a este problema, hoy sostenemos que un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un “autor” sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad (considerando esta última como resultado de la imbricación de los tres acontecimientos: el convivial, el lingüístico-poético y el expectatorial).

Este fenómeno de multiplicación del concepto de escritura teatral permite reconocer diferentes tipos de dramaturgias y textos dramáticos: entre otras distinciones, la de dramaturgia de autor, de director, de actor y de grupo, con sus respectivas combinaciones y formas híbridas, las tres últimas englobables en el concepto de “dramaturgia de escena”. Se reconoce como "dramaturgia de autor" la producida por "escritores de teatro", es decir, "dramaturgos propiamente dichos" en la antigua acepción restrictiva del término: autores que crean sus textos antes e independientemente de la labor de dirección o actuación. "Dramaturgia de actor" es aquella producida por los actores mismos, ya sea en forma individual o grupal. "Dramaturgia de director" es la generada por el director cuando éste diseña una obra a partir de la propia escritura escénica, muchas veces tomando como disparador la adaptación libre de un texto anterior. La "dramaturgia grupal" incluye diversas variantes, de la escritura en colaboración (binomio, trío, cuarteto, equipo...) a las diferentes formas de la creación colectiva⁵⁶. En buena parte de los casos históricos estas categorías se integran fecundamente.

La dramaturgia de actor se aproxima al estatuto de creador del aedo y de co-creador del rapsoda. Bauzá afirma que la lengua griega distingue “los términos *aoidós*, ‘poeta’, y *rapsodós*, ‘declamador’: el primero sería una suerte de creador –con las restricciones que implica aplicar este

⁵⁵ Es llamativo cómo este proceso de redefinición del texto dramático se observa en diferentes campos de la investigación teatral, entre ellos, el medievalismo. Véase al respecto las valiosas observaciones de Eva Castro Caridad en las páginas iniciales de su *Introducción al teatro latino medieval* (1996, pp. 9-30).

⁵⁶No se trata en este caso de "grupo de autores" (como en la experiencia de *El avión negro* de Cossa-Rozenmacher-Somigliana-Talesnik o en la escritura en colaboración de los binomios, al estilo Malfatti-De las Llanderas) sino de "grupo de teatristas".

término a un tipo de poesía que se reelaboraba en forma oral- [...]; el segundo -el rapsoda- es una especie de co-creador, dado que no declama un corpus fijo e inmutable, sino que -de acuerdo con las necesidades y preferencias del auditorio- hilvana de manera oral el material poético del que dispone” (1997, p. 105).

La multiplicación del concepto de dramaturgia permite también otorgar estatuto de texto dramático a guiones de acciones o formas de escritura que no responden a una notación dramática convencionalizada en el siglo XIX. Al respecto, es fundamental diferenciar texto dramático y notación dramática (Dubatti, 1999d). El concepto de texto dramático no depende de la verificación de los mecanismos de notación teatral (fijación textual: división en actos y escenas, didascalias, distinción del nivel de enunciación de los personajes) hoy vigentes pero que, como se sabe, han mutado notablemente a lo largo de la historia de la conservación y edición de textos dramáticos (baste confrontar los criterios de notación de la tragedia clásica y de las piezas de Shakespeare en sus respectivas épocas). Las matrices de representación -las marcas de virtualidad escénica- muchas veces se resuelven en forma implícita, corresponden a lo “no-dicho” en el texto, al subtexto.

Es digno de señalar que la formulación de esta nueva noción de dramaturgia no se ha generado en abstracto del laboratorio de la teatrología sino que ha surgido de la interacción de los teatristas con los teóricos, y especialmente a partir del reclamo de los primeros. A pesar de que la multiplicación del concepto de dramaturgia viene desarrollándose desde mediados de los ochenta, todavía hoy hay sectores reaccionarios -tanto entre los teatristas como entre los investigadores y los críticos- que niegan este avance y perseveran en llamar dramaturgia a un único tipo de texto. Hablamos de “avance” porque la recategorización implica el beneficioso abandono de la “rígida estrechez del monoteísmo epistemológico” (Kovadloff, 1998, p. 21).

Otra de las grandes conquistas que aporta el nuevo concepto de dramaturgia radica en la posibilidad de rearmar tradiciones de escritura hasta hoy escasamente estudiadas y, sin embargo, increíblemente fecundas en la historia del teatro argentino⁵⁷ y mundial. Por ejemplo, la dramaturgia de actor, cuyo origen debe buscarse en los textos de los mimos griegos (Cantarella, 1971) e incluye una historia fecunda (De Marinis, 1997).

Este cambio en la consideración del dramaturgo hace que hoy se pueda releer la producción dramática de la historia teatral argentina a partir del diseño de un nuevo corpus, muchísimo más

⁵⁷ Paralelamente al movimiento de reconsideración teórica de la noción de dramaturgo, han comenzado a editarse los textos de algunos grandes actores y capocómicos argentinos: Niní Marshall, Pepe Arias, Enrique Pinti, entre otros.

vasto, e incorporar al inventario de textos los producidos por actores, directores y aunque es cierto que estos textos engrosan la lista del "teatro perdido", mucho es todavía el material que puede ser recuperado fragmentariamente, en especial el de las últimas décadas.

Proponemos una tipología de textos dramáticos a partir del estudio de esas combinaciones, y basada en un recorte de ciertos aspectos relevantes internos y externos del texto: la enunciación, la autoría, la fijación textual o notación dramática, la relación con el texto espectacular. A partir de estas consideraciones, establecemos trece rasgos combinados para una tipología:

- 1) ficción/no-ficción;
- 2) presencia/ausencia de matrices de representación explícitas o acotaciones;
- 3) presencia/ausencia de enunciación mediata o habla de los personajes;
- 4) relación temporal con el texto espectacular: anterior, simultáneo o posterior a la escena;
- 5) sujeto creador: dramaturgia de autor, actor, director, de grupo;
- 6) sujeto de la notación dramática;
- 7) presencia/ausencia de notación dramática: texto dramático oral-representado y texto dramático escrito (a partir de la distinción de Paul Ricoeur, 2000);
- 8) presencia/ausencia de autonomía literaria;
- 9) texto concluido/en proceso⁵⁸;
- 10) texto fuente/texto destino (texto traducido, texto adaptado);
- 11) códigos de fijación textual: verbal, musical, iconográfico, coreográfico;
- 12) obra abierta/obra cerrada (según el grado de margen para el llenado de lugares de indeterminación);
- 13) identidad, semejanza, alteridad entre textos (capacidad de distinguir texto *princeps*, variantes, versiones relevantes que constituyen "otro" texto).

Nuestra tipología no pretende crear una taxonomía estricta para la clasificación de los textos dramáticos: se trata de preguntarle a cada texto estudiado cómo funciona respecto de las trece pautas indicadas. La combinatoria de dichos rasgos será por necesidad diversa.

Esta reconsideración del estatuto del texto dramático implica el cuestionamiento de la escritura

⁵⁸ Aprovechamos los aportes de la crítica genética (E. Lois 2001) y su consideración de la literatura como una "escritura viva" (Hay, 1994), como "texto en movimiento" (Almuth Grésillon, 1994, p. 25), nunca "cristalizado" del todo, "la literatura como un hacer, como actividad, como movimiento" (Grésillon, 1994, p. 25). Tuvimos en cuenta especialmente la práctica de la crítica genética aplicada al teatro (Grésillon, 1995; Barrenechea, 1995; Cerrato, 1995). Específicamente en cuanto a las relaciones entre oralidad y escritura, remitimos a E. Lois (2001).

dramática como un proceso cerrado, fijo, cristalizado, *in vitro*. En este sentido, el teatro no ha hecho suyas las potestades de la escritura tal como las concibe la cultura de la literaridad. Como en el caso de Apuleyo señalado por Dupont, la escritura es para el teatro un mero intermediario desde o hacia la oralización/puesta en escena.

“La invención de la escritura –y la consecuente mutación de cultura de oralidad a cultura de literaridad- no sólo significó el paso de lo auditivo a lo visual sino también una tendencia a la abstracción, a la lógica y al razonamiento científico” (1997, p. 103).

Pero estos cambios no afectaron al teatro, ya que como

“el lenguaje hablado [el teatro] exige necesariamente la presencia de un interlocutor, en tanto que el lenguaje escrito se da en soledad y evidencia un ritmo más lento, dado que no tiene la premura que exige dirigirse a un receptor determinado del mensaje tal como, por ejemplo, sucede en la oralidad [y en el teatro]” (Bauzá, 1997, p. 103).

El nuevo concepto ampliado de dramaturgia implica la complejización de nuestra visión del texto dramático, que requiere ser estudiado según el tipo de texto al que responde. Los trece rasgos señalados son algunos ejes propuestos para la problematización de dicha complejidad.

Desde 1990 venimos realizando con relativa frecuencia un trabajo de fijación y edición de textos dramáticos de diverso tipo, en su mayoría escritos en el período de la postdictadura. Se trata de textos dramáticos de características diversas. Tomando en cuenta el rasgo “sujeto creador” de la tipología antes propuesta, en algunos casos los textos responden nítidamente al concepto de dramaturgia de autor (Goldenberg, Langsner, Zangaro, Rodríguez, Tantanian, Laragione, Propato, Accame, Carey, Cura, Ramos...), en otros a la dramaturgia de actor (Urdapilleta)⁵⁹, de director (Bartís, Cardoso), grupal (Macocos). Hay muchos casos en que, a causa de los procesos de composición, los límites entre las categorías se diluyen o se evidencian fusiones: Veronese, Spregelburd (especialmente en el caso de *Fractal*, en el que trabajó sobre textos de los actores), Lola Arias, Pavlovsky, Briski, Kartun, Dayub, teatristas que integran en su labor diversas actividades (actuación, dirección, escritura autoral, etc.).

Desde el punto de vista del rasgo “sujeto de la notación dramática”, en la mayoría de los ejemplos citados es el dramaturgo el encargado de la notación. El texto nos fue entregado por su autor prácticamente en las mismas condiciones de notación en que salió más tarde publicado. Sin embargo hay dos casos en los que deseo detenerme porque iluminan la singularidad de la escritura teatral y

⁵⁹ Sobre el caso particular de la edición de los textos de Alejandro Urdapilleta, remitimos a Dubatti 2002b.

sus procesos de fijación textual en la postdictadura.

El primero es *Postales argentinas*. En 1989, luego de haber visto unas diez veces el espectáculo de Bartís, le solicitamos el texto para estudiarlo. “No está escrito”, nos contestó Bartís, “y no creo que haga falta escribirlo porque esto no es literatura”. Convencidos de que la pieza encerraba un texto magnífico, insistimos y, luego de una cargosa persecución –incentivada por la invitación de Gustavo Bombini a preparar una antología para Libros del Quirquincho, bajo la supervisión general de Graciela Montes-, Bartís aceptó escribir el texto y nos propuso un procedimiento singular: “dictarlo” en marzo de 1990. Durante siete reuniones (a razón de una semanal), en su viejo estudio de la calle Ramírez de Velazco y Juan B. Justo, Bartís nos dictó el texto mientras iba recordando de memoria el espectáculo. La propusimos incorporar, antes de cada escena, el breve texto correspondiente publicado en el programa de mano de la pieza. Pasada la primera etapa del dictado y ya tipeado el texto, asistimos al proceso de la escritura de las acotaciones, las correcciones y agregados que suplían las lagunas de semejante “proeza” de la memoria. Bartís no creía en el estatuto textual y menos aún en el literario de *Postales argentinas*. Felizmente se equivocaba, y pronto lo comprobó, ya que en menos de un año el volumen *Otro teatro* tuvo dos ediciones. Bartís expresa en su pensamiento nítidamente la relativización del valor de la escritura en materia teatral. Así lo afirma en una entrevista, que transcribimos *in extenso* porque ilumina el cuestionamiento del concepto de escritura desde el teatro:

“Mi resistencia a la publicación de los textos en los cuales trabajo, inclusive adaptaciones como el caso de un *Hamlet* que hice a partir del de Shakespeare, o de *Muñeca*, sobre un texto homónimo de Armando Discépolo [...] es porque no creo en el valor de los textos salidos de aquellos sucesos y acontecimientos que se producen en el escenario, que tampoco pueden ser transmitidos por las didascalias, esa palabra hermosa que los autores han inventado para nombrar los comentarios de la escena. Lo más importante que pasa ahí es la fuerza y la energía con que se actúa ese texto, pero la actuación no está ni podrá estar nunca dentro del texto, nunca podrá estar esa energía, esa decisión, esa voluntad de existencia que yo busco cuando dirijo un espectáculo. Siento el texto tan ajeno a mí como si fuera separado, por ejemplo, el elemento de la luz, como si me propusieran transmitir el diseño de la iluminación de ese espectáculo, porque a alguien le podría interesar el tratamiento de la luz. Es un tanto extremo pero es casi la sensación de que quedaría muy reducido mi trabajo, quedaría colocado en un lugar de autor o de dramaturgo, y no es ésa mi forma de ubicarme en el teatro, así

como no soy un docente. Esa es mi resistencia. [...] me parece que el texto ha tenido siempre una supremacía ideológica en relación con la forma y el cuerpo, y se ha ido cristalizando la creencia de que el relato textual es el relato de los sucesos escénicos, y los sucesos escénicos no tienen nada que ver con el relato textual, porque está en juego una situación de otro orden. Primero, una situación de carácter orgánico. Hay cuerpos, organicidad corporal, sangre, musculatura, química, energías de contacto que se van a poner en movimiento. Lo otro, el texto, es una excusa para eso. Lo otro es una obra que se llama *El pecado que no se puede nombrar* y una sucesión de movimientos y de textos que se van a decir rigurosamente igual que una estructura, pero eso va a funcionar como una malla, donde uno va a hacer cabriolas. Las cabriolas son las posibilidades de múltiples combinaciones en el relato, el relato de lo que se está diciendo, el sentido, el sentido de por qué se actúa, de lo que está en juego, el contacto con el otro, la competencia casi deportiva de ver hasta dónde jugás, hasta dónde soportás el juego de la actuación, porque la actuación es un juego de una complejidad y de una energía muy curiosas. [...] La palabra, y sobre todo la palabra escrita –que produjo la revolución total a causa del fenómeno de la imprenta–, ha funcionado siempre como égida y elemento vinculado a la ley y por ende al padre, y nosotros percibimos en la actualidad de manera tremenda el dominio de lo que sería la dependencia de la escritura. La literatura empezó a funcionar como un vampiro de la actuación y cuando apareció la escritura poética, la actuación adoptó moralidad. La religión, que la había prohibido durante novecientos años, dijo: ‘Ah, esto está bien, estas son las formas cultas’. El texto y la poesía le dan una legalidad a esa otra cosa perversa, primitiva y desagradable que es que alguien quiera actuar, porque sabe que hay otra cosa mejor que lo que le pasa en la vida; que ahí, cuando actúa, vive intensamente, de manera más pura y más plena. Durante muchos siglos la actuación intentó escapar a ese dominio que había ejercido la literatura y siempre hubo un malentendido, que legalizaba el teatro en relación con la escritura, se creía que el texto era el alma de la obra. Se decía que ‘se representaba’ el texto, se hacía algo ya existente, no se creaba realidad, no se tomaba al teatro como una idea autónoma. Las formas dominantes, pedagógicas que se fueron imponiendo durante el siglo, favorecieron eso: el naturalismo, ciertas lecturas de la textualidad, el formalismo, el automatismo, para no hablar de los groseros mamotretos del teatro culto o del teatro

comercial. La noción de que actuar era someterse, que ser buen actor era ser buen intérprete de eso que ya existía antes de su intervención. En este sentido, creo que la preeminencia del valor de lo literario es más ideológica que estética”⁵⁰.

De la misma manera, Eduardo Pavlovsky concibe la escritura de sus textos en estado de apertura a la experiencia del convivio y los procesos de escenificación. En nuestra edición de su *Teatro completo I* (1997) incluimos una “nueva versión” de su pieza *Rojos globos rojos*. El texto publicado en la primera edición (Colección Libros de Babilonia, 1994) reprodujo el manuscrito entregado por Pavlovsky a los editores unos cuatro o cinco meses antes del estreno del espectáculo. Durante el trabajo de puesta en escena y, más tarde, en el curso de dos años y cinco meses de temporada (de agosto de 1994 a diciembre de 1996), el texto se fue modificando notablemente. Es así que le propusimos a Pavlovsky registrar los cambios y editar una “nueva versión”. La elaboración de este segundo texto fue resultado de la grabación de una función con público de *Rojos globos rojos*, videada en el Teatro Babilonia, en octubre de 1996, y la posterior y minuciosa transcripción del texto hablado por los actores y de la fijación de la cartografía de acciones. En esta lenta y compleja tarea contamos con la colaboración de Nora Lía Sormani, y la revisión final de Pavlovsky. La nueva versión da cuenta, sin diferenciarlos, no sólo de los cambios estables introducidos al original sino también de los componentes de improvisación incorporados espontánea, casualmente, en dicha función específica⁶¹: rastros de convivio. De acuerdo con la exigencia planteada en el prólogo a la primera edición de *Rojos globos rojos*⁶², para la transcripción del nuevo texto sólo incluimos aquellas acotaciones que consideramos mínimas e imprescindibles. Pero es importante señalar que Pavlovsky trabajó detenidamente sobre el manuscrito de la desgrabación y anuló muchas de las acotaciones, en su búsqueda de la casi absoluta desaparición de didascalias (voluntad ya expresada

⁶⁰ “Ricardo Bartís: imaginación técnica y voluntad de juego”, *Conjunto*, Casa de las Américas, La Habana. n. 111 (octubre-diciembre 1998), pp. 84-86. Sin nombre del (los) entrevistador(es).

⁶¹ De esta manera continuamos con una práctica de fijación textual ya iniciada por Pavlovsky con *Potestad*. En el prólogo a esta pieza el dramaturgo-actor cuenta cómo “escribió” el texto: “Una amiga lo grabó (en una función) en Montreal y lo pasó a máquina. El texto publicado hoy es el de esa noche” (Pavlovsky, 1987, p. 16).

⁶² Tanto la primera como la segunda edición de *Rojos globos rojos* incluyen estas palabras preliminares de Pavlovsky: “He dejado de lado ex profeso todo tipo de indicaciones de puesta en escena quedando en libertad cada elenco para poder encontrar los movimientos-ritmos-presencia y ausencia de los personajes. Es decir su propia musicalidad. Su texto dramático. Su propia estética de la multiplicidad. Nuestra puesta en escena fue orientada a través de una minuciosa búsqueda de los personajes en los ensayos. Una pregunta se impone: ¿las Popi dónde están?, ¿qué hacen? Nuestras Popi encontraron su lugar -sus ritmos- sus movimientos propios. Pero ellas son `nuestras Popi' y deben existir tantas Popi y tantos movimientos como elencos intenten representar *Rojos globos rojos*. Por todo esto es que he dejado de lado indicaciones de esta puesta en escena”.

en la primera edición de *Voces/Paso de dos*) para preservar el carácter "abierto" y "multiplicador" del texto. Estudiamos los cambios registrados en nuestra Tesis

En suma, si bien se han ampliado el estatuto del texto dramático y la noción teórica de dramaturgia, diversos teatristas —entre ellos Bartís y Pavlovsky— cuestionan la capacidad de la notación dramática para dar cuenta de la escritura en el proceso convivial-poético-expectatorial del teatro. De esta manera, si bien aceptan finalmente publicar sus textos, lo hacen desde una ideología que cuestiona la literaridad y despliegan dentro de los mismos textos o paratextualmente (prólogos, declaraciones en entrevistas, etc.) advertencias contra la supuesta fijación *in vitro* de la notación. Para Bartís los textos dramáticos son girones de niebla entre las sombras de una experiencia teatral perdida; para Pavlovsky, sólo el estímulo de una multiplicidad que siempre se renueva en el convivio teatral.

A partir de los estudios de Florence Dupont sobre las prácticas literarias orales en la cultura “viviente” del mundo greco-latino, hemos propuesto en este trabajo una redefinición de la teatralidad desde el concepto de *convivio*. Recurrimos para ello a diversos aportes bibliográficos y una metodología empírico-inductiva de base antropológica, fundada en nuestra enciclopedia de espectador, así como en las declaraciones de teatristas y de otros espectadores. Sostuvimos que el teatro es una de las manifestaciones conviviales heredadas en el presente de esa “cultura viviente”, en la que la letra palpita *in vivo*, a través de las formas de producción, circulación y recepción diferentes de la letra *in vitro*, “enfascada” propia de la cultura del libro. Ligado a la tradición de la poesía oral a que hace referencia Dupont, el teatro preserva en la actualidad la cultura convivial de la oralidad en una sociedad letrada y regida por el auge de lo sociocomunicacional sobre lo socioespacial. A partir de una reconsideración de lo convivial, definimos el acontecimiento teatral como una tríada de sub-acontecimientos concatenados causal y temporalmente: el *acontecimiento convivial*, el *acontecimiento de lenguaje o poético*, y el *acontecimiento de constitución del espacio del espectador*. Propusimos luego una aproximación empírico-inductiva al convivio teatral a partir de tres ejes: la composición del convivio (integrantes y vínculos), su estructura diacrónica (convivio pre-teatral, teatral propiamente dicho, de los intermedios y post-teatral) y el comportamiento convivial del público (acciones intersubjetivas y condicionamientos). Finalmente, señalamos el nuevo sentido y función que adquiere en las nuevas condiciones culturales el teatro en tanto acontecimiento convivial y revisamos la nueva concepción de texto dramático y sus sistemas de notación como escritura múltiple, cuestionada y provisoria del acontecimiento teatral. Creemos que la reconsideración de la teatralidad desde el principio del convivio abre perspectivas fecundas

para la teatrología y especialmente para el estudio del texto dramático.

3.3. Texto dramático y poéticas

Nuestro estudio de los textos teatrales parte del concepto de poética, a partir de la base epistemológica de la semiótica y de los aportes de la disciplina teatro comparado. No creemos en la semiótica como una “epistemología de las disciplinas teatrales”, “marco teórico global”, “cuadro metadisciplinario” o “transdisciplina” (Marco De Marinis, 1997, p. 18). Por el contrario, consideramos que el estudio de una poética excede el análisis de los signos teatrales y depende del estudio de la cultura y de un conjunto de prácticas humanas no necesariamente configuradas bajo la forma de signos de naturaleza teatral. El estudio de las poéticas teatrales remite a otro campo de investigación que es condición de posibilidad para su comprensión: el estudio de la cultura. Llamamos poética de un texto o grupo de textos al conjunto de constructos morfotemáticos que, por procedimientos de selección y combinación, constituyen una estructura teatral, generan un determinado efecto, producen sentido y portan una ideología estética en su práctica. Considerada en estos términos, la poética teatral posee los siguientes rasgos:

- se desplaza entre lo abstracto y lo interno, entre lo general y lo concreto, característica que permite discernir diferentes tipos de poéticas según el grado de abstracción y de participación de sus rasgos en una masa o espesor de textos.

- entre lo general y lo particular, cada texto plantea su diferencia, su singularidad, su desviación, por lo que siempre en una poética debe considerarse la relación de modelo y variación.

- cada poética implica la existencia de un fundamento de valor que la articula semánticamente.

- los textos suelen ser espacios de tensión, debate y cruce entre diferentes poéticas y fundamentos de valor.

- tanto en el plano de lo textual particular como en el de la abstracción, las poéticas coexisten: llamamos a este fenómeno de convivencia comunidad poética o textual. Dicha comunidad se articula a partir de tensiones y relaciones de jerarquía complejas, que dependen de múltiples factores y permiten lecturas diversas respecto del posicionamiento y los vínculos entre las poéticas en el plano de la historia.

Pueden proponerse diversos tipos de poéticas teniendo en cuenta los diferentes rasgos de las mismas:

- a) A partir de su rasgo de desplazamiento entre lo abstracto y lo interno, proponemos la distinción de cuatro tipos de poéticas:

1. *micropoética o poética interna*: el conjunto de constructos morfotemáticos que determinan la existencia de un texto particular, de una realización textual concreta, a la que llamamos “individuo textual”, a partir de Strawson (1989). Proponemos para el análisis de las micropoéticas tres niveles de lectura que deben ser integrados: Contenido, Expresión, Semántica.
 2. *macropoética o poética de conjunto*: la poética resultante de los rasgos de un conjunto de textos determinados (de un autor, una época, un grupo, etc.). Implica trabajar sobre realizaciones textuales concretas, sobre individuos textuales, pero incluye una masa o espesor de textos. Para definir una macropoética hace falta partir del análisis de las micropoéticas y luego considerar éstas en conjuntos.
 3. *archipoética*: modelo abstracto, lógico, que excede las realizaciones textuales concretas.
 4. *poética in mice*: inscripción de la poética de un texto como estructura en abismo de dicho texto, a partir del procedimiento de “el todo en la parte”.
- b) A partir de su formulación como metapoética, distinguimos:
1. *poética explícita*: resuelta como metalenguaje explícitamente, a través de discurso teórico, metatextos, manifiestos o preceptiva.
 2. *poética implícita*: aquella que se resuelve como metapoética implícitamente, por lo no-dicho literalmente.
- c) A partir de su relación con la producción del texto, con la génesis de su constitución:
1. *poética genética o en proceso*: la poética considerada como mecanismo de producción, en su relación con la génesis del texto. Un concepto especialmente productivo para pensar las poéticas de dirección y puesta en escena (sobre crítica genética, véase AAVV., 1994).
 2. *poética final*: la que considera el texto como artefacto, como producto acabado, como instancia final de un proceso.
- d) A partir de su perduración en el tiempo:
1. *poéticas ahistóricas*: aquéllas cuyos conjuntos de rasgos se mantienen invariantes a lo largo de la historia del teatro occidental.
 2. *poéticas históricas*: son aquellas que, por el contrario, sólo corresponden a un determinado momento histórico, aunque se trate de poéticas de larga duración.
- e) A partir del grado de codificación y densidad de instrucciones o lugares de indeterminación:
1. *poética abierta*.
 2. *poética cerrada*.

- f) Según el recorte del espesor signico teatral que involucre: poéticas *dramáticas, escénicas, de vestuario, escenográficas, directorial, etc.*
- g) Según la capacidad de síntesis, productividad y referencia que adquiera la poética en la historia del teatro:
1. *poéticas activas*: construyen nuevos territorios poéticos y dinamizan la serie histórico-estética; se transforman en modelos y algunas en “faros” de referencia indiscutida.
 2. *poéticas pasivas*: son básicamente epigonales, trabajan sobre la repetición de lo ya descubierto, sobre territorios conquistados.
- h) Según el principio constructivo se determine como más predominantemente formal o contenidista, según la primacía que imponga lo morfológico o lo temático (con la expresa distinción de que todas las poéticas se definen a la vez como constructos morfo-temáticos, Guillén, 1985):
1. *poéticas formales*.
 2. *contenidistas*.

Para el análisis de las poéticas proponemos una metodología inferencial. El diseño y la relación entre las archipoéticas, las macropoéticas y las micropoéticas puede hacerse a través de dos formas fundamentales de inferencia: por vía inductiva o deductiva.

Hablamos de vía inductiva cuando el camino es desde las micropoéticas hacia las macropoéticas y desde éstas hacia la determinación de una archipoética, que puede confrontarse con una archipoética formulada *a priori* o derivar en una aún no formulada (de diseño *a posteriori*).

Detallemos los pasos del trabajo inductivo a través de un ejemplo:

- a) se analizan individualmente las micropoéticas de textos de diversos autores argentinos de la postdictadura.
- b) se formulan sus rasgos de vinculación y sus diferencias en una macropoética de la nueva dramaturgia argentina.
- c) se confronta esa macropoética con archipoéticas de diseño *a priori* (por ejemplo, la archipoética del teatro posmoderno, tal como la ha formulado Patrice Pavis) o se formula un nuevo diseño de archipoética (*a posteriori*).

Esa misma estructura de trabajo analítico es la que seguimos para la organización de nuestro trabajo sobre la dramaturgia de Pavlovsky: primero se analizan individualmente las micropoéticas de los diversos textos; luego se formulan sus rasgos de vinculación y sus diferencias en macropoéticas o poéticas de grupos textuales; finalmente se confronta esa macropoética con archipoéticas de diseño *a priori* o se formula un nuevo diseño de archipoética (*a posteriori*).

Creemos que, a pesar del extenso estudio de las poéticas teatrales en Occidente, quedan aún muchas archipoéticas por definir en sus rasgos abstractos. Por el contrario, la vía deductiva consiste en comprender una micropoética o una macropoética desde la consideración de las archipoéticas conocidas *a priori*. Tanto la vía inductiva como la deductiva constituyen en su trayecto lo que llamamos “figuras del árbol de las poéticas”.

Desde nuestra perspectiva, la historia del teatro es la historia de las poéticas, su comunidad textual y su integración en cánones. La historia evoluciona a partir de los cambios en las poéticas, su formación, desarrollo, absorción, cruce, transformación y desaparición, procesos que están atravesados por fenómenos de continuidad y discontinuidad. Hay poéticas con desarrollos más completos y orgánicos –el realismo–, otras discontinuas y de apariciones asincrónicas –el expresionismo–, otras permanentes –lo cómico– en ciertos núcleos invariantes.

3.4. Fundamento de valor, régimen de experiencia y semántica de la enunciación

En la multiplicidad de niveles del texto dramático (Cap. I, 3. 5) hay una zona que puede ser pensada como centro, núcleo fundante, dato insoslayable en la producción de sentido: es lo que llamamos fundamento de valor, centro en el que se asienta una manera de estar en el mundo, de construir la realidad y habitarla. El investigador debe definir ese centro (que puede ser múltiple, generalmente lo es) y establecer su diálogo con el texto estudiado. Creemos que no alcanza con estudiar el texto como un sistema de signos autosuficiente: la nueva teatrología debe problematizar los vínculos entre teatro y experiencia cultural. El texto no habla desde el vacío: remite, en suma, a la semántica de la enunciación externa de dicho texto (Reisz de Rivarola, 1989), complejo macro-acto de habla (Muschietti, 1986, p. 16) en el que la instancia del enunciador externo nunca desaparece. De esta manera, el fundamento de valor involucra la intelección de todos los componentes de la poética teatral: los modaliza semánticamente. Creemos que éste es el gran aporte del concepto bajtiniano de “cultura viviente”, así como sus nociones de “acto ético” y “arquitectónica” (2000): la restitución al arte de su carácter de acontecimiento de producción humana. En una línea solidaria con esta visión que vuelve a conectar las creaciones con los sujetos de dicha creación, Iurij Lotman propone el concepto de “semioesfera”, según la cual el marco semiótico se extiende del texto dramático a los textos culturales en que están insertos y de los que forman parte interactuante productores y receptores de textos.

Desde este punto de vista, el sujeto de enunciación externo propone una semántica de la enunciación que no debe ser ignorada porque moraliza la poética desde la triple intentio (Eco). Es

imposible no pensar la poética desde el fundamento de valor si se la quiere comprender como poética histórica desde la instancia de la producción, como en nuestro caso. Es cierto lo que observa Ricoeur: “El texto debe poder descontextualizarse, tanto desde el punto de vista sociológico como desde el psicológico, de tal manera que se deje recontextualizar en una nueva situación: esto es precisamente lo que hace el acto de leer” (1986, p. 111), sin embargo la perspectiva que proponemos busca leer *desde* el fundamento de valor y el contexto históricos en los que el texto fue producido. Sostenemos, en suma, que la enunciación externa –el sujeto de producción- imprime a los objetos artísticos una semántica, más allá de los mecanismos de desobjetivación de la escritura. Existe una semántica de la enunciación (Agamben)⁶³ y el teatro funciona como *una máquina estética de traducción de la experiencia de la cultura* con la que se vincula el sujeto de producción. El teatro, en tanto estructura narrativa, funciona de esta manera como un espacio de creación de identidad cultural (Stuart Hall, 1992; Pablo Vila, 2001).

Desde una perspectiva historicista, en consecuencia, la poética de un texto teatral no es autosuficiente: no es autónoma de la semántica que le imprime su sujeto de enunciación y debe ser leída desde el régimen de experiencia en el que dicho sujeto se halla localizado. El núcleo central de dicho régimen de experiencia es lo que llamamos fundamento de valor, la constitución de dicha poética se asienta sobre ese régimen de experiencia que es su condición de posibilidad y está compuesta por un conjunto de prácticas históricas de lo individual, lo microsocioal, lo macrosocioal, la alteridad y la civilización. Un fundamento de valor no opera mecánicamente en la configuración de una poética: es la relación gestáltica de fondo/figura, de enunciación/enunciado sobre la que ésta recorta su propio sentido. El análisis de un texto y su micropoética en relación con el régimen de experiencia implica un proceso infinito, interminable de aproximaciones a dicha experiencia. ¿Es recuperable la experiencia histórica y cultural? Creemos que sí, que diversas aproximaciones permiten restaurar-reconstruir-construir la experiencia histórica y cultural de un creador, aunque, insistimos, las certezas nunca son absolutas ni la tarea termina alguna vez. El entramado de texto y cultura es un trabajo historiográfico en permanente

⁶³ Un ejemplo: el verso “Las barcas surcan las negras aguas” no es el mismo –aunque conste de las mismas palabras- si corresponde a fundamentos de valor diferentes: no es lo mismo sostener que fue escrito por un poeta chino del siglo VI o por un letrista de tangos, por un escritor argentino del siglo XIX o actual. El texto es sólo en apariencia “el mismo”, porque varía radicalmente su relación con un régimen de experiencia y con un fundamento de valor. Creemos que es la tesis que expone Borges en su cuento “Pierre Menard, autor del Quijote” (*Ficciones*, 1944). Otro ejemplo: la importancia de los “códigos socioculturales” del escritor y del lector para la determinación de los géneros y las poéticas. Un acontecimiento sagrado en un texto puede ser leído como maravilloso por un ateo y como “realista” o “posible” por un creyente (Barrenechea, 1978), de allí la importancia de conocer el valor que otorga a ese componente la semántica de la enunciación externa.

elaboración.

3. 5. Modelo de análisis de texto dramático

Considerando las diversas variables que ofrecen los distintos tipos de texto dramático (Cap. I, 3. 2), y tomando el concepto de narratividad como principio organizador básico de los textos dramáticos de Pavlovsky, proponemos un modelo de análisis que incluye seis aspectos –externos e internos al texto–: 1. Fijación textual (textos conservados/perdidos); 2. Tipología de texto dramático; 3. Observaciones de crítica genética: el texto dramático, sus pre-textos y para-textos; 4. Metatextos del texto dramático; 5. Análisis de la micropoética; 6. Producción de sentido político de la micropoética.

Para el punto 5 (Análisis de la micropoética) trabajamos con un modelo metodológico específico. Así como hemos diferenciado en un trabajo anterior, a partir de las observaciones expuestas arriba, diversos tipos de texto dramático, consideramos que hace falta diseñar diferentes modelos de análisis de acuerdo a las exigencias que plantean los diferentes textos y sus rasgos específicos. Siempre esos modelos dependerán del tipo de textualidad propuesta por el texto dramático: no es lo mismo analizar un texto completo, cerrado, de alto "estatuto literario" (por ejemplo, *La casa de Bernarda Alba*), que una "obra abierta" (*Hamletmaschine* de Heiner Müller) o un guión de acciones (*El hombre de arena* de El Periférico de Objetos). Por otra parte, es necesario recordar que el texto dramático es un objeto singularmente complejo y, por lo tanto, se puede analizar desde muy diferentes perspectivas. Más allá de que se privilegie uno u otro enfoque analítico, en todos los casos -por supuesto- el modelo deberá ser lo suficientemente adecuado como para dar cuenta del texto dramático como poética, es decir, como conjunto de constructos morfotemáticos que, por procedimientos de selección y combinación, constituyen una estructura teatral, generan un determinado efecto, producen sentido y portan una ideología estética en su práctica. En ese sentido, tal como lo ha señalado Claudio Guillén (1985), las poéticas se definen no sólo por sus rasgos "formales" sino también por los componentes "contenidistas". Los modelos prueban su eficacia cuando logran dar cuenta de una adecuada interrelación de ambos aspectos a través de la formulación de una poética definida como unidad morfo-temática.

Texto dramático y relato: narrativa de acontecimientos. El modelo que proponemos a continuación corresponde al tipo de texto dramático "completo" y de alto "estatuto literario" que cuenta entre los principales procedimientos ordenadores de su poética con un elemento estructurador fundamental: la construcción de un relato. El texto dramático como texto narrativo.

