



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

P

# El teatro de Eduardo Pavlovsky

## Poéticas y Política Volumen II

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

52.131

20 DIC 2004

DE

ENTRADAS

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 II

Diciembre 2004

*señor Galindez* y ampliado para la edición de *El señor Galindez*, Proteo, 1976). El contraste permite advertir una nueva forma de conceptualizar el teatro. Si en 1967 Pavlovsky afirmaba desde una posición micropolítica que

“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),

en el texto de 1974 (que citaremos por su reedición española de 1980) se apropia de la dialéctica materialista marxista como herramienta de superación histórica y reivindica el teatro de Bertolt Brecht junto al de Samuel Beckett:

“El creador, el autor de teatro, debe enfrentar una *dialéctica* entre su pensamiento racional y sus impulsos irracionales. El gran autor (Beckett, Brecht) es capaz de sintetizar este doble movimiento de imagen y concepto, en una síntesis que incluye una totalización. Allí está la genialidad de ambos, en la síntesis de los dos opuestos que integran al hombre en su totalidad” (1974, 1980, p. 188).

El dramaturgo vive este nuevo proyecto como posibilidad de totalización, de integración de componentes existenciales que hasta ahora habían permanecido escindidos y que a partir del nuevo proyecto se armonizan. Pavlovsky analiza el legado de Brecht y el de Beckett sucesivamente con un vocabulario técnico proveniente del discurso marxista, ausente en el metatexto de 1967:

“En Brecht, en lo que plasma entre sus imágenes y su ideología, se sintetiza el drama concreto de la concepción del marxismo como ciencia de la historia. Sus personajes de carne y hueso nos transmiten de manera feroz y descarnada el proceso dialéctico del explotador explotado en la humanidad. En Beckett sus imágenes plasman personajes que nos impregnan de filosofía de la desesperación, de la nada, del sinsentido de la vida. Tal vez ése es paradójicamente su mayor canto de optimismo. En distintos niveles ideológicos, ambos tocan fondo, ambos son coherentes con ellos mismos y ambos logran transmitir el gran drama de la humanidad” (1974, 1980, p. 188).

Pavlovsky no sólo abre un capítulo inédito en la historia de la recepción de Beckett desde la izquierda argentina –históricamente reaccionaria respecto de los exponentes de la “vanguardia” y más cercana a las propuestas del realismo socialista; véase al respecto Pellettieri, 1993- sino que propone como proyecto articular ambos legados en una nueva poética que resulte de “una nueva

### III. Teatro y socialismo (1970-1977): la revolución como fundamento de valor

Entre los dos [Brecht, Beckett] se entrecruza  
 una nueva dialéctica genial:  
 la desesperación de un hombre que ya está *agonizando*  
 porque ha perdido  
 su sentido de ser y su proyecto de vida;  
 y la lucha vital del *hombre nuevo*,  
 que también se esfuerza por nacer  
 en un nuevo proyecto de existencia,  
 libre de las ataduras que le han impedido hasta hoy  
 vivir con dignidad en todo su potencial.

**Eduardo Pavlovsky**  
*Reflexiones sobre el proceso creador*, 1974<sup>95</sup>

#### 0. Introducción

Tal como lo señalamos en el Cap. I.1 de nuestra Tesis, hacia 1969 Pavlovsky se pone en contacto con el Partido Socialista de los Trabajadores (PST) e inicia una militancia -de rasgos singulares, no convencional- alentada por un socialismo radicalizado de tendencia trotskista y antistalinista. Paralelamente, pone su teatro al servicio de la macropolítica marxista: el objetivo último, trascendente, de la escena es propiciar la revolución social desde la utopía de una sociedad sin clases. Respetando los fueros específicos del arte (su autonomía en tanto lenguaje, su negatividad, en términos de Adorno, algo que Pavlovsky ha aprendido en sus experiencias de los años sesenta), el dramaturgo remodela su teatro como *acto ético* (Bajtín) al vincularlo al marxismo. Su proyecto político instaaura una nueva semántica de la enunciación (Agamben, 2000) que afecta la intelección de su teatro.

Si en *Somos* y su primer teatro “vanguardista” Pavlovsky elabora una micropolítica de perfiles borrosos, de raíz artaudiana y existencialista, como una manera de enfrentar el discurso macropolítico de la visión de mundo burguesa; ya en *La cacería* (como hemos señalado en el Cap. II de nuestra Tesis) se produce una inflexión novedosa y Pavlovsky presenta por primera vez en su producción una tensión no resuelta, dilemática entre la necesidad de asumir afirmativamente una macropolítica y articularla con la dimensión micropolítica (entendida la primera como un discurso de representación totalizador institucionalizado socialmente tanto por las prácticas como por la teoría, y la segunda en tanto construcción de territorialidades de

<sup>95</sup> Los subrayados son originales del texto de Pavlovsky.

subjetividad alternativas, otras identidades por afuera de los grandes discursos de representación, véase Cap. I.5). Como devenir de esa experiencia estético-ideológica, en los setenta y ya en la escritura de *La mueca* (1970) el fundamento de valor de su teatro estará signado por los dictados macropolíticos del trotskismo. Pavlovsky ya no considera dilemática la opción afirmativa por una macropolítica y se orienta hacia el pensamiento de izquierda como nueva manera de seguir enfrentando radicalmente la macropolítica del pensamiento burgués, en términos marxistas. Ahora la lucha es desde la visión macropolítica trotskista contra la visión macropolítica “de la derecha”. El teatro se transforma, de esta manera, en una herramienta macropolítica de choque contra otros discursos macropolíticos, especialmente los que provienen en la Argentina del autoritarismo/totalitarismo dictatorial: el fascismo, el nacionalismo católico, las estructuras del capitalismo y el “colonialismo”, el liberalismo de derecha, y en particular los dictadores militares, gobernantes e instituciones oficiales de la convulsionada Argentina entre 1969 y 1977. Pavlovsky no asume su militancia en el PST como intelectual orgánico (Gramsci) sino como un artista solidario con la visión política del trotskismo. Sigue produciendo su teatro desde el régimen de su especificidad estética, no lo somete a la ilustración de los dictámenes de la macropolítica, pero se vale del marxismo para formular nuevas categorizaciones. Busca un nuevo equilibrio entre la intuición irracional del creador y los parámetros racionales de la lucha política, con la certeza de que la imaginación y la poesía son revolucionarios. Al respecto remitimos al texto de *La ética del cuerpo* reproducido en la nota 17 de nuestra Tesis: el dramaturgo no se identifica con el Partido Comunista –orgánico en la ortodoxia del realismo socialista- y defiende la libertad estética de acuerdo con el pensamiento de Trotsky y, posteriormente, de Vsevolod Meyerhold, asesinado por Stalin. En 2004, en el espectáculo *Variaciones Meyerhold*, Pavlovsky encarna al creador de la biomecánica, realiza un alegato contra el realismo socialista y le hace decir a Meyerhold: “¡La imaginación es revolucionaria!”<sup>96</sup>. Pavlovsky preserva la singularidad del acontecimiento artístico: “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” (*EC*, 2001, p. 57).

Para calibrar el cambio en el fundamento de valor de la producción pavlovskiana, resulta útil confrontar el metatexto de 1967 “Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia” con “Reflexiones sobre el proceso creador” escrito en 1974 (luego de un año de temporada de *El*

---

<sup>96</sup> El texto aparecerá próximamente en el tomo V del *Teatro completo* de Pavlovsky (Atuel, 2005), con edición a nuestro cargo.

dialéctica genial”: la articulación superadora entre la visión de la “desesperación” del “hombre que agoniza” y el surgimiento afirmativo, optimista de un “hombre nuevo” (1974, 1980, p. 188) que trae consigo un “nuevo proyecto de existencia” destinado a la praxis social (como sostiene el texto que elegimos como epígrafe de la apertura del presente capítulo de nuestra Tesis). Ese “nuevo proyecto” se define por la liberación de “ataduras que le han impedido hasta hoy vivir con dignidad en todo su potencial” (1974, 1980, p. 188). Liberación y dignidad no sólo involucran aspectos económicos o de clase en el pensamiento de Pavlovsky: atañen también a la “realidad pluridimensional” y la “superdimensión” a la que hacía referencia en el metatexto de 1967.