Si consideramos que el teatro (especialmente el de tradición occidental) es una forma particular de narrar, de contar algo, la afirmación nos conduce a dos observaciones fundamentales:

a) El teatro constituye un tipo especial de narrativa, porque la narrativa del texto dramático depende de las características específicas de su textualidad, que la diferencian dentro de la literatura de otras narrativas literarias. Por un lado, su *carácter teleológico* (es una escritura *para* la representación, ya sea una representación "imaginaria" -en la mente del lector- o real -en el escenario, por obra de un director) inscribe en ella *matrices de representatividad* (como hemos señalado en la primera parte de este trabajo). Por otro, su *carácter de relato "directo"*, actualizado en el presente, implica forzadamente que su naturaleza temporal participe del procedimiento de la *escena* (Todorov), la simultaneidad de historia y discurso.

b) En los textos dramáticos se descubren diferentes formas de narrativas de acontecimientos: verbales, de imagen, físicas, físico-verbales, visuales, auditivas, etc. El plano de los acontecimientos, con sustanciales variaciones, incluye no sólo un relato a la manera tradicional sino también ciertas formas del llamado "teatro de imagen" o "teatro-danza", así como la "narrativa musical" (ciertas formas del "teatro musical" que, a la manera del poema sinfónico, narra musicalmente). Para la presente propuesta de modelo de análisis del texto dramático incluiremos todos los diferentes tipos de narrativa de acontecimientos, en un sentido amplio, aquéllos en los que el texto dramático construye una estructura narrativa a partir de una cadena de acontecimientos (verbales, físicos, auditivos, etc.) sucesivos en el tiempo.

Planos de análisis del texto dramático. A partir de una reelaboración y combinación de los instrumentos de análisis propuestos por P. Pavis (1990), M. Bal (1990), O. Pellettieri (1991) y U. Eco (1996), esbozamos el siguiente modelo de análisis del texto dramático como poética articulada desde una estructura narrativa de acontecimientos (ver cuadro en página 86 de esta Tesis).

Describiremos los componentes del modelo. Incluye dos pasos o momentos principales: I. Descripción; II. Interpretación. Estas instancias se dividen internamente tres niveles: A) Contenido; B) Expresión; C) Semántica, a partir de una reelaboración de las propuestas de Eco (1996).

Al Contenido corresponde el repertorio de las objetividades representadas en el texto dramático y su sistema de relaciones tematólogicas. La Expresión da cuenta del arsenal de procedimientos que dan forma al conjunto de objetividades representadas y constituyen un constructo estético. La Semántica incluye la serie de preguntas relativas al sentido del texto dramático.

PASOS	NIVELES	CATEGORIAS	PERSPECTIVAS
I. Descripción	A) Contenido	a. fábula b. campo objetivo catalizable { tema subtemas motivos tópicos alusiones culturales, etc. }	tematología
	B) Expresión	c. historia d. discurso e. matrices de representatividad { sintaxis trama didascalias habla de los personajes espacio vestuario, etc. }	sintáctica morfológica lingüística virtualidad escénica
II. Interpretación	C) Semántica	f. significado g. semiosis h. metáfora epistemológica i. intencionalidad j. carácter performativo	semántica

EI TD
 como
 Poética

su vez, estos tres niveles trabajan con diferentes categorías de análisis que en el modelo s tribuyen de la siguiente manera: a. Fábula; b. Campo objetivo catalizable; c. Historia; d. Discursc Matrices de representatividad; f. Significado; g. Semiosis; h. Metáfora epistemológica; encionalidad; j. Carácter performativo. Al nivel del Contenido corresponden las categorías (a)); a la Expresión, las categorías (c), (d) y (e); a la semántica, de la (f) a la (j). Nos detendremos

continuación en una rápida caracterización de cada una de las categorías y del tipo de perspectiva analítica que requieren para su estudio.

Nivel del Contenido (I): la Fábula. La distinción entre Fábula, Historia y Discurso que realizamos en nuestro modelo proviene de una reelaboración de los estudios narratológicos de Mieke Bal (1990). Llamamos Fábula (a) al conjunto de actores y objetos vinculados a través de una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados entre sí, en un espacio y un tiempo. Los componentes de la Fábula (actores, objetos, acontecimientos, tiempo y espacio) son no-catalizables, es decir, constituyen unidades invariantes, resultan fundamentales para la constitución de la Fábula. Estas unidades invariantes se disciernen en el plano del Contenido a partir de un proceso analítico de catálisis: los elementos no catalizables constituyen la Fábula; el resto de las objetividades representadas que no ingresan en la Fábula pertenecen al Campo de objetos catalizables (b). Llamamos actores a los agentes que llevan a cabo las acciones, las causan o las experimentan. Definimos como objetos todos aquellos entes, concretos o abstractos, que son afectados por las acciones de los actores. Los acontecimientos son las transiciones de un estado a otro, los cambios en las acciones que permiten discernir la mecánica lógica y cronológica de un proceso. Tanto para el estudio de la Fábula como del Campo objetivo catalizable valen las categorías fundamentales de la temalogía, disciplina teórico-metodológica que problematiza las unidades de contenido a partir de la determinación de temas, subtemas, motivos, tópicos, referencias culturales, características contenidistas de los personajes, tiempo y espacio, alusiones, ideas (vinculadas a los más diferentes saberes), etc. La Fábula permite discernir una serie de acontecimientos así como un discurso de la descripción y de la tesis (Bal, 1990, 16) poblados de objetividades representadas que son catalizables en su mayor parte.

Nivel del Contenido (II): el Campo Objetivo Catalizable. Lo componen los actores, objetos, acontecimientos y otras objetividades representadas que son excluidas de la Fábula. Se trata de aplicar las categorías tematológicas al conocimiento de estas unidades variantes o catalizables para recuperarlas más tarde tanto en su articulación formal y lingüística dentro del plano de la Expresión, como en su valor semántico. El investigador debe apelar a la consideración de todos los aspectos contenidistas vinculados al paradigma de cada uno de los elementos del Campo objetivo catalizable. Si por ejemplo se habla de Antígona, corresponde en este nivel descomponer paradigmáticamente el repertorio de las implicancias culturales, textuales, históricas, etc., que encierra dicha unidad variante: Antígona fue tal personaje, aparece en tales textos, en ellos simboliza tal cosa, etc.

Nivel de la Expresión (I): la Historia. Llamamos Historia a la articulación de los componentes del

Contenido (Fábula y Campo objetivo catalizable) en un constructo estético. El análisis de la Historia se divide en Sintaxis (plano de los universales narrativos, las seis actancias, es decir, la Estructura Profunda según la terminología de Pellettieri, 1991) y Trama (plano de las estructuras particulares, de uso singular en la constitución de un texto determinado, es decir, la Estructura de Superficie). Respectivamente corresponden a estos dos planos de análisis de la Historia las perspectivas sintáctica y morfológica. La sintaxis se pregunta por la evolución del proceso de la acción en el texto dramático y hace abstracción del plano de lo particular para acceder a una estructura abstracta y económica en sus componentes. La Trama se pregunta por lo particular, da cuenta de la diversidad, e incluye el análisis de los procedimientos para el armado particular de las situaciones, las estrategias de construcción del personaje (en sí y en relación con los otros), los recursos de construcción temporal y espacial. Por ejemplo, el encuentro personal, la coincidencia abusiva, la gradación de conflictos, el paralelismo, la elipsis, la pausa, el flash-back, etc. Para la intelección de los procedimientos de la trama es fundamental la interacción con el plano del discurso.

Nivel de la Expresión (II): el Discurso. Se trata de considerar ahora el texto dramático como construcción verbal, como texto hecho de palabras, de signos lingüísticos. El Discurso incluye no sólo "lo dicho" sino también ciertos componentes de "lo no dicho" explícitamente: el sistema de presuposiciones, el uso del silencio como recurso significativo, los procedimientos metonímicos y metafóricos, el decir y el aludir, la ironía, etc. La perspectiva analítica es, por supuesto, la que proveen los estudios lingüísticos. A partir de la distinción de Anne Ubersfeld (1993), el análisis lingüístico del texto dramático debe partir de la distinción de su doble enunciación: 1) las didascalías; 2) el habla de los personajes. Valen para el análisis todas las categorías de la lingüística, especialmente las que provienen de la Pragmática (para el estudio del diálogo teatral) y de la Sociolingüística.

Nivel de la Expresión (III): las Matrices de representatividad. Se trata de analizar, en la medida en que el texto dramático lo posibilite, las inscripciones explícitas o implícitas de la poética escénica en el texto dramático. Incluye el análisis de las inscripciones, implícitas o explícitas, de espacio escénico, tiempo escénico (ritmo, velocidad, simultaneidad, etc.), punto de vista y diferentes códigos de puesta en escena (modalización de la palabra y poética de la interpretación actoral, vestuario, iluminación, escenografía, accesorios, gestualidad, movimiento, etc.). Es el desafío más complejo del análisis de la Expresión, y sin duda uno de los costados más originales del modelo que proponemos.

Nivel de la Interpretación: la Semántica. Este plano se pregunta por el problema del sentido del

texto dramático. Se trata de discernir el valor conceptual o ideológico del texto dramático a partir de un ejercicio de interpretación, que no debe convertirse -según la acertada terminología de Umberto Eco- en un "uso" o manipulación del texto dramático con el fin de hacerlo significar cosas que no puede ni quiere significar (Eco, 1992). El estudio del sentido del texto dramático es una operación sumamente compleja, porque implica desentrañar la cara abstracta del signo teatral, aquélla que no tiene existencia material, no es tangible ni audible y por ende, escapa a las posibilidades de identificación y descripción aplicables a los niveles de Contenido y Expresión (Rosa, 1978). Por otra parte, el sentido siempre es en relación con otros significados, se desempeña dentro de una vasta estructura semántica en la que el texto dramático se enlaza con la serie social, la historia, la serie literaria, etc. La pregunta por el sentido es en realidad la de la relación del texto dramático con su referente, e implica los problemas de monosemia/polisemia, denotación/connotación. Internamente, el plano de la semántica debe incluir, al menos, cinco interrogantes fundamentales. En primer lugar, hay que preguntarse por el Significado (f), es decir, el valor conceptual e ideológico del texto dramático a partir de su capacidad de construcción de un referente; corresponde a la consabida pregunta: "¿de qué habla la obra?". En segundo lugar, la Semiosis (g): cómo el texto dramático produce ese Significado, a través de qué mecanismo se lo genera, y cómo ese mecanismo está determinando los límites del Significado. En tercer lugar, la Metáfora epistemológica (h), es decir, cuál es el significado del texto dramático como forma; qué significa la poética en sí misma como unidad morfo-temática (Eco, 1985). En cuarto lugar, la Intencionalidad (i): todo texto dramático permite discernir un valor teleológico, un "para qué"; por ejemplo, la voluntad de incidencia social, política o estética (esto último, en la historia del teatro argentino). A partir del desentrañamiento de la Intencionalidad pueden establecerse diferentes "funcionalidades" del texto dramático, y su relación con un fundamento de valor y una visión de mundo epocales. Por último, el Carácter performativo (j), qué sentido adquiere la capacidad de un texto de construir una enciclopedia, un lector-modelo y de establecer su lugar en las tensiones entre las poéticas de identificación y las de contraposición (Lotman, 1988).

Este modelo de análisis es en nuestra tesis un instrumento, no un fin en sí mismo y por lo tanto no provee la estructura de la escritura final de los análisis de las poéticas. Está en "la cocina" del conocimiento, en los procesos de análisis, y aporta los datos para una elaboración *a posteriori*. Nuestro modelo ofrece la posibilidad de integrar a la descripción formal la vasta cantera de materiales contenidistas, aspecto fundamental de la descripción de las poéticas (lo ha señalado Guillén, 1985) y, sin embargo, hasta hoy soslayado por los modelos de análisis del texto dramático.

En cuanto a la puesta en relación del texto dramático con el texto espectacular (cuando se trata de un texto dramático de notación post-escénica, de acuerdo a nuestra clasificación antes propuesta), seguimos el modelo de análisis de texto dramático de Osvaldo Pellettieri (1997 y 2003).

4. Poéticas y recorrido de inducción: de las micropoéticas a los grupos textuales

A partir de los datos que arrojan las descripciones e interpretaciones de las micropoéticas, proponemos el diseño de cuatro grupos textuales o macropoéticas sincrónicos del teatro de Eduardo Pavlovsky, que adelantamos en este capítulo y que tendrán su desarrollo diacrónico-sincrónico en los en el Cap. II a VI, especialmente en las introducciones. En el Cap. VII la reconsideración de esos grupos textuales desde un diseño de poéticas abstracto nos permitirá la elaboración de las archipoéticas de producción poética de sentido político en su teatro.

Distinguimos los siguientes grupos textuales:

a) macropoética de los textos postvanguardistas y fundamento de valor “hacia una realidad total”: *La espera trágica, Somos, Regresión, Imágenes, hombres y muñecos, Camello sin anteojos, Un acto rápido, El Robot, Alguien, La cacería, Match Ultimo match, Circus-loquio.* Corresponden a lo que la crítica ha llamado la producción de la década del sesenta. Se trata de un teatro que radicaliza el valor de lo nuevo, la búsqueda de otros lenguajes y la investigación en procedimientos inéditos en el teatro nacional, a partir de las poéticas resultantes de las apropiaciones del legado de las vanguardias históricas (futurismo, dadaísmo, surrealismo) que realizan en la dramaturgia europea de los cincuenta y sesenta Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Arthur Adamov y Harold Pinter, entre otros. Un teatro que busca ampliar los límites de la realidad –de acuerdo con el fundamento artaudiano- más allá de las fronteras de la sociabilidad impuesta, cuestiona el sistema de valores socio-culturales de la burguesía (especialmente de la altaburguesía) y, recursivamente, generar una relación más saludable y rica del hombre con su realidad. Pavlovsky lo relaciona con un proyecto vital terapéutico, liberador de la angustia existencial y por eso mismo cercano en su funcionalidad (no necesariamente en su forma) al psicodrama. El teatro funciona en estos textos como una máquina desautomatizadora de la percepción natural, desde un lenguaje jeroglífico (no contiguo con el régimen de experiencia de lo real) a favor del descubrimiento de otras potencialidades (desconocidas u olvidadas) de la vida del hombre, no referenciadas con ningún sistema político extraestético. La noción de “nueva realidad” o “realidad total” resulta de la incorporación de la alteridad, el misterio de lo humano, lo desconocido, no corresponde a una entrega de mundo articulada sistemáticamente, es deliberadamente vaga, intuitiva, y no se enmarca

en esquemas macropolíticos de modificación social.

b) macropoética de los textos del realismo con intertextos variables de la postvanguardia y fundamento de valor socialista: *La muñeca, El señor Galíndez, Telarañas, Cerca, Cámara lenta, Tercero incluido, El señor Laforgue, Josecito Kurchan*. Corresponden al período de los años inmediatamente anteriores a la dictadura y a los años de la dictadura misma. Se trata de una macropoética que recupera las estructuras básicas del drama moderno, su matriz mimético-discursivo-expositiva, y que se sustenta en el efecto de contigüidad con el régimen de experiencia de lo real. La macropoética responde ahora a su funcionalidad con el discurso macropolítico del socialismo: la familia, la burguesía, la nación y los dictadores son pensados como configuraciones de una derecha fascista que debe ser desplazada. El teatro pasa de esta manera a adquirir una capacidad recursiva ligada ya no a la integración de la alteridad sino a la adecuación al proyecto utópico del socialismo.

c) macropoética de los textos de la “estética de la multiplicidad” y fundamento de valor socialista: *Potestad, Pablo, Voces: Paso de dos*. Se trata de los textos de la postdictadura en el período anterior a la crisis internacional del discurso de representación de la izquierda. A partir de los conceptos de “estética de la multiplicidad” y “teatro de estados”, Pavlovsky continúa con la poética del realismo enriquecida por la noción de autonomía estética y por una ampliación del régimen de experiencia entendido como “complejidad”, desplaza los procedimientos postvanguardistas e incorpora el componente posdramático, las tensiones entre actuación y performatividad.

d) macropoética de los textos de la micropolítica de la resistencia: *El Cardenal, La ley de la vida, Alguna vez, Trabajo rítmico, Rojos globos rojos, El bocón, Poroto / Dirección contraria, Textos balbuceantes, La muerte de Marguerite Duras, Pequeño detalle, Volumnia: La Gran Marcha, Imperceptible, Análisis en París*. Son los textos de la postdictadura en el contexto de la crisis de la izquierda y ligados a un nuevo fundamento de valor, la resistencia, vinculada a la idea de pérdida del discurso macropolítico totalizador. La estética de la multiplicidad y el teatro de estados adquieren una dimensión anti-posmoderna de resistencia política contra el avance de los valores del neoliberalismo y la redefinición del socialismo, ya no considerado como discurso de representación totalizante sino como “balbuceo”. El teatro adquiere recursivamente la función micropolítica –ya no macropolítica- de construcción de territorios de subjetividad alternativa.

Junto a los desarrollos realizados en las introducciones a los capítulos II al VI, nos centraremos en la exposición de las macropoéticas y de las archipoéticas de las que participan en el cap. VII de

nuestra Tesis.

5. La producción de sentido político en el texto dramático

A partir de diversos aportes del campo de los estudios y la teoría política clásica y moderna (M. Weber, M. Foucault, N. Bobbio, C. Schmitt, A. Vázquez Sánchez, M. Prélot, M. Stoppino, P. Bourdieu, entre otros), elaboramos una concepción de lo político como *categoría semántica*⁶⁴ que resulta adecuada para pensar la multiplicidad política de la teatralidad y específicamente del texto dramático.

Sostenemos que política es toda práctica o acción textual (en los diferentes niveles del texto) productora de sentido social en un determinado campo de poder (relación de fuerzas), en torno de las estructuras de poder y su situación en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas, sentido que implica un ordenamiento de los agentes del campo en amigos, enemigos, neutrales o aliados potenciales. Según se desprende de esta concepción, la semántica política de un texto dramático se genera a partir de la triple *intentio* señalada por U. Eco: del sujeto de la enunciación externa (*intentio auctoris*), del texto en sí (*intentio operis*) y de la actividad del receptor (*intentio lectoris*). El entramado de los diversos niveles textuales en la formulación de una micropoética genera una semántica política compleja a la que es posible aplicar la estructura de análisis de acción sintáctica propuesta por A. Greimas: qué sujeto lleva adelante la praxis, con el objeto de incidir dentro de qué campo de poder y de qué manera, qué valores lo mueven (destinador) y qué valores futuros se consolidarán si consigue el objeto (destinatario), cómo su acción genera ayudantes (amigos) y oponentes (enemigos). Esta semántica estructural puede sintetizarse en una serie de preguntas básicas: qué campo de poder, quién discute dentro del campo de poder, a quién, qué discute, desde qué concepción presente y futura de valores, con la ayuda de quiénes en tanto aliados (a favor) y contra quién.

En los últimos años se oye decir a algunos teatristas que ha “regresado” el teatro político, estimulados especialmente por los sucesos sociales de diciembre de 2001. Si bien es cierto que ha

⁶⁴ Nos ha resultado especialmente productiva la reflexión de Norberto Bobbio en torno de la tipología moderna de las formas de poder (Bobbio, 1997, pp. 1216-1217). Bobbio afirma que “con el objeto de encontrar el elemento específico del poder político, parece ser más conveniente el criterio de clasificación de las varias formas de poder que se basa en los medios de los cuales se sirve el sujeto activo de la relación para condicionar el comportamiento del sujeto pasivo (...) La distinción de tres tipos principales de poder social [permite distinguir] tres subsistemas principales del poder: la organización de las fuerzas productivas, la organización del consenso y la organización de la coacción”. La relación entre la categoría de lo político y su vinculación con un concepto ampliado de poder es el fundamento para la caracterización semántica que proponemos a continuación.

habido un cambio en la dinámica social, que se manifestó en la salida del presidente De la Rúa del poder, ¿cómo proyectar estos cambios al teatro, desde siempre un espacio de acontecimiento político? Si bien es cierto que las prácticas teatrales entraron en diálogo con las nuevas formas de subjetividad social, ¿cómo sostener que regresó al teatro algo que nunca se fue? La experiencia y el análisis del teatro mundial en las últimas décadas nos ha enseñado que todo teatro es político. En consecuencia, es mejor no usar el término “teatro político” como categoría inmanente de descripción de poéticas porque no es válido en tanto rótulo o tipo de clasificación que pretenda distinguir un teatro político de otro que no lo es. La idea de que hay “modelos” de “teatro político” ha fenecido hace tiempo. Lo político está por todas partes: es rizomático (Deleuze-Guattari). A la verticalidad de los “modelos” la ha reemplazado la horizontalidad y el carácter complejo de lo rizomático. Complejo en el sentido etimológico: *com-plexus*, “lo que está tejido junto” (Morin 2003). Lo político involucra todas las esferas de la actividad teatral y es pertinente hablar, entonces, de la capacidad política del teatro, de sus múltiples posibilidades de producir sentido y acontecimiento políticos en todos y cada uno de los órdenes de la actividad teatral. Es político incluso el teatro que no sabe que lo es.

Si el sentido político de una pieza teatral se genera a partir de las tres intencionalidades señaladas por U. Eco: la del creador (o intencionalidad del autor), la del texto en sí (o intencionalidad de la obra más allá de su autor) y la de la actividad del receptor (o intencionalidad del público/espectador), se hace política desde la producción, las poéticas, los comportamientos del público, la circulación, las formas de gestión, la crítica, etc. Es política la elección de un texto o de una metáfora, es político el silencio sobre determinadas cuestiones, es política la necesidad de adaptar las obras, o la ratificación de un statu quo, es político el convenio de gestión, es político el tipo de relación con el público, la adhesión o la indiferencia.

Los campos de poder con los que se vincula el teatro contemporáneo son numerosos, no hay aspecto de la totalidad de la vida del hombre que de una manera u otra no se vea comprometido en la multiplicidad de significación del arte. Hay un campo de poder macrosocial o comunitario, otro internacional, otro microsocio (de la tribu o el grupo), otro del endogrupo familiar, otro de las relaciones dentro del campo intelectual, otro de la discusión de las estéticas, de la discusión de las versiones de la historia, etc., y se correlacionan entre sí.

Todo esto el teatro internacional lo sabe. Pensemos, por ejemplo, casos del teatro alemán contemporáneo. Los argentinos vivimos los espectáculos teatrales que llegaron desde Alemania al Festival Internacional de Buenos Aires como grandes productores de sentido político. Y el teatro

alemán sabe, como lo mejor del teatro contemporáneo, que no hay herramienta política más potente que la intensidad poética o artística. Cuando el teatro es potente artísticamente, multiplica su capacidad de producir sentido político. A mayor intensidad del arte, mayor intensidad política. Lo sentimos en la espera de los hombre sentados de *MURX* de Cristoph Marthaler, que se entrometía con la discusión en torno de la identidad nacional alemana, la realidad histórica del socialismo y la angustia del hombre contemporáneo que ha perdido la guía de la utopía. Sentimos también que dicho sentido político era transferible a la situación argentina, al debate de nuestra identidad en pleno cambio, en un país donde la angustia es pan cotidiano. Otro ejemplo: el trabajo de Martin Wuttke en *Artaud recuerda a Hitler y el Romanische Café*, su capacidad de mutación actoral permanente y su aislamiento en la caja sellada de vidrio permitían repensar las conexiones del mundo actual con el horror del pasado y demostraban cómo el presente era mutación y permanencia de aquellos acontecimientos no pasados, que siguen sucediendo. Los cuerpos de Sacha Waltz prensados por el vidrio en *Körper* constituyen una metáfora de elocuencia política ilimitada, que cuestiona diversos campos de poder simbólico: la espectacularización de lo social, la mercantilización, la privación de la libertad, la regresión del hombre a lo infrahumano. Los espectáculos alemanes aplaudidos por el público argentino demuestran que la capacidad de producción de sentido político en el arte funciona como vínculo entre las culturas y excede los contextos locales. Lo mismo resulta del diálogo con los teatristas franceses y latinoamericanos convocados por *Tintas Frescas en Buenos Aires* (2004): lo político es rizomático y acontece en los diferentes niveles de las diversas poéticas, de acuerdo al campo de fuerzas en el que se radica⁶⁵. En el contexto nacional, Roberto Cossa reflexiona con lucidez en su artículo “El teatro siempre hace política”:

“El teatro de arte es siempre rebelde. Y por eso es siempre político. Cuando le toca, le pone el pecho al autoritarismo. En tiempos de bonanza institucional, se enfrenta al

⁶⁵ Resulta valiosa al respecto la consulta de las declaraciones incluidas en *Miradas sobre el teatro francés (1970-2005)*. *Tintas Frescas en la Escuela de Espectadores*, coord. Jorge Dubatti (2004a), que reúne las entrevistas realizadas en el marco de Tintas Frescas en Buenos Aires, en la Escuela de Espectadores, sobre los autores y espectáculos presentados en el ciclo. Entrevistados: Joël Pommerat, Marie Piamontese, Anne de Amézaga, Víctor Carrasco, Pablo Ciuminatto, Nelly Goitiño, Roxana Blanco, Alvaro Armand Ugon, Michel Didym (y equipo de actores argentinos y mexicanos de El Diván), Cristian Drut, Fabián Bril, Rolf Abderhalden, Xavier Durringer, Ciro Zorzoli, Marcial Di Fonzo Bo, Gabo Correa, Daniel Veronese, Valère Novarina, André Marcon y Chantal Thomas. Autores analizados: Joël Pommerat (*Au monde*), Fabrice Melquiot (*Ma vie de chandelle*), Marguerite Duras (*Agatha*), autores varios de *El Diván*, Laurent Gaudé (*Cenizas en las manos*), Bernard-Marie Koltès (*La noche*), Xavier Durringer (*Crónicas 1 y 2*), Copi (*dos versiones de Eva Perón*), Philippe Minyana (*Inventarios, Dramas breves 1 y 2*), Valère Novarina (*La inquietud*) y Chantal Thomas (*Incrustaciones*).

mercantilismo, a la banalidad y al mal gusto. Y en todos los casos necesita romper con las modas. Es decir, hace política” (Cossa, 2004, p. 68).

En la Argentina basta con dibujar una silueta para que se presenten los desaparecidos; alcanza con referirse al padre muerto para que resuenen inmediatamente en la conciencia los nombres de la historia; el simple gesto autoritario recuerda la dictadura e inscribe cualquiera de los abusos y desigualdades del poder social. Lo político atraviesa vertiginosamente las metáforas de Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Mauricio Kartun y Eduardo Pavlovsky, por sólo nombrar algunos de los representantes más destacados del teatro argentino actual.

El teatro no necesita reproducir mensajes explícitos o el proselitismo partidista que circula en los discursos sociales. La mayor fuerza política del teatro está en su capacidad metafórica. Alcanza entonces con que el teatro sea bueno artísticamente para que se genere una ilimitada producción de pensamiento político. Allí donde surja una metáfora artística intensa, una condensación feliz de teatralidad, ineludiblemente habrá acontecimiento político. Porque es políticamente que el hombre habita el mundo y la metáfora artística uno de los catalizadores más potentes de la dimensión política de la vida. Así por ejemplo en estos veinte años de teatro y política de la postdictadura, que erróneamente han sido acusados de “desideologizados” o “funcionales” al poder de turno, pueden distinguirse al menos cinco grandes actitudes políticas del teatro:

1. el teatro como constructo memorialista (Vezzetti, 2002), como lugar de construcción de relatos sobre el pasado, en especial sobre la dictadura
2. el teatro como fundación de micropolíticas alternativas, espacios de subjetividades o identidades micropolíticas
3. el teatro como ratificación de la macropolítica hegemónica (el capitalismo o neoliberalismo)
4. el teatro como lucha contra la macropolítica hegemónica
5. el teatro a favor de la reconstitución de una macropolítica alternativa (desde el pensamiento crítico de la izquierda o la búsqueda de otras macropolíticas alternativas).

Distinguimos macropolítica de micropolítica para designar, bajo el primer término, los grandes discursos políticos de representación, de extendido desarrollo institucional en todos los órdenes de la vida social (liberalismo, izquierda, socialismo, peronismo, radicalismo, etc.); bajo el segundo, la construcción de espacios de subjetividad política alternativa, por fuera de las macropolíticas. A partir de esta reconsideración de lo político como categoría semántica que atraviesa todos los niveles de la actividad teatral, analizaremos las relaciones entre poética y política en los capítulos siguientes de nuestra Tesis.

II. “VANGUARDIA” Y POLITICA (1961-1969): “HACIA UNA REALIDAD TOTAL”

Se cataloga en ese sentido a la vanguardia
como teatro que huye de la realidad,
para sumergirse en el mundo de la fantasía y del no-compromiso.

Yo entiendo que tengo un solo compromiso:
la búsqueda de mi verdad y la posibilidad de expresarla:
sólo allí puedo encontrar verdades ocultas universales.

Ese es mi único compromiso, el único.

Eduardo Pavlovsky,

Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia, 1967

0. Introducción

La producción inicial de Pavlovsky, que él mismo definió como su “teatro de vanguardia” (Pavlovsky, 1967; *EC*, 2001, cap. II, pp. 17-28), incluye once piezas escritas entre 1961 y 1969: *Somos*, *La espera trágica*, *Regresión*, *Camello sin anteojos*, *Imágenes*, *hombres y muñecos*, *Un acto rápido*, *Robot*, *Alguien*, *Match / Ultimo match*, *La cacería*, *Circus-loquio*. Tal como observa Estela Scipioni en su tesis sobre Pavlovsky (*Torturadores, apropiadores y asesinos*, 2000, pp. 10-11), esta etapa creadora del dramaturgo no ha recibido aún la atención crítica que merece, a pesar de los numerosos escritos que le han sido dedicados: Tschudi (1974), Blanco Amores de Pagella (1974), Schanzer (1981), Frugoni de Fritzsche (1987), King (1989), Parola (1989), Woodyard (1989), Dubatti (1990 y 1996a), Médico (1993), bandullo Gutiérrez y Rodríguez Escobar (1994), Linzuain-Theiler (1997), Pellettieri (1997, 2003). Estos estudios parten de la consideración de este corpus como una práctica textual epigonal –favorecida por la juventud e inexperiencia de Pavlovsky, en un momento de búsqueda y tanteos más o menos inciertos- a partir de la recepción del teatro europeo de las décadas del cincuenta y sesenta, especialmente el denominado “teatro del absurdo”, bajo el modelo textual de Samuel Beckett, Eugene Ionesco y Harold Pinter. Es el corpus teatral que ha sido definido como “neovanguardia”, pero que preferimos llamar *postvanguardia*⁶⁶ de acuerdo con Peter Bürger (1997). Partimos de la afirmación de que la vanguardia es una experiencia histórica irrepetible, y en consecuencia no puede haber una “neo” vanguardia sino una

⁶⁶ Cada vez que utilizamos la palabra “vanguardia” para referirnos al período 1950-1970, incluso en el título del presente capítulo de la Tesis, lo hacemos entre comillas porque estamos citando el término empleado por Pavlovsky en sus metatextos de la década del sesenta. Lo que Pavlovsky llama “vanguardia” es para nosotros postvanguardia de acuerdo con categorías historiográficas.

post-vanguardia: la experiencia de la vanguardia histórica (1909-1939) deja tras sí un legado de procedimientos y modalidades expresivas que, vaciados de su fundamento de valor originario (la lucha contra la institución arte, la fusión del arte con la vida, de acuerdo con la acertada tesis de Bürger), adquieren sobre todo a partir de la posguerra (el período que se abre hacia 1945) una notable productividad. Esta concepción de lectura –el primer Pavlovsky como un postvanguardista epigonal- no implica en los estudios mencionados cuestionamiento o desmedro de los valores de la producción de Pavlovsky; otorgan a su poética un carácter *pasivo*, de acuerdo con la distinción propuesta en I.3.3. La necesidad –de acuerdo con lo señalado por Scipioni (2000)- de reconsiderar críticamente los textos de este grupo producidos, entre 1961 y 1969, hará que les dediquemos una mayor extensión en nuestra Tesis, a diferencia de otros –*El señor Galíndez, Telarañas, Potestad*- que han merecido una bibliografía mucho más amplia y aguda.

Una relectura crítica de la posición que caracteriza a Pavlovsky como un postvanguardista epigonal requiere partir de dos reparos centrales, básicos, uno de carácter general y otro ligado a lo específicamente pavlovskiano:

- a) a más de cuarenta años de la formulación categorial “teatro del absurdo” por parte de Martin Esslin (*The Theatre of the Absurd*, London, 1961), ésta ha sufrido un profundo proceso de revisión y cuestionamiento crítico en las investigaciones académicas;
- b) la diversidad morfotemática de las once piezas “vanguardistas” de Pavlovsky no resiste la rotulación de su poética bajo el signo unificador del absurdismo. Piezas como *Somos*, *Un acto rápido* y *La cacería* evidencian, a primera vista, sustanciales diferencias entre sus respectivas micropoéticas y esas diferencias no permiten unificarlas bajo la caracterización del teatro del absurdo.

Se trata, en suma, de releer este corpus pavlovskiano postvanguardista desde su “diferencia”, a partir de una jerarquización interna de su relevancia en el corpus y no sólo a partir de su relación con los modelos europeos englobados por Esslin en la categoría de “absurdismo”. Pero para ello hace falta dar dos pasos previos: desplazar el concepto de poética teatral del absurdo al medir sus alcances reales en el teatro pavlovskiano y redefinir los rasgos centrales de la escritura temprana de Pavlovsky desde sus complejos procesos de constitución.

Más allá del teatro del absurdo. Son múltiples los esfuerzos analíticos realizados para volver a pensar las poéticas de contraposición (Lotman) en el teatro europeo entre 1940-1970 sin recurrir a la categoría de “teatro del absurdo”. Ya en 1967, en el metatexto central de este período, “Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia”, Pavlovsky expresa su desconfianza frente a este

concepto:

“Entiendo como extraña la denominación de *teatro del absurdo* porque ha sido en general mal interpretada, aun para aquellos que aceptaban la línea de ruptura de este tipo de teatro” (1967, p. 5).

Pavlovsky lo desplaza por el de “realismo exasperado”, categoría formulada por Lorda Alaiz, aunque, como expondremos en el presente capítulo de nuestra Tesis, esta noción no es pertinente para el análisis de la escritura pavlovskiana y adquiere sólo un valor histórico metatextual: vale en tanto Pavlovsky la emplea para pensar su poética históricamente.

El mismo creador del concepto de “teatro del absurdo”, Esslin, escribió en 1970:

“Ayant, pour forcé une expression, forgé celle du *théâtre de l'absurde*, je ne sais jamais, quand je la vois évoquée dans un journal ou un livre, si je dois en être fier ou me voiler la face de honte; car, ce que je regardais comme un concept générique, une hypothèse de travail, permettant de comprendre un grand nombre de phénomènes très variés et très difficiles à saisir, est devenu pour beaucoup de gens, y compris de critiques dramatiques, une réalité aussi concrète et spécifique qu'une marque de lessive” (1970, p. 259)⁶⁷.

En un estudio revisionista sobre la poética teatral de Ionesco, Wladimir Krysiniski afirma:

“La oleada de lo absurdo en el teatro y en la literatura desatada por los existencialistas ha contribuido, por cierto, al hecho de que el teatro de Ionesco, con los de Beckett, Genet, Adamov, Jean Tardieu, Dino Buzzati, Boris Vian, Fernando Arrabal, Max Frisch, Robert Pinget, Harold Pinter y Edward Albee ha sido calificado como teatro del absurdo. En 1961 Martin Esslin publicó un libro donde identifica y teoriza el absurdo como denominador común en numerosas obras teatrales. Visto desde nuestra perspectiva y teniendo en cuenta la evolución del teatro en el siglo XX y la diversidad temática y formal de las obras mencionadas, me parece imposible mantener la etiqueta de lo absurdo como su calificativo principal. El libro de Martin Esslin elabora una grilla de lectura interesante y toma un fenómeno incuestionablemente válido pero extrapola y generaliza un poco en exceso” (1999, p. 12).

Para el caso particular del teatro de Ionesco, Krysiniski propone reemplazar la categoría “teatro del

⁶⁷ “Habiendo forjado –por forjar una- la expresión de *teatro del absurdo*, nunca sé, cuando la veo citada en un diario o en un libro, si debo serle fiel o taparme la cara de vergüenza; porque lo que yo consideraba un concepto genérico, una hipótesis de trabajo, destinada a comprender un gran número de fenómenos tan variados como difíciles de aprehender, se transformó para muchos –entre ellos los críticos teatrales- en una realidad tan concreta y específica como un sello” (la traducción es nuestra).

absurdo” por la de “teatro de la ontología negativa y del paroxismo” (1999, p. 20). Una situación semejante acontece en el campo de los estudios beckettianos: especialistas de la talla de Enoch Brater (1989), Laura Cerrato (2000) y los numerosos trabajos reunidos por la revista argentina *Beckettiana* (publicación de la Universidad de Buenos Aires dirigida por Cerrato) han propuesto nuevos conceptos para una descripción e interpretación más precisa del teatro de Beckett. Cerrato prefiere hablar de un “teatro de la despalabra” y de una “poética del fracaso” (2000), categorías que, como veremos sólo son parcialmente adecuadas para pensar el teatro de Pavlovsky en este estadio de su trayectoria.