En su texto de 1974 Pavlovsky aplica también el concepto marxista de dialéctica a la intelección de los vínculos entre autor-actor. Pavlovsky afirma que los procesos de creación dramática operan como una síntesis de individuo y social-histórico, de “todo lo bueno y todo lo malo que se juntan dentro del autor” (1974, 1980, p. 182), de elementos voluntarios y otros que escapan a las potencias de control del creador. Sin embargo

“todo este proceso de síntesis unificador vuelve a desaparecer cuando ‘represento’ o ‘actúo’ algunos de los personajes de mis obras. En ese momento surge el nuevo movimiento dialéctico: autor-actor” (1974, 1980, p. 182).

Pavlovsky sintetiza de la siguiente manera su descubrimiento:

“El proceso dialéctico autor-actor hasta el momento sería el siguiente: *primero*: desintegración o caos durante el proceso autoral de la creación de personajes; *segundo*: integración estética totalizadora con la obra terminada; *tercero*: una desintegración de la totalización al incluirme como actor en uno de los personajes” (1974, 1980, pp. 182-183).

Pavlovsky afirma que el trabajo del actor produce una afectación del texto que lo modifica profundamente y frente a esos cambios hace falta la guía del director:

“En esta etapa de ensayos y durante mi tarea como actor (...) me encuentro ante una obra totalmente novedosa. El director me guía frente a los demás personajes y frente a los objetivos de la obra, *tal como si no fuera mía*. En el instante que asumo el personaje, el drama comienza de nuevo. Todo vuelve a ser insólito para mí. Incluso formulo al director preguntas sobre las características de mi personaje, tal como si no hubiese sido creado por mí” (1974, 1980, p. 183).

Pavlovsky manifiesta por primera vez en sus metatextos que el lugar de la actuación ofrece un conocimiento específico, que sólo puede brindar el oficio del actor, y que desde allí se produce

escritura: el actor como autor: “Texto escrito y texto actuado se entrecruzan dialécticamente” (1974, 1980, p. 183).

Es importante señalar que Pavlovsky sostiene que puede inteligir como autor “la coherencia significativa, el mensaje ideológico y el superobjetivo” de sus piezas (1974, 1980, p. 183), categorías que no usó para pensar sus obras “vanguardistas” y que evidencian no sólo una interiorización de la terminología stanislavskiana y marxista, sino además una nueva manera de pensar la poética dramaturgica, lejos del “jeroglífico”, la metáfora impenetrable y la deliberada infrasciencia. La riqueza de este metatexto de 1974 involucra además la reflexión de Pavlovsky sobre la dialéctica aplicada a las relaciones humanas en los ensayos y, en una tercera instancia, a la relación con el público y la crítica (1974, 1980, p. 185-186). En sincronía con el pensamiento de otros artistas e intelectuales latinoamericanos (véanse al respecto los trabajos de Claudia Gilman y Lola Proaño-Gómez), Pavlovsky regresa a la discusión sobre el valor del realismo como herramienta política, y las tres piezas correspondientes al nuevo fundamento de valor que estudiaremos en este capítulo se vinculan estrechamente a esa reflexión sobre el realismo y sus prácticas.

*La mueca*, *El señor Galindez* y *Telarañas* han sido ampliamente estudiadas y, en especial *El señor Galindez*, cuentan con una bibliografía crítica abundante. Albuquerque (1991), Altamiranda (1992), Angehrn (2004), Armando (1985), Bixler (1992 y 1994), Brates (1989), Castellví de Moor (1995), Cosentino (1991), Dauster (1993), Donzis (1994), Driskell (1981), Duarte (1987), Dubatti (1994a y b, 1997a y b, 1999a), Eidelberg (1979 y 1992), Fernández (1988<sup>a</sup> y 1988<sup>b</sup>), Foster (1980), Freire (1999), Frugoni de Fritzsche, (1987), Geirola (1998 y 2000), Graham-Jones (1996 y 1999), Hrelia (1996 y 2000), Irazábal (1999), Kohut (1990), Lusnich (2001a y b), Moretta (1982), Oliver (1981), Ordaz (1981, 1992, 1999), Parola (1989), Pellettieri (2003b), Roster (1991), Schanzer (1979), Scipioni (2000), Solomianski (1999), Taylor (1997), A. De Toro (1997b), Watson y Epstein (1995), Wellwarth (1974), Zalacáin (1982), Zayas de Lima (1983 y 2002), Zee (1990). Nos limitaremos, en consecuencia, a señalar aquellos aspectos que consideramos relevantes de este teatro macropolítico de choque (cuya sistematización retomaremos en el Cap. VII de nuestra Tesis), por su diferencia con el teatro anterior y por su afirmación y proyección hacia la producción posterior de Pavlovsky.

### **1. *La mueca*: realismo y expresión de la violencia**

Se conservan dos textos dramáticos de *La mueca*. El primero corresponde a una edición cubana,

ya que *La mueca* obtuvo Mención del Premio Casa de las Américas: la pieza fue recogida en un volumen colectivo en 1970 bajo el título *Tres obras*, junto a *El avión negro* de Cossa-Rozenmacher-Somigliana-Talesnik y *Flores de papel* del chileno Egon Wolf. A la pieza de Pavlovsky le corresponden pp. 251-364. El segundo texto fue editado en 1972 por Editorial Talía, con prólogo de Oscar Ferrigno. Hay sustanciales diferencias entre ambos textos, el primero es más extenso. Posteriormente, en 1980, la versión de 1972 fue reeditada junto a *El señor Galindez y Telarañas* en España (Madrid, Editorial Fundamentos, Col. Espiral).

En cuanto al estatuto de texto dramático, de acuerdo a nuestra clasificación (I.3.2), la versión de 1970 es un texto pre-escénico (anterior a la puesta en escena), aunque es resultado de un proceso de escritura singular, que incluyó la experiencia de los ensayos y el trabajo de mesa con el equipo liderado por Ferrigno. Según nos refirió Pavlovsky, después del estreno Ferrigno decidió cortar el texto original para reducir la duración del espectáculo. Sacó especialmente una escena, hacia el final en la que Helena le entrega a los cineastas una caja con una colección de papeles que registran nombres raros. Se trataba de una escena de alto efecto cómico, que pudo verse en las primeras funciones. La edición de 1972 registra el texto con los cambios, por lo que podemos otorgarle a este segundo texto dramático estatuto post-escénico. Tal como señala Ferrigno en el prólogo a la edición, “ya han transcurrido para *La mueca* más de cien representaciones”. El segundo texto da cuenta de esos ajustes. La obra se estrenó el 12 de mayo de 1971 en el Teatro Olimpia; y la edición de Talía, aunque carece de fecha impresa, pudo tener salida hacia comienzos de 1972, ya que se trata del número 84 de la Colección Argentina de Teatro, el inmediatamente posterior a la publicación de *Lazarillo de Tormes* de Germán Rozenmacher (1971).

La existencia de dos textos dramáticos, uno pre-escénico de características particulares (en las que nos detendremos) y otro post-escénico, ilumina un fenómeno central en la historia de la dramaturgia de Pavlovsky. El proceso de escritura de *La mueca* redefine a partir de los setenta el concepto que Pavlovsky tendrá de la categoría “autor teatral”, ya no exclusivamente un escritor de gabinete, *a priori* del trabajo grupal con el equipo creativo para la experiencia escénica. Así lo recuerda Oscar Ferrigno en el prólogo a *La mueca* (Pavlovsky, 1972, pp. 9-10), documento fundamental en la historia del concepto de autor dramático argentino. Fabiana Gavel le informó a Ferrigno que había oído hablar de la existencia de un texto de Pavlovsky con referencias “sensacionales”. En la entrevista con Pavlovsky supieron que se trataba sólo de una buena idea, porque el texto todavía no había sido bajado a la escritura.



“Entendimos luego que tratándose de Pavlovsky esto no debía sorprendernos demasiado. En él, las ideas y las imágenes crecen hasta el momento en que *vomitárlas*<sup>97</sup> (son sus palabras) le es absolutamente imperioso” (p. 9).