Por otra parte, el concepto de “absurdo” aparece también en otros autores no incluidos por Esslin en *The Theatre of the Absurd*. El mismo Esslin excluye a Albert Camus de las filas de los que practican el “teatro del absurdo” porque observa una diferencia radical entre el teatro de Camus y el de Eugene Ionesco, Samuel Beckett y Arthur Adamov, quienes producen un desmontaje del drama moderno para la fundación de nuevos territorios poéticos:

“Si Camus sostiene que en nuestra desilusionada época el mundo ha dejado de tener sentido, lo hace con el estilo racional, elegante y discursivo de un moralista del siglo XVIII, en obras cuidadas y de perfecta estructura” (Esslin, edición española de 1966, p. 16).

Una relectura de *El mito de Sísifo*⁶⁸ de Camus desde la tematología comparada permite discernir en el sistema de ideas del autor de *Calígula* cuatro campos temáticos centrales: la *sensibilidad*, el *razonamiento*, la *ética* y la *poética estética* del absurdo, varios de los cuales resultan herramientas útiles para pensar la poética y el régimen de experiencia de Pavlovsky en la década del sesenta.

Lo absurdo como “sensibilidad” o “sentimiento” consiste en la experiencia más directa, inmediata e intuitiva de lo absurdo. El hombre vive sensorial, sensible, emocionalmente un conjunto o “enumeración de sentimientos” (tal la expresión de Camus en *El mito de Sísifo*, nota del autor en p. 26) que aún no conceptualiza. El mundo se manifiesta como un orden natural, estable y maquinal, hasta que un interrogante radical desautomatiza esa percepción:

“Suele suceder que los decorados se derrumben. Despertar, tranvía, cuatro horas de oficina o de fábrica, comida, tranvía, cuatro horas de trabajo, cena, sueño, y lunes, martes, miércoles, jueves, viernes y sábado al mismo ritmo, es una ruta fácil de seguir la

⁶⁸ Todas las citas de *El mito de Sísifo* se realizan por la edición de Alianza, Biblioteca Camus, 2001, traducción de Esther Benítez.

mayoría del tiempo. Pero un día surge el ‘porqué’ y todo comienza con esa lasitud teñida de asombro. ‘Comienza’, eso es importante” (p. 25).

Obsérvese en el inicio del párrafo el léxico escénico: el universo transformado en montaje escenográfico de *decorados* endebles. El hombre advierte los “muros absurdos” que lo aíslan, el mundo fuera de él aparece opaco, “espeso”, “ajeno”. El mundo se “niega”, es hostil, indiferente, se manifiesta “inhumano” (p. 26), incluso en la “inhumanidad del hombre” (p. 27). El entorno se transforma en un “desierto sin colores donde todas las certidumbres se han convertido en piedras” (p. 39). El “mundo que se puede explicar, aunque sea con malas razones, es un mundo familiar” (p. 16), pero el habitado por el hombre se resiste a la explicación. “Este espesor y esta extrañeza del mundo es lo absurdo” (p. 27). Se siente “la contradicción, la antinomia, la angustia o la impotencia” (p. 37). Pensador en imágenes, filósofo-poeta, Camus sintetiza la emoción de lo absurdo en la metáfora del hombre que se siente “extranjero” en un “destierro sin remedio” (p. 16).

Lo absurdo como conceptualización o “razonamiento absurdo” sobreviene tras el sentimiento. La reflexión, demorada y consecuente, la actividad intelectual persiguen desentrañar el ser absurdo del hombre en el mundo.

“Lo que es absurdo es la *confrontación* de esa irracionalidad [del mundo] con el deseo profundo de claridad cuya llamada resuena en lo más hondo del hombre” (p. 34).

Para Camus lo absurdo acontece en el desgarramiento “entre la tendencia [del hombre] a la unidad y la clara visión que puede tener de los muros que lo encierran” (p. 36). “Lo absurdo nace de esta confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo” (p. 42). “La absurdidad nace de una *comparación* (...) entre un estado de hecho y cierta realidad, entre una acción y el mundo que la supera” (p. 45). En consecuencia, según *El mito de Sísifo*, “lo absurdo depende tanto del hombre como del mundo” (p. 34) y brota de la actividad o ejercicio de la conciencia humana. “Lo absurdo no está en el hombre ni en el mundo sino en su presencia común” (p. 45), vinculados por la conciencia. Los “tres personajes del drama” –nuevamente el léxico teatral- son “lo irracional, la nostalgia humana y lo absurdo” (p. 42). La síntesis en imagen: “Lo absurdo es esencialmente un divorcio” (p. 45), “es el divorcio entre el espíritu que desea y el mundo que decepciona, mi nostalgia de unidad, el universo disperso y la contradicción que los encadena” (p. 67).

Si bien Pavlovsky no cita en sus metatextos de los sesenta a Camus, creemos que su concepto de “sentimiento” y “razonamiento” absurdos de la existencia expresa claramente la “angustia”

vital a la que Pavlosvky hace referencia como motor de su vínculo con el teatro y la creación (véase al respecto el Cap. I de esta Tesis). Hay una deuda evidente de Pavlovsky con el absurdismo existencialista sintetizada en las imágenes del “vacío” y la “náusea” recurrente en sus personajes, no sólo en los sesenta (piénsese en *Pequeño detalle* o *La muerte de Marguerite Duras*).

Puede definirse como *ética absurda* la política de la existencia propuesta por Camus en *El mito de Sísifo*. Este campo temático complejo y rico debe desglosarse en diversos componentes:

a) Vivir debe ser *lucha y desgarramiento*, en tanto el sentimiento y la conciencia de lo absurdo imponen a la vida una dimensión agónica: la existencia se construye como

“una lucha sin tregua (...) [que] supone la ausencia total de esperanza (que nada tiene que ver con la desesperación), el rechazo continuo (que no se debe confundir con la renuncia) y la insatisfacción conciente (que no cabría asimilar con la inquietud juvenil)” (p. 46).

“[La existencia] es oposición, desgarramiento y divorcio (p. 51).

b) El hombre debe aspirar a una *radicalidad sin compensaciones* ni ensoñaciones optimistas sustentadas en una supuesta trascendencia. Camus diferencia su concepción absurdista de las ideas del “dios abstracto” de Husserl, del “dios fulgurante” de Kierkegaard y del misticismo de Chestov, porque a diferencia de estos filósofos,

“para un espíritu absurdo la razón es vana y no hay nada más allá de la razón” (p. 51).

c) En consecuencia el ser humano debe *reconocerse en su límite y vivir sin apelación*. El ejercicio intelectual sólo conduce al reconocimiento de los propios límites: “Lo absurdo es la razón lúcida que comprueba sus límites” (p. 66). Se trata de reconocer que no hay dios ni dioses, ni plan, ni trascendencia, ni justicia que organicen el universo. Sólo hay vida y hay muerte. “Lo absurdo me aclara este punto: no hay mañana” (p. 77). El hombre debe aceptar su condición absurda y aprender a “vivir sin apelación” (p.79). “Para un hombre entender el mundo es reducirlo a lo humano, marcarlo con su sello” (p. 30).

d) *Asumir la absurdidad es paradójicamente una liberación*. La aceptación de la condición absurda es el punto de partida de una nueva libertad (p. 77). La ética consiste en “la libertad absurda”: aprender a vivir en este mundo, porque “el infierno del presente es por fin su reino” (p. 70). Se trata de convertir esa realidad en “el vino del absurdo y el pan de la indiferencia” (p. 71).

“Vivir es hacer que viva lo absurdo. Hacerlo vivir es ante todo contemplarlo. Al contrario de Eurídice, lo absurdo sólo muere cuando se le da la espalda” (p. 72).

“Si lo absurdo aniquila todas mis posibilidades de libertad eterna, me devuelve y exalta, por el contrario, mi libertad de acción” (p. 75).

Se produce entonces la paradoja del recupero del “sentido de la vida” en el absurdo (p. 14) y la conclusión es la dificultad, el dolor de la existencia: “Vivir, naturalmente, jamás es fácil” (p. 16).

e) *Vivir en este mundo es un ejercicio permanente de “la rebelión y la clarividencia”* (p. 70), asegura Camus. Entiende por rebelión el “enfrentamiento perpetuo del hombre con su propia oscuridad” (p. 72), “esta rebelión no es sino la seguridad de un destino aplastante, sin la resignación que debería acompañarla” (p. 73). La rebelión es la negación afirmativa de la que Camus hablará más tarde en su ensayo *El hombre rebelde* (1951). Sintetiza en *El mito de Sísifo*:

“Esta rebelión da valor a su vida. Extendida a lo largo de toda una existencia, le restituye su grandeza. No hay espectáculo más hermoso para un hombre sin anteojeras que el de la inteligencia enfrentada a una realidad que la supera” (p. 73).

Cuando Camus afirma en *El mito de Sísifo* que “lo absurdo es su tensión más extrema” (p. 74), regresa nuevamente a la metafórica teatral, a la teoría del conflicto como elemento constitutivo insustituible de las narrativas escénicas. De esta manera lo absurdo se transforma en un componente organizador de la existencia porque “a partir del momento en que es reconocido, lo absurdo es una pasión, la más desgarradora de todas” (p. 35). Rebeldía y clarividencia/lucidez van de la mano: “El ideal del hombre absurdo [es] el presente y la sucesión de los presentes ante un alma sin cesar conciente” (p. 83), “todo comienza por la conciencia y nada vale sino por ella” (p. 25).

f) La rebelión ubica al *hombre contra la muerte*: lo aleja del suicidio “en la medida en que una ética absurda es al mismo tiempo conciencia de la muerte y su rechazo” (p. 73). No es la imagen del suicida la del hombre absurdo sino la del “condenado a muerte” (p. 73). “El rechazo, la conciencia y la rebelión son lo contrario del renunciamiento” (p. 74), “se trata de morir irreconciliado y no de buen grado” (p. 74). Camus otorga prioridad a una ecuación de cantidad de tiempo por sobre otra de cualidad: “Sentir la propia vida, la rebelión, la libertad, y lo más posible, es vivir lo más posible” (p. 82). *El mito de Sísifo* expone muy claramente su impugnación al suicidio como respuesta al absurdo y esto –como veremos– constituye una

clave fundamental para la hermenéutica de *Calígula*.

g) *No hay modelos éticos, sólo ejemplos de casos posibles no elevados al estatuto de modelos.*

Nadie puede decir ni saber qué hay que hacer, salvo enfrentar la condición de lo absurdo como base de una política de la existencia. Y a partir de ese fundamento, todo es posible.

h) *No hay modelos pero sí hay contramodelos*, hay elecciones existenciales que corresponden a la práctica del mal. Paradójicamente, para el hombre absurdo “lo absurdo no libera, ata” (p. 90) y el “todo está permitido” de *Los hermanos Karamazov* de F. Dostoievski no es fuente de goce ni liberación sino una “amarga constatación” (p. 90). Camus afirma:

“Lo absurdo no autoriza todas las acciones. Todo está permitido no significa que nada esté prohibido. Lo absurdo devuelve solamente su equivalencia a las consecuencias de los actos. No recomienda el crimen, sería pueril, pero devuelve su inutilidad al remordimiento (...) Hay responsables, no culpables (...) Un acto tiene consecuencias que lo legitiman o lo anulan. Hay que ser absurdo, no hay que ser iluso” (p. 91).

En resumen, esta *ética de la lucidez absurda* (p. 165) se sintetiza poéticamente en la imagen de Sísifo, el condenado, y el momento simbólicamente más potente del mito de Sísifo es el descenso, el breve descanso en el que la toma de conciencia alcanza su mayor intensidad porque se produce una concentración sobre la conciencia de sí y del mundo. Condena y lucidez sumadas.

En el fundamento de valor del teatro “vanguardista” de Pavlovsky se verifica esa voluntad de “rebeldía y clarividencia”, así como la conciencia de una radicalidad sin apelaciones y de la necesidad humana de construcción de un mundo que supere los límites de la visión burguesa.

Agrupamos en el campo temático de lo absurdo como poética y estética el conjunto de observaciones sobre la práctica y la conceptualización del arte absurdo en *El mito de Sísifo*. La complejidad de este aspecto requiere el siguiente desglose interno:

a) Camus piensa la tarea de crear como la más extremada de las vivencias absurdistas: “el goce absurdo por excelencia es la creación” (p. 124). Sucede que la creación duplica/multiplica la experiencia de la vida: “Crear es vivir dos veces” (p. 124), y en consecuencia, también se redobla la actividad de la conciencia.

b) *La obra de arte se vincula con la objetivación de la experiencia absurda*: es “la única posibilidad de mantener [aferrar] la conciencia y de fijar sus aventuras” (p. 124).

c) *Teoría de la mimesis absurda*. La obra de arte parte, según Camus, de una base mimética: “imitar, repetir y recrear” son el fundamento, “la creación es el gran mimo” (p. 124). Dicha

mimesis rechaza el discurso explicativo: “Si el mundo fuese claro, no existiría el arte” (p. 129). Debido a la naturaleza absurda del vínculo del hombre con el mundo, el arte puede y debe “describir” pero no “explicar” (p. 125). “Describir, tal es la suprema ambición de un pensamiento absurdo”, porque “la expresión artística comienza donde el pensamiento acaba” (p. 130). El arte debe poner el acento en esa desproporción (p. 178) para ser él mismo. De esta manera lo propio del arte es la metáfora concreta articulada a través de una “inteligencia ordenadora”: “La obra de arte nace del renunciamiento de la inteligencia a razonar lo concreto” (p. 128).

d) La naturaleza absurda del mundo hace que *filosofía y arte se relacionen y complementen*. Camus expone en *El mito de Sísifo* la tesis del desplazamiento de la filosofía hacia el arte y del arte hacia la filosofía: ambas disciplinas se complementan e iluminan recursivamente. Camus predica la unidad profunda entre filosofía y arte (p. 126) y sostiene que el filósofo es un creador (p. 130) y que en las nuevas condiciones del ejercicio de la filosofía, el pensador escribe con imágenes como él mismo lo hace. De la misma manera, el mayor novelista (por extensión el artista) es un filósofo.

e) *Finalidad de la obra de arte*: en este aspecto Camus pone el acento en la paradoja de la gratuidad de la obra absurda, cuyo fundamento es el “pensamiento negativo”, es decir, el escribir/crear nombrando el absurdo, paradójicamente producir discurso sobre la nada. El artista debe dar “al vacío sus colores” (p. 147). Camus insiste sobre la potencia de las figura de la paradoja (p.47 y p. 74) y la contradicción (p. 85). Sus ideas al respecto fundamentan precursoramente el principio dialógico de las teorías del pensamiento complejo (Morin, 2003). En su tarea de poner en palabras lo absurdo, la literatura o el teatro no se despalabran o fracasan, sino que poseen la capacidad de “ilustración” a través de personajes como forma de generar un ejercicio de conciencia, porque el objetivo último del arte es mantener en estado de lucidez la conciencia sobre lo absurdo (p. 148-149). El arte debe expresar rebelión, libertad y diversidad (p. 151).

f) *Contra el teatro de tesis y verdad revelada* (p. 149), contra la univocidad, el arte apuesta a la diversidad, supera el monologismo a través del dialogismo y la polifonía. No se trata de dirigir la creación como mero instrumento de ilustración de lo ya conocido, sino de darle libertad de descubrimiento, de hallazgo. Los principios de la obra absurda que Camus reconoce en *El proceso* de Kafka son

“la rebelión inexpresada (cabalmente es ella la que escribe), la desesperación lúcida y

muda (cabalmente es ella la que crea), esa sorprendente libertad de conducta que los personajes de la novela reflejan hasta la muerte final” (p. 169).

Camus se opone a un teatro de re-presentación de saberes previos, un teatro tautológico al que vamos a buscar y ratificar lo que ya sabemos con anticipación. Como veremos, *Calígula* no guarda un vínculo tautológico con el discurso expositivo de *El mito de Sísifo*, sino que amplía sus saberes y su campo de representación en torno de lo absurdo.

g) *Ética de la creación*: la relación vital con la obra de arte debe ser de ratificación de la absurdidad. El arte no se plantea como un refugio para la construcción de sentido (p. 125) sino como un fenómeno absurdo en sí, una ratificación de la naturaleza del mundo que “no ofrece salida al mal de ánimo, [sino que] es un nuevo signo de ese mal” (p. 126).

Considerada en *El mito de Sísifo*, la categoría “absurdo” ilumina aspectos no señalados por Esslin pero resulta nuevamente limitada e inespecífica para la caracterización del teatro “vanguardista” de Eduardo Pavlovsky. El autor de *Somos* podría suscribir que la obra de arte se vincula con la objetivación de la experiencia absurda, su rechazo del teatro de tesis, una ética de la creación como ratificación de la absurdidad. Pero se distancia de Camus en su manera “convencional” de concebir el lenguaje teatral, de acuerdo a la afirmación antes citada de Esslin que justifica la exclusión de Camus de *The Theatre of the Absurd*, o expresado por Robert Abirached en *La crisis del personaje en el teatro moderno*:

“En la Francia de posguerra, Cocteau, Anouilh, Salacrou, Camus, Sartre y Giraudoux, ocupan el primer plano del escenario. Cada uno a su manera tienen en común el haber permanecido fieles a las reglas usuales de la representación y haber mantenido el estatuto que se le había asignado al personaje desde el siglo XIX, adaptando su discurso, sus preguntas y sus actos al mundo contemporáneo. En el extranjero, Tennessee Williams, Arthur Miller, Ugo Betti, Alfonso Sastre no hacen o harán otra cosa” (1994, Cap. VI, p. 373).

En otra oportunidad (Dubatti, 1989 y 1990) elaboramos la que consideramos una “poética del teatro del absurdo”. Señalamos entonces sus rasgos sobresalientes: el vaciamiento o impenetrabilidad de las actancias destinador-destinatario en el nivel de la sintaxis; el desmontaje de los procedimientos del drama moderno en el nivel de la historia y en el nivel lingüístico; el pasaje de una tesis realista a una “tesis absurdista”. Quince años después consideramos la inviabilidad de esas nociones para la totalidad del corpus tradicionalmente identificado con absurdismo y la necesidad de redefinir el teatro de la postvanguardia europea entre 1950 y 1970 con nuevas categorizaciones.

Son las que reformularemos en nuestro análisis de las obras de Pavlovsky en este capítulo a partir de su relación con textualidades precisas que preferimos no englobar en la archipoética del absurdismo, por nuestro rechazo a esta categoría.

Con un criterio revisionista, analizaremos las micropoéticas de las siete piezas conservadas del período de experimentación radicalizada (*Somos, La espera trágica, Un acto rápido, Robot, Alguien, Match y La cacería*) con el objetivo de describir e interpretar dichas micropoéticas en sus líneas principales desde nuestra metodología inductiva. Haremos también referencia a las piezas perdidas (*Regresión, Camello sin anteojos, Imágenes, hombres y muñecos, Circus-loquío*) a partir de los datos que sobre ellas hemos podido compilar. En los tres primeros casos se trata de una primera “dramaturgia de actor”, de allí que no se haya conservado su texto por escrito. Retomaremos la caracterización de la macropoética de los textos de Pavlovsky de esta primera etapa en el Capítulo VII.

Radicalización de lo nuevo para una ampliación del concepto de realidad. Es evidente que el fundamento de valor que unifica las piezas “vanguardistas” de Pavlovsky no es exclusivamente la percepción del absurdo de la existencia y del mundo sino una *radicalización de lo nuevo* entendida como *experimentación profunda, de contraposición, en el campo de las convenciones del lenguaje teatral* (sobre esta caracterización de “lo nuevo”, v. Marco De Marinis, 1988, p. 13) válido en tanto metáfora epistemológica de *una ampliación del concepto de realidad*. Pavlovsky encuentra en el teatro de este período una herramienta de expresión que le sirve como dispositivo de desautomatización y ampliación del régimen de experiencia de lo real-cotidiano. Pavlovsky advierte que el teatro ofrece una “realidad pluridimensional” que recursivamente produce afectación y modificación en la existencia:

“Pienso que la imagen [teatral] es la encargada de fusionar símbolo, fantasía y realidad. Para mí estos tres elementos conjuntos dan una nueva dimensión y esa dimensión es la que intento elaborar en mi teatro. Si logro plasmar estos tres elementos en una obra teatral, quedo satisfecho, porque siento que me acerco un poco a una realidad pluridimensional, que es lo que personalmente busco en el teatro, porque no concibo otra realidad que no sea ésta. Para mí es mucho menos real una comedia española que una obra de Beckett” (1967, p. 10).

El mismo Pavlovsky ha observado que se trata de un teatro “hacia una realidad total”, es decir, un teatro que amplía el registro de experiencia del hombre más allá de la perspectiva materialista-objetivista del realismo teatral (Pavlovsky, 1967) y la visión materialista-objetivista-pragmática que

caracteriza la posición realista en nuestro “común mundo compartido”. Para la caracterización de esta visión seguimos el concepto de Carnap “el mundo de las cosas”, el marco conceptual que envuelve nuestra vida cotidiana, nuestro común mundo compartido. Lo describimos a través de un régimen de experiencia vital cotidiana, un régimen de empiria caracterizado por ciertos rasgos de estabilidad y previsibilidad. Algunos juicios constitutivos es este nuestro estar en el mundo son:

1. la existencia de objetos materiales con persistencia en el tiempo;
2. la posibilidad de referirnos a tales objetos, identificarlos y reidentificarlos;
3. la existencia de personas concebidas como seres corporales que evidencian vida mental y capacidad de acción.;
4. la creencia en regularidades naturales y de comportamiento;
5. la creencia en que la realidad empírica forma un único esquema espacio-temporal;
6. la autolocalización de las personas en tal esquema único;
7. la creencia en que una gran parte de lo que consideramos real existe independientemente de nosotros.

Samuel Cabanchick (2000) afirma que se trata de “un marco lingüístico con las categorías sintácticas y semánticas que le son propias. El lenguaje natural debe comprenderse ante todo como un “práctica” coordinada con todo un conjunto de modos de comportamiento o forma de vida (p.111). En términos de Strawson (*Individuos*, 1989), una “metafísica descriptiva”.

Pavlovsky escribe en su metatexto de 1967:

“Hace tiempo que bosquejo un largo artículo que pensé titular ‘Hacia una realidad total’. Lo curioso es que este nombre me resulta más cómodo y más aclaratorio que todas las otras denominaciones que los críticos (sic) han intentado etiquetar al teatro que nace en 1950 en París, con Eugene Ionesco” (1967, p. 5).

Es importante destacar el “hace tiempo”, que evidencia el interés desde años antes de la publicación de este metatexto por reflexionar sobre el teatro de la postvanguardia. Tal como señalamos arriba, Pavlovsky retoma el concepto de “realismo exasperado” de Lorda Alaiz pero lo vincula a su lectura de Esslin:

“Es Martin Esslin, en su estudio del teatro del absurdo, quien sostiene que no hay una verdadera contradicción entre una reproducción meticulosa de la realidad y el teatro de vanguardia de Beckett y Ionesco” (1967, p. 5).

Pavlovsky evidencia ser un lector rico e informado, actualizado en materia de bibliografía sobre

nuevas tendencias teatrales. Su tesis central es que el “teatro de vanguardia” viene a darle entidad a un concepto de realismo más amplio que el materialista-objetivista:

“También Barceló, en su magnífico prólogo sobre el Teatro francés de vanguardia (sic) que engloba obras de Ionesco, Beckett y Adamov, sostiene que no hay nada tan desesperadamente real como el clima creado por las obras de Samuel Beckett. Alfonso Sastre, el gran dramaturgo español, desarrolla un estudio de varios puntos sobre *Esperando a Godot*, la famosa obra del escritor irlandés, donde también defiende vehementemente el sentido estrictamente realista de este tipo de teatro, y el mismo Ionesco sostiene este mismo criterio en su último libro *Notas y contranotas*” (1967, p. 5-6).

Pavlovsky invita a una redefinición del concepto de “realismo” en tanto esta poética “experimental” es la que verdaderamente ilumina la naturaleza compleja de nuestra realidad:

“Como que la masa gris e indiferente de nuestra existencia cotidiana nos es de pronto lúcidamente expuesta en su verdadera estructura desnuda y desolada” (1967, p. 6).

Pavlovsky sostiene que el teatro de la posvanguardia francesa no es un “teatro de la fantasía” sino “un teatro de la gran revelación” (1967, p. 6). Lo afirma recurriendo a Leonard Pronko:

“Leonard Pronko, en su libro titulado *Teatro de vanguardia*, realiza un profundo estudio sobre el teatro de Beckett y el movimiento de teatro experimental francés, donde señala que la resistencia que despierta el teatro de vanguardia está directamente en relación con la dificultad del espectador de visualizar en el escenario obras cuyos contenidos giren alrededor de ciertos temas que involucran las más profundas angustias del hombre, señalando que el hombre va al teatro a buscar alguna solución y no a descubrir más conflictos. ¿De dónde surge entonces la contradicción de quienes sostienen que el teatro de vanguardia es un teatro de la fantasía? Tal vez pienso que son aquellos mismos que sostienen que Arnold Wesker es más realista que Beckett y que también es más realista el Adamov de *Primavera del 71* que el de *Ping pong* o el de *La grande y pequeña maniobra*” (1967, p. 6).

Para Pavlovsky *Esperando a Godot* expresa cabalmente nuestra empiria,

“Captura precisamente ese no suceder nada constituyente de nuestra existencia cotidiana. Es por eso un cuadro familiar. Una placa radiográfica en la que nos reconocemos con horror. La trama de *Esperando a Godot* es justamente la trama de nuestra vida. (1967, p. 6).

De acuerdo con Ricardo Domenech (“Sobre un teatro crepuscular”) Pavlovsky sostiene que si bien

el hombre es un “animal dialógico”, es también “un ser que está solo”, “un ser radicalmente incomunicable en sus recovecos íntimos y profundos” (1967, p. 6). El teatro postvanguardista viene a dar cuenta, según Pavlovsky, de esa escisión, de “un choque”, un desgarramiento, algo que no encaja” (1967, p. 6). El teatro de experimentación persigue, en definitiva, “un misterio irresoluto” y acaso irresoluble”, pone al espectador “frente al misterio, a un paso del absurdo, de donde partieron Kafka y Beckett” (1967, p. 7). Este metatexto invaluable para medir el grado de conciencia y conceptualización que Pavlovsky posee sobre la práctica teatral y sobre la escena coetánea incluye una definición del teatro de este período que resulta especialmente iluminadora:

“Personalmente entiendo el teatro de vanguardia como un teatro primordialmente de búsqueda. Es un teatro que dice *hacia* y que intenta conectarnos con aspectos absolutamente *reales* de nuestra personalidad. Es el teatro de nuestros cotidianos estados de ánimo. Aquél que nos libera de los grandes discursos y mensajes, es el teatro de nuestras eternas preguntas incontestables, el teatro de nuestra soledad, el que nos hace hablar en el idioma de nosotros, con nosotros y no de nosotros, con los otros porque carece de la palabra que adhiere ribetes de incomunicación para sumergirse en nuestras inmensidades” (1967, p.7).

Todas estas afirmaciones de Pavlovsky no son sino una autodefinition de su propio teatro. Pavlovsky se apoya en la lectura del teatro de la postvanguardia francesa para pensar su propio teatro. En ese sentido las expresiones de “búsqueda”, “experimentación”, “expresión de angustias profundas y de la existencia cotidiana valen para pensar su teatro de este período. Pavlovsky es consciente de la actualización que esto implica dentro de la escena nacional:

“El teatro, de alguna manera, ha sido siempre reflejo de los acontecimientos vitales de las épocas. Al teatro de vanguardia le toca entonces el tema del hombre actual, con sus dudas y sus incertidumbres, en sus grandes soledades” (1967, p. 7).

Para Pavlovsky hay que distinguir un realismo auténtico de otro “falso realismo” (1967, p. 11), el que resulta de la contigüidad entre mundos poéticos y régimen de experiencia de la empiria material-objetiva y cuyo surgimiento corresponde a fines del siglo XVIII y su consolidación al siglo XIX. Según Pavlovsky el realismo convencional

“no es realismo, porque no hay búsqueda ni intento de modificar ninguna estructura” (1967, p. 11).

Si bien Pavlovsky vincula su concepción del “teatro del vanguardia” con una redefinición del realismo, puede decirse que su visión responde más precisamente a una concepción simbolista de la

escena en la que, a partir de la autonomía, de la negatividad del lenguaje de la escena, ésta se transforma en enunciación metafísica de lo real a través del mecanismo de la captación de símbolos en los que el universo se expresa por medio poético. (Aguirre, 1983; Menke, 1997). El teatro es en este sentido una realidad superior, la revelación de la idea o esencia del mundo, y en consecuencia, una religación con el misterio. Sostenemos estas afirmaciones a partir de nuestra hipótesis de que la vanguardia no es una mera oposición, superación y cuestionamiento crítico al simbolismo (Maeterlinck, Gordon Craig) sino una continuación y profundización de su legado (Dubatti, 2003c, pp. 41-60). Pavlovsky suscribe en su metatexto, aunque no lo nombra, el pensamiento de Mallarmé: “El deber del poeta es la explicación órfica de la tierra”. De esta manera el dramaturgo concibe un tipo de teatro “jeroglífico” (retomaremos esta noción al referirnos a Antonin Artaud), en tanto un lenguaje que expresa en su opacidad la verdadera naturaleza de lo real. Insistimos, no responde entonces a un concepto realista sino al legado simbolista dinamizado por la experiencia de la vanguardia.

Otro aspecto destacable de este metatexto de 1967 es su atribución al teatro de una dimensión terapéutica, curadora, que no debe confundirse con la asimilación de teatro y psicodrama. Pavlovsky sostiene que

“personalmente escribo teatro o actúo en teatro porque no puedo dejar de hacerlo, no porque me produzca solamente un placer estético” (1967, p. 8).

Más de treinta años después, en *La ética del cuerpo*, Pavlovsky insiste en que “empecé a escribir muy ligado a las vanguardias, a las angustias pequeño-burguesas, a los problemas de mi propia existencia” y al hecho de que la escritura y la actuación fueron de la mano, se determinaron recursivamente: “Empecé a escribir cuando comencé a hacer teatro, realizaba las dos tareas simultáneamente”; “El teatro ha sido para mí, fue, es y será una gran terapia” (EC, 2001, cap. II, pp. 22 y sigs).

“A veces el teatro es doloroso para mí, pero siempre he tenido la sensación de que el escenario es uno de los lugares donde puedo expresarme, por eso me gusta trabajar en mis obras. Digo que es doloroso porque no siempre es placentero escribir o actuar, pero sé que cuando escribo o actúo me estoy expresando en forma total, y allí me siento profundamente auténtico. No hago teatro para divertirme sino como un intento desesperado para expresarme” (1967, p. 9).

En *La ética del cuerpo* Pavlovsky vincula las instancias originarias de su teatro con problemáticas existenciales, pero a la vez reconoce la inscripción de lo social-histórico en la intersubjetividad

colectiva:

“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 yo encuentro en Beckett no es un análisis de 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 expresarlo 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 mundo, se produce una terapia. Porque es como si yo exorcizara grandes fantasmas al poder recrearlos en mis obras. Todo el tiempo siento que con mis obras estoy tocando grandes temas míos (...) de alguna manera, una forma de autobiografía (...) Una vez [Alberto] Closas me dijo, definiendo la actividad del actor: "Qué placer esto de vestirse de otro, llegar al escenario para hacer de otro, dices la letra de otro, te disfrazas de otro... Después vuelves a tu casa y tu mujer te está esperando con una rica comida, haces el amor con tu mujer y luego te levantas, almuerzas, te tiras a la piletta y a la noche vuelves a vestirte de otro... ¡Qué belleza!". En mi caso no es así: para mí el teatro fue y es un constante descubrimiento de mí mismo. Cuando ensayo descubro que estoy tocando distintas facetas de mi vida, pero cuando lo más personal llega a un nivel estético, lo mío ya no es mío. Ya no es sólo personal sino también propio de un social-histórico determinado. No son sólo los problemas de Pavlovsky sino los personajes de Pavlovsky develando cuestiones sociales” (EC, 2001, pp. 22-23).

Según nuestra hipótesis, extensamente discutida con Eduardo Pavlovsky y aprobada por él (*La ética del cuerpo*), el autor no lleva los procedimientos del psicodrama al teatro sino a la inversa, descubre en la teatralidad una herramienta terapéutica que puede ser llevada a la terapia. Pueden verse al respecto sus reflexiones en el artículo de 1964 “La curación por el drama” (*Teatro XX*, a. I, n. 3, agosto, p. 2) y en el ensayo posterior *Psicodrama y literatura* (1998). Esa complementariedad es destacada por Pavlovsky en 1967, pero no como deuda del teatro a la concepción psicodramática, sino a la inversa, en una línea semejante a la propuesta por Jean Fanchette (*Psicodrama y teatro moderno*, 1975). La gran diferencia entre el teatro y el psicodrama radica en

que el primero genera “creación artística” y por lo tanto se vale de herramientas, procedimientos y recursos profesionales que no son los de la terapia psicodramática. La dramatización en psicodrama busca una operatividad-pragmatismo exclusivamente terapéuticos; la creación artística deviene en otras territorialidades de subjetividad, que implican otras maneras de habitar el mundo, mecanismos de ampliación del mundo. Pavlovsky siempre ha sostenido que el vínculo entre teatro y psicodrama no es simétrico sino monocausal, del teatro hacia el psicodrama:

“Creo que mi profesión, y sobre todo mi especialidad, buscan precisamente una manera de enseñarle al hombre a encontrar vías de expresión que lo liberen del encierro de la neurosis. La creación artística es la gran salida, por lo menos es mi salida, o una de mis salidas” (1967, p. 9).

“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” (EC, 2001, p. 24).

Debe quedar claro: Pavlovsky no lleva el psicodrama al teatro sino que lleva el teatro al psicoanálisis y allí descubre el psicodrama. El psicodrama es deudor del teatro, y no a la inversa. La creación artística es un fenómeno mucho más vasto y complejo que el psicodrama, e involucra otros procesos y materiales de lo real. El psicodrama se vale de la capacidad terapéutica del arte, y no así el arte se vale de los “descubrimientos” del psicodrama. Coincidimos al respecto con las afirmaciones de Jaime Rojas-Bermúdez (*Teoría y técnica psicodramáticas*, 1997) y Philip Sandblom (*Enfermedad y creación*, 1995). El vínculo de Pavlovsky con el psicoanálisis es igualmente muy valioso a lo largo de toda su vida: como explica en *La ética del cuerpo*,

“Sería ingenuo 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 Mimi Langer, que me bancó todo, y a Ulloa, quien me enseñó todo y me sigue enseñando hoy” (EC, 2001, p. 24).

El psicoanálisis colabora en el conocimiento de la vida, pero no recursivamente en el conocimiento de las claves del arte: es el teatro el que ilumina otras zonas de la realidad y una especificidad de su acontecer que el psicoanálisis no alcanza.

Otro aporte central del metatexto de 1967 es su descripción de algunos de los procedimientos más relevantes del teatro postvanguardista: la trama monosituacional, la prioridad de la imagen sobre la palabra, la narrativa de intensidades, la ausencia de discursividad pedagógica en boca de los personajes. Volveremos sobre dichos procedimientos y su caracterización en el análisis de cada

pieza de Pavlovsky.

Filiación artaudiana: “extender las fronteras de la llamada realidad”. El fundamento de valor de la concepción teatral pavlovskiana en este período es de raíz artaudiana: cumple con las propuestas directivas de Artaud en el Prefacio a *El teatro y su doble* respecto de la necesidad de hacer un teatro que “destruya el lenguaje para alcanzar la vida” y que “conduce a rechazar las limitaciones habituales del hombre y de los poderes del hombre, y a extender infinitamente las fronteras de la llamada realidad” (Artaud, 1996, p. 15)⁶⁹. En su metatexto de 1967 Pavlovsky menciona y cita al autor de *El teatro y su doble* en distintas oportunidades, especialmente cuando se refiere a la idea central de su ensayo:

“(…) la búsqueda de una realidad total (...) puede dar una imagen confusa en un primer momento [pero] es una distinta manera de apreciar nuestra realidad circundante en forma pluridimensional. Experiencia total, realidad total, búsqueda de distintas dimensiones, dice Artaud” (Pavlovsky, 1967, p. 9).

Más adelante, Pavlovsky regresa a Artaud y lo cita *in extenso*:

“Hemos visto el teatro con anteojos de un color; ahora sabemos que hay muchos otros colores, pero queremos seguir usando los viejos. Mientras se mantenga encerrado en su actual lenguaje, rompe con el presente. ‘*Su objeto no es resolver conflictos sociales o psicológicos, ni servir de campo de batalla a las pasiones morales, sino expresar objetivamente ciertas verdades secretas, sacar a la luz por medio de gestos activos ciertos aspectos de la verdad oculta. Cumplir esto, unir el teatro a las posibilidades expresivas de las formas y el mundo de los gestos, ruidos, colores y movimientos, es devolverle su primitivo destino, restituirle su aspecto religioso y metafísico, reconciliarlo con el Universo*’. Estas palabras fueron dichas por Artaud. ‘*Importa averiguar si en el dominio del pensamiento y la inteligencia no hay actitudes que escapan al dominio de la palabra y que los gestos y todo el lenguaje del espacio alcanzan con mayor precisión. Por eso una imagen, una alegoría o una figura que ocultan lo que quisieran revelar, significan más para el espíritu que las claridades de los análisis de la palabra*’” (1967, p. 11)

Le Théâtre et son Double de Antonin Artaud se publicó en Gallimard, Col. Métamorphoses, el 7 de febrero de 1938, en París. Reúne textos de Artaud sobre teatro escritos desde 1931: conferencias,

⁶⁹ Todas nuestras citas corresponden a las siguientes ediciones: en francés, Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, tomo IV, 1964, con rica información en las notas y Apéndice ; en castellano, Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble*, Barcelona, Edhasa, 1996, traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda.

manifiestos, crónicas de espectáculos (incluido un film), extractos de cartas. La primera edición en español que circula en la Argentina pertenece a Sudamericana (Buenos Aires, 1964), traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Cuando Pavlovsky comienza a escribir su teatro “vanguardista”, hacia 1961, no había leído a Artaud. La lectura posterior, en 1964, le permite inteligir argumentativa e interpretativamente lo que Pavlovsky había emprendido intuitivamente.