A partir del primer encuentro, Ferrigno describe tres etapas de escritura, que iluminan claramente los procesos de colaboración con el director:

“Comenzó así la primera etapa (...) casi a diario el autor producía material e ideas que se modificaban o descartaban en común”;

“Un día consideramos que el material estaba completo y que para abordar su realización, debíamos dejarlo *descansar*. Pasaron meses y muchas cosas cambiaron, otras se hicieron innecesarias, algunas mudaron su lugar... Necesitábamos otra vez verla en conjunto y como algo nuevo. Nos reunimos, hicimos una lectura y... ¡nos gustó mucho! *La mueca* seguía siendo ella misma y había pasado un segundo examen”;

“Y comenzó la tercera etapa. Tres meses de ensayos que fueron duros, pesados, dolorosos; que creíamos no iban a terminar nunca... y en el transcurso de los cuales, con la suma del invaluable aporte de los actores y el escenógrafo volvimos a cuestionar, poner a prueba todo: lenguaje, personajes, situaciones, conflictos... ¡y muchas cosas volvieron a alterarse!... Pero la obra, milagrosamente, seguía siendo *La mueca*, y cada vez más idéntica a aquella que Pavlovsky no había escrito todavía, cuando fuimos a pedirle un ejemplar para conocerla” (p. 9).

El relato de Ferrigno ilumina otra concepción de la escritura, ligada a la participación colectiva aunque finalmente atribuida al autor. Es relevante que este texto encabece la edición de *La mueca*, aunque en última instancia el lugar del autor corresponde a Pavlovsky. El dramaturgo reflexiona sobre este aspecto fundamental en la nueva concepción de la escritura dramática:

“Tal como me pasó con Jaime Kogan en *El señor Galíndez* o con *Rojos globos rojos*, si bien quiero escribir yo (y de hecho siempre lo hago, en todas mis obras), también me importa muchísimo conversar con los directores porque también soy actor. Soy un autor que está muy ligado al actor en el escenario. Por lo tanto, todo mi trabajo arriba de un escenario, o la discusión, y las conversaciones con el director de la obra, me son muy provechosos. Ahí defino lo que podemos hacer y lo que no podemos hacer. Después de la

---

<sup>97</sup> Pavlovsky se vale de esta misma expresión en su metatexto “Reflexiones sobre el proceso creador”, 1974. En su versión de 1976, p. 27, se lee: “Mis personajes a veces los siento como vómitos impulsivos que parten de lo más profundo de mi ser”. Véase nuestra Tesis, p. 25.

discusión con el director vuelvo a escribir. El que escribe siempre soy yo, el texto nunca lo escribimos entre todos. El grupo funciona como una máquina lúcida, de cooperación mutua, que con Ferrigno fue extraordinaria, pero la escritura es mía. No me importa para nada robar una buena idea de otro, pero el escritor siempre soy yo. Antes tuve otra experiencia fundamental con Alberto Ure, cuando trabajé con él como actor en *Atendiendo al señor Sloane*. Ure, a través de la dirección de esta obra, logró darme un tiempo actoral que me sirvió mucho como autor. Yo he aprendido mucho de los directores. Hubo en los comienzos tres trabajos importantes que culminaron en una especie de gran laboratorio de aprendizaje: el de Ure con *Atendiendo al señor Sloane* (donde Ure puso todo su talento), con Ferrigno en *La mueca* y con Jaime Kogan en *El señor Galíndez*. Estas fueron las tres primeras puestas que marcaron mi formación” (EC, 2001, pp. 54-55).

Por otra parte, el relato de Ferrigno evidencia la puesta en ejercicio de la experimentación y la búsqueda pero ya no desde la pura intuición de los creadores sino desde un saber *a priori*, racional, que orienta la búsqueda sin cerrarse en la ilustración tautológica. Dialécticamente la experiencia de la escritura se va conduciendo entre el descubrimiento de lo no conocido y la ratificación de lo sabido desde un principio como componente ideológico. Como remate de su relato sobre los pasos de elaboración del texto, Ferrigno afirma: “Que todo haya transcurrido así –al margen de lo anecdótico- se explica simplemente de una manera: ¡Todos sabíamos desde el principio lo que queríamos decir!” (p. 10)<sup>98</sup>. El proceso de trabajo colectivo –en el que

---

<sup>98</sup> Resulta valioso confrontar la página de Ferrigno con las reflexiones de Pavlovsky en *La ética del cuerpo*: “En 1969, en una función de *La cacería*, me viene a ver Oscar Ferrigno y me dice: ‘¿Qué podés escribir para mí y mi elenco?’. Entonces le comenté que tenía la borrosa imagen de unos tipos fanáticos que invadían la casa de una pareja para filmarlos y hacer un documental sobre la decrepitud de la moral burguesa. La idea le gustó mucho. Hay una anécdota muy interesante de ese momento. Yo ya era un actor más o menos conocido. Había trabajado con Mottura en el Regina en *La próxima vez te lo diré cantando*, de G. Sanders, y había hecho *Atendiendo al Sr. Sloane*, de Joc Orton, con Ure, espectáculo que había salido en la tapa de *Primera Plana*. Fue un suceso en 1968. Yo era una especie de representante de la élite de la vanguardia, parcialmente ligado al circuito profesional. Cuando en 1970 empiezo a trabajar con Ferrigno, me doy cuenta de que para mí es una especie de monstruo didáctico, un hombre de una enorme sapiencia, un verdadero artesano del teatro. Pero en ese momento me llaman para filmar una película con Norma Aleandro, *Los herederos*, dirigida por David Stivel. Así me pongo en contacto con el Clan Stivel: Federico Luppi, Marilina Ross, Juan Carlos Gené, Bárbara Mujica, Emilio Alfaro, Carlos Carella, Norma. Mientras filmo la película me dejo de ver con Ferrigno, por problemas de él, que era muy ciclotímico. Entonces le cuento a Luppi que estoy haciendo una obra sobre una pareja burguesa y unos locos que vienen a filmar su intimidad. Luppi se entusiasma increíblemente, le parece una idea interesante. Entonces los integrantes del Clan Stivel me empiezan a apurar para que les dé la obra y cuando les digo que estoy trabajando con Oscar Ferrigno, se cagan de risa. Sigo en conversaciones con ellos y, mientras tanto, Ferrigno no me llama. Un día Ferrigno se conecta otra vez conmigo para traerme una corrección de la obra de veinte días de trabajo. Me surge una gran duda existencial, de esas grandes dudas que tienen que ver con la ética: tenía que optar entre el Clan Stivel y el trabajo artesanal con un tipo que para mí valía mucho, con el que habíamos establecido una maquinaria masculina muy linda, una relación muy íntima, muy dolorosa, porque ninguno de los dos estaba pasando un buen momento y conversábamos mucho. Para mí

confluyen dramaturgo, director, actores, escenógrafo- está integrado a la idea de texto dramático, una experiencia que Pavlovsky volverá a repetir en *El señor Galindez*. Lamentablemente en el caso de *Telarañas*, el trabajo de reescritura no fue fijado *a posteriori*, como referiremos en este mismo capítulo.

Un comando de cineastas invade un departamento de clase media habitado por una pareja para filmarlos. Quieren hacer una documentación estética sobre la burguesía, una filmación testimonial, seguros de estar ante una cultura agotada y en vías de extinción. Pavlovsky recupera la poética del drama moderno en su versión canónicamente realista y la actualiza semánticamente. Lo hace con el mismo objetivo de su “teatro vanguardista”: luchar contra la macropolítica de la visión de mundo burguesa pero ahora desde un nuevo fundamento de valor también macropolítico, la izquierda. *La mueca* guarda puntos de contacto con *Un acto rápido* desde el punto de vista semántico (el desenmascaramiento de los hábitos de la burguesía), pero justamente ambas piezas se diferencian por el abandono, en *La mueca*, del arsenal de procedimientos postvanguardistas. En *La mueca* reaparece con fuerza política diversa la estructura que Pavlovsky destruyó sistemáticamente en *La espera trágica: la matriz mimético-discursivo-expositiva* que trabaja con una base epistemológica articulada en tres aspectos principales: a) el mundo real existe y puede ser mensurado, 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. En *La mueca* se verifica la estructura narrativa progresiva y tradicional del drama realista, 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), pero todo ello modalizado por una exacerbada expresión de violencia. *La mueca* rompe el principio de trivialidad e instaura una trama de intensidades y velocidades que explicitan la violencia que existe en la base de la sociabilidad y en la discursividad macropolítica.

---

decidir era todo un dilema y lo llevo a análisis. Y mi analista, Mimi Langer, me dijo: ‘Si usted le dice sí a Ferrigno se dice un sí a usted; si le dice un no a Ferrigno, se dice un no a usted. Usted me ha contado cómo coincide con él en lo ideológico, cuánto lo admira y cómo valora su manera de trabajar artesanalmente’. Yo con Ferrigno me llevaba bien. Entonces, le dije no al Clan Stivel y sí a Ferrigno. Nunca me arrepentí. Esos ‘no’ son ‘sí’ y lo fundan a uno. Si yo hubiera estado en el cálculo de la conveniencia, del posible éxito y del prestigio de Stivel, me hubiera perdido a mí mismo... Ahí empieza el oportunismo en uno, la estructura perversa por la que es lo mismo estar con uno que con el otro, estar acá o allá... Te aclaro que el Clan Stivel era magnífica gente pero el trabajo lo había empezado con Ferrigno” (EC, 2001, pp. 51-52).

En su carácter de “violación” del espacio privado de los burgueses, y su consecuente desnudamiento, el realismo exacerbado por la agresividad de *La mueca* aparece dotado de una permanente obscenidad y transmite la sensación de una constante inminencia de peligro, de acontecimiento funesto. En el orden referencial se establece la ilusión de contigüidad entre el mundo representado y el mundo social, se trabaja con un personaje referencial de identificación social, los burgueses Elena y Carlos y el comando de cineastas, relacionable con grupos artísticos de izquierda y la “vanguardia política” de fines de los sesenta y comienzos de los setenta (Longoni-Mestman, Giunta), más allá de que el dramaturgo ha señalado que no buscó identificar explícitamente el comando con ninguna formación política existente en la serie social (EC, 2001, p. 53). Pavlovsky establece un acuerdo metonímico entre el personaje y el espacio que habita (el “living moderno, muy bien puesto”, 1971, p. 11) y el Sueco se convierte en personaje-delegado. Sobre el realismo de *La mueca* Pavlovsky reflexiona en una entrevista:

“Antes había trabajado con personajes más primarios, más desterritorializados, como los de *Somos* y *Robot*, un teatro en el que no había espacio escenográfico ni tiempo precisos sino que podía ser en cualquier momento y en cualquier lugar. Por el contrario, en *La mueca* (como en *Galíndez* después) se trabajó con una escenografía de límites precisos en el espacio (...) En *La mueca* la escenografía de Saulo Benavente era un living de la casa de una pareja formada por un alto gerente empresarial y una mujer muy bella, que tenían su código de costumbres. Este fue el núcleo de mi interés. El eje era la violación de la formalidad de esa pareja. Tan bellos, elegantes, atractivos, de buen gusto, con todo el refinamiento de una clase social. Una burguesía industrial que había aprendido los gestos de la aristocracia terrateniente” (EC, 2001, p. 53).

Los acontecimientos de la fábula de *La mueca* tematizan lo normal o lo posible: la violación a la casa adquiere una dimensión metafórica pero no quiebra la categoría de lo posible, de acuerdo a las nuevas experiencias políticas y de sociabilidad, como la vivida por Pavlovsky en *La Casona* (1971, véase I. 1 en nuestra Tesis), por un efecto de “realismo voluntario” (Darío Villanueva) o pacto de recepción por el cual se aceptan estas convenciones como vehículos de conexión entre la experiencia del mundo y el teatro.

Los personajes poseen entidad psicológica (lógica psíquica y social de comportamientos, motivación, memoria, pasado, pertenencia social y cultural, noción de individuo de bordes definibles, diferencia), aunque en el caso de los burgueses la voluntad satírica impone al realismo matices caricaturescos. Sobre la dialéctica actor-autor, Pavlovsky observa que

“para hacer el personaje de Carlos, tuve que identificarme plena, amorosamente con los valores de la burguesía, que por supuesto rechazaba intelectualmente. Gracias a esa identificación generábamos entre Carlos y Elena (el personaje de Fabiana Gavel) un erotismo de una gran intensidad en escena. Para ser actor de personajes repudiables hay que aprender a quererlos, hay que entrar en su lógica de afecciones, si no, no se hace teatro, se hace una simple denuncia intelectual caricaturesca. Hay que atravesar los personajes con las contradicciones de lo humano” (EC, 2001, p. 54).

Desde el punto de vista lingüístico, la lengua teatral de los personajes busca asimilar su convención a la lengua natural, se crea una red simbólica o isotopía (“la mueca”, “los dinosaurios”) destinada a objetivar 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. La grabación del Sueco explicita las condiciones de recepción de la pieza en el cierre desde una recapitulación narrativa:

“Ustedes son de raza. El único problema es que son de una raza que se está extinguiendo poco a poco. Por eso, cuando encontramos ejemplares que son tan buenos como ustedes, tratamos de documentarnos lo mejor posible. Después los archivamos. En pocos años van a valer una fortuna... como los dinosaurios. El único problema es que en el futuro algún ideólogo fanático los prohíba por pornográficos. Lo que pasa con los ideólogos es que a veces confunden la ética con la estética. El hecho de que ustedes sean una porquería viviente, no quiere decir que como fenómeno estético no constituyen una pieza de valor excepcional. ¡Son arte! ¡Poesía! De la peor especie humana, pero auténticos, pura: eso sí. Como decía un amigo mío: la más pura y auténtica expresión de la hipocresía” (1971, p. 37).

Las palabras finales del Sueco articulan la tesis que, en el nivel semántico, implica predicaciones sobre el mundo y su régimen de experiencia. Desde la macropolítica marxista se anuncia una utopía positiva: en el futuro habrá desaparecido el mundo viejo, ligado a la estructuras del pasado, y se producirán grandes cambios que modificarán el orden social. Si bien el modelo de la nueva sociedad no es enunciado por el texto, la semántica de la enunciación externa del texto habilita una correlación con la utopía socialista. La recepción directorial de Ferrigno pone el acento en esa tesis: la poética realista de la pieza está modalizada por “toda la violencia, la agresividad, los enfrentamientos sin concesiones” destinados a “desenmascarar una falsa ética” (p. 10). Según se deduce de lo dicho por Ferrigno, *La mueca* diseña un lector modelo que no puede quedaer

indiferente ante el espectáculo de violencia y agresión y que “es consciente casi siempre del *gran cambio* necesario en todos los niveles” (p. 10). Retomando palabras de Beto Gianola, Ferrigno sintetiza: “El cambio es indispensable (...) pero duele” (p. 10).

El proceso de trabajo para la escritura de *La mueca* orienta a Pavlovsky hacia la elaboración de su metatexto “Reflexiones sobre el proceso creador” (1974), en el que teorizará sobre los complejos mecanismos de producción artística y especialmente sobre su carácter grupal.