Artaud comenzó a pensar en reunir sus textos sobre teatro hacia 1935, en la época de creación del malogrado espectáculo *Los Cenci* y poco antes del proyecto de viajar a México. El 22 de febrero de 1935 le escribió una carta a Jean Paulhan (editor de Gallimard) en la que le hablaba de “un ensemble de textes” sobre teatro. En el barco que llevó a Artaud hacia México el 25 de enero de 1936, el poeta escribió a Paulhan que había encontrado para su libro “le titre qui convient. Ce sera: LE THEATRE ET SON DOUBLE”. Cuando el libro salió a la venta, Artaud ya estaba internado en Sainte-Anne e iniciaba el terrible período de encierro en sucesivos institutos psiquiátricos que duraría una década.

La síntesis de las ideas de Artaud en su libro está expresada en el “*Préface: Le théâtre et la cultura*”. No se conoce exactamente la fecha de escritura de este texto, que puede fecharse hacia 1936-1937. En las cartas durante su viaje a México (enero 1936 hasta noviembre del mismo año)⁷⁰ Artaud no hace mención al “Prefacio”, sin embargo se encontraron tres esquemas de trabajo sobre sus contenidos anteriores a su partida. Los contenidos del texto parecen indicar que su redacción corresponde a un momento posterior al estudio de la civilización mexicana (Artaud comienza a dedicarse al tema a partir de 1933, y con mayor concentración antes del viaje, en 1935). El “Prefacio” no figura en el sumario de *Le Théâtre et son Double* que Artaud envía a Paulhan en carta del 6 de enero de 1936. Además, algunas de las ideas sobre el tema de la cultura parecen responder a sus observaciones de la experiencia mexicana. Es probable, en consecuencia, que Artaud haya escrito el “Prefacio” con posterioridad al resto de los textos incluidos en el volumen, a su regreso a París (desde noviembre de 1936), luego de la experiencia mexicana y antes del viaje a Irlanda (agosto-setiembre 1937). Es probable que lo haya adjuntado a las pruebas de página corregidas a su regreso de México. Lo cierto es que en 1937 el “Prefacio” ya forma parte del libro. En una carta dirigida a Paulhan (13 de abril de 1937), escribe: “J’ai recu les épreuves du *Théâtre et*

⁷⁰ Para una completa cronología sobre la vida y la obra de Artaud, remitimos a Martin Esslin. *Antonin Artaud. The Man and his Work*, 1976, pp. 119-124. Así también, a los iluminadores estudios de Jean-Louis Brau (1971) y Marco De Marinis (1999).

son Double. Je tiens beaucoup a ce que la Préface soit imprimée en italiques”.

La fijación temporal de los textos incluidos por Artaud en *Le Théâtre et son Double* permite obtener algunas conclusiones sobre la importancia del “Prefacio” en el sistema de ideas del libro: el *Préface* es el último texto escrito y en él Artaud estaría incluyendo reflexiones vinculadas a sus experiencias culturales y teatrales en México. En tanto “Prefacio” a la totalidad del volumen, este texto no responde a una ocasión ajena o anterior a la composición misma del libro –una conferencia, una crítica, un ensayo circunstancial, etc.- y se concentra en la noción de unidad del mismo. Texto dador de unidad a la compilación de materiales de diverso origen, el *Préface* importa la síntesis y la totalización del pensamiento de Artaud en *Le Théâtre et son Double*. Por su fecha hipotética de escritura [1936-1937], implica una actualización de las ideas de Artaud hasta un año antes de la salida del libro.

Las siguientes consideraciones, destinadas a advertir el intertexto de Artaud en el metatexto pavlovskiano de 1967, se fundamentan metológicamente en los aportes de la temalogía, disciplina subsidiaria de los estudios de Teatro Comparado. Al respecto remitimos a trabajos de M. Beller, P. Chardin, J. Dubatti y C. Garnica⁷¹. En cuanto a las expresiones de Artaud correspondientes al “Prefacio”, las citamos con la aclaración entre paréntesis de número de párrafo, primero, y luego número de la oración dentro de dicho párrafo⁷². Esta forma de referencia nos permite unificar las citas en francés y en castellano. Pueden observarse varios elementos relevantes del sistema de ideas de Artaud, para confrontarlos luego con la primera producción de Pavlovsky:

a) *Diagnóstico negativo sobre la situación de la civilización occidental*: Artaud parte de una conclusión que es resultado de un largo proceso de observación social y cultural: “La vida sucumbe” (1.1). La civilización occidental está en decadencia y crisis porque “vivimos una época en que nada adhiere a la vida” (14.1). El “hundimiento de la vida” es la “base de la desmoralización actual” (1.2). La situación es insatisfactoria: “El mundo tiene hambre” (material y metafísica) (2.1) y “el hombre tiene necesidad de vivir” y “necesidad de creer en lo que lo hace vivir” (4.1), pero esas necesidades no son satisfechas a causa de la indigencia y la

⁷¹ Manfred Beller, “Tematología”, en M. Schmeling, comp., *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*, 1984, pp. 101-133; Philippe Chardin, “Temática comparatista”, en P. Brunel e Y. Chevrel (dirs.), *Compendio de Literatura Comparada*, 1994, pp. 132-147; Jorge Dubatti, 1995d, y *El teatro laberinto*, 1999d; Claudia Garnica de Bertona, “La tematología comparatista: de la teoría a la práctica”, AAVV., *Actas II Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, 1998, tomo II, pp. 227-236.

⁷² Por ejemplo, en el siguiente caso: “La vida sucumbe” (1.1), debe entenderse que dicha expresión corresponde en el “Prefacio” al primer párrafo y, dentro de él, a la primera oración incluida.

inestabilidad del orden de la civilización. El “hambre” es material y metafísica porque el “interior misterioso” (4.1) del hombre tiene un hambre no meramente “digestiva”. Todas las experiencias de la civilización están condicionadas por la pérdida de rumbo y de sentido: “La confusión es el signo de los tiempos” (6.1). El mundo se ha desencantado, ha perdido a sus dioses: “La vida carece de magia constante” (12.1). El desencanto del mundo afecta negativamente al hombre con el fenómeno que Artaud denomina “la venganza de las cosas” (14.2):

- a) la poesía se ha ausentado: “La poesía ya no se encuentra en nosotros y ya no la vemos en el mundo” (14.2);
- b) la poesía resurge en el “lado malo de las cosas”: los crímenes (14.2).

Artaud concluye que esto sucede por “nuestra impotencia para poseer la vida” (14.2).

Estas ideas artaudianas expresan la “angustia contemporánea” a la que hace referencia Pavlovsky, y especialmente su cuestionamiento de los modos de vida “pequeño-burgueses”, la insatisfacción frente a una vida dominada por la ratificación de los valores sociales de clase. Pavlovsky encuentra en el teatro una herramienta de desarticulación de esos modos de vida limitativos y de indagación en un concepto de existencia más amplio.

b) Análisis de las causas que determinan el hundimiento de Occidente: caracterización de las relaciones negativas entre fuerzas vitales y cultura: Artaud señala desde el comienzo del “Prefacio” la causa de esta situación: “La cultura nunca coincidió con la vida” (1.2). Esta afirmación debe comprenderse en dos dimensiones diferentes que implican dos empleos de la misma palabra “cultura” con sentidos diversos:

- 1. la cultura como dominación y anulación de la vida: “La cultura tiraniza la vida” (1.2).
- 2. la cultura como instancia autónoma de la vida: lo que Artaud llama “la escisión entre vida y cultura” (14.2).

En el primer caso el concepto de cultura equivale al de civilización, en el sentido que E. Tylor atribuye a los términos cultura-civilización. Es lo que Artaud llama en otro momento “cultura aplicada” (9.1), es decir, las formas de vida de un pueblo.

En el segundo caso, el término cultura hace referencia a la producción, circulación y recepción de bienes simbólicos, es decir, al mundo del arte, la cultura artística.

Esta distinción es provisoria en el sistema de pensamiento artaudiano, porque su ideal es que el arte y la vida se fundan, y por lo tanto la separación entre cultura vital y cultura artística dejaría

de existir. Se unificarían en una práctica cultural vital, en una manifestación más de las fuerzas de la vida. Mientras esa fusión no se verifica, Artaud utiliza el mismo término con concepciones diferentes.

En el caso de Pavlovsky, llama en su metatexto a juntar el arte con la verdadera dimensión del presente:

“El teatro, en su actual lenguaje [convencional, repudiable], pierde actualidad, la palabra reduce por si sola su posibilidad escénica, su [capacidad de] representación total” (1967, p. 11).

Para Pavlovsky el teatro debe contribuir a la creación de

“obras que intenten llegar, plasmar, representar y reproducir experiencias totales. Búsquedas de un teatro total, de un teatro que intente representarnos más auténticamente en nuestra realidad cotidiana, tan ajena de mensajes y discursos grandilocuentes” (1967, pp. 10-11).

A diferencia de Artaud, Pavlovsky descubre un límite en las potencialidades de fusión entre el arte y la vida; reconoce y propicia que el arte produce afectación en lo real y lo modifica recursivamente, pero ya no apunta a la “utopía artaudiana” a la que haremos referencia a continuación en nuestra Tesis en este mismo capítulo. Esta diferencia con Artaud evidencia el carácter vanguardista del director de *Los Cenci* y postvanguardista de Pavlovsky.

c) *Artaud rechaza la dominación y los límites que la cultura-civilización impone a las fuerzas de la vida*: Para Artaud el problema radica en “la ruptura entre las cosas y las palabras, ideas y signos que las representan” (6.1). Es decir, entre la verdadera realidad (que incluye la dimensión de la trascendencia, lo sagrado, el mundo otro de lo mágico, lo mítico y lo divino) y la cultura (construcción histórica de los hombres: los valores modernos). La construcción cultural del hombre occidental ha limitado, empequeñecido y anulado un concepto más amplio y fecundo de la vida. Artaud lucha contra “nuestra idea petrificada de una cultura sin sombras” (34.1), sin conexión con el mundo de la trascendencia. “En ella nuestro espíritu sólo encuentra vacío” (34.1). Esta manera de comprender la vida ha destruido la dimensión sagrada de lo real: “El hombre no ha inventado lo sobrenatural y lo divino, sino que lo ha corrompido” (13.2), es decir que ha degradado su estatuto ontológico, su realidad en sí, a mera invención de la cultura. Esta manera de comprender la cultura determina “nuestra impotencia para poseer la vida” (14.2). Una de las formas en que la cultura limita la vida se manifiesta en los prejuicios

eurocentristas (17.1, 18.1), en los *mirages*⁷³.

Los vínculos negativos entre fuerzas vitales y cultura son sintetizados en la imagen de un mundo dormido, paralizado: “Es difícil cambiar esta situación: todo nos impulsa a dormir, a no despertar” (30.1); “Se ha impuesto la idea de una acción desinteresada, que bordea la tentación de reposo” (31.1).

Para Pavlovsky la búsqueda de un “teatro total” implica también “encontrar verdades ocultas universales” (1967, p. 12) y religar con el “misterio irresoluto y acaso irresoluble” (1967, p. 7). Pavlovsky apunta a un reencantamiento del mundo más allá de las convenciones sociales de clase y las limitaciones discursivas del materialismo. Pavlovsky constituye, en este sentido, un nuevo eslabón en la línea de pensamiento anti-burgués que adquiere en la Argentina especial impulso desde Florencio Sánchez (véase al respecto nuestras reflexiones sobre el teatro de Rodolfo González Pacheco, en Dubatti, 2002e).

d) *Artaud rechaza la autonomía del arte occidental, la escisión entre cultura y vida*: “En Occidente se sostiene que arte y cultura [aquí según la concepción de Tylor] no pueden ir de acuerdo” (25.2). “El ideal europeo del arte pretende que el espíritu adopte una actitud separada de la fuerza [vital], pero que asista a su exaltación” (26.1). Artaud expresa aquí la idea analizada por Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia* (Cap. I): en la sociedad burguesa el arte tematiza las fuerzas vitales pero a la vez aparece vaciado de esa fuerza para la praxis. Esta es una “idea perezosa, inútil, y que engendra la muerte a breve plazo”, afirma Artaud en el “Prefacio” (26.2).

En Occidente la vida y el arte son mundos diferentes, que corren por carriles distintos. “El mundo no se preocupa por la cultura” (2.1) y “la cultura no salva al hombre de la preocupación por vivir” (3.1). La cultura ha perdido su dimensión utilitaria, su sentido de servicio: es inútil para la vida, no sirve para nada. Artaud asume una posición claramente antiesteticista: “Poseemos una idea inerte y desinteresada del arte” (29.1).

Entre el arte y la vida hay una “escisión” (14.2) porque “la vida no es afectada por tales sistemas (de pensamiento)” (7.1). El hombre de Occidente es un “monstruo” (11.1) porque “no identifica actos con pensamientos sino que infiere pensamientos de los actos” (11.1). Es decir: el arte desligado de la praxis, de la acción y la ingerencia en la realidad. El arte incapaz de

⁷³ Término utilizado por la imagología (disciplina subsidiaria de la Literatura Comparada y el Teatro Comparado) para definir la ilusión o “espejismo” de conocimiento del extranjero. Los *mirages* se sintetizan en este tipo de expresiones: “todos los ingleses son flemáticos”, “Todos los latinos son viscerales”, “Todos los alemanes son disciplinados”, etc.

modificar el mundo, el arte como agregado al mundo, como pura autonomía y negatividad (Th. Adorno). “La actitud de la mera especulación es una infección que ha contaminado las ideas” (13.2).

Artaud elabora una propuesta directiva⁷⁴ válida para las relaciones negativas entre vida y cultura-civilización y arte-cultura: “No es urgente defender [estás concepciones de] la cultura” (3.1). Es necesario buscar una nueva concepción de las relaciones entre vida y cultura que implique una redefinición de ambos términos. Y es en esa redefinición de las relaciones entre cultura y vida que el cuerpo adquiere protagonismo.

Estos aspectos, como el que sigue, se atenúan en Pavlovsky por la naturaleza postvanguardista de su pensamiento, que ya no busca la fusión entre arte y vida ni la aniquilación de la institución arte, como señalamos arriba.

e) *Utopía artaudiana: “reencontrar la vida” (23.4). Relaciones positivas entre vida y civilización y entre vida y arte:* Toda esta sección del sistema de ideas artaudiano es eminentemente directiva: expone el ideal de civilización y de práctica artística de Artaud. El fundamento de valor de su pensamiento puede hallarse en este principio: no es la vida la que determina la situación de pérdida de rumbo y de sentido sino el hombre. Hay hechos que demuestran que “la vida sigue intacta” y que en consecuencia “bastaría con dirigirla mejor” (15.1). Es así que Artaud formula esta expresión directiva: “Debemos reformar nuestras ideas acerca de la vida” (14.1).

Redefinición del concepto de vida: La búsqueda de una nueva concepción de la vida “conduce a rechazar las limitaciones habituales del hombre y de los poderes del hombre y a extender infinitamente las fronteras de la llamada realidad” (40.1). Artaud propone que “cuando pronunciamos la palabra vida, debe entenderse que no hablamos de la vida tal como se nos revela en la superficie de los hechos sino de esa especie de centro frágil e inquieto que las formas no alcanzan” (42.1).

Relaciones positivas entre vida/civilización: Los hábitos culturales del pueblo deben fusionarse con la fuerza de la vida: una cultura que tenga en cuenta lo sagrado, lo otro, los poderes desconocidos del hombre, la trascendencia, que se conecte nuevamente con la naturaleza y los dioses. Una cultura que no le de la espalda a la fuerza de lo vital sino que la

⁷⁴ Seguimos al respecto la clasificación y terminología de Werlich para el estudio de las bases textuales. Werlich define como “base directiva” un tipo de “oración exigidora de acción”. Véase E. Werlich, *Typologie der Texte*, 1975.

integre y se amolde a ella. El modelo estaría en las culturas indígenas de México⁷⁵.

Se trata de una cultura que se hace cargo de las necesidades profundas del hombre: “[Es] urgente (...) extraer de la llamada cultura ideas de una fuerza viviente idéntica a la del hambre” (3.1). Una cultura que recupera la praxis: “La cultura en acción es como un nuevo órgano, una especie de segundo aliento” (9.1); “La verdadera cultura actúa por su exaltación y por su fuerza” (26.1), es decir, por lo que tematiza y por su capacidad de incidir en la praxis del mundo. La cultura soñada por Artaud debe recuperar la magia, lo sobrenatural, lo sagrado, las relaciones perdidas con el mundo arcaico, con el misterio de la naturaleza, el caos o mundo anterior al orden de las formas: “Necesitamos de la magia [y no tenemos que temerle a] una vida desarrollada bajo el signo de la magia” (16.1); “Toda cultura verdadera se apoya en los medios bárbaros y primitivos del totemismo, cuya vida salvaje, es decir enteramente espontánea, yo quiero adorar” (24.1); “Los mexicanos captan el Manas, las fuerzas que duermen en todas las formas, que no se liberan si contemplamos las formas como tales, pero que nacen a la vida si nos identificamos mágicamente con esas formas” (29.1). “Conviene (...) que las formas caigan en el olvido; la cultura sin espacio ni tiempo, limitada sólo por nuestra capacidad nerviosa, reaparecerá como energía acrecentada” (23.3). “Está bien que de tanto en tanto se produzcan cataclismos que nos inciten a volver a la naturaleza, es decir, a reencontrar la vida” (23.4). La cultura del futuro debe tener un permanente valor de “protesta”: “Protesta contra la limitación insensata que se impone a la idea de cultura” (21.1); “Protesta contra la idea de una cultura separada de la vida”, porque “la verdadera cultura es un medio refinado de comprender y ejercer la vida” (22.1). La cultura debe ser creadora del mundo, capaz de fundar otra realidad, de extender los límites de lo real, capaz de crear un universo de sentido para el Hombre Nuevo: “Ha de creerse en un sentido de la vida renovado por el teatro, donde el hombre se adueñe impávidamente de lo que aún no existe, y lo haga nacer” (41.1). “Y todo cuanto no ha nacido puede nacer aún si no nos contentamos como hasta ahora con ser meros instrumentos de registro” (41.2).

Fusión de vida y arte: El “Prefacio” contiene una importante caracterización positiva de qué debe ser el arte. Artaud formula la utopía del arte que pierde autonomía y se fusiona con la vida. “En México no hay arte y las cosas sirven” (28.1). Esto implica otorgarle al arte un carácter activo, de praxis (26.1), que interfiera en la vida y que recupere su dimensión utilitaria. Arte de praxis, utilitarismo, ingerencia en lo social. Concepción “interesada” (29.1)

⁷⁵ Gabriel Weisz, *Palacio chamánico. Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*, 1994.

del arte, es decir, al servicio de una determinada concepción de la cultura. Artaud destaca como encarnaciones de esta concepción del arte los tótems y otras formas de la expresión religiosa (ej.: la Serpiente de Quetzalcoatl, 26.3). Los sistemas de pensamiento deben “afectar” (7.1) la vida, “impregnarla”, más allá de su existencia libresca. “O esos sistemas [filosóficos] están en nosotros y nos impregnan de tal modo que vivimos de ellos (¿y qué importan entonces los libros?), o no nos impregnan y entonces no son capaces de hacernos vivir (¿y en ese caso qué importa que desaparezcan?)” (8.2). Debe reconstruirse la relación de unión “entre las cosas y las palabras, ideas y signos que las representan” (6.1). El pensamiento debe exceder la “mera especulación” (13.2) y recuperar su capacidad de acción. Artaud valora especialmente el teatro por sobre las otras artes porque el teatro acontece en la dimensión de lo aurático, en el cuerpo del actor y su intercambio de energía con el espectador. El teatro no admite sino que rechaza cualquier mecanismo de intermediación técnica. El teatro es la expresión artística donde la vida (cuerpo del actor) y la cultura se fusionan más estrechamente. El instrumento de producción artística en el teatro es la materialidad vital del cuerpo. El teatro es “verdadero” en tanto “utiliza instrumentos vivientes” (35.1). Aquí radica la explicación de por qué Artaud se siente tan interesado por el teatro: arte y vida se fusionan en la dimensión aurática del cuerpo viviente del actor⁷⁶. El teatro se convierte en un instrumento contracultural, liberador de las represiones impuestas por la civilización: “El teatro ha sido creado para permitir que nuestras represiones cobren vida” (15.1). El teatro debe renovar el sentido de la vida, cambiarla, modificarla, “hacer nacer lo que aún no existe” (41.1): “Ha de creerse en un sentido de la vida renovado por el teatro” (41.1). Debe colaborar al advenimiento de una vida nueva, más plena y completa. La actividad del teatro significa la conexión con el mundo del origen, lo sagrado, las fuerzas vitales. El teatro como instrumento hacia “una cultura con sombras”. “Toda efigie verdadera tiene su sombra que la dobla” (32.1). “El verdadero teatro tiene sus sombras” (33.1). La recuperación del mundo de lo sagrado, del misterio del origen, de las sombras del mundo otro, quiebra “nuestra idea petrificada de una cultura sin sombras” (34.1). Recuperar las “sombras” implica superar el “vacío” (34.1) que sólo encuentra en la cultura Occidente. Las “sombras” son aquellas realidades verdaderas que están más allá de la percepción real, material inmediata, aquello que está más allá de las formas (35.2). “El problema, tanto para el teatro

⁷⁶ La dimensión aurática del cuerpo es resaltada por Artaud en su analogía entre el teatro y la peste (Capítulo I de *El Teatro y su Doble*). El teatro no produce comunicación sino “contagio” del cuerpo del actor al cuerpo del espectador.

como para la cultura, sigue siendo el de nombrar y dirigir sombras” (38.1). Esta actividad se opone a la de “ser meros instrumentos de registro” (41.2), es decir, registro de las poéticas codificadas o de la realidad material inmediata.

Es así que Artaud llega a definir un teatro-“jeroglífico”, es decir, un teatro no tautológico, que encarna signos y lenguajes cuyo alfabeto hemos perdido y debemos restaurar. “Toda cultura mágica es expresada por jeroglíficos apropiados” (33.1). El acceso a la comprensión de esos jeroglíficos no radica en la actividad intelectual o emocional sino fundamentalmente en el campo sensoperceptivo de lo corporal.

Por otra parte, el teatro debe servirse de los lenguajes y no cristalizarse en ellos, de manera tal “encontrar su camino precisamente en el punto en que el espíritu, para manifestarse, siente necesidad de un lenguaje” (36.1). El teatro debe trabajar para la destrucción de los lenguajes ya cristalizados. Artaud enarbola su consigna contra la codificación de las poéticas y el teatro que se hace con teatro: para Artaud, la materia del teatro debe ser la encarnación del espíritu. La codificación del teatro en una poética “indica su ruina a breve plazo” (37.1). “El desecamiento del lenguaje acompaña a su desecación [la del teatro]” (37.1). Los mandatos del lenguaje teatral no deben ser los que impone la poética sino el espíritu. El “lenguaje” y las “formas” (entiéndase) las poéticas codificadas del teatro son para el teatro “sombras falsas” que distraen de las verdaderas sombras, las del mundo otro, las de las fuerzas vitales (38.1). En 39.1 la formulación es muy clara: “Destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro”.

El teatro requiere preparación, estudio, formación, pero no en un sentido tradicional de adquisición académica de los lenguajes. “Lo importante es creer que no cualquiera puede hacerlo, y que una preparación es necesaria” (39.1). De esta manera Artaud anula la idea de que todos podemos ser creadores en el sentido activo del que convoca las sombras a partir de la creación artística. Contra la idea surrealista de que todos somos artistas, Artaud rescata una variable: todos somos activos desde una reformulación del lugar del espectador (ver más adelante la argumentación de Artaud sobre la necesidad de abandonar el rol pasivo del contemplador).

De acuerdo con la ideología de la vanguardia histórica (P. Bürger), Artaud propone en el “Prefacio” tres direcciones de trabajo contra la institución-arte:

-(I): contra las formas de circulación tradicional de la cultura, contra el libro. En 8.2. Artaud ya señala que no importa que desaparezcan los libros; más adelante retoma el tópico del incendio

de la Biblioteca de Alejandría (de 23.1 a 23.5). La cultura debe fusionarse con la vida: “la cultura sin espacio ni tiempo, limitada sólo por nuestra capacidad nerviosa, reaparecerá con energía acrecentada” (23.3). Nuevamente el protagonismo de lo corporal: la cultura acontece en el sistema nervioso, en la vibración físico-espiritual del hombre. Los libros pueden desaparecer porque el hombre necesita inscribirlos como presencias en su cuerpo y su espíritu. Si esas presencias no son permanentes, es que lo contenido por dichos libros no era necesario para la vida.

-(II): Artaud se levanta contra los museos y las instituciones que legitiman la cultura. Se reduce la cultura a “una especie de inconcebible panteón; lo que motiva una idolatría de la cultura, parecida a la de esas religiones que meten a sus dioses en un panteón” (21.1). Ver también 27.1: hay que liberar los dioses que “duermen en los museos”. La cultura debe instalarse en los cuerpos vivientes.

-(III): contra la recepción como pasividad. Artaud sostiene la necesidad de que los espectadores deben convertirse en “actores”, es decir en productores de arte (23.5). Cuando habla de la captación del Manas, “las fuerzas que duermen en todas las formas” (29.2), habla de la necesidad de que “no se liberan si contemplamos las formas como tales, pero que nacen a la vida si nos identificamos mágicamente con esas formas” (29.2). Artaud reclama una forma de participación que supera la actividad del contemplador e ingresa en la del oficiante, del participe de la ceremonia mágica. De esta manera la actividad de la recepción anula el lugar del espectador y plantea un pasaje de la teatralidad a la parateatralidad.

Finalmente, Artaud cierra el “Prefacio” con un modelo de artista-agonista, cercano al modelo existencialista: exalta no el orfebre de las formas (contra esa “complacencia artística con que nos detenemos en las formas”, “algo infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo”) sino aquel que es “como los hombres condenados al suplicio del fuego, que hacen señas sobre sus hogueras” (42.2).

En su voluntad vanguardista de fusionar el arte con la vida, Artaud descubre que el teatro trabaja con el cuerpo como material artístico. La obra de arte se encarna en el cuerpo viviente, es decir, se transforma en arte-vida. “Teatro del cuerpo”, como sintetiza Camille Demoulié⁷⁷. El arte acontece no en una producción de lenguaje autónomo sino en el “sistema nervioso” del actor, de donde se irradia/contagia al espectador. En tanto este involucra su régimen sensorio-perceptivo corporal (no sólo su intelecto y sus emociones), pierde la distancia de observador

⁷⁷ *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, 1996, especialmente Cap. VI, pp. 133-149.

del acontecimiento teatral y se fusiona de tal manera que deja de ser espectador para transformarse en participante-oficiante. Del teatro de observación al de participación, de la teatralidad a la parateatralidad, de la práctica artística burguesa al rito y la fiesta. Si el cuerpo es el espacio del acontecimiento teatral (tanto para el actor como para el contagio con el espectador), los teatristas adquieren estatuto de chamanes o sacerdotes de una religión restaurada, a la vez nueva y ancestral. La revolución cultural soñada por Artaud encuentra así en el cuerpo –en tanto instrumento indispensable del lenguaje teatral- una vía de fusión entre arte y vida⁷⁸.

Pavlovsky, como veremos en el análisis de su obra, se aproxima a la idea de un “teatro jeroglífico” y a la idea artaudiana de “ampliación de los límites de la realidad”. Pavlovsky cree profundamente en la idea de un teatro convertido en un instrumento contracultural, liberador de las represiones impuestas por la sociedad. Creemos que, aunque lejos de la voluntad arcaizante y apocatástica de Artaud, lejos de su concepto religioso del mundo como Manas, Pavlovsky encuentra en el pensamiento artaudiano una de las expresiones más cercanas a su campo de inquietudes existenciales y experimentación teatral.

En otra oportunidad (Dubatti, 2001-2002) analizamos la propuesta artaudiana de conocimiento analógico del teatro en el capítulo “El teatro y la peste”, primer ensayo incluido en *El teatro y su doble*. Creemos valioso detenernos en los cinco núcleos centrales de su sistema de ideas, porque iluminan diferencias y contactos fundamentales con Pavlovsky. Esos cinco núcleos centrales del pensamiento de Artaud son:

1. Peste y teatro son la manifestación de una realidad trascendente, de una fuerza metafísica que ha permanecido en estado latente.
2. El teatro y la peste son fuerzas disolutorias, de rebelión y destrucción, contra la negatividad de las convenciones en que se ha asentado la cultura de Occidente.
3. La peste y el teatro son manifestaciones de una fuerza vengativa, que invita a la restauración de un mundo olvidado por el hombre.
4. La peste y el teatro encarnan una fuerza catártica, beneficiosa.
5. El teatro, como la peste, no genera comunicación sino contagio.

Es importante señalar que la analogía entre el teatro y la peste no aparece intertextualizada en los

⁷⁸ Jacques Derrida ha reflexionado con acierto sobre las limitaciones de realización concreta de la utopía artaudiana. Véase su ensayo “Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation”, en su *L'écriture et la différence*, 1979, pp. 341-368.

metatextos de Pavlovsky, quien por otra parte no suscribiría la idea de la existencia de una fuerza metafísica latente ni su carácter vengativo. Pero sí Pavlovsky cree en la fuerza disolutoria del teatro contra las convenciones sociales, en el poder catártico beneficioso para la construcción de otras territorialidades de subjetividad y especialmente en la idea del “contagio”, es decir, el teatro como una semiótica del sentido, no de la comunicación, nuevamente de acuerdo con el concepto de “teatro jeroglífico”.

En suma, sostenemos que el absurdismo no es un componente unificador ni hegemónico sino esporádico y lateral en la poética pavlovskiana del período, e incluso puede asumir diversas inflexiones, de un nihilismo radicalizado que involucra lo metafísico (*Somos*) a un registro más limitado de caricatura hiperbólica de lo social (*Un acto rápido*). Creemos que más que de absurdismo debe hablarse de búsqueda de un “teatro total” entendido como metáfora epistemológica de una realidad pluridimensional y especialmente como herramienta de ampliación de las fronteras de la realidad. Pavlovsky no piensa aún en una macropolítica ligada a los grandes discursos de representación —como el socialismo— sino en el teatro como micropolítica que desautomatiza lo real y desdelimita la experiencia cotidiana, enriqueciéndola, favoreciendo el advenimiento de una nueva vida, de un “hombre nuevo” (como afirmará en el metatexto de 1974 “Reflexiones sobre el proceso creador”, ver Cap. III de esta Tesis). La síntesis de esta concepción se advierte en el texto que elegimos como epígrafe para este capítulo:

“Se cataloga en ese sentido a la vanguardia como teatro que huye de la realidad, para sumergirse en el mundo de la fantasía y del no-compromiso. Yo entiendo que tengo un solo compromiso: la búsqueda de mi verdad y la posibilidad de expresarla: sólo allí puedo encontrar verdades ocultas universales. Ese es mi único compromiso, el único” (1967, p. 12).

Esa micropolítica, entendida como la fundación de otro espacio de subjetividad, enfrenta políticamente a la macropolítica de la burguesía, primer gran oponente del visión de Pavlovsky en esta primera etapa.

Es importante advertir que Pavlovsky piensa el teatro de experimentación radicalizada como una proto “estética de la multiplicidad”, término del que se valdrá más adelante (ver Cap. V de nuestra Tesis). Ya en 1967 afirma, con palabras que sugieren una conexión con la posterior estética de la multiplicidad:

“El teatro de vanguardia intenta expresarse en un lenguaje distinto, buscando la síntesis a veces a través de la imagen y no de la palabra, donde lo simbólico y lo real se fusionan

dando una nueva dimensión, y el resultado es un nuevo tipo de expresión. Puede ser que esto no guste, pero no deja de ser absolutamente real y pienso, como Artaud, que el escenario no es sólo comunicable a través de las palabras, sino de distintos elementos que confluyen hacia una superdimensión. Es como tener una radiografía de tórax de perfil, y de improviso incorporar simultáneamente un frente y un oblicuo” (1967, p. 7).

La búsqueda de esta “superdimensión” explicita nuevamente los vínculos del teatro de Pavlovsky con el legado del simbolismo a través de la reelaboración que de esta concepción realiza la vanguardia (Guillermo de Torre traduce “surréalisme” como “superrealismo”, *Historia de las literaturas de vanguardia*, 1974, tomo II).

La experiencia del Grupo Yenesí. Para la elaboración de nuestra Tesis emprendimos la búsqueda de documentos y testimonios sobre el grupo Yenesí. Como señalamos en el Cap. I de nuestra Tesis, luego de descubrir la textualidad de Samuel Beckett⁷⁹ y para dar cauce a la recepción productiva (Dubatti, 1995d) de la nueva literatura dramática europea, fundó en 1960 este conjunto teatral, al que poco después de su creación se sumó el médico pediatra Julio Tahier, quien se convertiría en uno de los impulsores más importantes de las actividades de Yenesí. “Los integrantes del grupo Yenesí eran gente con la que me había conectado por el afán de hacer un teatro de búsqueda, experimental” (EC, 2001). Para este grupo Pavlovsky escribió sus primeras obras postvanguardistas y con él las estrenó. Trabajamos sobre el ordenamiento de los datos que aporta el Archivo de Julio Tahier, al que tuvimos acceso gracias a la gentil autorización de Tahier y de su esposa Raquel. Dicho Archivo contiene programas de mano, fotografías, críticas teatrales y material periodístico sobre las actividades del grupo.

Según testimonio de Pavlovsky, Yenesí surgió de la necesidad de experimentar con los lenguajes de la postvanguardia de los años cincuenta y sesenta, de allí el nombre completo del grupo que aparece tanto en los programas de mano como en las críticas y material periodístico: Grupo Experimental de Teatro Yenesí. Gerardo Fernández atribuye al grupo voluntad sistemática de experimentación:

“En 1960 aparece en Buenos Aires la primera institución sistemáticamente dedicada a la difusión del teatro de vanguardia extranjero y argentino: se trata del grupo Yenesí, que pone en escena no sólo textos de Ionesco y Arrabal sino también de los autores argentinos que

⁷⁹ Para un análisis del impacto de Beckett en el primer Pavlovsky, véase el trabajo de Laura Linzuain y Mariana Theiler incluido en J. Dubatti (1997a). Sobre la importancia que el mismo Pavlovsky otorga a Beckett como modelo de su teatro y su pensamiento en las diferentes etapas de su producción, véanse Pavlovsky 1990, 1992, 1994, 1996 y 1999, y Marina Pianca 1990.

descollarían en esa línea" (1989a, 142)⁸⁰.

Hay consenso historiográfico en que Yenesí contribuyó al desarrollo de la postvanguardia en Buenos Aires. Sin embargo, Yenesí incluyó también en su repertorio piezas breves de poéticas ni vanguardistas ni modernizadoras. Al menos en los orígenes del grupo, el término "experimental" no equivalía a "modernizador" o "vanguardista" sino a un concepto más amplio de investigación en el lenguaje teatral que incluía el trabajo sobre poéticas de identificación (Lotean 1988) ya bien codificadas.

“En realidad, para nosotros aquello era un juego, una increíble, apasionada diversión (...) Al comienzo hacíamos obras más tradicionales: el Anton Chejov de las piezas en un acto (Sobre el daño que hace el tabaco, El aniversario, El oso, Un trágico a pesar suyo), Luigi Pirandello (El hombre de la flor en la boca), Friedrich Dürrenmatt (Crepúsculo otoñal), Sean O'Casey, André Mouesy (El mareo), Gregorio de Laferrere (Los dos derechos), Ramón del Valle-Inclán (Ligazón), Jean Anouilh (Cecilia o la escuela de los padres), Bruno Magnoni (Las bodas de Juana Phile), entre otros. Después empezamos a profundizar el análisis de las obras vanguardistas y, sin quererlo, nos constituimos en uno de los primeros grupos de investigación de la vanguardia teatral en la Argentina, incluso antes que el Di Tella. Nos interesaban Ionesco, Arrabal, Beckett, y entre los argentinos, Griselda Gambaro” (EC, 2001).