## **2. *El señor Galíndez*: la poética del represor desde su régimen de afecciones**

Ya en *La cacería*, texto de cierre del “teatro vanguardista” y transición hacia una nueva concepción, aparece la inquietud de Pavlovsky por expresar más literalmente el momento histórico-social. “*La cacería* [escrita en 1967, estrenada en 1969]<sup>99</sup> se inscribe en un período social e histórico muy particular y marca mi orientación estético-política hacia *El señor Galíndez*”, nos señaló Pavlovsky en *La ética del cuerpo* (EC, 2001, p. 45). La voluntad por reestablecer el vínculo de contigüidad entre mundos poéticos y serie socio-histórica se acentúa en *La mueca*, donde se advierte la presencia de una representación socio-política mucho más transparente y directa, así como el regreso a las estructuras basales del realismo, la archipoética mimético-discursivo-expositiva. *El señor Galíndez* (1973) acabará por profundizar definitivamente esta tendencia y abrirá la serie temática de personajes represores y colaboracionistas de la dictadura enfocados desde su ángulo interno de afecciones que continuarán *El señor Laforgue* (1983), *Potestad* (1985), *Pablo* (1987) y *Paso de dos* (1990), hasta *Imagen* (2000) e *Imperceptible* (2003). *El señor Galíndez* es la síntesis más acabada de la segunda concepción estética pavlovskiana. Es además el texto que le da a Pavlovsky su consagración internacional y el que alcanza mayor impacto en los sectores de la cultura fascista y conservadora argentina. Como señalamos en I.1., fue *El señor Galíndez*, junto con *Telarañas* (1977), el texto que determinó la persecución de Pavlovsky durante la dictadura militar y el intento de secuestro. Es también la obra por la que el Teatro Payró sufre un atentado en noviembre de 1974. *El señor Galíndez* es la pieza con que se identifica a Pavlovsky por excelencia y la que marcó el momento de definitiva afirmación en su carrera. Pavlovsky ha escrito sobre ella en diversas oportunidades, desde el prólogo firmado con Jaime Kogan en 1976 hasta “Estética de la multiplicidad” (1993, *Lo Grupal* n. 10) y las múltiples referencias en *Micropolítica de la resistencia* (1999) y *La voz del cuerpo* (2004). El mismo Pavlovsky actuó en

<sup>99</sup> Pavlovsky se refiere al período que va entre esas dos fechas, años de cambios importantes en su existencia y su producción teatral.

la excelente reposición de la obra en 1995 (Teatro Babilonia), con dirección de Norman Briski y actuación de Martín Pavlovsky como Eduardo. Sobre esta experiencia de regreso a la textualidad de *El señor Galíndez* más de veinte años después y en la posdictadura, tras los sangrientos “años de plomo”, entrevistamos a Pavlovsky y recogimos sus extensas declaraciones en *La ética del cuerpo* (cap. XVI, 2001, pp. 177-184).

De *El señor Galíndez* se conserva un único texto dramático, publicado por primera vez en 1975 (en el revista española *Primer Acto*) y reeditado en numerosas oportunidades, la primera en 1976 (Editorial Proteo). Se trata de un texto dramático post-escénico, resultado del proceso de ensayos y del texto espectacular final. *El señor Galíndez* tuvo una primera versión pre-escénica, diversa de la conservada. Pavlovsky lo recuerda en *La ética del cuerpo*:

“Yo había escrito una obra llamada *El señor Galíndez*, pero era otra cosa, una historia donde aparecía un oficial de bigotes con ese nombre. La obra era buena pero fría, a mí no me involucraba mucho. En 1972 vienen a verme Ricardo Monti y Kogan. En esa época no estaba bien (...) pensaba que no iba a terminar de escribir esta obra. Kogan me pregunta por qué y le digo: "No tengo personajes, lo que tengo son ideas. Si yo tuviera una escalera por la cual bajarán dos torturadores que vinieran a convivir con una vieja que cuida el lugar y vinieran a esperar ahí para torturar... Dos tipos fortachos...". Entonces Monti me dice: "Esa es la obra. Escribí eso". A partir de ahí comenzamos a trabajar con Kogan. Y creo que desde esa experiencia escribo mis obras a partir de mi conceptualización de la tarea del actor” (EC, 2001, p. 65).

En *El señor Galíndez* Pavlovsky vuelve a trabajar sobre la poética del realismo, incluso con demorados rasgos minimalistas y multiplicación de detalles superfluos en la caracterización de los personajes a través de las acciones irrelevantes y cotidianas de Beto y Pepe en las primeras escenas. Pero Pavlovsky atraviesa esa matriz realista con diversos procedimientos que provienen de sus experiencias postvanguardistas en los sesenta. Osvaldo Pellettieri (1997) interpreta este cruce como el ingreso de Pavlovsky a la fase del intercambio de procedimientos entre absurdistas y realistas reflexivos.

El principal intertexto postvanguardista de *El señor Galíndez* proviene de la pieza *El montaplatos* de Harold Pinter (que Pavlovsky había visto en 1963 en Nueva York). La concepción del personaje invisible de Galíndez, su *presencia-por-ausencia*, y el siniestro recurso de la comunicación intermediada por el teléfono (correlato del “montaplatos” en la pieza de Pinter) parecen estimulados por la pieza pinteriana. Como señalamos en nuestra Tesis, el

procedimiento ya tiene una primera formulación en *El robot* (1966). *El señor Galíndez* está elaborado sobre otros artificios fundamentales (pero no privativos) del teatro pinteriano: la *estructura catafórica*, es decir, aquélla cuyo sentido puede entenderse plenamente recién a partir de una información ofrecida sobre el desenlace del texto, construida a partir del múltiple efecto de ambigüedad y de la utilización de *palabras generales* (Haliday y Hasan, Lavandera) sólo explicitadas tardíamente. Beto y Pepe deben cumplir con un "trabajo", una "misión", y esperar una "orden" cuya naturaleza desconocemos hasta el final de la obra. Esas palabras (trabajo, oficio, profesión, etc.), por la ambigüedad del contexto en que son referidas, podrían "llenarse" de maneras muy diversas. Con una eficaz vuelta de tuerca de la categoría de infrasciencia, Pavlovsky transforma un procedimiento de su teatro postvanguardista en una percepción de la opacidad de lo real. La infrasciencia como componente cotidiano del régimen de experiencia en nuestro común mundo compartido. El lector no sabe que Beto y Pepe son torturadores hasta que se produce la impactante mutación del escenario (elocuencia de las acciones físicas y la imagen, no de la palabra) y llega a comprenderse de manera brutal en qué consiste el "trabajo" de ambos. Lo cierto es que, a diferencia de la infrasciencia postvanguardista de los sesenta, el lector en algún momento sabrá. Pavlovsky necesita abandonar la infrasciencia jeroglífica para favorecer su nuevo proyecto político. Ya no alcanza con diseñar herméticos símbolos escénicos como *El Otro/La Otra* (*Somos*); hace falta saber para obrar en consecuencia. Es importante destacar que actualmente se relee el teatro de Harold Pinter (*La habitación*, *El cuidador*, *La fiesta de cumpleaños*, *Viejos tiempos*) como un proto-realismo minimalista, antecedente del posterior "realismo sucio" (Billington). Lo cierto es que los procedimientos pinterianos, más allá de su origen, son refuncionalizados por una poética nueva semantizada desde una enunciación externa vinculada al marxismo. Las voces que Beto y Pepe escuchan del otro lado del teléfono no son siempre las mismas, y en algunos casos poseen matices deformantes. Esto carga la presencia-ausencia de Galíndez con un elemento siniestro, pero no hay absurdización: lo siniestro consiste en la inaccesibilidad al poder, en la manipulación que el poder hace de los torturadores-víctima, en cómo la institución juega con sus empleados y los destruye. Galíndez no es Godot, ni tampoco los ininteligibles jefes de los asesinos a sueldo de Pinter. Galíndez es el nombre de la institución fascista en la argentina, más allá de las personas, es el foco mismo desde el que se produce la subjetividad fascista. En este sentido Pavlovsky "concretiza, materializa e identifica socialmente una figura que, en el caso de Beckett y de Pinter corresponde a lo inefable.

El verdadero protagonista de *El señor Galíndez* y sujeto en el nivel sintáctico es el joven



Eduardo: la obra está construida sobre la evolución de este personaje, discípulo de torturadores, por lo que puede ser leída como un *relato de educación o formación*, de acuerdo con la terminología propia de la novela (Bajtín, 1982). Eduardo evoluciona en la pieza desde un momento inicial de desequilibrio e inestabilidad (en el que Beto y Pepe se le imponen) a otro final de autoafirmación en el que toma el teléfono y habla “directamente” con Galíndez. En *El señor Galíndez* Pavlovsky plantea por primera vez un ideologema revelador, que adquirirá una potente proyección en su teatro posterior y en la relación con la dictadura de 1976-1983: el de la extraña, compleja psicología del torturador, capaz de desarrollar su abyecta actividad en el marco de una vida de rasgos normales (recuérdese la antológica escena en la que Beto habla por teléfono con su mujer y su hija). Oponiéndose a los dictámenes esquemáticos del realismo socialista impulsado por un sector de la izquierda, Pavlovsky plantea la figura del torturador como una personalidad problemática, pura complejidad y no simplemente desde el maniqueísmo que enfrenta mecánicamente personajes positivos y negativos. El objetivo fue reflexionar sobre la *subjetividad del represor*:

"Había que seguir un eje teórico que consistía en que el enemigo era el sistema (representado por el teléfono), no los hombres. La idea era que no se viera que había dos psicópatas, dos torturadores en escena, sino que estas personas eran a la vez victimarios y víctimas de este sistema, representado por el teléfono... Por otro lado, había que mostrar (cosa que algunas personas reprochaban) la ternura, los recovecos interiores, las depresiones, lo común que pueden tener estos hombres con cualquiera de nosotros" (EC, 2001, p. 59).

En su puesta en escena Jaime Kogan planteó un teatro de “extrañamiento” y de “amenaza de violencia”, sin violencia física directa. En escena no se concretaba la tortura sino sólo su inminencia, interrumpida por el llamado de Galíndez. Beto y Pepe son “torturadores de serie”, eliminables por el sistema, en cambio Eduardo representa el nuevo tipo de torturador, el “ideologizado”, el “intelectual”, el que leyó los libros de Galíndez. En “Estética de la multiplicidad” (1993) Pavlovsky retoma observaciones de *Memorias del calabozo* de Mauricio Rosencof y Fernández Huidobro para reflexionar sobre la tesis que formula *El señor Galíndez*: por un lado, sostiene la institucionalización de la tortura en la Argentina; por otro, la interiorización institucional de la violencia como obvia y natural, desde la subjetividad promovida por las estructuras policiales, militares, carcelarias y paramilitares. En 1973 Beto y Pepe torturan “presos políticos” (EC, 2001, p. 66). La tortura, sostiene *El señor Galíndez*, no

debe ser considerada sólo como patología individual sino como fenómeno de subjetividad, la tortura como producción de subjetividad institucional. La institución (en este caso el Señor Galíndez) irradia sistemática y coherentemente, con una metodología específica, bibliografía y estrategias de formación, la configuración de los saberes y pasiones vinculados a dicha subjetividad. Según Pavlovsky, así como Foucault afirma que los únicos que pueden hablar con eficacia sobre las cárceles son los presos y los carceleros, para representar dramática o escénicamente esta subjetividad es necesario comprender su régimen de afecciones, una lógica que involucra la totalidad de la conducta social del hombre porque “no existe disociación de la personalidad dentro de la lógica institucional” (1993, p. 23). *El señor Galíndez* investiga en la óptica del torturador y no la del reprimido; profundiza en la subjetividad del represor: da cuenta de cómo piensa, cómo vive el represor, y no solamente se preocupa por mostrar “qué malo es” o “qué enfermo está”.

Un documento valioso sobre el funcionamiento de este código en la composición escénica de los personajes es la carta de Jaime Kogan dirigida a Pavlovsky y Pachi Armas con motivo de las cincuenta funciones de *El señor Galíndez*, incluida más tarde en *Reflexiones sobre el proceso creador* (1976).

“Kogan nos manda esa carta -firmada con el seudónimo de "Galíndez"- donde nos hace observaciones muy serias en relación a que estábamos desviando la línea de trabajo originaria en la composición de los personajes de Beto y Pepe. Kogan escribe eso como si en realidad la obra no tuviera el éxito que tenía. Era tan riguroso lo que estaba haciendo Kogan con *Galíndez* que nos pega un reto diciendo: "Pero, compañeros, si nosotros dijimos desde el comienzo que los torturadores no deben ser torturadores sino gente común para ir poco a poco haciendo una metamorfosis y que se develen al público sorpresivamente... Ustedes están de entrada, con una cierta violencia, deformando lo convenido en los ensayos y poniéndose de acuerdo con el público que ya viene a ver la 'obra de los torturadores'" (EC, 2001, p. 64).

La idea era que no se vieran dos psicópatas, dos torturadores en escena sino

“que estas personas eran a la vez victimarios y víctimas de este sistema, representado por el teléfono... Por otro lado, había que mostrar (cosa que algunas personas reprochaban) la ternura, los recovecos interiores, las depresiones, lo común que pueden tener estos hombres con cualquiera de nosotros. El cariño por la hija, por ejemplo. En eso radica lo más terrible de la obra (...) Esto crea en el espectador un sentimiento de trampa, de cierta

indignación: ¿Cómo me hacés identificarme con este tipo y después me mostrás que era un monstruo? Tzvetan Todorov, en *Frente al límite* (Editorial Siglo XXI), dice que, en realidad, los grandes torturadores no han sido hombres salvajes, sino hombres mediocres, burócratas de escritorio. Los organismos fascistas necesitan de los hombres burócratas de escritorio para esta organización. También había leído a Bruno Bettelheim, *El corazón bien informado* (Fondo de Cultura Económica), que vivió en los campos de concentración nazis” (EC, 2001, p. 66-67).

Con el paso de los años, *El señor Galindez* adquirirá cierto carácter premonitorio. El personaje de Eduardo advierte en la tortura una dimensión "trascendente" e ideológica de la violencia: eliminar las ideologías extrañas, iluminar ciertos puntos oscuros para el país, defender la patria, los valores, la familia, el "alma argentina". La tortura es una manifestación de la macropolítica de derecha, de las diversas configuraciones del fascismo argentino. De alguna manera, Eduardo es el torturador que trabajará para la dictadura de 1976 y en un grado ascendente, un líder ideológico: Astiz, Massera.

*El señor Galindez* es la más cabal expresión de un teatro macropolítico de choque. Desde el pensamiento de izquierda del trotskismo, Pavlovsky enfrenta y desenmascara las estructuras de la macropolítica fascista en la Argentina. La potencia de esta pieza excede lo metafórico y se materializa en la bomba de noviembre de 1974 en el Payró y en el intento de secuestro por las fuerzas paramilitares en marzo de 1978. El objetivo inmediato es el ataque a las estructuras del fascismo argentino, el mediato, favorecer el resquebrajamiento de esas estructuras para el advenimiento *a posteriori* de la revolución social. Pavlovsky se opone a la subjetividad fascista como una forma de favorecer el desarrollo de una subjetividad macropolítica desde la izquierda. Es necesario detenerse en algunas consideraciones que surgen del reestreno del texto en 1995, con Pavlovsky en el mismo rol (Beto) de veinte años atrás. El contexto, la nueva situación de enunciación, se encargaron de hacer significar *El señor Galindez* de otra manera, a la vez diversa y complementaria con la experiencia de 1973-1975. Las confesiones públicas de Adolfo F. Scilingo y las palabras del general Martín Balza –entonces Jefe del Ejército-, quien reconoció la ilegalidad y perversión de los procedimientos represivos durante la última dictadura, materializaron en 1995 aun más la presencia histórica, en el pasado y el presente, de la tortura como institución. Pavlovsky nos dijo en una entrevista realizada en 1998:

“Si en 1973 el recurso del teléfono parecía un argumento teórico, stanislavskiano, ahora se había convertido en una realidad contundente, porque en la televisión también se

estaba diciendo que la tortura era una institución, que había médicos especiales y una cadena de subordinados a la "obediencia debida", que no era tan importante el nombre de la persona sino el lugar que ocupaba en esa cadena. Los nuevos datos sociales formaron un estímulo para el estreno. Creo que, de haber continuado en 1996, hubiéramos mantenido la mayor afluencia de público en la franja de espectadores jóvenes. La juventud fue la que más nos acompañó en la experiencia del reestreno" (EC, 2001, p. 181).