A partir de un ordenamiento cronológico, detallaremos los diferentes estrenos y funciones del grupo Yenesí, según los datos que arrojan los programas de mano conservados en el Archivo de Julio Tahier. Rastreadremos fechas, cantidad de funciones, salas, precio de entradas (cuando figura el dato), elencos, ficha técnica completa y metatextos incluidos en los programas de mano. Perseguimos un doble propósito: recuperar los metatextos del grupo Yenesí como documentos para la historia del teatro argentino de la década del sesenta y aproximarnos a una redefinición de las características del grupo.

1. En el Archivo de Julio Tahier no se conservan programas de las primeras presentaciones de Yenesí. Sabemos, por los datos que consignan los programas de mano de espectáculos posteriores del grupo (a partir de 1962), que Yenesí se formó en 1960 y estrenó entre 1960 y 1961 versiones de *El oso*, *El pedido de mano* y *Un trágico a pesar suyo* de Anton Chejov, *El hombre de la flor en la boca* de Luigi Pirandello, *El mareo* de André Mouesy y *Los dos derechos* de Gregorio de Laferrere

⁸⁰ Destacar el carácter precursor de Yenesí es acertado: recién en 1964 se abrió el espacio de investigaciones audiovisuales del Instituto Di Tella (King, 1985).

(véase al respecto el punto 4 de esta tercera sección). Queda claro que, en su origen, Yenesí no trabajó con un repertorio de "vanguardia" o postvanguardia.

2. El 5 de junio de 1962, en la sala de Nuevo Teatro (Suipacha 927), Yenesí⁸¹ estrena, con dirección de Luis Mujica Maylin, un programa de tres piezas cortas: *Ligazón* de Ramón del Valle-Inclán⁸², *¿Somos?* (sic, con signos de interrogación) de Eduardo Pavlovsky y *Aniversario* de Anton Chéjov. Se anuncian la función del 5 y otras dos más, correspondientes al 6 y al 7 de junio, todas para las 22.15 horas. El programa tiene una única publicidad, de Bruno Bredahl, casa de tarjetas de casamiento. La escenografía (boceto y realización) están firmados por Julio Tahier, y el maquillaje, por Carlos Forno. Integran el equipo técnico Rubén Aramendi y Jorge González. Manina Seeber y Martha Malato figuran como ayudantes de dirección. El elenco de *Ligazón* está formado por Alejandra Castex (La Raposa), María Josefina Costantini (La Mozuela), Diego Montes (El Afilador) y Marta Fernández Mouján (La Ventera). La pieza de Valle-Inclán, subtitulada en el programa *Auto para siluetas*, tiene música de Ernesto Mastronardi. *¿Somos?* lleva la aclaración *Comedia dramática en un acto* y su elenco está integrado por Bruno Gariani (Mr. Ronald), Juan José Ghisalberti (Mr. Casoq), Eduardo Pavlovsky (Mr. Zelake) y Marta Fernández Mouján (El Otro o La Otra). *Aniversario*, subtitulada *Juguete cómico en un acto*, es interpretada por Juan José Ghisalberti (Kusma Nicolaievich Jirin), Eduardo Pavlovsky (Andrei Andreievich Schipuchin), María Josefina Costantini (Tatiana Alekseevna), Teresita Costa Lima (Nastasia Fedorovna Merchutkina) y Rubén Grinspanas (Accionista). El programa de mano incluye el texto "A modo de presentación...", que contiene valiosos apuntes de autodefinición del grupo:

"Yenesí sale otra vez a la palestra. Tres actos. Tres concepciones. Tres estilos. Primero, Don Ramón del Valle-Inclán. Se espera con inquietud el ansiado alumbramiento de un teatro nuevo español, y ese nuevo teatro estaba olvidado en Don Ramón. Don Ramón, el Quevedo de vanguardia, heredero directo de la tragedia griega y de *La Celestina*, en ropaje teatral de fecunda y original estructura. Poesía de *Cuento de abril*, tragedia de las *Comedias bárbaras*, sátira de los *esperpentos*. Teatro de realismo poético, de imaginación iconoclasta, de violencia estética. Teatro de geometría idiomática, del *primer fablistán de España*, que dijera Juan Ramón Jiménez. Yenesí se honra en presentar *Ligazón*, esa

⁸¹ Así figura el nombre del grupo en el programa de mano correspondiente a este estreno, sin la especificación "Grupo Experimental de Teatro".

⁸² Patricio Esteve no cita esta puesta en su trabajo sobre la circulación y recepción de Valle-Inclán en la Argentina. Es importante destacar que el rescate de Valle-Inclán en Yenesí es anterior a la puesta de Jorge Lavelli de *Divinas palabras* en el Coliseo, 1964.

pequeña joya que preanuncia a Lorca. Después, ¿Somos?. Ya el inconsciente abandonó sus tuberosos intuitivos para entrar por la puerta grande del teatro de la mano de Pirandello. Desde entonces viene paseándose con singular desenvoltura por los tablados del teatro moderno, llegando a su máxima expresión actual con Ionesco y Becket (sic). Un novel argentino, Eduardo Pavlovsky, estrena su primera explosión onírica bajo el alto e involuntario patronazgo de Valle-Inclán y Chéjov. Porque en tercer lugar, Yenesí interpretará a Chéjov. ¡Nuestro viejo amigo Chéjov!, ya clásico del teatro, pero siempre actual, de perenne contemporaneidad. El Chéjov del intimismo, del naturalismo impresionista, de los matices psicológicos, del costumbrismo crítico, del *teatro de atmósfera*. Se verá *Aniversario*, una página de luminoso colorido y contagiosa jovialidad".

3. El Grupo Experimental de Teatro Yenesí⁸³ presenta el 9 de julio de 1962, a las 21.30 horas, en el Cine Teatro Chascomús (en dicha localidad de la provincia de Buenos Aires), con el auspicio de la Asociación Cooperadora del Colegio Corazón de María⁸⁴, un espectáculo integrado por tres piezas breves: *El pedido de mano* y *Aniversario* de Anton Chéjov y *El hombre de la flor en la boca* de Pirandello, con escenografía de Julio Tahier, traspunte de Sara Olivera y dirección de Luis Mujica. El elenco de *Aniversario* es el mismo del punto 2 de este trabajo, pero Rubén Grispanas figura como Grispanal. En cuanto a *El pedido de mano*, actúan Eduardo Pavlovsky (Lomou), Teresa Costa Lima (Natalia) y Mariano Cabrini (Chubukou). En la ficha de *El hombre de la flor en la boca* figuran los actores Mariano Cabrini (El Hombre) y Juan José Ghisalberti (Parroquiano).

4. Yenesí/Grupo Experimental Yenesí⁸⁵ estrena el 10 de diciembre de 1962, en la sala de Nuevo Teatro (Suipacha 927), un espectáculo formado por tres piezas breves: *Las bodas de Juana Phile* de Bruno Magnoni, con dirección de Luis Mujica Maylin; *La espera trágica* de Eduardo Pavlovsky, dirigida por Julio Tahier; *Cecilia o la escuela de los padres*, de Jean Anouilh, bajo la dirección de Luis Mujica Maylin. Se anuncia una segunda función para el 11, ambas a las 22.15. El programa incluye el costo de la entrada: "Platea con impuesto \$80", y lleva una única publicidad, de Vinos Calvet. Las tres obras tienen escenografía (boceto y realización) de Julio Tahier, participación de Raúl Cerini como ayudante, música de Ernesto Mastronardi, efectos sonoros de Hugo Davison, ayuda de dirección de Sara E. Olivera y Rubén Aramendi. La dirección general pertenece a Luis Mujica Maylin. Integran el elenco de *Las bodas de Juana Phile* Juan José Ghisalberti (Violetta),

⁸³ En el programa figura este nombre "completo".

⁸⁴ En el programa de mano no hay avisos comerciales pero figura la lista de "ilustres" (médicos, escribanos, abogados, etc.) de Chascomús que "adhieren" a "la obra que realiza la Cooperadora del Colegio Corazón de María".

⁸⁵ Aparece con ambas denominaciones en el programa de mano. En los programas de las siguientes presentaciones, la

Teresita Costa Lima (Juana), María Josefina Costantini (Dolly), Carlos Alberto Olmedo (Expósito), Juan José Pondal (Cartaseca) y Eduardo Pavlovsky (Ted). En *La espera trágica* actúan Alejandra Castex (Ella), Diego Montes (El), Eduardo Pavlovsky (El Desconocido), Teresita Costa Lima (La Señora) y Carlos Alberto Olmedo (Policía). En *Cecilia*, Juan José Ghisalberti (Orlas), María Josefina Costantini (Araminta), Diego Montes (El Caballero), María Pavlovsky (Cecilia) y Juan José Pondal (Amiens). Los personajes de Espadachines y Criado de esta última pieza no llevan detalle de actor.

El programa de mano correspondiente incluye otro metatexto con apuntes de autodefinición del grupo:

"En su segunda representación de la temporada 1962, el Grupo Experimental Yenesí aborda nuevamente tres obras, tres autores, tres estilos. *Las bodas de Juana Phile*, de Bruno Magnoni, resume en su breve desarrollo una definida pintura de tipos, todos ellos de profunda significación humana. A través de un diálogo ágil, de sostenido ritmo, los personajes de la obra viven sus problemas y sus angustias, girando en torno de la figura central, espléndido retrato de un carácter mezcla de ensoñación y fantasía; curiosa amalgama de la irrealidad de los sueños con la cruda verdad de todos los días. *La espera trágica* de Eduardo Pavlovsky, tal como su antecesora *¿Somos?* (Mención Municipal 1962, estrenada por Yenesí en junio del corriente año y repuesta por el conjunto O.C.A.M. el 29 de noviembre pasado) incursiona en los dominios del inconsciente, planteando el casi irresoluble problema de la incomunicación humana. ¿Es *La espera trágica* teatro de vanguardia? Lo indudable es que constituye un intento de avanzada, que ignora, por sus formas audaces, los moldes y los cánones preestablecidos, como un claro ejemplo de un movimiento que, aún resistido y abiertamente combatido, gravita cada vez con mayor fuerza en el panorama del teatro contemporáneo. El nombre de Jean Anouilh nos exime de toda presentación para *La escuela de los padres*, comedia que cierra este espectáculo. Baste decir que en lo galano de su estilo, en la alegre picardía e ingenuidad de su trama, vívido exponente de una colorida época, se reúnen las mejores virtudes de la pluma de Anouilh, cuyo valioso aporte al teatro, con títulos de indiscutible jerarquía, lo ubican en primerísimo lugar entre los autores de nuestro tiempo. El Grupo Experimental Yenesí, fundado en 1960, ha ofrecido hasta el presente las siguientes obras: *El oso*, *El pedido de mano*, *Un trágico a pesar suyo* y *El aniversario* de Anton Chéjov; *El hombre de la flor en*

la boca de Luigi Pirandello; *El mareo* de André Mouesy; *Los dos derechos* de Gregorio de Laferrere; *Ligazón* de Ramón del Valle-Inclán; *¿Somos?* de Eduardo Pavlovsky".

En el Archivo de Julio Tahier se conserva un programa de O.C.A.M. (grupo fundado en agosto de 1961, con sede en La Farsa, Santa Fe 1235), en el que Tahier y buena parte de los integrantes de Yenesí tenían participación.

En el marco del ciclo *Autores Argentinos de Vanguardia* que organiza O.C.A.M. en noviembre y diciembre de 1962 se presentan *La espera trágica*, con el elenco y la dirección originales de Yenesí pero sin que figure el nombre del grupo como "invitado", más la incorporación de Abel Sáenz Buhr como ayudante de dirección, y *Somos (ser o dejar de ser)* (sic, con subtítulo y sin signos de interrogación), con un cambio en el elenco (Marta Fernández Mouján es reemplazada por Osvaldo Persel) y ahora bajo la dirección de Abel Saenz Buhr. Es importante destacar que en las críticas del ciclo no se menciona estos espectáculos como producción de Yenesí sino como pertenecientes al Grupo O.C.A.M. También importa señalar que en dicho programa se incluye una trayectoria de las actividades de O.C.A.M., y entre ellas figura el estreno de *Regresión*, "mimodrama" de Eduardo Pavlovsky presentado en abril de 1962. Existía un puente de relaciones entre Yenesí y O.C.A.M. y la participación en común en uno y otro grupo de los mismos teatristas. Tal vez Julio Tahier fuera la figura intermediaria generadora de la articulación de ambas formaciones. María Cristina Verrier, autora de *Cero* y *Los viajeros del tren a la Luna*, sólo participaba activamente en O.C.A.M.

5. El lunes 10 de junio de 1963, en la Sala de Nuevo Teatro (Suipacha 927), y los lunes siguientes 17 y 24, Yenesí presenta un nuevo espectáculo integrado por tres piezas breves: *Crepúsculo otoñal*, de Friedrich Dürrenmatt, dirección de Jaime O. Alberdi; *Cuento de la hora de acostarse*, de Sean O'Casey, dirección de Néstor Suárez Aboy, y *El maestro* de Eugene Ionesco, dirección de Julio Tahier. Las traducciones de las obras corresponden, respectivamente, a N. Wenckheim, D. M. de Vivar y L. Echávarri. *Crepúsculo otoñal* lleva la aclaración *Obra radial en un acto*, música de Alex Valters y un elenco integrado por Eduardo Pavlovsky (Maximiliano Federico Korbes), Juan José Pondal (Temeadios Hofer), Carlos Olmedo (Secretario), María Pavlovsky (La Hija del Coronel) y Soledad Verde (La Actriz Norteamericana), más tarde Soledad Vértiz, nombre artístico de Julia von Grolmann. *Cuento de la hora de acostarse* tiene el subtítulo *Historia burlesca en un acto* y actúan Diego Montes (John Jo Mulligan), María Josefina Costantini (Angel Nightingale), Juan José Pondal (Daniel Halibut) y Ana Rosa Alemán (Miss Mosie). Los personajes de Enfermera, Médico y Policía no tienen asignado actor. En cuanto al elenco de *El maestro*, lo componen Eduardo Pavlovsky (El Anunciador), Teresita Costa Lima (La Admiradora), Horacio Clemente (El Admirador), Soledad

Verde/Maria Pavlovsky (La Joven Amante), Luis Castromil (El Joven Amante) y Brian Walton (El Maestro). La ficha técnica general para los tres espectáculos incluye escenografía de Julio Tahier; asistencia de escenografía de Raúl Cerini, Raquel Tahier y Brian Walton; asistencia de dirección de Sara Olivera y Susana Borré; equipo técnico integrado por Mario Capponi y Pedro Jivot, y dispositivo escénico de Beatriz Grosso (Nuevo Teatro). El programa incluye el precio de la entrada ("Platea con impuesto \$80") y un aviso de la empresa de electromecánica Siam. Diseñado con la misma estructura gráfica de los programas correspondientes a los puntos 2. y 4, éste reproduce otro metatexto en el que el grupo vuelve a autodefinirse y a exhibir su trayectoria de producción:

"Friedrich Dürrenmatt, suizo, es un artesano de la dramaturgia contemporánea que hizo del verbo su ariete. Se encaramó en la palabra medida, sopesada, la palabra engranaje que aprisiona sacudiendo, que hipnotiza, que absorbe. Por eso, cuando armó el cuidadoso mecanismo de su *Crepúsculo otoñal* lo hizo adecuándolo a la 'radio' para dejar libertad a la imaginación del 'oyente', dentro del fantástico mundo de sus protagonistas. Una vez más, este radiodrama, ensayado hoy en teatro, refleja a través de sus dos aparentemente opuestos personajes la constante dramática de una humanidad en decadencia, cada vez más cruel... más cínica... y más ingenua. Pareciera que el teatro irlandés se hubiera edificado sobre una colina de ironías, a veces poéticas (Yeats), por momentos hirientes (Shaw), a instantes sutiles (Wilde), inclusive brutales (Behan) o grotescas (Synge), o fantásticas (Chesterton) o también irrespetuosas (O'Casey). Es el teatro de O'Casey irlandés por antonomasia, por su patetismo, por su audacia, por la frustración de sus personajes, por el tono irreverente de su lenguaje. Todas estas características esenciales de la dramaturgia de O'Casey se amalgaman en su acto único *Cuento de la hora de acostarse*. Desde *La cantante calva* (1950) hasta nuestros días, Eugene Ionesco lleva varios volúmenes de antipiezas, estrenadas con crítica diversa aunque con siempre asegurada repercusión. Formalmente, son sus palabras, 'la obra es la proyección sobre la escena de un universo interior'. Evidentemente, atendiendo a la realidad de los hechos, no se trata de una simple frase, si buscamos su proyección en la dramaturgia occidental de esta segunda -y aciagamente del siglo XX. Quizá Ionesco esté llamado a ser un 'genio', aunque nosotros no podamos afirmarlo así sin la perspectiva imprescindible del tiempo. Juzgar a Ionesco hoy equivaldría a juzgarnos a nosotros mismos como células del mundo actual. El Grupo Experimental Yenesí, fundado en 1960, ha ofrecido hasta el presente las siguientes obras: de Chéjov, *El oso*, *El pedido de mano*, *Un trágico a pesar suyo*, *Aniversario*; de Luigi

Pirandello, *El hombre de la flor en la boca*; de André Mouesy, *El mareo*; de Gregorio de Laferrere, *Los dos derechos*; de Ramón María del Valle-Inclán, *Ligazón*; de Eduardo Pavlovsky, *¿Somos?* (Mención Municipal 1962) y *La espera trágica*; de Bruno Magnoni, *Las bodas de Juana Phile*; de Jean Anouilh, *Cecilia, o la escuela de los padres*".

6. El martes 5 de noviembre de 1963, y luego los lunes restantes de noviembre, a las 22.15, en la Sala de Nuevo Teatro (Suipacha 927), nuevamente con el precio de "Platea con impuesto: \$80", Yenesí presenta un programa dividido en dos partes: en la primera incluye *Color de ciruela*, "actodrama en siete escenas" de Juan Carlos Herme, y en la segunda *Camello sin anteojos*, "sketch" de Eduardo Pavlovsky y *Escena de cuatro*, "acto breve" de Eugene Ionesco, en traducción de Ana R. Alemán. La dirección de las tres piezas corre por cuenta de Julio Tahier.

El elenco de *Color de ciruela* es el más numeroso que hasta hoy ha desplegado Yenesí: Teresita Costa Lima (Evelina), Ana R. Alemán (Puerta Habitación Cristóbal), María Josefina Costantini (Puerta Habitación Evelina), Soledad Vértiz (Puerta Cocina), Fernando Iturbe (Voz de Cristóbal), Luis Castromil (Juan), Eduardo Alemán (Maestro I), Brian Walton (Maestro II), Eduardo Pavlovsky (Maestro de Ejercicios Físicos), Horacio Clemente (El Portero), Isabel Luzuriaga (María la Portera), Diego Montes (Máscara Visitante), Aurelio Palacios (Diariero) y en la Comparsa de Carnaval Mario Da Cunha, Jorge Saralegui, Víctor Rodríguez, Juan C. Feijó, Alberto Desalvo y Norberto Campos. *Color de ciruela* lleva música de Ernesto Mastronardi, interpretada por el mismo Mastronardi, F. Piazza y O. Jacobo. La pieza incluye un "retrato solarizado" realizado por Jaime Giralt Font.

Camello sin anteojos -obra de Pavlovsky que, como señalamos, se ha perdido- es interpretada por Diego Montes (Delegado), Eduardo Pavlovsky (Orador), Teresita Costa Lima (Señora del Público) y Horacio Clemente (en el doble rol de Señor Pérez que se llama Pérez y Señor Pérez que no se llama Pérez). *Escena de cuatro* incluye las actuaciones de Oscar Ciccone (Dupont), Eduardo Pavlovsky (Durand), Norberto Campos (Martín) y La Bella Dama (María Josefina Costantini).

La ficha técnica del programa completo consta de escenografía de Julio Tahier (con la colaboración de Eduardo Alemán y Raúl Cerini); ayudantes de dirección Sara Olivera, Susana Borré y Raquel Tahier; equipo técnico integrado por Mario Capponi y Américo Chandía y dispositivo escénico de Beatriz Grosso (Nuevo Teatro).

El programa de mano carece de publicidad y su metatexto se limita a enumerar -con la misma estrategia de los ejemplares antes estudiados- la lista completa del repertorio que hasta ahora ha estrenado Yenesí.

7. En el Archivo de Julio Tahier no figuran ni el programa ni las críticas de *La colección y El amante* de Harold Pinter, presentados por el Grupo Yenesí en el Teatro de la Alianza Francesa (Córdoba 946) en julio de 1964 bajo la dirección de Jaime Jaimes. Puede consultarse al respecto Pedro Espinosa (1964), "La afectividad en crisis", *Teatro XX*, a. I, n. 3 (agosto), p. 8. Tampoco hay referencia a la puesta de Abel Sáenz Buhr de *Imágenes, hombres y muñecos*, a la que hacemos referencia en II. 5. Tal vez el hecho de no participar en los trabajos dirigidos por Jaime Jaimes y Sáenz Buhr llevó a Tahier a no incluir esos materiales en su archivo.

8. Bajo la dirección de Julio Tahier, el 7 de mayo de 1965, en el Teatro de la Alianza Francesa (Córdoba 946), Yenesí estrena "Dos temas de guerra de Fernando Arrabal": *Guernica* (Un acto) y *Picnic en la campaña* (Un acto), en traducción de Tahier. Los actores de *Guernica* son Diego Montes (Fanchú), Teresa (sic) Costa Lima (Lira), Graciela Moutone (Mujer), José Santiso (Escritor), Alex Liberman (Periodista) y Luis Castromil (Oficial). El elenco de *Picnic en la campaña* está integrado por Diego Montes (Zapo), Eduardo Pavlovski (sic, Sr. Tepán), Teresa Costa Lima (Sra. Tepán), Luis Castromil (Zepo), José Santiso (Enfermero I) y Alex Liberman (Enfermero II). La ficha técnica de las dos piezas es la que sigue: Raquel Tahier y Raúl Cerini, ayudantes de dirección; Sara Olivera, sonido; Adolfo Díaz Alberdi, escenografía; Eber Portiello, régisseur; Jorge Poggi, iluminación. El programa de mano, de factura mucho más económica que los anteriores y sin publicidad, carece de metatextos.

9. El 11 de noviembre de 1965, en el Teatro 35 (Callao 435) el Grupo Yenesí/Conjunto Yenesí presenta *Los triángulos*, espectáculo que incluye tres piezas breves: *Acto rápido* de Eduardo Pavlovsky, *Viejo matrimonio* de Griselda Gambaro y *Opus* de Samuel Beckett, en traducción de Marcelo De Ridder, las tres con dirección y puesta en escena de Oscar Barney Finn. El elenco es presentado con el siguiente orden de cartel: "Martha Quinteros/ y Eduardo Gualdi/ Nacha Guevara/ con/ Carlos Lagos/ Eduardo Pavlovsky/ Diego Montes". *Acto rápido* es interpretada por Carlos Lagos (Teddy), Eduardo Pavlovsky (Willie) y Nacha Guevara (Franca). En *Viejo matrimonio* actúan Martha Quinteros (Amalia), Eduardo Gualdi (Sebastián) y Diego Montes (El Novio). Encarnan los personajes de *Opus* Eduardo Gualdi (Hombre), Nacha Guevara (Mujer I) y Martha Quinteros (Mujer II).

La ficha técnica general de *Los triángulos* es la siguiente: escenografía de Ponchi Morpurgo, realización escenográfica de Adolfo Díaz Alberdi, música de Víctor Proncet, sonido de Sara Olivera, imágenes y realización de Roberto Cerrutti, cámara de Pablo Díaz, asistencia de dirección de Libertad Bagnasco, fotos de Roland Paiva, maquillaje y pelucas de Horacio Pissani y

coordinación técnica de Jorge Guglielmi. El programa agradece la colaboración de Lita Soriano, Nini Gambier y Dora Guzmán, incluye dos avisos publicitarios (de automóviles Ambassador 999 Rambler y Jerez Calvet) y declara la realización del espectáculo "con el auspicio del Fondo Nacional de las Artes". El precio de la entrada es de \$180 y las funciones van de martes a jueves, a las 21.30; los viernes, a las 20.15 y a las 22.15; los sábados, a las 18.15 y a las 22.15; los domingos y feriados, a las 18.15 y a las 20.30.

Se trata de un programa desplegable, muy rico en metatextos. Tres de ellos son relativos a los autores Pavlovsky, Gambaro y Beckett, y están firmados respectivamente por Pablo Palant, Alberto de Zavalia y Martin Esslin (en este caso se trata de un fragmento de *Plays and players*, Londres, junio de 1964). El cuarto metatexto corresponde a Yenesí y su valor documental amerita la transcripción:

"El Conjunto Yenesí tiene desde su iniciación y a través de sus fundadores (Tahier-C. Lima-Pavlovsky) una orientación hacia una línea de teatro, hacia un tipo de teatro que ya tiene un lugar en los escenarios universales. No hay ninguna razón intelectual para que el Yenesí (sic) se haya inclinado hacia ciertos autores. Sólo ha estrenado aquellos con quienes se identificaba vivencialmente más en la dimensión y problemática del hombre actual. Así, el estreno de Ionesco, *El maestro* y *Cena para cuatro* (sic); de Fernando Arrabal, *Guernika* (sic) y *Pic-nic en la campaña* (sic); de Harold Pinter, *La colección* y *El amante*; de F. Dürrenmatt, *Crepusculo otoñal*, y ahora S. Beckett (tal vez el padre de todos ellos) con *Opus*. También ha estrenado entre los autores nacionales a J. C. Herme, *Color de ciruela*, Segundo Premio Municipal 1964; y a E. A. Pavlovsky, *Somos*, *La espera trágica* y *Camello sin anteojos*. Elige ahora a G. Gambaro (sic) como nueva y firme exponente del teatro argentino actual, y se complace en tenerla en su repertorio. El Yenesí 'siente y vive' este tipo de teatro, y lo único que desea es representarlo lo más dignamente posible. Ese es tal vez su único anhelo. El Grupo Yenesí agradece a todos los profesionales que han prestado su colaboración a este espectáculo".

En este metatexto se destacan tres operaciones nuevas de autodefinition del grupo: a) la identificación con una línea homogénea de repertorio cuyo fundamento de valor pasa por la experiencia de la contemporaneidad y lo nuevo; b) la reivindicación de una zona de su producción, así como el ocultamiento de otra (Chéjov, Pirandello, Valle-Inclán, Anouilh, etc.); c) el reconocimiento de la incorporación al grupo del trabajo de teatristas "profesionales", hecho que evidencia una mayor apertura e integración del conjunto al campo teatral.

10. El 3 de agosto de 1966 Yenesí estrena *El cuadro* (Guiñolada en un acto), de Eugene Ionesco, con dirección y traducción de Julio Tahier, en el Teatro Yenesí (Marcelo T. de Alvear 963), primera sala propia del grupo⁸⁶. La lista de personajes (transcripta, según se aclara expresamente, "por orden de aparición") incluye El Señor Gordo (Eduardo Pavlovsky), El Pintor (Saverio Bufi), Alicia (María Cristina Tubio) y La Vecina (María Eugenia Domínguez). El programa de mano, sin publicidad, incluye sólo un breve metatexto de Ionesco sobre la obra. La escenografía de Adolfo Díaz Alberdi, el cuadro de José Santiso, la iluminación de Luis Castromil, el vestuario y utilería de Yenesí y la participación de Raúl Cerini como ayudante de dirección, completan la ficha técnica.

11. El Archivo de Julio Tahier no contiene un programa de mano de *Robot*, estrenada por el grupo Yenesí bajo la dirección de Conrado Ramonet en noviembre de 1966 en el Teatro Yenesí (Marcelo T. de Alvear 963) y luego -por la clausura de dicho espacio- trasladada al Teatro de la Alianza Francesa (véase las declaraciones de Julio Tahier en el diario *El Sol*, Concordia, Entre Ríos, sábado 21 de enero de 1967). Integran el elenco originariamente Eduardo Pavlovsky, Alberto Cornillot, Luis Castromil y José Gallo. A Adolfo Díaz Alberdi corresponde la escenografía. En una entrevista al elenco publicada por *Confirmado* el 17 de noviembre de 1966 (pág. 62), diez días antes del estreno, se lee la siguiente afirmación:

"El grupo (Yenesí), como tal, no tiene una ideología y entiende que hay una inexorable desconexión entre sus posiciones estéticas y la realidad social -sostuvo casi rabiosamente Pavlovsky-. Nuestra visión es amplia y está dirigida hacia la investigación y el estudio; queremos al teatro como una cosa seria, pero también como una diversión para nosotros y para el público".

12. Aproximadamente a comienzos de abril de 1968 Yenesí estrena en el Teatro de la Fábula (Agüero 444) un espectáculo compuesto por *Oración*, "drama místico en un acto" de Fernando Arrabal, y *Delirio a dúo*, "comedia en un acto" de Eugene Ionesco, con traducción y dirección de Julio Tahier. Integran el elenco de *Oración* Eduardo Gualdi (Fidio) y Noemí Dimant (Lilbe), y el de *Delirio a dúo* Noemí Dimant (Ella), Eduardo Gualdi (El), Orlindo Moyano (Soldado) y Martha Villalba (Vecina). La ficha técnica general incluye escenografía de Adolfo Díaz Alberdi, asistencia de dirección de Martha Villalba y Orlindo Moyano, vestuario y utilería de Yenesí y coordinación de publicidad de Amelia Frey. El programa carece de metatextos y se advierte la ausencia de Pavlovsky. Las funciones van jueves y viernes a las 22, sábados a las 20 y a las 22 y domingos a las 20.

⁸⁶Sobre las características de esta sala pequeña, véase Staiff (1966).

13. El último espectáculo presentado por Yenesí del que se conservan documentos en el Archivo de Tahier es *Cristóbal Colón*, "magia dramática" de Michel de Ghelderode, con traducción y dirección de Julio Tahier, estrenado a fines de abril de 1971 en el Teatro de la Fábula (Agüero 444). Integran el elenco Eduardo Cuenca (Cristóbal Colón), Juan Carlos Ratto (Reporter, Ministro, Timonel), Héctor Kraft (Amigo, Sabio, el Angel Azuret), Juan Carlos Arauz (Sonámbulo, el Bufón Folia), Poeta, Americano), Guillermo Renzi (Rey. Moctezuma), Susana Novoa (Mujer, la Sirena Viscosina, Muerte Almirante) y Eduardo Cerundolo (Hombre Masa, Vigía). La ficha técnica general se completa con la escenografía de Américo Chandía y Julio Tahier, la luminotecnia y el sonido de José Melo, el vestuario de Yenesí, los posters de Marta Cardoso, la asistencia de dirección de Patricio Esteve y los comentarios musicales de la Porteña Jazz Band. Yenesí agradece a Susana Debussy, Perla Eyhartz, Ubaldo Ituriza, Raquel Tahier y Elsa Vidal. El programa contiene un metatexto sobre la pieza de Ghelderode. Un pequeño comentario de Germán Rozenmacher en la revista *Siete Días* (1971) da una idea del resultado de esta última experiencia de Yenesí:

"Escrita durante la década del 20, esta pieza de Michel de Ghelderode demuestra la plena vigencia del maestro belga. Su utilización del music-hall y el expresionismo, su curiosa estructura de teatro épico, convierten a *Cristóbal Colón* en una especie de collage, donde en ningún momento se oscurece la intención del autor. El pesimismo metafísico de Ghelderode exalta al hombre que -criatura divina- elige la rebelión como justificación vital, a pesar de que finalmente será derrotado por la muerte. Las ideas de la puesta de Julio Tahier son eficientes aunque debe luchar contra realidades muy concretas: las dimensiones de su teatro de cámara y (lo que es grave) el bajísimo nivel interpretativo de sus actores. A pesar de esto, la posibilidad de tomar contacto con un clásico contemporáneo que, como Ghelderode, resulta una clave para entender el teatro actual y que incluso propone salidas expresivas, no debe desperdiciarse".

El estudio de los datos provistos por los programas de mano conservados en el Archivo de Julio Tahier permite formular algunas observaciones sobre la historia y las características del grupo Yenesí:

a) En su origen Yenesí no fue un grupo dedicado "sistemáticamente" a la "vanguardia" e incluyó repertorio de poéticas de identificación o "tradicional". Es a partir del metatexto incluido en el programa de *Los triángulos*, en 1965, que Yenesí se identifica con una línea de definida experimentación formal. Antes manifestaba interés por la diversidad de autores y de estilos, siempre dentro del teatro breve de cámara.

b) Si bien en *La ética del cuerpo* (EC, 1994 y 2001) Pavlovsky se autodefine como el fundador de Yenesí, los metatextos atribuyen la creación del grupo al trío Tahier-Costa Lima-Pavlovsky. Yenesí trabajó con directores diversos, así como con un elenco de permanente renovación. A pesar del alejamiento de Pavlovsky y Costa Lima, Tahier siguió utilizando el nombre del grupo en 1968 y 1971.

c) El grupo se caracterizó por la discontinuidad, fenómeno al que contribuyó el hecho de no tener sala propia -salvo en un brevísimo período en 1966-. En los comienzos Yenesí se presentaba en salas alquiladas o prestadas, muchas veces en días poco convencionales (lunes o martes). Recién en 1965 se incorporan al grupo actores "profesionales", pero sólo será en esa única oportunidad. Ni siquiera Tahier o Pavlovsky se dedicaban absolutamente a la práctica teatral; vivían paralelamente de sus profesiones médicas.

d) Considerando la evolución de criterios para la autodefinición y los cambios registrados en los sucesivos programas y repertorio, podemos discernir tres momentos en la historia de Yenesí: I. 1960-1963: período de instalación y búsqueda; II. 1964-1967: período de consolidación; III. 1968-1971: período de dispersión y disolución.

e) Por último, y en estrecha relación con el trabajo de análisis de las críticas, creemos necesario replantear la importancia de Yenesí en la historia de la modernización teatral del sesenta. Su relevancia fue relativa, lateral, irregular, por momentos asistemática y dispersa (sobre todo si se la compara con la labor del Instituto Di Tella). Su trabajo con los autores de la postvanguardia europea le atribuye mayores méritos como intermediario (Dubatti, 1995d) que de orden estético en la recepción productiva.

Retomemos entonces nuestra afirmación arriba: con un criterio revisionista, analizaremos a continuación las micropoéticas de las siete piezas conservadas del período de experimentación radicalizada (*Somos, La espera trágica, Un acto rápido, Robot, Alguien, Match y La cacería*) con el objetivo de describir e interpretar dichas micropoéticas en sus líneas principales desde nuestra metodología inductiva. Haremos también referencia a las piezas perdidas (*Regresión, Camello sin anteojos, Imágenes, hombres y muñecos, Circus-loquío*) a partir de los datos que sobre ellas hemos podido compilar. En los tres primeros casos se trata de una primera "dramaturgia de actor", de allí que no se haya conservado su texto por escrito. Retomaremos la caracterización de la macropoética de los textos de Pavlovsky de esta primera etapa en el Capítulo VII.

1. *La espera trágica*: destrucción poética del drama moderno

En cuanto a la fijación textual, de *La espera trágica* se conserva un solo texto, publicado por primera vez en el volumen *Teatro de vanguardia* (Buenos Aires, Cuadernos del Siroco, 1966, Col. Arlequín, dirigida por Roberto Nicolás Medina), que incluye además *Somos*, *Un acto rápido*, *El Robot* y *Alguien*. Lleva prólogo de Pablo Palant. *La espera trágica* es la segunda pieza en el índice, pp. 25-40, ordenado cronológicamente por las fechas de estreno, no de escritura. Según nos ha informado Pavlovsky, es *La espera trágica* –estrenada pocos meses después de *Somos*- la primera obra que escribió. Es importante señalar que en el pie de imprenta del libro *Teatro de vanguardia* figura la fecha 5 de enero de 1966, por lo que podemos suponer que el volumen fue armado por Pavlovsky para su edición en 1965. Si bien entre los paratextos de la edición se encuentra la ficha técnica del estreno de Yenesí del 10 de diciembre de 1962, según nos informó Pavlovsky se trata de un texto dramático pre-escénico, dramaturgia de escritorio (“de autor”) anterior a la puesta en escena. Ediciones posteriores, como la de *Teatro de los sesenta* (1962) o *Teatro completo IV* (2002), reproducen este mismo texto, el único conservado. No se poseen tampoco materiales pre-textuales que permitan realizar observaciones genéticas sobre el texto publicado. *La espera trágica* guarda un estrecho vínculo con las observaciones del metatexto “Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia” (1967), arriba analizado como fuente esencial para el conocimiento del fundamento de valor y semántica de la enunciación del período.

En cuanto a la micropoética, si bien desde el punto de vista semántico y léxico (título) se advierte el intertexto beckettiano (*Esperando a Godot*), es ésta la pieza de Pavlovsky que evidencia la mayor presencia de Ionesco en su teatro. Tal como lo demuestra el metatexto de 1967, Pavlovsky conocía desde los cincuenta la obra de Ionesco a partir de lecturas y puestas en escena en la Argentina y en Francia (*EC*, 2001, Cap. II, *passim*). Conoce dramas y ensayos (*Notas y contranotas* aparece mencionado en el metatexto de 1967) y va recibiendo información del autor a partir de las noticias que llegan a Buenos Aires de los sucesivos estrenos principales de sus obras: *La cantante calva* (1950, dir. Nicolas Bataille, Noctambules⁸⁷), *La lección* (1951, dir. Marcel Cuvelier, Poche), *Las sillas* (1952, dir. Sylvain Dhomme, Lancry), *Víctimas del deber* (1953, Jacques Mauclair, Quartier Latin), *Amadeo o cómo salir del paso* (1954, dir. Jean-Marie Serreau, Babylone), *Jacobo o la sumisión* (1955, dir. Robert Postec, Hachette), *El Impromptu de L’Alma* (1956, dir. Maurice Jacquemont, Studio des Champs-Élysées), *El nuevo inquilino* (1957, dir. Robert Postec, Aujourd’hui), *Asesino sin paga* (1959, dir. José Quaglio, Récamier), *Rinoceronte* (1960, dir. Jean-Louis Barrault, Odéon), y posteriormente a la escritura de *La espera trágica* -que data de 1961-,

⁸⁷ Citamos año, director y finalmente la sala teatral del estreno mundial.

contacto con *El rey se muere* (1962, dir. Jacques Mauclair, Alliance Francaise), *El peatón del aire* (1963, dir. Jean-Louis Barrault, Odéon) y *La sed y el hambre* (1966, dir. Jean-Marie Serreau, Comédie Francaise). Títulos como *La cantante calva*, *La lección*, *Las sillas*, *Victimas del deber*, *Amadeo o cómo salir del paso*, *Jacobo o la sumisión*, *El Impromptu de L'Alma*, *El nuevo inquilino* y *Asesino sin paga* son publicados por Editorial Losada en Buenos Aires en 1960 y 1961. El mismo Pavlovsky vincula *La espera trágica* con Ionesco en *La ética del cuerpo*:

“Tiene mucho que ver con *La cantante calva*, sobre todo en cuanto a los mecanismos de desrealización del lenguaje hasta llevarlo a límites extremos” (EC, 2001, p. 22).

El procedimiento fundante de la micropoética de *La espera trágica* es la sistemática desarticulación de los mecanismos de ilusión referencial del drama moderno. Pavlovsky sigue al respecto de cerca el modelo textual de *La cantante calva* y *Jacobo o la sumisión*, al punto que es absolutamente atendible la calificación de textualidad “epigonal” respecto del drama ionescuiano en su concepción de “anti-teatro”. Pavlovsky realizará recién en *Somos* un aporte de singularidad respecto de la experimentación teatral, como veremos en este mismo capítulo.

El fundamento de la poética de *La espera trágica* radica en su capacidad de violentar las convenciones estatuidas por la tradición del drama mimético-discursivo-expositivo y Pavlovsky arremete contra cada uno de los procedimientos del drama moderno tal como Ibsen llega a desarrollarlo en las últimas décadas del siglo XIX y proyectan en el siglo XX autores de la talla de Arthur Miller y Jean-Paul Sartre.

El drama moderno es producto de la nueva conceptualización dramática, revolucionaria en la historia del teatro occidental, que imponen en la segunda mitad del siglo XVIII Denis Diderot (en *La paradoja del comediante*, 1773 y en su dramaturgia) y G. E. Lessing (*Dramaturgia de Hamburgo*, 1769 y dramas *Minna von Barnhelm* y *Emilia Galotti*) con su propuesta de ilusión referencial o fundación de las matrices del efecto de realidad y con la puesta del drama al servicio de la exposición de una tesis que articula una predicación sobre el mundo social. Otra época comienza hacia 1770 en toda Europa y, consecuentemente, el papel del teatro se ve sometido a revisión, la jerarquía de las artes comienza experimentar un profundo cuestionamiento. Tal como sostiene Abirached, Lessing y Diderot modifican el alcance y el sentido de varios términos clave del dispositivo de la mimesis. Se concibe el personaje como un reflejo de los hombres tal como actúan en la vida pública, a la vez como tipos y como individuos. El teatro aspira a convertirse en un “espejo” donde se invita al espectador a reconocer a su semejante y a sí mismo en una “nueva naturaleza” (Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo*). La mimesis sirve ahora para excitar el interés

del espectador halagando su complacencia y para confirmar el juicio favorable que tiene de la ideología y la moral de su grupo social. Al entrar en la era burguesa, el teatro querrá cada vez más disimular su naturaleza teatral, reivindicada por la mimesis aristotélica. En nombre del interés y de la ilusión escénica, el teatro burgués adquiere una dimensión de utilidad: servir para refrendar o cuestionar –como método superador- los valores de la burguesía. Surge así el drama moderno en su fecundo *modelo mimético-discursivo-expositivo* que trabaja con una nueva base epistemológica articulada en tres aspectos principales: a) el mundo real existe y puede ser medido, conocido y definido en su materialidad; b) el teatro tiene la capacidad de construir una imagen de ese mundo poniendo en contigüidad los mundos poéticos con el régimen de experiencia de lo real; c) el teatro tiene la capacidad de incidir en el orden de lo real, modificándolo recursivamente.

Detengámonos en algunos de los principales procedimientos de la archipoética del drama moderno, y en el sabotaje que de ellos realiza Pavlovsky siguiendo el modelo ionesquiano:

a) *una estructura narrativa progresiva y tradicional en su diseño –principio, medio y fin-, con necesaria gradación de conflictos, alternancia de secuencias con acción y sin acción, encuentro personal, oposición de caracteres en los personajes, causalidad explícita o implícita inteligible (explicitable), cronotopo realista (funcionamiento de los ejes espacio-tiempo como en el campo del régimen de lo real).*

En *La espera trágica* –como en *La cantante calva*– la estructura narrativa carece de gradación de conflictos, ya que en la reunión social a la que asisten El, Ella, El Desconocido y La Señora se construye la referencialidad como expectativa sistemáticamente defraudada: nunca sabremos qué es esa reunión, quiénes asisten a ella, qué festejan, dónde y cuándo acontece. El principio constructivo de la pieza consiste en generar la expectativa de construcción referencial y desmentirla. El objetivo último es generar confusión, justamente porque

“el espectador teme la confusión, por eso quiere obras claras y concretas, donde cada personaje se delinee perfectamente. Por eso prefiere a Wesker y no a Pinter, o a Cossa y no a Gambaro (...) La vanguardia es abrir brechas, buscar y sumergirse sin temor a la confusión” (1967, p. 7).

La estructura resulta de la yuxtaposición de una serie de situaciones que no responden a una causalidad explícita o implícita, como si se tratara de una sucesión de gags o números cómicos independientes entre sí pero paradójicamente vinculados por la continuidad del espacio y el soporte físico de los personajes. Se pierde el efecto de progresión y creemos asistir a una reunión atemporal, infinita, cuya duración se prolonga ilimitadamente más allá del comienzo y el final del texto.

Pavlovsky sólo se preocupa por que sepamos desde las didascalias que una “reunión social” y la sitúa en la burguesía coetánea a la escritura: “una reunión burguesa actual”. Esta parodia del drama moderno ataca centralmente una de sus líneas internas más potentes: el drama burgués.

“Creo que en esas primeras obras puedo reconocer una temática mía que tiene que ver con mi formación y mis hábitos de clase. En 1942 mi padre era empleado de Bunge y Born y había alquilado un departamento en Palermo Chico, donde vivía lo más rancio de la oligarquía, ni siquiera la industrial sino la del campo. Yo iba al Club Universitario, donde nadaba y hacía rugby. Seguramente es por esto que siempre he tenido una mirada crítica de la moral burguesa. Me parece que mis primeras obras, además de enfocar los grandes temas existenciales, como en *Somos*, encaraban la mentalidad, la visión de mundo y los hábitos de este tipo de personajes: la burguesía” (EC, 2001, p. 22).

Las secuencias de acción casi se ausentan o trabajan con sujetos que emprenden iniciativas menores, irrelevantes, con objetos de difícil intelección. Incluso el atentado y la referencia a Fidel Castro no responden a una referencialidad socio-política deliberada, funcionan nuevamente como marcas de despiste:

“En 1961, cuando la escribí, no tenía una visión política articulada, por lo tanto no recuerdo a qué viene la referencia a Fidel Castro. El tema del atentado no tiene nada que ver con un social-histórico político” (EC, 2001, p. 20).

La irrelevancia y la indefinición son las características sobresalientes de las relaciones entre los personajes. Los encuentros personales son saboteados de manera tal se reduzcan a la nada: hay inminencia de acontecimiento personal, siempre postergado o disuelto en su inicio. Cuando creemos que un encuentro personal está por producirse, es disuelto. La oposición de caracteres también es desestimada: desde la presentación misma de los personajes se busca despistar a los lectores en su construcción diferencial. Tanto *El*, *Ella* y *el Desconocido* responden a la fórmula unificadora “un hombre/una mujer actual con las angustias y preocupaciones de un hombre/una mujer actual”.

Pavlovsky explica este procedimiento paródico en su metatexto de 1967:

“El horror es encontrarnos tan semejantes. Nos horroriza sabernos casi iguales. Por eso el teatro realista, que marca tan diferentemente el carácter de los personajes, tiene tanta aceptación, porque el espectador se identifica con alguno de ellos y se va tranquilo a dormir. En cambio, en el teatro de vanguardia, le horroriza aceptar que se ve reflejado en todos, y que no puede diferenciar claramente los personajes. En el realismo el público dice: Yo soy como Juan. En el teatro de vanguardia que involucra a Simpson, Anne Jellicoe, Pinter, se

pregunta entonces ¿quién soy?” (1967, p. 8).

El cronotopo realista se quiebra desde la construcción de la escena por la presencia de los “personajes invisibles” de la reunión que la didascalia presenta disparatadamente: “Los personajes invisibles deben ser 27 -13 hombres y 14 mujeres-. Estos personajes, naturalmente, no se ven”. También se quiebra a partir de las referencias absurdas a la extraescena: pronto se torna evidente que ese mundo poético no funciona con la reglas espacio-temporales observables en la empiria, en la “naturaleza de la cosas” (Carnal). Esto último se vincula con el punto siguiente:

b) en el orden referencial el drama moderno establece la ilusión de contigüidad entre el mundo representado y el mundo social, se trabaja con un personaje referencial de identificación social, acuerdo metonímico entre el personaje y el espacio que habita, se diseminan personajes delegados, los acontecimientos tematizan lo normal o lo posible, el personaje posee entidad psicológica (lógica psíquica y social de comportamientos, motivación, memoria, pasado, pertenencia social y cultural, noción de individuo de bordes definibles, diferencia).

Pavlovsky sólo preserva un componente de contigüidad: la necesidad de que se reconozca en escena a la burguesía. A partir de allí, *La espera trágica* distancia, autonomiza el mundo dramático del mundo social real, destruye el fenómeno de contigüidad para instalar un vínculo metafórico: la absurdidad de los comportamientos humanos en el mundo dramático es metáfora de la otra absurdidad, la real. La ruptura del efecto de contigüidad funciona entonces como un mecanismo de revelación metafórica: las convenciones sociales del mundo real son tan absurdas e insustanciales como las del mundo dramático descrito por la pieza. La relación metonímica entre el personaje y el espacio está adelgazada: se trata de una sala de reunión social, pero sin rasgos realistas. El personaje de *El Desconocido* es el caso más aproximado al concepto de personaje-jeroglífico: hombre-mujer, con una historia ininteligible, imposible reconocer su entidad psíquica. El método biográfico, tan frecuente en el drama moderno, por el cual a partir de un relato retrospectivo se recupera el pasado del personaje, aquí es disuelto. La obra acabará por hacer estallar cualquier ilusión de referencialidad cuando El, Ella y el Desconocido respondan al nombre de Jorge Ottis ante el reclamo de la policía, recurso extramado de la ruptura de oposición de caracteres (todos tienen el mismo nombre):

“Ella debe levantarse como resignada y ser llevada por detrás del sillón por ambos vigilantes (...) El y El Desconocido deben mirar la escena asombradísimos, luego se encuentran con la mirada.

EL: ¡Qué confusión! Hasta hace un momento creí que yo me llamaba Jorge Ottis.

EL DESCONOCIDO: No, no puede ser.

EL: ¿Por qué?

EL DESCONOCIDO: Porque yo me llamo Jorge Ottis” (1966, p. 40).

La quiebra del principio de individuación del realismo como poética canónica del drama moderno extrema la ruptura de la capacidad referencial del texto: ¿quién es quién? ¿qué es qué? ¿El lenguaje nombra-funda-describe la realidad como un instrumento confiable? ¿Se ha vuelto imposible la relación entre signo y objeto? Pavlovsky nos dijo al respecto:

“*La espera trágica* es una pieza que escribí a toda velocidad, como en un diálogo fantástico con los personajes. Ignoro de dónde saqué el nombre de Jorge Ottis. Me parece un nombre impersonal. (...) En el fondo *La espera trágica* es una desmitificación de la noción de sujeto: identidades indefinibles, inversión de sexos o bisexualidad, actuación simultánea de los tres personajes que "comen al mismo tiempo y toman rítmicamente"... Fue el primer gran estímulo para entrar en un teatro distinto. Con *La espera trágica* siento que empiezo a conseguir una síntesis de lo que más tarde, en 1966, en mi ensayo "Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia" (publicado en la edición de *Match* y *La cacería*, en 1967) denomino *teatro total*" (EC, 2001, pp. 20-21).

A pesar del alto grado de disolución de la poética del drama moderno, Pavlovsky todavía preserva de alguna manera la función del personaje-delegado (P. Hamon) encargado de explicitar las condiciones de intelección de la pieza. Es Ella quien tiene en diversos momentos la función de embragar reflexiones sobre la incomunicación y el funcionamiento anómalo del lenguaje:

“ELLA: Lamentablemente la vida es así, cuesta mucho hablar y ser escuchada. Algo pasa con la gente. ¿Por qué no nos entendemos? ¿Por qué yo no lo entiendo a usted y usted no me entiende a mí? (*Con tono amargo.*) (...) De todos modos no nos entenderíamos aunque hablásemos el mismo idioma. Algo pasa con la gente. ¿Creen ustedes que se entienden, por ejemplo, todos los que están en esta reunión? (...) Miren esa pareja. (*Los tres deben mirar hacia una de las parejas invisibles.*) ¿Harán algún esfuerzo por entenderse? ¿Por comprenderse? (...) Algo pasa con la gente. Algo pasa con las palabras. Decimos palabras y las palabras no nos unen, nos separan. Las palabras forman puentes que nos separan” (1966, pp. 37-38).

Este último aspecto se vincula con:

c) *en el orden lingüístico la lengua teatral de los personajes busca asimilar su convención a la lengua natural, se crea una red simbólica, isotopía o leit-motif que objetivan la tesis del texto, se*

recurre a la redundancia pedagógica a través de un alto caudal lingüístico de los personajes que evidencia una gran confianza en la capacidad de expresión y creación de sentido de la palabra.

El nivel lingüístico es el auténtico protagonista de *La espera trágica*, en tanto el sabotaje a la capacidad referencial del drama está instalado centralmente desde el habla de los personajes. Pavlovsky destruye las reglas de la conversación en tanto institución social: sus ritos, funciones, lugares, usos y turnos de comunicación. Se transgreden el principio de cooperación, la coherencia y la cohesión, la pragmática del diálogo, cada una de las funciones del lenguaje. Los objetivos finales son la confusión y el humor. Los procedimientos verbales, innumerables. Señalemos algunos de los más destacados:

1) Un parlamento desmiente a otro inmediatamente anterior, y lo anula, dejando al espectador en el más absoluto desamparo referencial: “EL: Sí. No. Digo que sí, que no he cambiado nada o, mejor dicho, que he cambiado. ¿O no?”;

2) Los intercambios de los diálogos son impertinentes, subsidiarios de la poética del disparate y el *nonsense*. Las respuestas no parecen guardar vínculo con las preguntas que supuestamente las han estimulado:

“EL: Los tengo desprendidos. (*Se los ata.* [¿Qué se ata? El texto no lo indica]).

ELLA: (*Extrañada.*) ¿Qué es lo que tiene desprendido?

EL: Ya nada.

ELLA: ¿Nada tiene desprendido?

EL: (*Confundido.*) ¿Debería tener acaso?

ELLA: (*Atrevida.*) Es que ustedes los franceses... son tan distraídos.

EL: (*Ruborizándose.*) ¡Oh perdón! Es que estoy solo y no sé coser bien” (1966, p. 28).

3) Las palabras son tomadas en su literalidad, descontextualizadas de la situación de comunicación. El corolario: toda afirmación resulta imposible y deviene en otra cosa, es imposible transmitir cualquier aseveración:

“EL: Tengo colitis.

ELLA: En ese caso debería tratarse.

EL: ¿Y en el otro caso?

ELLA: ¿Qué otro caso?

EL: (Muy entusiasmado.) El caso del cuarto amarillo. ¿No leyó en el diario?” (1966, p. 29).

4) Ante la permanente caída del canal lingüístico –como no hay necesidad de hablar y no hay qué decir, pero existe el mandato de hablar en la reunión-, se exalta la función fática del lenguaje, que

pone en evidencia una elocuencia sin sustancia, un mero parloteo que sólo pugna por mantener el canal de comunicación verbal abierto:

“EL: ¿Habló usted?

ELLA: ¿Habló usted?

EL DESCONOCIDO: ¿Habló usted?

ELLA: Diga algo usted.

EL DESCONOCIDO: Diga algo usted..

EL: Algo.

ELLA: ¿Yo?

EL DESCONOCIDO: ¿Yo?

EL: ¿Yo?

ELLA: ¿Mi?

EL DESCONOCIDO: ¿Mi?

EL: ¡Viva la Patria!” (1966, p. 32).

5) Las velocidades y simultaneidades mutables de los parlamentos de los distintos personajes no responden a la lógica de la lengua natural, como lo señalan numerosas didascalias: “*(Debe establecerse un diálogo rapidísimo entre los dos)*”; “*(De pronto los tres deben decir al mismo tiempo lo que sigue.)*” (1966, p. 31 y p. 35 respectivamente).

6) Se rompe la coherencia de los tiempos verbales y los vínculos entre verbos y adverbios: “EL: Murió pasado mañana en un accidente” (1966, p. 35).

A la manera de Ionesco, Pavlovsky desmonta el sistema, las normas y los usos de la lengua natural y pone en evidencia la poderosa intervención del lenguaje en la construcción de la realidad y lo representado. La disolución del lenguaje ilumina la fragilidad de la realidad que el realismo hace creer sólida, y demuestra que el lenguaje no es meramente una herramienta disponible y manejable por el hombre a voluntad, sino una materia traicionera y autónoma. El lenguaje deja de ser un medio de comunicación para transformarse en su propio fin, sometido a una voluntad extrahumana y desconcertante. Sobre la naturaleza lingüística del teatro de Ionesco y, en particular, sobre la realidad lingüística del hombre, Pavlovsky reflexiona:

“Ionesco desarrolla toda una teoría de su teatro y busca desesperadamente encontrar nuevas dimensiones en su lucha desgarrante y tormentosa, y es allí precisamente donde nos hace reír, pero cuando nos reímos con Ionesco sabemos que hay algo nuevo en esa risa, hay algo de insólito, de descubrimiento maravilloso, y quedamos estupefactos frente a eso que nos

hace descubrir y gozar y es, precisamente, cuando descubrimos que reímos de nosotros mismos, de nuestros lugares comunes y de nuestras propias dudas e incertidumbres. ¿Hay acaso descripción más maravillosa de la soledad que ese magnífico relato de *Las sillas*?” (1967, p. 10).

A través de su violencia al lenguaje, Pavlovsky crea un dispositivo de desautomatización de lo que parece natural, y transforma el lenguaje en una materia desconocida, laberíntica, indiferente a las necesidades del hombre.

Sin embargo, como señalamos arriba, el hecho de preservar fragmentariamente la función del personaje-delegado en *Ella*, hace que por momentos el lenguaje retorne a su uso convencional mimético-discursivo-expositivo del drama moderno. La radicalización de Pavlovsky descubre un punto de clivaje, una concesión a la racionalización y al afán de intelección comunicativa con el espectador, ausente en el teatro de Ionesco.

d) en el nivel semántico, el texto articula una tesis que implica predicaciones sobre el mundo y su régimen de experiencia, todo ello modalizado por un efecto de “realismo voluntario” (Dario Villamueva) o pacto de recepción por el cual se aceptan estas convenciones como vehículos de conexión entre la experiencia del mundo y el teatro.

Como último sabotaje al drama moderno, no hay tesis explícita ni redundancia pedagógica –salvo la escasa que se presenta en boca del personaje-delegado-. El efecto de “realismo voluntario” o pacto de recepción realista es aniquilado y se percibe una construcción teatralista. La tesis expuesta en forma discursiva es desplazada por la condensación metafórica: el personaje-jeroglífico *El Desconocido*; la absurdidad de las relaciones sociales en el contexto de la burguesía.

Desde el punto de vista político, *La espera trágica* disuelve las convenciones sociales y lingüísticas para descubrir que éstas son provisorias y superficiales, que no contactan con la realidad profunda del hombre. Pavlovsky se vale de la disolución del drama moderno para expresar su desconfianza en antiguas certezas (¿qué es la realidad? ¿cómo se vincula con ella el teatro? ¿qué función cumple el lenguaje en la construcción de lo real?) y para criticar la institución de la burguesía: pone a la vista la nada, el vacío, la intemperie en que se asienta toda convención cultural y social que se creía inquebrantable y sólida. La “espera trágica”, metáfora de síntesis inscripta en el título, adquiere una significación múltiple:

1. refiere la actitud del hombre que espera la revelación del enigma de la existencia y del mundo. Se trata de una espera “trágica” porque es experiencia de dolor: nada parece tener sentido, la unidad con el mundo se ha ausentado. La espera enfrenta al hombre con una situación irresuelta, acaso

irresoluble, sin paliativos ni compensaciones. La espera excede la voluntad del hombre, responde tal vez a un orden trascendente del que el hombre se ha distanciado o que ha tomado distancia de él.

2. refiere la inquietud del hombre insatisfecho, a quien el enigma ya le fue revelado y hundido en la angustia y el descontento espera sin apelaciones (en el sentido camusiano) un cambio de vida que religue nuevamente la existencia con el sentido, la emergencia de un nuevo mundo.

3. refiere la espera frustrada a la que es sometido el espectador, quien de pronto se encontrará desamparado frente a la disolución de las concesiones habituales del drama moderno, pugnará por construir referencialidad y, al no conseguirlo, atestiguará su propio vacío, su propia dimensión trágica, sentirá piedad y horror por su situación.

4. la espera trágica es la espera de la tragedia, del acontecimiento funesto que acabará desencadenándose y que aniquilará a un mundo que no logró otorgarse una misión ni construir sentido a su realidad, que no asentó su base firmemente.

2. “Somos”: deriva espacial, trascendencia y angustia

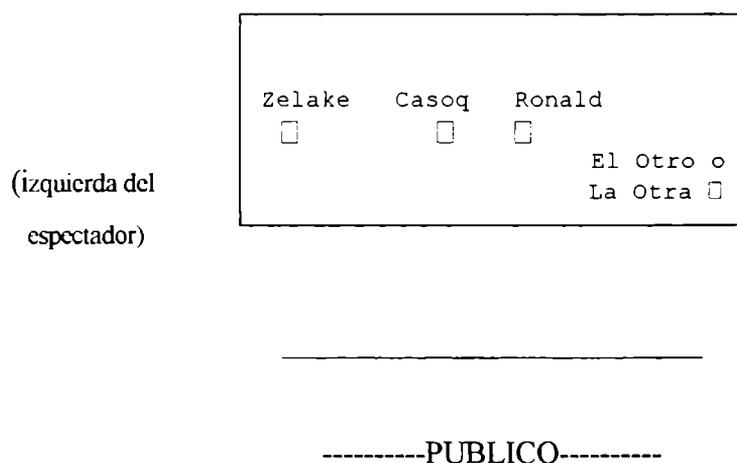
Según nos ha señalado Pavlovsky en una entrevista (Buenos Aires, 6 de marzo de 2001), es ésta la segunda pieza de su producción –de escritura inmediatamente posterior a *La espera trágica*-. La fecha de su composición coincide con la que el texto manifiesta como tiempo de la historia: octubre de 1961. *Somos* fue estrenada por el grupo Yenesí el 5 de junio de 1962. Se conserva un único texto dramático de esta obra, recogido por primera vez en la edición de 1966 (*Teatro de vanguardia*), más tarde reproducido -con erratas- en 1992 (*Teatro de los '60*)⁸⁸. Tal como nos lo ha indicado su autor, se trata del texto dramático anterior a la puesta en escena y que, en consecuencia, no registra los cambios producidos *a posteriori* en el proceso de escenificación⁸⁹. Conectaremos *Somos* con el metatexto “Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia” (1967, pp. 5-12). Recibió una Mención del Premio Municipal correspondiente a 1962: es ésta la primera distinción recibida por Pavlovsky por su dramaturgia.

En el grupo textual del “teatro de vanguardia” (1961-1969), *Somos* es la pieza de Pavlovsky que presenta la micropoética más compleja y diferente en su relación con la historia del teatro argentino anterior y con la recepción productiva de los modelos europeos. Desde nuestro punto de vista, la poética de *Somos* posee rasgos singulares y excede el recurso de la desautomatización paródica de los procedimientos canónicos de la poética realista (el método biográfico, la confianza en la

⁸⁸ Citaremos por esta última, con las correcciones pertinentes. Lo mismo vale para las citas de *Un acto rápido*, *El robot*, *Alguien*, *Match* y *La cacería*, que analizaremos en el presente capítulo.

capacidad comunicativa del lenguaje, la gradación de conflictos, etc.). Pavlovsky no se limita al repertorio de recursos del anti-teatro (el lado “destrutivo” de la vanguardia teatral contra las poéticas codificadas o de identificación, en términos de Lotman) sino que además despliega en su imaginario nuevos territorios poéticos, ligados a la representación de la alteridad, instancias que exceden la percepción de lo material-pragmático-objetivo. *Somos* se articula sobre el procedimiento del *cruce y la deriva espaciales*, para representar el acceso a una *realidad total o trascendente*. Para el desarrollo de nuestra lectura ponemos entre paréntesis la categoría “teatro del absurdo” y nos centraremos en el análisis de las relaciones entre fábula y espacio de acuerdo con nuestra propuesta de análisis de los niveles del texto dramático.

Desde la primera didascalía, *Somos* diseña explícitamente un esquema escénico de relación frontal tradicional con el espectador: reclama una caja italiana típica en la que pueda “levantarse el telón” (1992, 19). Sin accesorios de escenografía que funcionen como índices visuales de localización espacial, aparecen en escena cuatro personajes sentados en sus respectivas sillas, dispuestos de manera muy precisa. En el centro están Casoq y Ronald, respectivamente a izquierda y derecha del espectador; a tres metros de Casoq, hacia la izquierda del espectador, se ubica Zelake, y a la derecha de la escena, a unos cinco metros de Ronald, pero más adelante, “en la línea de telón” (p. 19), *El Otro/La Otra*. La visualización desde arriba de este esquema de distribución de los personajes en escena sería el siguiente:



Este esquema inicial, de aparente sencillez, pronto estará sujeto a un proceso de complejización de la estructura espacial hacia una manifestación extraterritorial.

⁸⁹ Para nuestra clasificación de los tipos de texto dramático, véase en esta Tesis I.3.2.

A diferencia de la indeterminación de indicios espaciales, la ubicación temporal es precisa: “La escena ocurre en el mes de octubre de 1961” (p. 19). Al dramaturgo le importa especialmente este indicio temporal que, como ya señalamos, coincide con la fecha de escritura: “Debe ubicarse en algún lugar del escenario un almanaque con el año actual *que se pueda percibir claramente*” (p. 19)⁹⁰. Es un mecanismo de situación histórico-social del texto.

Somos trabaja con una estructura narrativa de acontecimientos y, en el plano de la fábula, permite elaborar un breve relato que aparenta simplicidad pero es, en efecto, muy complejo e involucra categorías estéticas de fuerte singularidad en la historia del teatro argentino. La fábula, como señalaremos en detalle, se articula sobre el procedimiento del *cruce y la deriva espacial*, a partir de la fusión y pasajes de sucesivos campos espaciales.

En su estructura externa, los acontecimientos se distribuyen en tres momentos claramente divididos por la repetición de la situación de apertura, que funciona como procedimiento de corte y cierre final. Dos veces en el transcurso de la pieza y en el cierre de la misma vuelve a repetirse la situación del comienzo: los cuatro personajes regresan a la posición en la que el lector los encontró en el inicio de la obra y se escucha la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz durante “diez segundos exactamente” (p. 20). La producción de Pavlovsky, a pesar de ser aún muy temprana, ya evidencia el interés del autor-actor por incorporar al texto dramático elementos de la escritura escénica: es una escritura preocupada por lo rítmico, la musicalidad de los acontecimientos, pautada en mínimos detalles de marcación temporal (los “diez segundos” exactos o la precisa indicación sobre la velocidad de los movimientos de los actores en la Situación progresiva III). Acaso en ello ya se haga visible la lectura de *Acto sin palabras I y II* de Beckett.

El citado procedimiento de repetición, que vale como corte/cierre, contrasta su estructura cíclica -el “volver a lo mismo”- con el devenir sucesivo-progresivo de una fábula con comienzo-desarrollo-fin claramente dispuesta en tres partes.

De esta manera la estructura externa queda distribuida así:

- apertura (p. 19-20)
- Situación progresiva I (pp. 20-21)
- corte: primera repetición de apertura (p. 21)
- Situación progresiva II (pp. 21-25)
- corte: segunda repetición de apertura (p. 25)
- Situación progresiva III (pp. 25-34)

⁹⁰ El subrayado nos pertenece.

-cierre: tercera y última repetición de la apertura (p. 34).

Esta estructura externa se corresponde con una estructura interna determinada por la relación fábula-cambio espacial. Esta última permite dividir internamente el relato en tres momentos, correlativos con las Situaciones progresivas I, II y III de la estructura externa:

I. Coexistencia de tres espacios dramáticos simultáneos y de diferente estatuto ontológico (Situación progresiva I, pp. 20-21). Si bien los personajes están muy próximos físicamente en el escenario y comparten el espacio escénico sin aparentes divisiones, como si estuvieran reunidos, pronto el lector advierte que coexisten tres situaciones dramáticas paralelas en espacios diferentes y distantes, que hay en escena simultaneidad de tres espacios dramáticos distintos, objetivados por las palabras de los personajes (espacio verbal) o por sus acciones:

-Casoq y Ronald dialogan en casa de éste último (“si está usted insinuando que me retire de su casa...”, observa Casoq a Ronald, p. 21);

-Zelake completa una página de crucigramas en una “plaza popular” (el lector obtiene esta información verbal ya avanzado el texto: “¿Es que ya en las plazas populares no se puede trabajar tranquilo?”, pregunta Zelake, p. 28);

-El Otro/La Otra se mantiene inmóvil y al margen de los anteriores, ubicado en un espacio, una zona que, metonímicamente, comparte la naturaleza de este personaje: es “indefinido” (p. 26).

En dos oportunidades se habla en el texto de “reunión” (al comienzo, en boca de Casoq, p. 20 y más tarde en p. 27): este lexema refuerza el efecto de contradicción, porque los personajes, que por su ubicación escénica parecen visualmente reunidos, en realidad están separados espacialmente y operan en mundos diversos.

El trabajo con la música ya había contribuido, en la apertura, a afirmar la contradicción entre la proximidad/distancia de estos mundos cercanos/lejanos: la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz invade totalmente el espacio escénico y el del público y sin embargo “sólo debe ser oída por los espectadores y por Mr. Casoq” (p. 19). En esta Situación progresiva I, otro elemento que plantea la separación de los mundos es la inmovilidad: mientras Ronald y Casoq se mueven, sin levantarse de sus sillas, “los otros dos personajes no han variado, durante esta escena, su posición del comienzo” (p. 21).

En este primer momento (pp. 20-21), los tres espacios (la casa de Ronald, la plaza pública, la zona de El Otro/La Otra) aparecen comunicados y remotos.

II. *Cruce espacial asimétrico* (Situación progresiva II, pp. 21-25). En este segundo momento, Zelake se pone en contacto con Ronald y Casoq pero a través de un cruce asimétrico de espacios-mundos: Zelake los escucha y les dirige la palabra, pero “Mr. Ronald y Mr. Casoq no lo deben mirar ni oír” (p. 22). Esta segunda Situación progresiva es la que más adeuda al modelo paródico anti-realista de Ionesco, especialmente por la transgresión al método biográfico (el recuerdo materno articulado según el tópico del “mundo al revés”) y la imposibilidad de inteligir la relación que une a Ronald y Casoq (“Usted no tiene salida, Mr. Casoq. Usted lo sabe perfectamente bien. Tarde o temprano caerá bajo mis garras”, p. 25).

III. *Cruces simétrico y asimétrico, espacio escénico y deriva extraterritorial* (Situación progresiva III, pp. 25-34). Finalmente, en el tercer momento, el más extenso y complejo de la pieza, se produce el primer cruce completo o simétrico entre los mundos de Zelake y Ronald-Casoq: Zelake “entra en el diálogo” y “Mr. Ronald y Mr. Casoq lo miran asombrados” (p. 25). El cruce se multiplica y alcanza, asimétricamente, la “zona” de El Otro/La Otra: Mr. Ronald y Mr. Casoq miran bostezar (p. 26) al personaje “indefinido”. Pero además de estos cruces simétricos o asimétricos de los tres espacios dramáticos iniciales, se produce la emergencia de dos nuevas dimensiones espaciales en el plano de la fábula:

- a) Zelake y Ronald incorporan dramáticamente, es decir en el plano de la fábula, el espacio teatral (se refieren a que han leído el programa de mano antes de entrar al teatro, p. 28, con la consiguiente revelación simbólica y ficcional del espacio escénico). La autorreferencia marca la señalización de la materialidad del discurso teatral, quiebra la posible ilusión de realidad del mundo de Ronald-Casoq y Zelake y apuesta a mostrar la convención, la artificialidad del lenguaje, su autonomía;
- b) Finalmente, Zelake sale de su régimen histórico-espacial inicial (el característico de la Situación progresiva I), saca a Ronald y Casoq del suyo y los arrastra hacia *un nuevo espacio extraterritorial*. El pasaje implica, por un lado, la desintegración de Casoq y Ronald como seres sociales, su anegación en el barro y su ahogo final bajo las aguas, mientras El Otro/La Otra permanece incommovible e inmutable en su “zona”. El pasaje hacia una región “otra” con su propio y diferente régimen de realidad es explicitado por la desorientación que invade a Casoq y su repetida pregunta: “¿Dónde estamos?” (p. 29). Refiriéndose a Zelake, Casoq dice: “Este hombre nos lleva demasiado lejos” (p. 29). El espacio desconocido es nombrado con una palabra abierta, un pronombre que evita la representación contenidista: “Esto” (p. 30).

Este pasaje, en suma, marca el ingreso a un espacio de régimen y estatuto ontológico diferente, que anula lo real-social-histórico en virtud de la emergencia de una dimensión de alteridad.

Esta última dimensión de alteridad/extraterritorialidad puede ser leída de diferentes maneras:

- a) la lectura tradicional, que adscribe la poética de *Somos* al absurdismo, la interpreta como el espacio simbólico de la Nada, de la disolución y la desintegración nihilista donde pierden sentido las convenciones culturales;
- b) otra lectura, a partir del intertexto artaudiano, complementaria con el metatexto de Pavlovsky “Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia” (1967), permite interpretar que se trata del acceso a la “realidad total”, la dimensión del “misterio” y el “tiempo sagrado” propio de la trascendencia. Implica una vuelta al mundo como desintegración de las formas, al caos, al mundo anterior a la constitución de las formas culturales. Es el equivalente al origen, al mundo anterior a su creación por los dioses.

La “realidad total” es un espacio de disolución de las convenciones de la realidad material, objetiva o inmediata, pero también de integración a un nuevo orden, a una realidad otra que supera la percepción del tiempo-espacio profano y donde no funcionan los principios lógicos del racionalismo. La noción inicial de contradicción, planteada por la poética del texto en diversos niveles, aparece superada en esta instancia de extraterritorialidad (“¡No hay contradicción!”, afirma Zelake, p. 32). Pavlovsky señala en *La ética del cuerpo*:

“*Somos* es la puesta en escena de grandes preguntas mías, las que hace Casoq en ese mundo infernal. “¿Usted está seguro, Mister Ronald?”... Casoq lo va insegurizando, lo va llevando de la mano de la desrealización del lenguaje. A mí me parece que la vida es así, yo lo siento así. Estos eran los grandes temas de mi angustia, de mi desesperación pero también mi forma de entender el amor” (EC, 2001).