Entre las diferencias más destacables del texto dramático escénico de 1995, se encontró un mayor desarrollo del personaje de Doña Sara (encarnada por Elsa Berenguer). Pavlovsky se propuso revelar su rol como testigo silencioso y figura de la complicidad civil<sup>100</sup>. Nora Elena Parola, en su tesis (1989), ha puesto el acento en la importancia de este personaje en la versión de 1973. En el texto escénico de 1995, Briski acentuó la presencia de Doña Sara haciéndola permanecer en el sótano toda la obra, incluso se hacía presente en el momento de la tortura. Doña Sara experimentaba, según Pavlovsky, "casi cierto sentido de gozo espiando, asomándose" (EC, 2001, p. 182).

Otra diferencia fundamental fue la pérdida del carácter desenmascarador del texto. La potencia del enfrentamiento macropolítico en 1973 se cimentó en la novedad de la denuncia, que dio al texto un carácter obscuro (Guillén 2000), de puesta a la vista de lo oculto y deliberadamente escondido. En 1995 la circulación masiva de información sobre los horrores de la dictadura restó a la pieza la intensidad y la fuerza de su impacto original. Todo el horror a la vista: las nuevas condiciones culturales hicieron que *El señor Galíndez* viera adelgazada su obscenidad y se redujera su capacidad desenmascaradora, cualidad compartida con otros muchos discursos en la postdictadura. A la vez, esta redundancia puso en evidencia su carácter anticipatorio.

### **3. *Telarañas*: el microfacismo**

De *Telarañas* se conserva un único texto dramático, de carácter pre-escénico: es el editado por Búsqueda en 1976. Recién han comenzado los procesos de trabajo con Alberto Ure para la puesta en escena que se concretará en noviembre del año siguiente<sup>101</sup>. Fue reeditado en 1980 (Madrid, Fundamentos), junto a *La mueca* y *El señor Galíndez*. En la edición de 1976 Pavlovsky

<sup>100</sup> Sobre esta noción, Pavlovsky escribió su artículo "La complicidad civil", *Página/12*, 1 de abril de 1998, incluido en *Micropolítica de la resistencia* (1999, pp. 165-168).

<sup>101</sup> Durante 1976 Pavlovsky ensaya *Telarañas* con Zulema Katz en el elenco. El asesinato de su esposo Paco Urondo, la obliga a exiliarse y los ensayos se interrumpen hasta 1977.

incluye un metatexto donde distingue texto dramático y acontecimiento escénico. Es consciente de que su obra se modificará profundamente bajo la dirección de Ure, y agradece a este director:

“La presencia de Alberto Ure como director de la puesta en escena de *Telarañas* [escribe Pavlovsky en 1976] es para mí un motivo de regocijo. Las múltiples perspectivas y nuevas ideas que Alberto me ha sugerido para la puesta, no hacen más que confirmar su extraordinario talento, que yo conocía por haber sido integrante del elenco que estrenó *Atendiendo al Sr. Sloane* de Joe Orton, hace varios años, en la sala Planeta, dirigida por él” (1980, p. 126).

Lamentablemente, la reescritura a la que Pavlovsky sometió su texto original en los ensayos con Ure no ha sido fijada en un texto post-escénico.

En el texto dramático pre-escénico de 1976 Pavlovsky mantiene la fórmula de una matriz poética realista multiplicada, atravesada con procedimientos desrealizadores provenientes de sus saberes adquiridos en el teatro postvanguardista de los sesenta. Altamiranda (1992) vincula esta poética con el concepto de “realismo exasperado” (propuesto por Pavlovsky en su metatexto de 1967 para pensar el legado postvanguardista). Más acertadamente, Lusnich (2001a y b) define esta modalidad como realismo crítico. En nuestro caso preferimos hablar de una dinamización de las estructuras mimético-discursivo-expositivas del drama moderno a partir de su actualización semántica y del intertexto de procedimientos postvanguardistas. A la manera de *La mucca*, la poética centra su efecto de “desvío” del realismo en la exacerbación de la violencia, la intensidad física y la comicidad farsesca. Tal como escribe en 1976 en el prólogo a la edición de *Búsqueda*, Pavlovsky se propone “la difícil meta de superar a *El señor Galindez*, tarea nada fácil, por supuesto” (1980, p. 126). El paroxismo de violencia al que son llevadas muchas acciones acerca el texto al expresionismo objetivo, que opera sobre las estructuras del realismo como un mecanismo distorsionante y revelador. Se trata de explicitar hiperbólicamente los componentes de violencia ya reconocibles en el régimen de experiencia y magnificados en el texto. El intertexto de la farsa y de la comedia negra ponen el acento en las reglas inmorales que sustentan la sociabilidad familiar. El procedimiento acerca a Pavlovsky a las experiencias del teatro de Gambaro en los sesenta, especialmente *El desatino*. Pavlovsky trabaja sobre los roles sociales intrafamiliares, con la voluntad de desenmascarar la violencia y el autoritarismo dentro de la familia. Beto y Pepe, referencia intratextual a los torturadores de *El señor Galindez*<sup>102</sup>, son el

<sup>102</sup> Como hemos analizado en nuestra Tesis, Pavlovsky ya se ha valido de las referencias intratextuales (o intertextualidad con obras de su propia producción) a través de los personajes de Ronald y Casoq en *Somos, El robot* y con cierta opacidad en *La cacería*.

puente del endogrupo con el exogrupo social y evidencian la contigüidad de la macropolítica del fascismo en la familia, como si ésta fuera un figura fractal del campo social, o una estructura en abismo (el todo inscripto en la parte).

En *Telarañas* Pavlovsky enfoca la familia como espacio de formación y práctica de la subjetividad del microfascismo cotidiano, en el que se fundamentan las grandes dictaduras. El microfascismo no es sino la correlación, en escala, de la macropolítica fascista. Al respecto, Pavlovsky escribió el artículo "El microfascismo" (1994)<sup>103</sup>, donde afirma:

"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 (...) los pequeños 'videlitas' en las mejores familias" (1999, p. 99).

En *La ética del cuerpo* Pavlovsky observa que el padre se comporta como un torturador, mientras Beto y Pepe interrogan al Pibe, es el padre quien lo tortura. "La tortura se volvía familiar y eso era lo intolerable" (*EC*, 2001, p. 77). Será Ure quien sugerirá a Pavlovsky el hecho de que el Pibe, si bien es una víctima, funciona también como "un brutal represor de los padres" (*EC*, 2001, p. 78).

La crítica negativa publicada por Erwin Félix Rubens en *La Prensa* (23 de noviembre de 1977), "Pieza objetable en el Teatro Payró", que reproducimos en nuestra Tesis en Cap. I.1, es válida para medir el impacto de *Telarañas*, en tanto poética macropolítica de choque, en la subjetividad conservadora de la derecha argentina desde la mirada del crítico. Rubens objeta a Pavlovsky que "no presenta una familia que pudiera ser considerada representativa", porque los personajes son

<sup>103</sup> Se publicó por primera vez en *Página/12*, 8 de julio de 1994. Fue reeditado en *Macropolítica de la resistencia* (1999, pp. 99-100).

“todos verdaderos monstruos de violencia y sinrazón”. Según Rubens *Telarañas* está “subordinada totalmente al propósito previo de enjuiciamiento y ulterior destrucción de la familia tradicional, al rechazo de los considerados tabúes de la vida familiar”. Con agudeza Rubens vuelve a insistir en que todo el ataque va dirigido al “enjuiciamiento de la familia tradicional”. “Suciedad, violencia en escena y agresión al público” sólo son representativos “de la liberación (...) de enfermos y traumáticos; pero *constituye(n) un espectáculo sumamente desagradable*”. Para Rubens, desde su visión conservadora, la macropolítica de izquierda deviene en “descarga autodestructiva y masoquista”. El decreto municipal de prohibición de *Telarañas* publicado el 26 de noviembre de 1977, en *La Prensa*, sostiene que “plantea una línea de pensamiento directamente encaminada a *commover los fundamentos de la institución familiar, tal como ésta resulta de la concepción espiritual, moral y social de nuestro medio*”. El decreto explicita la macropolítica enfrentada por Pavlovsky: la “imagen tradicional de la institución (...) en el ámbito moral y buenas costumbres”. El discurso conservador y nacionalista será retomado críticamente por Pavlovsky en *El señor Laforgue* luego del exilio.