Tal como señalamos arriba, es la deriva espacial hacia una región de extraterritorialidad lo que determina la singularidad de la poética de *Somos*. Pero es muy importante advertir que Pavlovsky no observa positivamente ese plano de trascendencia: si bien implica la “felicidad” propia del éxtasis de acceso a lo trascendente, también significa “encierro”. La inmortalidad, el eterno presente, el acceso a lo sagrado, no son gratificantes ni placenteros para el hombre porque no hay Dios: “No hay nadie” (p. 33). La constatación de la ausencia de una instancia trascendente que ampare al hombre en lo sagrado se vincula con la expresión de angustia existencial característica del primer teatro de Pavlovsky. En suma, el hombre no encuentra su paraíso ni en la tierra (el plano de lo real-

histórico-social) ni en el ámbito de lo sagrado y la trascendencia, en el origen. Pero queda la duda respecto de esa ausencia: ¿es vacío ontológico o vacío de la percepción del hombre? El texto no se encarga de dar respuesta cerrada y unívoca sobre la supuesta inexistencia de una instancia trascendente: tal vez –como en una de las lecturas posibles de *Esperando a Godot*- Dios/los dioses estén allí y el hombre se haya convertido en un ciego, en el testigo imposible de su presencia. Artaud es claro al respecto: “Pues lejos de creer que el hombre ha inventado lo sobrenatural, lo divino, pienso que la intervención milenaria del hombre ha concluido por corromper lo divino” (1996, p. 11).

Como hemos observado, la compleja estructura espacial de la pieza incluye la simultaneidad inicial de tres espacios, luego la emergencia de un cuarto (la incorporación del espacio escénico a la dimensión del espacio dramático) y un quinto (el espacio extraterritorial de la trascendencia). Resulta importante distinguir las diferentes naturalezas de estos espacios:

-los iniciales de Ronald-Casoq y Zelake permiten una construcción de referencia realista, una localización del régimen social-histórico del presente de la escritura del texto (octubre de 1961), a partir de una clara diferencia de clases sociales que otorga a *Somos* una precursora dimensión de crítica social, acentuada en el teatro posterior de Pavlovsky;

-el de El Otro/La Otra es, como lo indica el nombre del personaje, una “zona de alteridad”, autónoma de la referencia realista;

-el espacio teatral es incorporado metateatralmente como espacio dramático: se trata del plano espacial de los actores y el acontecimiento teatral material –escenario, sala, edificio teatral-

-un último, misterioso espacio de desterritorialización, espacio del acontecimiento simbólico que implica el pasaje a un mundo otro, de extrañamiento, referencial pero al margen del régimen realista. Metonímicamente, la composición de los personajes determina el régimen de realidad y experiencia de los espacios que habitan o en los que devienen. Pavlovsky trabaja con la convivencia de personajes de estatuto ontológico diferente:

- a) Ronald y Casoq son personajes referenciales de clara extracción social, identificables con representantes de un sector de la sociedad argentina: la alta burguesía, frecuentada por Pavlovsky de acuerdo a su *habitus*. Al respecto afirma Pavlovsky en *La ética del cuerpo*: “En *Somos*, para mí, el personaje central es Ronald, un tipo muy parecido al profesor Taranne (protagonista de la pieza *El profesor Taranne*), de Arthur Adamov, esos seres rimbombantes, afectados, solemnes y paralelamente llenos de debilidades y de

contradicciones. Esa sensación de contradicción yo la vivía cotidianamente al observar la realidad social que me rodeaba. Me interesaba este tipo de personaje que comienza con su ideología encolumnada y rígida y, frente a alguna circunstancia especial, a un encuentro con otro hombre, se va desintegrando. *Somos* era una investigación de mis momentos existenciales, de mi angustia, mi pérdida de identidad y búsqueda de una nueva”. Es importante señalar, sin embargo, que Pavlovsky busca una distancia con la referencia a la sociedad argentina a través de los “Mr.” que anteceden los nombres de Casoy y Ronald;

- b) Zelake está ligado inicialmente al *gestus* de una burguesía más humilde, articulada hacia la clase obrera, pero deviene en un personaje que excede la referencialidad social realista: es el *personaje-pasaje*, el que articula la deriva de la situación social a la dimensión extraterritorial, de lo social al espacio de la alteridad. De alguna manera este personaje tan novedoso en la historia del teatro argentino tiene un antecedente –*mutatis mutandis*– en el Negro Manuel de *La isla desierta* de Roberto Arlt.
- c) El Otro/La Otra es el personaje “jeroglífico” del que habla Artaud en *El teatro y su doble*: en un plano superficial es pura opacidad, aparece como puro significante desligado de un interpretante que permita construir su referencia; en un plano profundo de interpretación, es la encarnación de lo desconocido, de lo otro, de lo trascendente, de las instancias que otorgan al mundo su dimensión de misterio. Sus características de andrógino lo convierten en una encarnación de la superación de los principios racionalistas de identidad y tercero excluido. Un personaje que excede la noción de contradicción, habita y representa un territorio más allá del racionalismo. Se trata de una vuelta de tuerca al procedimiento de la puesta en suspenso o inhabilitación de la capacidad de referencia del lenguaje teatral, ya observado en *La espera trágica*. Se basa en la negación de uno de los principios fundantes de la poética realista: la posibilidad de construir referencia social a partir del mundo objetivado en escena. Pero el personaje “jeroglífico” no es a-referencial sino que señala un referente desconocido, fuera de la experiencia habitual del lector empírico. El personaje-jeroglífico permite objetivar en escena el enigma, y abre la posibilidad de escapar a las tautologías de lo ya conocido y repetido. La opacidad implica la posibilidad del descubrimiento de lo otro: “Para mí las ideas claras, en el teatro como en todas partes, son ideas acabadas y muertas” (Artaud, “La puesta en escena y la metafísica”, p. 46). Es la expresión más radicalizada de un teatro que persigue “ampliar los límites de la realidad”.

Como puede observarse, esta poética de la deriva espacial busca construir un efecto de alteridad, de encarnación escénica del misterioso “doble” (la realidad trascendente, las fuerzas de la vida) del que habla Artaud. Pavlovsky no se limita a una desautomatización crítica de los procedimientos e ideologemas de la poética realista, o a una desintegración crítico-satírica del discurso social de la alta burguesía argentina (de acuerdo con el modelo de *La cantante calva* de Ionesco). Por el contrario, construye una “nueva objetividad”, hasta el momento inédita en la historia del teatro argentino.

Esa nueva objetividad, de intertexto artaudiano, se relaciona con la concretización o hipóstasis escénica de las instancias de la realidad total. No sólo se advierte en el personaje-jeroglífico El Otro/La Otra y en la deriva espacial extraterritorial, sino también en la recurrencia cíclica de la situación de apertura. ¿Qué valor semántico atribuye Pavlovsky a este procedimiento de la repetición?

Se relaciona con el rito, con el mito del eterno retorno, con la manifestación de un presente constante propio de la salida del tiempo profano y el ingreso al tiempo de lo trascendente, a la realidad total. El relato progresivo (Situaciones I, II y III) se inicia *in medias res*, como manifestación de un régimen estable de realidad, pero pronto se ve invadido, modificado por el salto y la sorpresa, por la irrupción inesperada del acontecimiento que marca los cruces espaciales y la deriva hacia lo extraterritorial. Llama la atención la repetición del lexema “de improviso” y su fusión en un mismo campo semántico con otros lexemas del tipo “bruscamente” (p. 20).

La nueva objetividad no implica la absoluta desintegración de los procedimientos de construcción de sentido propios del realismo: en *Somos* se observa la preservación camuflada del *personaje-delegado*, que explicita didácticamente algunas de las claves de intelección del texto. Es Zelake quien se encarga de exponer las condiciones del nuevo régimen de realidad extraterritorial, que acompaña la desintegración lingüística y cultural con un efecto de felicidad y euforia iniciales semejante al del éxtasis místico pero finalmente expresivo de la angustia del encierro. El discurso de Zelake evoluciona de la felicidad inicial que le provoca la liberación del régimen de la realidad profana a la anulación del vacío y el encierro:

“Lo racional ya no existe. Lo irracional nos gobierna. ¡Lo irracional nos gobierna! (...) Pero no hay principio de contradicción. Una cosa no invalida la otra (...) ¡Qué feliz soy! ¡Nadie me reta! (...) ¡No hay contradicción! ¡No hay reglas! (...) Nada. Nada. Nada (*Ríe a mandíbula batiente.*) (...) Nada de infinito. Infinito sin tiempo. ¡En el infinito no hay tiempo! ¡Tampoco espacio! ¡No hay nada! ¡No hay nada! ¡Podemos ser felices en el infinito! (...)

Estamos en la nada. ¡En la nada no hay salida! ¡Queremos salir pero no podemos! (...) ¡Jamás saldremos de aquí! ¡Para siempre! ¡Este es el infinito! No hay salida. No hay nadie. Estamos solos. ¡Somos inmortales! ¡No hay tiempo! No hay espacio (...) No moriremos, pero tampoco volveremos a nacer. No tenemos salida. Estamos encerrados” (pp. 31-33).

En el plano semántico, *Somos* expresa la angustia existencial, sin respuestas, que experimenta Pavlovsky en los años sesenta: si en el espacio-tiempo profano los hombres son sólo convenciones sociales superficiales e irritantes, en la esfera sagrada o trascendente se diluyen en la nada. En el tiempo profano “somos” trivialidad, pura convención social irrelevante, el vacío de la nada cotidiana; en el tiempo sagrado, anulación y encierro. No hay paraíso posible, ni siquiera una pequeña esperanza. Con acierto, Woodyard observa en el sistema de valores de *Somos* un intertexto de *Hui-clos* de Jean-Paul Sartre (Woodyard, 1989, p. 211).

3. Regresión: mimodrama, acto sin palabras

Tal como señalamos en la Introducción al presente capítulo al referirnos a la historia del grupo Yenesí, en el Archivo de Julio Tahier se conserva un programa de O.C.A.M., grupo fundado en agosto de 1961, en el que Tahier y buena parte de los integrantes de Yenesí tenían participación. En el marco del ciclo *Autores Argentinos de Vanguardia* que organiza O.C.A.M. en noviembre y diciembre de 1962, el programa de mano incluye una trayectoria de las actividades de O.C.A.M., y entre ellas figura el estreno de *Regresión*, "mimodrama" de Eduardo Pavlovsky presentado en abril de 1962. Lamentablemente no hemos conseguido más datos sobre este texto perdido, del que Pavlovsky no ha conservado ningún documento.

Según recuerda Pavlovsky en una entrevista que realizamos en marzo de 2003, el mimodrama *Regresión* era un unipersonal (al que también llamaba *El hombre*), estimulado por el modelo de *Acto sin palabras* de Samuel Beckett⁹¹. “A partir de una serie de gestos articulados, se contaba la vida de un hombre, de su nacimiento a su muerte”, nos dijo Pavlovsky. Se trató de una investigación experimental sobre teatro corporal e imagen escénica, teatro de la ausencia de la palabra, que fue presentada en numerosas oportunidades, nunca actuada por Pavlovsky. Por el intertexto de *Acto sin palabras*, *Regresión* se convierte en un antecedente de *Alguien*.

Reproducimos a continuación la imagen del programa donde se fija la trayectoria de O.C.A.M.,

⁹¹ *Acto sin palabras I* se publicó en francés en 1957 (París, Minuit) y en inglés (Nueva Cork, Grove Press) en 1958. Se estrenó en 1957 en el Royal Court Theatre de Londres. *Acto sin palabras II* se publicó en inglés y llegó a escena en 1960 en el Institute of Contemporary Arts. Véase Beckett, *Pavesas* (1987).

LABOR CULTURAL REALIZADA POR EL

GRUPO OCAM DE BUENOS AIRES

desde agosto de 1961

Septiembre: presentación del elenco en la 2da. Muestra de Teatros Independientes invitado por la Dirección General de Cultura en el Teatro Casal de Cataluña, con dos obras cortas de *María Cristina Verrier* "CERO" y "LOS VIAJEROS DEL TREN A LA LUNA".

Diciembre: breve temporada con el mismo espectáculo en el teatro 850.

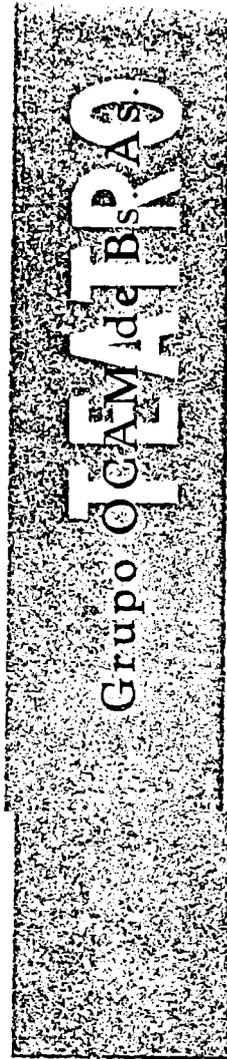
Febrero 1962: formación del elenco de Teatro para Niños, estrenado con el auspicio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires en el Teatro "LOS GUERREROS DEL REY GUERRERO" por el término de cinco meses. *La Cortada*" al aire libre la obra en dos actos de *María Cristina Verrier*

Abril: Ciclo de Teatro-Debate: Facultad de Ciencias Económicas, Instituto de Arte Moderno, etc. Estreno del Mimodrama de E. Pavlovsky "REGRESION"

Julio: Teatro Leído, Teatro Sarmiento.

Octubre: estreno de la obra para niños de *Abel Sáenz Buhr* "EL FANTASMITA DEL CIRCO" en el Teatro Sarmiento con el auspicio Municipal.

Noviembre: realización del presente ciclo.



en

LA FARSA

Santa Fe 1235

Dic. 1962

único documento conservado de la experiencia de *Regresión*, según el cual la pieza fue presentada en abril de 1962, en un Ciclo de Teatro-Debate, en la Facultad de Ciencias Económicas, en el Instituto de Arte Moderno y otros espacios sugeridos por el “etc.”:

4. *Imágenes, hombres y muñecos: teatro “en porciones”*

Tampoco se ha conservado el texto de esta pieza, que Pavlovsky recuerda como una de las experiencias de experimentación más secretas e interesantes realizadas en el Yenesí hacia 1963 bajo la dirección de Abel Sáenz Buhr, pero que no figura entre los estrenos del Grupo Yenesí en el archivo de Julio Tabier. Al respecto dijo el autor en *La ética del cuerpo*:

“Era la más fragmentada de todas mis obras. No tengo copia. Era un teatro en “porciones”, imposible de narrar, de sintetizar en una historia. Kive Staiff, que entonces era crítico, en una entrevista se mostró tan interesado como confundido. Trabajaba Julia von Grolman. El tema era otra vez el poder y los discursos sociales. Recuerdo que en un momento un personaje iba en busca de alguien, algo así como un ministro del Interior, no recuerdo el nombre, y el tipo que aparecía como funcionario era una especie de gusano que reptaba. La persona que lo visitaba no lo podía creer. Sufrió pequeñas convulsiones. Había que oírlo mientras reptaba: era una escena realmente feroz. Cuando parecía que empezabas a comprender la narrativa, se fragmentaba y se abría en pliegues. Creo que ésta, como todas mis obras, tocaba el tema del poder, de la desmitificación, del amor. Esta obra es la primera típicamente fragmentada de mi producción. Trabajaba también “la Pavlovsky”, el travesti, hoy famoso monologuista en España, cuyo verdadero nombre era Goldstein” (*EC*, 2001, p. 25).

Sobresale la construcción de una narrativa inorgánica, de montaje de situaciones diversas y fragmentarias, deudora del legado vanguardista, así como la inscripción del orden político-social en la figura del ministro.

5. *Camello sin anteojos: discursos hegemónicos y contradicción*

El martes 5 de noviembre de 1963, y luego los lunes restantes de noviembre, en la Sala de Nuevo Teatro (Suipacha 927), Yenesí presentó un programa dividido en dos partes: en la primera incluyó *Color de ciruela* de Juan Carlos Herme, y en la segunda *Camello sin anteojos*, “sketch” de Eduardo Pavlovsky y *Escena de cuatro* de Eugene Ionesco, bajo la dirección de las tres piezas corre por cuenta de Julio Tahier. El programa de la actividad se conserva en el archivo del director, pero el

texto se ha perdido.

“*Camello sin anteojos* era una obra breve, un "juguete cómico", que escribí para el Yenesí en 1963. Un orador iba a dar una conferencia en un lugar equis pero se veía interferido constantemente por un sindicalista que le vetaba cada afirmación. Trabajaba Teresita Costa Lima, una de las mejores actrices cómicas que he visto en mi vida, en el personaje de una petisa que se exaltaba y quería escuchar a toda costa la conferencia. Se daba una serie de malentendidos muy cómicos” (EC, 2001, p. 24).

Pavlovsky relaciona este texto perdido con el teatro del absurdo y elogia la capacitación de los actores de Yenesí para llevar a escena dicha poética:

“Era un pieza plenamente absurdista, género para el que estábamos muy entrenados, vivíamos un momento en que el absurdo tenía fuerza porque develaba niveles de contradicción con que se manejaba la realidad. Otra vez en esta obra se instala una cierta desconfianza en los discursos, una especie de escepticismo ritual. En esta obra el orador era minado en sus certidumbres por este gremialista -un terrible hinchapelotas- y todo predicado se transformaba en un malentendido entre los tres” (EC, 2001, p. 24).

Pavlovsky vincula este texto con una constante de su teatro:

“En todas mis obras me parece encontrar una descreencia en los discursos hegemónicos. Juego con la presentación de un discurso que parece creíble pero al que inmediatamente opongo otro que lo “descrea” (...) Hay un discurso que dice: "Yo les voy a demostrar cómo es la vida, el sol, la muerte..." e inmediatamente aparece otro discurso que dice: "La vida no es así, no hay sol solamente, es algo más complejo..."” (EC, 2001, p. 24).

Considerados en la progresión de la trayectoria de Pavlovsky como dramaturgo, *Regresión*, *Hombres, imágenes y muñecos* y *Camello sin anteojos* constituyen un conjunto de textos menores, pero que contribuyen a la búsqueda de un lenguaje otro para la escena nacional, hacia una “realidad total”. Tal vez ésta haya sido la razón por la que Pavlovsky decidió no publicar estos textos en sus dos tomos de 1966 y 1967, en los que reunió una selección de las obras consideradas más relevantes del período. Acaso también hayan sido excluidas por su naturaleza de guión de acciones, por su más delgado estatuto literario. A pesar de los escasos datos recogidos, consideramos fundamental el rescate de estos textos perdidos, en su condición de tales, de acuerdo con las afirmaciones de Deyermond (1996) y Wilson (1970) sobre la importancia del estudio y la consideración crítica de la existencia de una literatura perdida. Hemos empleado el mismo criterio para la investigación y edición del libro *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos* de Ricardo

Bartís (2003).

6. Un acto rápido

Se conserva un único texto de *Un acto rápido* publicado en el volumen de 1966 (pp. 41-55) y reeditado en el tomo *Teatro del '60* (1992, pp. 53-68) y en *Teatro Completo IV* (2002, pp. 169-184). Se trata, por lo tanto, de un texto dramático pre-escénico, no atravesado por las matrices constitutivas del texto espectacular, diseñado *a posteriori* por Oscar Barney Finn⁹². No se conservan materiales pre-textuales. En la jerarquía de los textos del “teatro de vanguardia”, es una pieza menor si se la compara con los procedimientos de *La espera trágica* o *Somos*. El mismo Pavlovsky, en sus reflexiones de *La ética del cuerpo*, otorga a esta obra un valor por su comicidad, pero no por su capacidad de investigación y experimentación “hacia una realidad total” (véase *EC*, 2001, capítulo II, pp. 25-26). Sin embargo, es importante destacar el gesto de rescate del texto por su inclusión en el volumen de 1966.

Pavlovsky vuelve a focalizar los comportamientos de la alta burguesía a través de la relación entre Franca y Teddy (esposa y esposo) y el amante Willie (rol asumido por Pavlovsky), como referimos arriba en la historia del grupo Yenesí. El punto de partida recuerda *La cantante calva*: “una pequeña sala burguesa. Importante: un sofá y en el extremo un pequeño bar” (1992, p. 54). Pavlovsky perseguirá el registro cubista de un “ménage à trois”, en términos del metatexto de 1967, una visión “pluridimensional” en la que el triángulo amoroso es construido desde la “radiografía” de varios planos que se cruzan simultáneamente (recuérdese nuestras observaciones en este mismo capítulo sobre una “protoestética de la multiplicidad”). Los tres procedimientos centrales para lograr esa “pluridimensionalidad” a la que Pavlovsky atribuye estatuto de “mayor realidad” que el “falso realismo” (metatexto de 1967) son:

- a) el uso de proyecciones en simultaneidad con las acciones de los personajes, tanto de imágenes como de palabras;
- b) el uso de voces y ruidos grabados, que multiplican las acciones de los personajes; las voces funcionan como objetivación escénica de la palabra interior de los personajes, en una suerte de expresionismo subjetivo deliberadamente trivializado y elemental.
- c) la multiplicidad de acciones en un mismo espacio, por la cual cada personaje convive físicamente

⁹² En diálogo con Oscar Barney Finn el director nos señaló que no consideraba *Un acto rápido* entre sus mejores trabajos. “Acababa de volver de Europa, de estar en contacto con la vanguardia europea, y mi intento fue muy ambicioso pero poco logrado. Tuvimos muchos problemas con las proyecciones y no se consiguió el efecto buscado (entrevista realizada en julio de 1999).

con la presencia de los otros, pero no parece advertir sus acciones (ruptura del régimen de percepción de lo que hemos llamado “nuestro común mundo compartido” en este mismo capítulo). En cuanto al punto a), tanto la proyección de imágenes como de escritos evidencia la voluntad de intertextualizar el cine y el comic. En algunos casos, la imagen trabaja con la literalización, la redundancia de los objetos de la escena (por ejemplo, el frasco de veneno); en otros, se observa el procedimiento vanguardista, promovido por el surrealismo, de reunión en la imagen escénica de objetos aparentemente distantes (por ejemplo, la foto del toro). Este recurso será profundizado por Pavlovsky en su pieza *El robot*, pero con una inflexión inédita de teatro documental. La multiplicación y simultaneidad de registros sobre la escena no apunta a un efecto de absurdización sino por el contrario, a corporizar la “abundancia de mundo” característica de la percepción realista de acuerdo con la acertada observación de Claudio Guillén (2000).

Un acto rápido trabaja sobre los roles sociales (el matrimonio, el amante) para producir sobre ellos una doble predicación: desenmascarar satíricamente las reglas de sociabilidad contra toda hipocresía (contra el imaginario social de la clase media que escinde la apariencia social y los comportamientos privados); poner en evidencia la naturaleza trivial, irrelevante de la vida de estos hombres, desentendidos de cualquier otro propósito o preocupación trascendentes.

Es llamativo que Pavlovsky no recurre a la parodia sino a un mecanismo de revelación por el cual se observa el contraste entre los roles sociales y el funcionamiento auténtico de la sociabilidad. En este sentido Pavlovsky está más cerca de la observación social que del registro paródico, y esto lo diferencia del trabajo con los roles sociales tal como aparece en *El desatino* de Griselda Gambaro (Dubatti, 1989). En *Un acto rápido* Pavlovsky cruza realidad superficial con realidad profunda, mirada pública y mirada privada, a través de la producción de comicidad sobre la observación social, y adelgaza de esta manera la construcción metafórica: *Un acto rápido* evita sistemáticamente los registros de opacidad y no incluye ningún elemento de “teatro jeroglífico”. Todo sugiere un efecto de trivialización, de banalidad. Aunque se trata de una pieza menor, *Un acto rápido* expone ya los mecanismos de un realismo crítico en el que se construye efecto de realidad referencial y semántico transgrediendo los procedimientos del efecto de realidad narrativo y sensorial. La narración realista se transgrede no sólo por la multiplicidad espectacular de las proyecciones y las voces, sino además por el trabajo con la velocidad (explicitado en el título), y la anulación de la gradación de conflictos a través de la elipsis y los saltos en el relato. Lejos del teatro jeroglífico y de la percepción de una “suprarealidad” *Un acto rápido* materializa el concepto de “hacia una realidad total”. En este caso Pavlovsky entiende por “total” la suma de apariencia social y realidad íntima,

mundo público y mundo privado.

Estrenada en noviembre de 1965, *Un acto rápido* evidencia el estímulo intertextual de *El amante* de Harold Pinter, estrenada por el grupo Yenesí en julio de 1964 en la Alianza Francesa con Pavlovsky como integrante del elenco.

Desde el punto de vista cualitativo, *Un acto rápido* marca un adelgazamiento de la voluntad “experimental” y “de búsqueda” de Pavlovsky, y esto afecta los alcances políticos de la pieza. Pavlovsky ya no discute radicalmente el realismo desde un lenguaje “jeroglífico” y se acerca al campo referencial del realismo reflexivo (Pellettieri 1997, 2003).

Un acto rápido no puede ser pensada cabalmente como teatro del absurdo ni tampoco como una parodia del realismo, sino como la instauración de un realismo de la multiplicidad que, con sus limitaciones, inscribe germinalmente el dispositivo del que Pavlovsky se valdrá en los ochenta para *Potestad* y la proyección de la “estética de la multiplicidad” en su teatro posterior.

7. *El robot: la reversión de Somos*

Se conserva un único texto de *El robot*, publicado en el volumen de 1966 (pp. 57-86) y reeditado en el tomo *Teatro del '60* (1992, pp. 69-102). Se trata, por lo tanto, de un texto dramático pre-escénico, no atravesado por las matrices constitutivas del texto espectacular diseñado *a posteriori* por Conrado Ramonet (1966). Pavlovsky nos dijo en entrevista que

“La primera versión de *Robot* es la que está en el libro de la primera edición con imágenes a proyectar. Como en escena resultaba imposible hacer todo lo de las imágenes, escribí una versión distinta para la puesta [de Ramonet] eliminando las imágenes” (EC, 2001, p. 26),

pero dicho segundo texto no se ha conservado. No se poseen tampoco materiales pre-textuales. En el corpus de los textos del “teatro de vanguardia”, sobresale como uno de los más ambiciosos y complejos. Se retoman procedimientos de *La espera trágica* y *Somos*, pero a la par se los hibridiza con la recuperación de recursos característicos del drama moderno, como el personaje-delegado, la red simbólica con una finalidad pedagógica (título y objeto-robot del desenlace), la discursividad expositiva de los personajes, y se suma un procedimiento inédito de teatro documental (Weiss, 1976, pp. 97-110) a través de la proyección de imágenes realistas testimoniales. En este sentido, se trata de una pieza de transición hacia una representación menos opaca, más transparente, del orden socio-histórico, que preanuncia *La cacería*.

Regresan en *El robot* dos de los personajes de *Somos*: Mister Ronald y Mister Casoq, con un gesto de intratextualidad que, si bien apela inicialmente a una supuesta continuidad de la obra anterior,

busca marcar diferencias que descalabran el efecto de conexión y en última instancia convierten a *El robot* en el anti-*Somos*, como expondremos. Pavlovsky nos señaló en una entrevista que volvió a Ronald y Casoq

“para mantener como unidad, como un movimiento coherente y consecuente, mi crítica a la burguesía” (EC, 2001, p. 26).

Si en *Somos* Ronald y Casoq tenían la misma edad (45 años), aquí Casoq tiene 35 (1992, p. 71) y Ronald 43 (p. 75). También conocemos algo más puntualmente sus historias anteriores a la escena. A diferencia de *Somos*, Pavlovsky avanza en la construcción referencial del personaje de Ronald y Casoq. Ronald se autodefine como un abogado penal de alta sociedad que ha dedicado su vida a “mi profesión, a mi brillante y famosa carrera, a mi conocida figura de penalista y profesor de la Universidad” (p. 80). Lo cierto es que, según informa una proyección, “el gran penalista John Ronald [es] acusado de violación y estupro” (p. 81) y Casoq lo llama “viejo degenerado, representante de una clase decadente, con su permanente arrogancia y petulancia sin tener conciencia de lo ridículo que queda” (p. 82). Pavlovsky retoma en la imagen de Ronald su crítica a la alta burguesía argentina, que en este caso se preocupa por explicitar claramente, a diferencia de *Somos*, donde la crítica surgía de la interpretación del subtexto. Casoq, por su parte, es ahora un revolucionario, responsable de poner una bomba en el espacio público.

El Robot abre camino a la distribución alegórica (en tanto abstracción encarnada en los personajes) de sectores sociales que Pavlovsky utilizará en *La cacería*: Ronald adelanta la imagen del burgués R y Casoq del revolucionario C. Como queda a la vista, los personajes de la cacería llevan las iniciales de Ronald y Casoq.

Pavlovsky introduce una novedad relevante en *El robot*: la construcción de un espacio metafórico que evidencia el intertexto de *A puerta cerrada* (*Huis clos* de Jean- Paul Sartre, 1947, editada en Buenos Aires por Editorial Losada ya en 1948). Se trata de un lugar de encierro, cárcel, infierno y asinamiento, donde los personajes son arrojados, intertexto de la entrada de “el hombre” y su relación con la extraescena en *Acto sin palabras I* de Beckett:

Acto sin palabras I: “Por el lateral derecho, empujado desde bastidores, el hombre retrocede a trompicones, cae, se levanta enseguida, se sacude, reflexiona” (Beckett, 1987, p. 53).

El robot: “De improviso, por la puerta, aparece Mister Ronald; su aparición es brusquísima; viene como empujado por alguien detrás de la puerta (no se debe ver a nadie excepto a Ronald). El envión del empujón lo arroja al medio del escenario. Mister Ronald cae de

bruces (...) Se le deben caer todos estos elementos. Ronald se va rehaciendo muy lentamente hasta lograr tomar todos sus objetos caídos” (Pavlovsky, 1992, p. 71).

El mismo procedimiento será retomado posteriormente con el ingreso violento y abrupto de La Señora, ya avanzada la pieza:

El robot: “Se oye luego un griterío y una mujer es empujada al centro del escenario. La caída es brusca. Se le caen la cartera, los guantes y el sombrero (...) Hace la misma operación que hizo Mister Ronald al principio” (Pavlovsky, 1992, p. 86).

Pavlovsky retoma procedimientos utilizados en *Un acto rápido* (la proyección de imágenes y palabras y el uso de voces y ruidos grabados), pero esta vez en diálogo con el teatro documental o teatro-documento (Weiss, 1976), por el que el testimonio de la realidad, sin voluntad de ficcionalización, se hace presente en la escena. Nos referimos al uso de imágenes de la guerra, el hambre, la desigualdad social, las diferentes razas del mundo, etc., que se proyectan con verismo y sin apropiación metafórica en la pantalla del fondo de la escena. El teatro adquiere así el estatuto de un soporte o intermediario de las imágenes del mundo real y la historia, en un regreso a “nuestro común mundo compartido”. Solidario con el carácter testimonial de esas imágenes, algunos de los carteles proyectados remiten a otro género no-ficcional, el periodismo, por ejemplo, a través de la modalidad discursiva de los titulares (“El gran penalista John Ronald acusado de vilación y estupro”, por ejemplo).

Es importante advertir el intertexto de otra pieza, *El montaplatos*, de Harold Pinter, tanto en la disposición de la escena (las dos camas para Ronald y Casoq) como en la opacidad del exterior. En lugar del montaplatos, el vínculo con el afuera se establece por un teléfono, procedimiento que ubica a *El robot* como un antecedente de *El señor Galindez* en el orden compositivo. Especialmente se destaca la escena en que Casoq habla por teléfono y es abandonado por sus “amigos”.

“Casoq: (*Atendiendo.*) ¿Y qué se resolvió? ¿Cuándo? No tienen derecho a tratarme así... Yo luché junto a ustedes. (*Pausa.*) ¡No, no soy un criminal! ¿No fueron ustedes los que me impulsaron? (*Pausa.*) No puedo ser yo solo el culpable. ¡Ustedes también lo son! (*Pausa.*) ¿Cómo es posible? Frank, tú eres mi amigo, siempre lo has sido. ¿Cómo es posible? Pero Frank. ¡Oyeme! ¡HOLA! ¡Frank! ¡FRANK! (...) *Casoq cuelga resignado y se arroja en la cama* (p. 85).

Ronald, Casoq y La Señora parecen tener en común la práctica del crimen. Una proyección de “imagen-palabra” atribuye a la mujer el titular periodístico “Madre asesina a sus hijos” (p.87). El

texto se encarga de vincular a los tres con la naturaleza humana en abstracto: “Los Tres: Los tres somos el hombre” (p. 93). Pavlovky parece proponer la idea de que el crimen es la base misma de la sociabilidad, y construye en ese *huis clos* una metáfora del mundo de los hombres, no sólo por el encierro, la condena, el crimen y el ser-arrojado, sino también porque a través de las proyecciones ese espacio inscribe la diversidad del mundo, tanto en su riqueza étnica (las razas, p. 94) como en el devenir temporal (la proyección secuencial de la vida de un hombre en siete imágenes, de “Niño recién nacido” a “Ataud”, 95) y en las ya referidas imágenes testimoniales del horror de la historia (bomba atómica, niños monstruosos, hombres desnutridos, ejércitos y guerras, etc.).

A diferencia de *La espera trágica* y *Somos*, se advierte en *El robot* una voluntad de explicitación del sentido que implica la recuperación del procedimiento del drama moderno del personaje-delegado (Hamon). Ronald expone la paradójica “tesis absurdista” (Dubatti, 1990) de Pavlovsky, cuando sobre el desenlace de la obra expresa:

“¡El mundo ya me es incomprendible! ¿O es que hay algún imbécil que pueda entender esto? ¿Hay alguien acaso que tenga una respuesta? ¡Ilusos! ¡Ingenuos! Sáquense la venda de los ojos. El mundo es tan incomprendible como yo, tan contradictorio como yo. ¡Porque yo soy el mundo! ¡Mi crimen es el mundo! Y yo no tengo respuestas para mi crimen, pero el mundo tampoco tiene respuestas para sus crímenes (...) ¿Quién tiene la respuesta? (...) ¿Acaso la tiene usted que arrojó una bomba y destruyó a quince inocentes? ¿Y usted, Señora, que asesinó a cuchilladas a sus hijos? ¿Ustedes tienen alguna respuesta? ¿La tiene Dios, acaso?” (p. 98).

En el caso de Casoq, el personaje-delegado invita a pensar en la esperanza de un mundo mejor y a resistir:

“En este mundo del sufrimiento y de nuestros recuerdos, *ya no somos* tan diferentes. ¿Acaso es el sufrimiento lo que nos une? Sólo ahora me parece entenderlo. ¿Tal vez el hombre necesite destruirse para empezar de nuevo? ¿Por qué es tan difícil poder entenderse? ¿Necesitamos acaso sufrir para entendernos? ¿Están seguros de que nos comprendemos? ¿Hay alguna coherencia en todo esto? ¿Hay algún sentido? ¿Sólo nos parecemos acaso en la destrucción? ¿Podremos pensar en un mañana? Mañana... ¿Pero es que hay algún mañana? ¿Un mañana acaso lleno de mutilados y de cadáveres? Me resisto, Mr. Ronald. Tengo la última esperanza. Porque tiene que haber una esperanza, ¿no?” (p. 99).

El subrayado del “ya no somos” en el parlamento anterior es nuestro y parece inscribir en la poética

del texto una verdad: “ya no *Somos*”. *El robot* se plantea como el anti-*Somos*: si en la primera pieza de Pavlovsky los personajes devenían hacia la disolución, en *El robot* la progresión es inversa, pasan de su carácter de “muñecos” (sintetizado en el título: la condición de “robot”) a la readquisición de su dimensión humana por la toma de conciencia del dolor y el ejercicio liberador, terapéutico de la palabra. El robot y los muñecos de trapo del cierre de la pieza (pp. 101-102) constituyen una objetividad metafórica, de raíz simbolista, que condensa el estatuto del hombre como “hijo del futuro” (p. 101) o en el presente. El acto de humanidad consiste, más allá del crimen y las contradicciones constitutivas, en escapar del ser-muñeco o ser-robot, en resistir contra la degradación en robot/muñeco y soñar con la esperanza de un mejor destino. “Destruirse para empezar de nuevo”: *El robot* anuncia también que la disolución del drama moderno es el comienzo de un nuevo teatro, que marcará el regreso a las estructuras mimético-discursivo-expositivas, como se verá en *El señor Galíndez*. *El robot* es el texto del período “vanguardista” en el que Pavlovsky comienza a despedirse de este proyecto, en transición hacia una nueva concepción, ya muy visible en los textos que analizaremos en el Cap. III y, tal como explicita Pavlovsky en su metatexto de 1974 “Reflexiones sobre el proceso creador”, responsable del advenimiento de un “hombre nuevo” (1974, 1980, p. 188).

“*Robot* estaba profundamente marcada por mi momento de cambio ideológico, de alguna manera fue el prelude de lo que más tarde sería *La cacería*” (EC, 2001, p. 26).

Pavlovsky no se refiere todavía a su ingreso a la militancia en la izquierda ni a su identificación con el trotskismo, que corresponderá a 1969 aproximadamente. El dramaturgo registra un devenir existencialista que lo acerca a la idea camusiana de reconocimiento del absurdo del mundo en complemento con la necesidad de construir una libertad sin apelaciones, edificar sobre el vacío un mundo que adquiere sentido sólo para y por el hombre.

8. *Alguien*: acto sin palabras

Es ésta la primera pieza escrita en colaboración por Pavlovsky. El co-autor, Juan Carlos Herme⁹³, trabajaría poco después con Pavlovsky en otro texto, *Match*, que analizaremos brevemente en este mismo capítulo de la Tesis (Cap. II. 10). Si bien Pavlovsky publicó estas obras (*Alguien* en la

⁹³ Juan Carlos Herme (Buenos Aires, 1924-1989) fue dramaturgo, periodista y narrador. Formó parte del grupo Yenesí, que le estrenó en 1963 *Color de ciruela* (editada por Argentares, Col. Carro de Téspis, 1964). Su producción dramática es breve: además de las obras escritas con Pavlovsky, dejó sin estrenar *Con los minutos contados* (1968).

compilación de 1966, pp. 87-95 y *Match* en el tomo de 1967, pp. 13-56 y en la edición unitaria de Talía de 1970) y las reeditó en *Teatro del '60* (1992, pp. 103-111 y pp. 121-161 respectivamente), en los últimos años ha tomado distancia de dicho material por considerarlo un “desvío” en su producción, más cercanos al proyecto dramático y la sensibilidad de Herme que a la identidad de su propio teatro. Ha decidido no incluirlas en el tomo V de su *Teatro completo*, de próxima edición (Atuel, 2005, edición y estudio preliminar a nuestro cargo). Pavlovsky incluso afirma que no asumió en un sentido completo la escritura de los textos, que propuso sólo ideas y que la “redacción” y la “corrección” corresponden a Herme:

“Creo que *Ultimo match* la escribió más él que yo. Yo estaba muy dedicado a la profesión en ese momento. Yo llevé la imagen del boxeador y la problemática de la relación entre el líder y la masa (...) El puso mucho más que yo en la escritura de las dos obras. La imagen inicial partió de los dos, pero el redactor de *Alguien* fue Herme, quien también se encargó de la corrección. La pieza fue representada en el marco de la Fiesta Nacional del Teatro, en el San Martín, en 1969. Tanto *Alguien* como *Ultimo match* forman parte de mi teatro menor, carecen de la impronta de mi escritura, de esa singularidad en la que identifico mi lugar como escritor. Fueron obras escritas de a dos donde el verdadero autor fue Juan Carlos Herme” (*EC*, 2001, pp. 45-47).

El binomio finalmente no prosperó más allá de 1970 y Pavlovsky nos ha explicado el por qué de la separación autoral:

“Nos sentíamos grandes amigos pero pasó algo que Herme se llevó a la tumba y que yo me llevaré a la mía. Eramos amigos, afines ideológicamente, nos reuníamos para leer en 1969-1970, éramos un binomio de autores productivo, pero ocurrió que Bebán (ésta es mi versión, por supuesto) se dio cuenta de que la obra no era éxito en el San Martín y se fue de un lunes para un martes alegando un desgarramiento muscular. A mí me vinieron a buscar los treinta actores del elenco y Ramonet para que reemplazara a Bebán. Empecé a ensayar un miércoles y lo reemplacé un jueves. Tengo la impresión de que, como en ese momento me empezaron a hacer notas por mi trabajo actoral, la dupla autoral empezó a tambalear, pesó más el actor Pavlovsky que el binomio de autores Pavlovsky-Herme. Quizás pudo haber sido un descuido mío (...) Cuando nos entregaron el premio de Argentores en 1971 por *Ultimo match*, fui a saludar a Herme y él no me saludó. A partir de ahí nunca le pregunté qué había pasado entre nosotros” (*EC*, 2001, pp. 45-46).

Basta leer ambos textos para advertir, de acuerdo con la afirmación de Pavlovsky, que se trata de

dos obras conectadas con el proyecto del dramaturgo pero sólo tangencialmente vinculadas a su imaginario identitario en los sesenta. Nos detendremos en aquellos aspectos que vinculan estas piezas al universo discursivo pavlovskiano.

Escrita en 1965 (dato que deducimos por la inclusión de la pieza en el tomo de 1966), *Alguien* evidencia su deuda con Beckett desde el subtítulo: “Acto sin palabras”. Continúa de esta manera con el lenguaje mimodramático iniciado en *Regresión* (1962). La pieza parte de una imagen realista que se va extrañando: un albañil trabaja con su peón sobre un andamio, en vereda de la calle, y mientras realizan sus actividades ven pasar a diferentes personas; de pronto Alguien, “un hombre que ocupaba una butaca en la platea” (1992 p. 107), sube al escenario atraído por las sogas del andamio y, a partir de un juego de mostración y ocultamiento detrás del muro, Alguien aparece ahorcado y ostenta “flamantes zapatos de color naranja”. Por la posesión de esos zapatos albañil y peón comienzan a lidiar.

Se trata de una pieza eminentemente menor, que apela a la sugestión misteriosa de la imagen onírica heredada del teatro surrealista. Pavlovsky y Herme buscan el contraste entre la imagen cotidiana, el suicidio de Alguien y la extracotidianidad de sus enigmáticos zapatos naranja. Los autores indagan en la sustancia hermética de un mundo impenetrable que sólo en apariencia se manifestaba familiar y próximo, que deviene de lo conocido en jeroglífico y lleva a ultranza la categoría de infrasciencia. Tanto el personaje de Alguien (¿quién?) como los acontecimientos que produce nunca serán inteligidos por el espectador en su secreto, la metáfora se muestra cerrada sobre sí misma, autorreferente, hermética. Pavlovsky y Herme, sin embargo, han hecho salir a Alguien de la platea, e invitan de esa manera a que el espectador reconozca en sí mismo y en su realidad cotidiana la opacidad y el misterio de lo incognoscible, a borrar las fronteras entre la materialidad concreta de nuestro “común mundo compartido” y la sustancia del sueño. En su brevedad, *Alguien* construye una concepción de lo real como espesor impenetrable, cuya lógica no es perceptible racionalmente, escamotea sus claves, ubica al hombre en un lugar de conocimiento indigente. Pavlovsky vuelve a trabajar con imágenes socialmente situadas, en este caso la relación jerárquica entre el albañil y su peón, pero las desvía hacia una metáfora impenetrable. Lo más destacable de esta pieza es su trabajo con la opacidad metafórica, la prescindencia del modelo discursivo-expositivo, la ausencia de voluntad pedagógica y la recuperación de la imagen surrealista desde los códigos de la postvanguardia. La pieza trabaja además con una partitura rítmica y de sonidos-ruídos armada con las campanadas y los ladridos del perro. La ausencia de habla de los personajes otorga a esta partitura un protagonismo sugestivo que poco a poco va adquiriendo primer plano a partir del

recurso de la condensación y el desplazamiento de la imagen surrealista: el sentido es opaco y se manifiesta oblicuamente. Si bien se trata de una pieza menor Pavlovsky incorpora en ella los elementos fundamentales del teatro jeroglífico, con la función política de valerse de la escena como un dispositivo de desautomatización de la percepción natural y de extrañamiento y reencantamiento del mundo. Se advierte en *Alguien* un imaginario ajeno a Pavlovsky, que no lo afecta plenamente, no contiguo con sus piezas anteriores, sin embargo podemos afirmar que esta breve pieza devuelve a Pavlovsky al núcleo más duro y originario de su teatro de “vanguardia”. Si *El robot* es el anti-*Somos*, la poética de *Alguien* vuelve a ligar orgánicamente la producción de Pavlovsky con los núcleos originarios de su concepción teatral en los comienzos de los sesenta.

9. *La cacería*: problem-play de tensiones entre macro y micropolítica

La cacería es la última pieza importante del grupo textual “vanguardista”. Se conserva un único texto, de carácter pre-escénico (anterior a la puesta en escena de 1969, dirigida por Conrado Ramonet). La primera edición corresponde al volumen de 1967 (Ediciones de la Luna, pp. 57-101). Pavlovsky vuelve a incluirla en su *Teatro del '60* (1992, pp. 163-205) y próximamente será reeditada en el tomo V de su *Teatro completo* (Atuel, 2005). No se conservan materiales pre-textuales. La escritura de *La cacería* es sincrónica con la redacción del metatexto “Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia” (1967), incluido en el mismo volumen de la primera edición de la pieza, junto a *Match*. En 1969 *La cacería* recibe el Premio Talía Mejor Obra Nacional. Tras las distinciones recibidas por *Somos* (1962) y *Match* (1967), Pavlovsky comienza a sentir que “de alguna manera empieza a reconocerse mi labor como dramaturgo” (EC, 2001, p. 45).

La cacería, como antes *Un acto rápido*, marca el acercamiento de Pavlovsky a la representación realista. Los tres personajes representan roles socio-históricos definidos: R es el burgués, C el revolucionario y Pat el cura. Esta estructura de matriz alegórica (la abstracción de lo que representan diferentes sectores sociales encarnados en personajes) proviene ya de *El robot*, y la conexión con esta pieza es evidente: C parece remitir al revolucionario Casoq y R al burgués Ronald, y de esta manera se conectan con la primera aparición de estos personajes en *Somos*. Si por una parte es cierto que el teatro de Pavlovsky avanza hacia una cada vez mayor transparencia en materia de referencialidad y representación social, también es cierto que todavía no puede hablarse de un fundamento de valor orientado desde una macropolítica, y que el procedimiento sugiere el intertexto del teatro de Fernando Arrabal (especialmente *Pic-nic en la campaña*, estrenada en 1959 por Jean-Marie Serreau en Francia, y *Guernica*, textos que Pavlovsky conoce por las puestas del

Grupo Yenesí en 1965). La aproximación de Pavlovsky al realismo se ha acentuado y podemos sostener que de la “vanguardia” sólo queda un conjunto de procedimientos destinados a vehicular una tesis realista, la de las tensiones de la macropolítica y la micropolítica en el espacio de la subjetividad, y otorgar “espectacularidad” —es decir teatralidad— a la trama.

La pieza parte de la reunión, quince años después, de tres jóvenes compañeros (rondan los treinta años), que han emprendido caminos diferentes pero tienen un pasado de estudios y trabajos en común. Cada uno de ellos representa sectores sociales, visiones de mundo y proyectos opuestos e irreconciliables. Se reúnen inicialmente para “almorzar”, pero a medida que la pieza se desarrolla sabemos que van a desenterrar un “tesoro” conseguido y ocultado en el pasado y que supuestamente ahora van a repartirlo entre los tres. Sus acciones oscilan entre el cariño y el odio, la amistad “como en los viejos tiempos” (1967, p. 75) y la violencia destructiva sin reparos. Afecto y rivalidad se entrecruzan al punto que, como muestra de compañerismo, C le promete a R “un asesinato rápido e indoloro” (p. 75). Cuando brindan lo hacen por sus respectivas utopías (pp. 79-81) e imaginan qué finalidad darán al dinero si cada uno de ellos acaba con los otros.

A la manera del primer teatro “vanguardista”, resulta imposible restaurar una imagen del pasado a través de los métodos biográficos transgredidos y la ambigüedad que impide una aproximación referencial a la pre-historia de los personajes. Cuesta creer que estos jóvenes que compartieron el mismo colegio se asociaron para el delito en aquellos años. Recuerdan haber robado numerosos bancos (1967, p. 80) y ante el estallido de violencia responden organizadamente, dando “la impresión de haber actuado juntos en este tipo de contingencias tiempo atrás” (p. 76). Pero no es ese matiz absurdista lo que sostiene la pieza: lo fundamental es que cada uno de ellos responde con coherencia, orgánicamente a sus representaciones macropolíticas (la burguesía, el comunismo, la iglesia) y tienen la capacidad de ir y venir de lo macropolítico a lo micropolítico de su relación amistosa. En la jerarquía de los procedimientos, en consecuencia, vuelve a imponerse la estructura realista para sostener la tesis. Por otra parte, así como todas las macropolíticas son descritas por su intolerancia, su violencia y su ferocidad, tienen elementos comunes, se desdelimitan (p. 85). Pavlovsky pone el acento en algunas paradojas que unifican la diversidad de las diferentes posiciones (p. 92). Pavlovsky nos ha dicho en una entrevista:

“La idea central partía de una experiencia personal. Yo estudiaba con gente liberal, de nuestra burguesía terrateniente. Sin embargo, he tenido siempre frente a ese sector social una profunda distancia. Vengo a ser “el marxista de la familia”, el hombre extraño. Siempre sentí, al respecto, un profundo resentimiento, nunca del todo explicado, por la clase alta

nuestra y la moral burguesa en general. Pero no puedo negar que me crié en ese medio y que tenía las costumbres y cierta sensibilidad propias de esa clase. El núcleo central de *La cacería* es el siguiente: las historias de estos tres hombres, ¿son tan radicalmente diferentes a pesar de que pertenecen a universos políticos opuestos, o en el fondo los tres tienen un lugar común e ideas comunes? Yo estudiaba medicina con Adolfo Díaz Alberdi, jugábamos

al fútbol en el mismo club. (CUBA) tenía los elogiados de novias de entonces, pertenecíamos a un sector social determinado... Cada vez que yo lo veía, años más tarde, cuando ya me había volcado al marxismo, pensaba lo mismo: ¡Qué divergencia brutal entre los dos! Y cuando a veces charlábamos durante horas, me preguntaba: ¿En qué consiste mi impostura, que siendo un hombre de izquierda me llevo tan bien con este tipo? En ese sentido, me cuestionaba en serio, humanamente. En determinado momento pasamos a ser diferentes pero teníamos algo en común: una historia compartida, una historia estética, de gustos, una historia de mujeres, de comidas... Fueron muchos años de amistad. ¡Qué casamiento, que lindo vínculo homosexual, es decir, la sublimación de la homosexualidad! Esta relación me hacía pensar: ¿No será que yo también siempre seré un burgués? Esta es la problemática que me ayudó a escribir *La cacería*" (EC, 2001, p. 48).

La cacería construye una imagen negativa de las formas de sociabilidad política entre macropolíticas: es el "todos contra todos", el egoísmo y la incomunicación, el aniquilamiento de otro, la "lucha a muerte". R explicita esta falta de entendimiento, pero no se muestra salida o paliamiento, ya que la trama culmina con el triple asesinato, a la manera de las tragedias de sangre.

"R: Por mi parte (*Fastidiado.*) no tengo el menor inconveniente en aceptar la responsabilidad de los viejos errores cometidos (*Muy teatral y como intentando romper el resentimiento de C.*) y de entablar la posibilidad de encontrar nuevas estrategias. Revisar los errores cometidos y estudiarlos a fondo... y establecer la ocasión de descubrir nuevas posibilidades futuras de entendimiento" (p. 98).

Treinta años después, Pavlovsky relee *La cacería* con el siguiente relato analógico incluido en *La ética del cuerpo*:

"Un tío mío, Alberto Pavlovsky, conocía al Che, que en su juventud jugaba al rugby en el San Isidro Club, un club bastante oligarca en esos años. Mi tío lo conocía muy bien de ahí, eran amigos. Veinte años después, lo va a ver a La Habana, después de la Revolución Cubana. Llega el Che y saluda a mi tío con mucho afecto. Mi tío era un burgués muy simpático. Y el Che le pide que le hable de aquellos años que habían pasado juntos. El Che

le preguntaba por el rugby y los jugadores. El Che se emocionó recordando sus amigos del SIC. Hablaron mucho de rugby y de su pasado como jugador. ¿Por qué te digo esto? Porque la gente diría: ¿cómo es posible que el Che preguntara por sus amigos del SIC en Cuba, en plena revolución? Sí, es posible, a mí me ha pasado y me pasa. Sucede que lo humano, la subjetividad, son un fenómeno maravilloso. La familia Guevara Lynch era aristocrática. A raíz de estas reflexiones, *La cacería* trabaja con la polarización total de tres amigos de la infancia, con todo un pasado común, que hablan hoy desde lugares políticos e ideológicos muy distintos. Esto me lleva a preguntarme: ¿cómo será el sueño? ¿Soy un burgués que soñó ser un hombre de izquierda o un hombre de izquierda que soñó ser un burgués?” (EC, 2001, pp. 48-49).

Pero lo cierto es que no aparece una solución dialéctica del enfrentamiento macro-micropolítico, y Pavlovsky propone una pieza dilemática, una *problem-play* que obliga al espectador a fundar su propia posición. ¿Qué está bien y qué está mal? ¿Qué partido tomar? Pavlovsky lleva *La cacería* a una concepción textual cercana a *Marat-Sade*, de Peter Weiss (1999) y sus contribuciones a una postvanguardia que intenta dinamizar las convenciones del teatro socialista. La masacre del desenlace de *La cacería* demuestra que macropolítica y micropolítica constituyen proposiciones contrarias enfrentadas disyuntivamente, de tal manera que aceptar una implica rechazar rotundamente la otra, y ya se acepte una u otra, en ambos casos hay pérdida. Si acepto el orden micropolítico anulo el macro y si, por el contrario, doy cabida al macropolítico, se hace incompatible con el micro. Perder uno u otro implica una reducción negativa de la realidad. ¿Cómo resolver ese conflicto sino admitiendo la convivencia de ambos términos, equilibrando uno con el otro en una suerte de luminosa perplejidad? Como la que Pavlovsky enuncia en el referido sueño. El teatro pavlovskiano de los 70 encontrará una respuesta a esta pregunta y abogará radicalmente por el orden macropolítico. En *La cacería* todavía no: el carácter político de esta pieza consiste en invitar al espectador a resolver una tensión problemática, que por un lado lo obliga a enfrentarse a la propia verdad de su orden existencial, pero por el otro, lo invita a establecer un vínculo con los discursos macropolíticos. Es decir, el nacimiento germinal de un nuevo compromiso, que supera el enunciado por Pavlovsky en su metatexto de 1967 y que encabeza como epígrafe este segundo capítulo de nuestra tesis. Hay textos que van más allá de las conceptualizaciones de su autor, fundan por él territorialidades de subjetividad que el autor mismo no llega a conceptualizar todavía. Es el caso de *La cacería*, de la que Pavlovsky en 1967 aún no sabe que se convertirá en antecedente fundamental de *El señor Galíndez* y de la segunda visión estético-ideológica de su teatro. Años

después Pavlovsky recupera la tensión micro-macropolítica de *La cacería* y afirma:

“Ahora más que nunca deberíamos pensar en estas cosas, más que cuando lo escribí (...) porque una de las grandes críticas que haría a los partidos de izquierda es que tomaron muy poco en cuenta la subjetividad de la gente, los sentimientos, el deseo, lo que el militante podía vivir humanamente. Todo eso había que tapanlo en servicio de los ideales políticos. Se cometieron muchísimos errores por haber fabricado personas sin sentimientos. A pesar de que reflexiono críticamente sobre estos aspectos, me siento cada día más un hombre de izquierda y estoy dispuesto a comprometerme en la posibilidad de un socialismo futuro” (EC, 2001, p. 50).

10. *Match / Ultimo match*

Tal como señalamos en II.8 al analizar *Alguien*, consideramos que las piezas de Pavlovsky escritas en colaboración con Juan Carlos Herme no son centrales en la constitución del corpus de “teatro vanguardista”. Pavlovsky ha señalado en una entrevista que realizamos para *La ética del cuerpo*:

“El boxeador de *Ultimo match* no era como el Dagomar de *Cámara lenta*, que llevaba toda la historia inscripta en su cuerpo. Campeón, el protagonista de *Ultimo match*, estaba manejado más por los hilos empresariales y carecía de la densidad interior de Dagomar. *Ultimo match* tiene un tratamiento bastante superficial” (EC, 2001, p. 47).

Para Pavlovsky este es su “teatro menor”, carente de “la impronta de mi escritura, de esa singularidad en la que identifico mi lugar como escritor”. El dramaturgo atribuye la autoría de esta pieza a Herme. Basta asomarse al universo de *Match* para concordar con Pavlovsky en que sólo “llevé la imagen del boxeador y la problemática de la relación entre el líder y la masa” y que la totalidad del desarrollo discursivo corresponde a Herme. Incluso cuesta reconocer la voz de Pavlovsky en el metatexto con que se abre la edición de la pieza, “Notas sobre la puesta en escena (1992, p. 123). A pesar del cambio de título correspondiente al estreno en el Teatro San Martín bajo la dirección de Conrado Ramonet, se conserva un único texto de la pieza editado por primera vez en 1967 (y reeditado con el título del estreno en el San Martín por Talía en 1970). *Match* obtuvo el Primer Premio del Teatro IFT en 1967.

Match plantea una poética que parece desconocer totalmente la investigación de Eduardo Pavlovsky durante los años 60. Responde a las concesiones de la poética expresionista según provienen del teatro independiente, con intertextos europeos de Ernst Toller y Georg Kaiser y nacionales de Roberto Arlt, Agustín Cuzzani y Aurelio Ferreti. Los intertextos de Beckett, Ionesco

y Arrabal se han ausentado. *Match* parece una pieza residual, anacrónica, del teatro canónico en los cincuenta. Se trata de una pieza retórica, solemne, excesivamente discursiva, sin la capacidad de síntesis característica del teatro de Pavlovsky, en la que el protagonista, Campeón, posee el estatuto alegórico de un Cadacual (el personaje de la moralidad inglesa del siglo XV), que se debate en una serie de pruebas, enfrentado por las instituciones de la sociabilidad burguesa y el capitalismo. La pieza fue presentada por sus autores en el Teatro San Martín a través de un metatexto incluido en el programa de mano en el que se la definía como un “gran collage escénico”, “basado en una intensa dinámica de movimiento”. El metatexto incluido en la edición explicita la naturaleza “guiñolesca”, por la que los personajes adquieren el estatuto de muñecos, a la manera de las farsátiras de Cuzzani o de las farsas de Ferreti. El rasgo sobresaliente, que diferencia esta pieza del resto del teatro de Pavlovsky y ratifica su marginalidad en el proyecto del “teatro vanguardista” es el trabajo con “La masa” como personaje, rasgo característico de las formas de individuación expresionistas. Resulta forzado insertar este drama, que para su estreno requirió casi cincuenta actores, en la lógica interna del teatro pavlovskiano de los sesenta y especialmente en su falta de proyección posterior.

11. *Circus-loquio*: comicidad y formas breves

El texto de *Circus-loquio*, actualmente perdido, cierra la secuencia del “teatro vanguardista” y fue escrito por Pavlovsky en colaboración con Elena Antonietto⁹⁴. Ubicamos un programa de mano del estreno en la temporada 1969 del Teatro de la Fábula, que permite reconocer la estructura del espectáculo dividido en estampas. Lo transcribimos completo:

Circus-Loquio

de Tato Pavlovsky y E. Antonietto

Dirección: J. Tahier y Ch. Pugliese

Música: Porteña Jazz Band

Funciones: Viernes y sábados: 22 hs; domingos, 20 hs.

Teatro de la Fábula Agüero 444 (esq. Corrientes)

⁹⁴ Elena Dora Antonietto (Buenos Aires, 1931) se suma a fines de la década del sesenta al grupo Yenesí. En 1968 es distinguida con el Premio Municipal por *Mea culpa*, su pieza más consagrada, publicada en 1972 por Talía, de la que escribió una versión televisiva estrenada con éxito en 1974. De 1971 data su *Nada para respirar*, creación colectiva coordinada por Ricardo Halac y Manuel Iedvabni. Dedicada con intensidad a la producción de guiones televisivos, volvió al teatro en la década del ochenta con las piezas *Podría ser yo* (1983) y *Nunca supe por qué* (1986), escritas en colaboración con S. Lublinski.

Teatro de la Fábula

Temporada 1969

presenta

Circus-Loquio

Estampas de Elena Antonietto y Eduardo Pavlovksy

1º ACTO

PRESENTACION

La que presenta..... F. Wesler
 Malabaristas.....Ch. Pugliese, R. Santagada, E. Cicari.
 Ecuyeres..... L. Fernández, E. Domínguez
 Capitán Oscar.....R. Santagada
 Equilibristas.....E. Domínguez , E. Cicari
 Mme. Doris..... L. Fernández
 Payasos..... R. Santagada, E. Cicari, Ch. Pugliese
 Marcus.....R. Santagada
 Gladys.....E. Domínguez
 M. y Mme. Zen..... Ch. Pugliese, L. Fernández

1º “LOS TRES” (E. A.)

Hombre 1º..... Ch. Pugliese
 Hombre 2º..... R. Santagada
 Chica..... F. Wesler

2º “CATARSIS” (E. P.)

Chica.....F. Wesler
 Muchacho 1º.....Ch. Pugliese
 Muchacho 2º..... E. Cicari
 Muchacho 3º.....R. Santagada

3º “LA PIEDRA” (E. A.)

Gladys.....E. Domínguez
 Marcus.....R. Santagada

Hombre.....R. Santagada

Mujer.....E. Domínguez

4° “1984” (E. P.)

El mago Zen..... Ch. Pugliese

Abelardo Gómez.....E. Cicari

Sra. de Gómez..... L. Fernández

El del micrófono.....Ch. Pugliese

5° “DIALOGO” (E. P.)

Tania..... E. Domínguez

Boris..... E. Cicari

Señora.....E. Domínguez

Señor.....E. Cicari

6° “HONORES POSTUMOS” (E.A.)

Mujer.....L. Fernández

Soldado.....Ch. Pugliese

General..... R. Santagada

2° ACTO

7° “LA VISITA” (E. P.)

La que presenta.....F. Wesler

Capitán Oscar.....R. Santagada, E. Domínguez

Gramajo..... R. Santagada

Clara.....E. Domínguez

Sra. White.....Ch. Pugliese

8° “STATUS” (E. A.)

Marcus..... R. Santagada

Mme. Doris.....L. Fernández

Conmere.....F. Wesler

M. Zen.....Ch. Pugliese
 Boris.....E. Cicari
 La del reloj.....F. Wesler
 La voz.....E. Cicari
 R. Chiapetti.....Ch. Pugliese
 P. Chiapetti.....L. Fernández
 La nena.....E. Domínguez

9º “EL LOCO” (E. A.)

Gladys.....E. Domínguez
 Los que rajan.....Ch. Pugliese, R. Santagada, L. Fernández
 El muchacho del balero.....E. Cicari
 Policías.....E. Domínguez, R. Santagada

10º “METAMORFOSIS” (E. P.)

La que aclara.....F. Wesler
 C. I. N° 3174917.....Ch. Pugliese
 La voz.....R. Santagada

11º “EL BAILE DE LOS MASCARONES” (E. P.)

con textos adaptados de Jacques Prévert

Mascarones.....L. Fernández, F. Wesler, E. Domínguez, E. Cicari
 Presidente.....R. Santagada
 El Hombre.....Ch. Pugliese

12º “GRAN FINAL CON TODA LA COMPAÑÍA”

Ellas.....Fanny Wesler, Lidia Fernández, Eugenia Domínguez
 Ellos.....Chilo Pugliese, Eduardo Cicari, Rubén Santagada

Escenografía y vestuario.....”LA FABULA”

Los trajes “POP” de las actrices, creados y ejecutados por D’Ans- Villaroel
 Ayudante Dirección.....Raúl Cerini

Música compuesta y grabada para este espectáculo por la LA PORTEÑA JAZZ BAND

Dirección: Ch. Pugliese y J. Tahier

Según se deduce del programa, se trataba de un espectáculo con estructura de varieté integrado (no misceláneo) o sucesión de números enmarcados por el ámbito circense. En realidad, Antonietto y Pavlovsky escribieron por separado, respectivamente, cinco y seis cuadros. La apertura y el cierre de compañía no aparecen firmados, por lo que creemos que deben responder a la escritura de ambos dramaturgos, así como también debe pertenecer a los dos el plan de organización general y la idea. Creemos también valioso, como fuente de información sobre este texto perdido, analizar las críticas y comentarios periodísticos que hemos podido rastrear. El primer texto corresponde a *Primera Plana* (año VII, 3 al 9 de junio de 1969, n. 336, p. 64). La nota, sin firma, sostiene que

“Eduardo Pavlovsky y Elena Antonietto imaginaron una función circense con todos los lugares comunes –intencionales– del género, esa cierta degradación de las farándulas trashumantes, esa inevitable melancolía polvorienta que se alza de las pistas de aldea. Cada número –el forzudo, la ecuyère, los payasos, el mago– contiene una coda, una situación en la que los personajes asumen una personalidad cotidiana y, de lo que ocurre en el ruedo, derivan una visión sarcástica, generalmente feroz y sombría, del mundo de hoy. El Teatro de la Fábula es un reducto minúsculo y sus recursos son escasos. Con buen ánimo, tres actores y tres actrices se multiplican para ser las criaturas del Circus-Loquio y a la vez sus dobles “reales”. Los *sketches* oscilan entre lo obvio (el levantador de pesas que finalmente debe arrastrar, como Sísifo, una enorme roca mientras una anciana misteriosa pasa a su lado) y lo realmente llamativo, teatral, rico en sugerencias (la diestra transformación de Chilo Rodríguez en una mujer, siguiendo los dictados de una voz compulsiva). Hay altibajos, pero el show se sostiene con méritos propios: el espacio es aprovechado al milímetro y con ingenio, el vestuario se resuelve con astucia y buen gusto. Las interpretaciones –sobre todo Rodríguez y, en menor nivel aunque con mayor esfuerzo, Rubén Santagada– son vivaces, carnales, divertidas”.

El segundo fue hallado en *La Nación*, nota sin firma del jueves 22 de mayo de 1969, bajo el título “Ritmo y color en el escenario de La Fábula”:

“Con once episodios, *estampas* los llaman sus autores Elena Antonietto y Eduardo

Pavlovsky –enlazados por el colorido pretexto de un circo–, Chilo Pugliese y Julio Tahier han montado en el teatro de La Fábula un atractivo espectáculo. Pese a que cada uno de los episodios queda resuelto teatralmente en sí mismo, es visible la unidad de todos ellos determinada por una común sátira a aspectos de la vida del hombre contemporáneo. La representación se mueve en un marco farsesco (puede ser que en ciertos momentos casi exagerado), pero el último cuadro, *El baile de los mascarones*, con textos de Jacques Prévert adaptados por Pavlovsky, devuelve las cosas a la realidad y muestra que la farsa no lo era tanto y que, tras la risa, asoma la faz amarga de lo cotidiano. Seis personas tienen a su cargo todos los episodios y resulta clara la habilidad con que, sin mayor mutación de vestimentas o caracterizaciones, destacan la individualidad de cada uno de los esquiños; un detalle, un cambio de movimiento, un sombrero, son suficientes para definir un cambio dentro de una acción que se desarrolla sin solución de continuidad y en la que las transformaciones escénicas, al modo de los circos, son realizados a telón abierto. La banda musical, compuesta y grabada especialmente por La Porteña Jazz Band, es de excepcional calidad y contribuye eficazmente a valorar el espectáculo. Justa asociación de la clásica música de banda de los viejos circos y de los ritmos sincopados, subraya la acción sin distraer al espectador. Aunque los sucesivos episodios son, en general, de un valor homogéneo, los creados por Elena Antonietto resultan más convincentes. La dirección de Tahier y Pugliese es adecuada aunque, a veces, el ritmo puede resultar demasiado vertiginoso. Los actores realizan una labor homogénea y de buen nivel; sería injusto formular distinguos aunque puede pedirse una mayor tranquilidad. Escenografía y vestuarios buenos, una ajustada sucesión de colores y un buen equilibrio de volúmenes, asociado al ajustado cambio de los elementos definitorios de la decoración de cada cuadro, hacen grato al espectáculo. Algo pues que puede ser visto con gusto y que, más allá de inevitables limitaciones, satiriza ágilmente muchas cosas del mundo de hoy sin que ese propósito le haga caer en amarguras inútiles o en críticas puramente destructivas”.

La tercera crítica fue publicada en *Confirmado*, 5 de junio de 1969, p. 67. Bajo el título “Todo a partir del circo”, se lee:

“La presentación decididamente circense, con los acentos puestos en los toques más tradicionales y convencionales del antiguo espectáculo y con una estimulante banda

sonora, en que la música ha sido compuesta con humor y eficazmente grabada por La Porteña Jazz Band, es un acierto básico en el divertimento estrenado en La Fábula. Se titula, por ello, y por algunas otras razones adivinables, *Circus-Loquio* y está integrado por once *estampas*, precedidas las más por la parodia de algún número propio de la arena. Los autores son dos: Eduardo Pavlovsky, conocido también como actor, director y médico psicoanalista, y Elena Antonietto. Cada estampa lleva subtítulo y está cuidadosamente inicialada. Las vinculan una intención festiva, que en uno que otro caso excepcional se logra sólo levemente, y un sentido satírico, enderezado ya a las debilidades de la humana naturaleza, ya a circunstancias sociales y económicas del mundo en que vivimos. No es cosa, por cierto, de efectuar aquí once puntuales análisis, pero sí puede dejarse constancia de que entre los esquicios de Pavlovsky se destacan el inteligente planteo de “Catarsis”, el notable grotesco de “La visita” y el sencillo y gracioso trámite de “Metamorfosis”. Antonietto (dos premios en teleteatro, primera incursión en las tablas) se acredita como trabajos sobresalientes una suerte de fábula en “La Piedra”, el tremendo humor negro de “Honores póstumos”, los dos coherentes brochazos de “Status” –aunque el segundo sea menos sutil- y el suspenso logrado con “El loco”. Con una escenografía en que los enfoques son diversos, respondiendo a las cambiantes características de los cuadros, y un colorido vestuario –no se mencionan responsables personales salvo en cuanto a los trajes pop (D’Ans-Villaroel)-, asumieron la dirección del show Julio Tahier y Chilo Pugliese, también actor éste. Los papeles distribuidos son muchos y a veces breves y hay una respuesta general más que discreta, con momentos felices, entre los que se encuentra la actuación de Lidia Fernández en “Honores”, varias caricaturas de Rubén Santagada, la felinidades de Eugenia Domínguez y la fresca desenvoltura con que Fanny Wesler hace las presentaciones. En la puesta hay animación y el ritmo es ágil; aunque no se alcanza la brillantez, se produce un chisporroteo bastante apreciable. Pero lo que más reconforta es la impresión de que los de La Fábula conocen sus posibilidades y sus limitaciones, y no tratan de quebrar la barrera del sonido”.

Por último, en el archivo de Luis Ordaz encontramos su comentario publicado en *Así es la Argentina* (sin fecha, p. 49) con el título “*Circus-Loquio* y *La Pucha*, dos espectáculos notables”:

“*Circus-Loquio* y *La Pucha* componen dos espectáculos que merecen ser subrayados

por varios motivos. Pertenecen a autores nacionales muy meritorios, por sus anteriores aportes, y son animados por conjuntos sumamente homogéneos. *La Pucha* se ofrece en la hermosa sala Casacuberta del central Teatro San Martín (Corrientes 1530), y *Circus-Loquio* irrumpe en un pequeño subsuelo excéntrico, allá por el pintoresco Barrio del Abasto gardeliano, convertido en el coqueto y cómodo Teatro de La Fábula (Agüero 444). Los textos poseen particularidades que los diferencian, pero ambas obras se hallan igualmente integradas por sketches o estampas. *Circus-Loquio* pertenece a Elena Antonietto y Eduardo Pavlovsky (éste último, intérprete y autor muy interesante de nuestro inquieto “teatro de vanguardia”), se valen de un ámbito circense esquemático para asomarse, con gracia, destreza y segura intencionalidad, a aspectos singularizantes de la época que vivimos. Chilo Pugliese tuvo a su cargo la puesta en escena, notable, y participa, a la vez, en el grupo interpretativo, capacitado y maduro, con Fanny Wesler, Lidia Fernández, Eugenia Domínguez, Eduardo Cicari y Rubén Santagada. Muy adecuado el vestuario “pop” de las actrices, creado y ejecutado por “D’And- Villarroel”. Nos encontramos, pues, ante dos programas que merecen ser destacados como expresiones originales de un teatro que procura resonancia popular, pero sin bastardeos que desmerezcan la calidad del espectáculo”.

Diversos son los datos sobre el texto que pueden inteligirse: no se analizan los textos como muestras de un “teatro de vanguardia” sino como “divertimento” en el que a partir del despliegue lúdico-cómico se realiza una sátira de la vida contemporánea. Interesa el paralelo que realiza Ordaz entre *Circus-Loquio* y *La Pucha* en tanto textos que coinciden en el rescate de los lenguajes populares y en la estructura de yuxtaposición de cuadros. *Circus-Loquio* evidencia el carácter de apertura de Pavlovsky, su voluntad de trabajar con otras poéticas, incluso con la adaptación de textos (no teatrales) de otros autores (como en el caso de Prévert). Es importante observar en *Circus-Loquio* el interés de Pavlovsky por la investigación en las formas breves (también desarrollada por Beckett, Ionesco, Pinter), una práctica que continuará en décadas siguientes y que mantiene hasta hoy. Si algo ha aprendido Pavlovsky de su experiencia del “teatro vanguardista” es que la búsqueda y la experimentación atraviesan poéticas diversas.

Continuación en Tomo II