La interdicción sufrida por la puesta en escena de *Telarañas* en 1977, víctima de la censura dictatorial, es un ingrediente más para convertir a este texto en un objeto de culto de numerosos directores en la posdictadura. Ricardo Bartís iniciará su carrera como director en 1985 con una versión de *Telarañas* presentada en el teatro Del viejo Palermo como parte del programa junto a *Potestad*.

## IV. Escritura dramática, exilio y desexilio (1978-1983)

### 0. Introducción

Tras el intento de secuestro en marzo de 1978, Pavlovsky debe exiliarse. El período de alejamiento forzoso del país se extenderá hasta la segunda mitad de 1980, cuando Pavlovsky regresa definitivamente a Buenos Aires. Los dos años y meses de exilio marcan una interrupción en el trabajo local de Pavlovsky en materia teatral, psicodramática y en cuestiones de militancia. Pavlovsky sigue respondiendo a su credo trotskista a la distancia pero compone dos obras en las que la macropolítica de choque se aplaca en virtud de un teatro macropolítico metafórico, que persigue un impacto oblicuo, lejos de la literalidad y la violencia de *El señor Galíndez* y *Telarañas*: se trata de *Cerca* y *Camara lenta*.

“Llegué a Madrid justo para el estreno de *El señor Galíndez* por un conjunto gallego, La Picota, en la Sala Cadarso. No fui un exiliado de difícil inserción en el medio porque tenía libros editados en España, era conocido como psicoanalista y como autor. (...) En 1976-1977 había estado en España para trabajar en laboratorios dramáticos. Fue un exilio "holgado". El psicoanálisis argentino gozaba de prestigio. Lo grupal era importante. Además en Madrid estaba Hernán Kesselman, un verdadero hermano, gran compañero en esos dos años. (...) A pesar de todas las ventajas, yo sentía un dolor psíquico insoportable. Extrañaba a mis hijos Martín, Carolina y Malenka, que estaban con Celita en Buenos Aires; a mis padres, a mi hermano Quique... Yo sentía terriblemente que no iba a poder volver más al país. Era además el dolor de salir de una ciudad tan entrañable, tan querida como Buenos Aires. En España nunca instalé un consultorio bien puesto, para mí era un lugar de tránsito, estaba siempre pensando en volver. (...) A pesar de esto, insisto, en España me trataron muy bien y siento una gratitud enorme por todos aquellos que conocí en esos años. Fue una experiencia, a la vez, magnífica, enriquecedora y terriblemente dolorosa” (EC, 2001, p. 88-89).

Pavlovsky se vinculó en España con otros exiliados y especialmente estableció lazos con el medio psicoanalítico. En materia teatral, trabajó con Norma Aleandro, también exiliada en Madrid. La célebre actriz ofrece en su prólogo a *Cámara lenta* (1979, p. 7) una imagen del reencuentro de ambos en España y de Pavlovsky exiliado con “tu aire distraído de porteño que busca al obelisco y se encuentra a la Cibeles en mitad de Corrientes”. Como actor Pavlovsky fue dirigido por Aleandro en una puesta de *Extraño juguete* de Susana Torres Molina. En España



Pavlovsky escribió junto a Hernán Kesselman y Luis Frydlewsky *Las escenas temidas del coordinador de grupo*, publicado por Editorial Fundamentos de Madrid en 1979. Más tarde, en 1980, Fundamentos reeditó *Psicodrama. Cuándo y por qué dramatizar* (escrito en colaboración con Carlos Martínez y Fidel Moccio) y *Psicodrama psicoanalítico en grupos* (también de los tres). Con Hernán Kesselman, Pavlovsky escribe dos volúmenes en colaboración: *Clinica grupal II* y *Espacios y creatividad*, que publica en Buenos Aires Ediciones Búsqueda en 1980. Por último, ese mismo año, en su colección "Espiral", Fundamentos edita en Madrid un tomo con *La mueca, El señor Galíndez y Telarañas*.

Pavlovsky inicia en 1980 en Buenos Aires la readaptación del regreso, o "desexilio", de acuerdo con el término utilizado en *La ética del cuerpo* (EC, 2001, p. 90).

"Cuando volví me sentía un poco raro en el país. Primero porque estaba solo, después porque estaba separado otra vez, después porque tenía que empezar a trabajar y a armar el consultorio. No estaba seguro de haber llegado a tiempo, tal vez era temprano todavía, no me sentía muy del todo acogido. Poco a poco tuve que ir rehaciendo mis vínculos" (EC, 2001, p. 91).

Si bien la historiografía coincide en que hacia 1980 el período más duro de la dictadura había concluido (Novaro y Palermo, 2003), la reinserción argentina de Pavlovsky fue muy cauta y progresiva.

"No era momento para ponerse a discutir por todo lo que había pasado. Nunca como entonces titubeé tanto sobre cómo volver, dudé sobre lo que quería hacer: si la profesión como terapeuta grupal o el teatro. Fue una época de grandes planteamientos" (EC, 2001, p. 101).

Al respecto escribe Tununa Mercado, también exiliada:

"Quienes tuvieron que irse del país durante la dictadura suelen reconocer que el exilio tiene su forma más agresiva y traumática cuando se regresa al país. El síntoma, y no está mal usar el término puesto que se trata de trauma y, por lo tanto, de enfermedad, es una descolocación en el espacio recuperado" (Vázquez y Pastormerlo, 2001, p. 121).

Entre 1980 y 1983 Pavlovsky irá gradualmente recuperando su práctica teatral y macropolítica. Si *Tercero incluido*, la pieza con la que participó en Teatro Abierto, insiste en velar metafóricamente el fundamento de valor macropolítico ubicando nuevamente el conflicto en la relación de una pareja, ya en *El señor Laforgue* (1983) Pavlovsky regresa franca, desembozadamente al teatro macropolítico de choque.

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, p. 89). En 1981 Pavlovsky participó lateralmente en el Ciclo Teatro Abierto. 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 dictadura (Giella, 1991).

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*, supuestamente inspirada en la represión de "Papa Doc" en Haití durante el lapso que media entre los años 1958-1959. Revisaremos esta afirmación en el presente capítulo para relativizarla en virtud de un registro más inmediato del régimen de experiencia histórico de los últimos años de la dictadura.

Las cuatro piezas que corresponden a este nuevo momento en la trayectoria de Pavlovsky han sido escasamente estudiadas: entre los pocos trabajos a ellas dedicados (salvo *Cerca*) deben destacarse Angehrn (2004), Giella (1991), Glickman (1984), Graham-Jones (1996 y 1999), Hrelia (1996), Lusnich (2001<sup>a</sup> y b), Parola (1989), Pellettieri (1997), Scipioni (2000), A. De Toro (1997b), Zayas de Lima (1983 y 2002).

### 1. *Cerca*

De *Cerca* se conserva un único texto publicado en 1983 por Búsqueda, en un volumen compartido con *La muñeca*. Fue reeditado en el *Teatro Completo II* (Atuel, 1998, pp. 83-109). *Cerca* lleva un subtítulo: "Melodía inconclusa de una pareja". Pavlovsky nunca estrenó el texto, aunque sí cedió los derechos a numerosos elencos interesados por la pieza. Se trata de una obra menor que indaga en los vínculos de pareja a partir de un relato fragmentario. La idea de melodía aproxima ya la concepción textual a la narrativa de intensidades que Pavlovsky desarrollará a partir de *Potestad* (1985). Si bien la indagación de los vínculos tienen sustento eminentemente psicológico, propiciado por la matriz realista de la poética de *Cerca*, Pavlovsky amplía los registros de la relación hombre-mujer hacia el concepto de ritmo y sensorialidad no figurativos en un sentido realista. Por momentos El y Ella no parecen personajes en el sentido realista, sino voces que no responden a una entidad psicológica completa e isotópica. El y Ella no son sólo

dos, sino varios. En esta pieza la poética macropolítica es desplazada por la preeminencia de la indagación íntima, por la reconcentración del hombre en la reflexión sobre el vínculo amoroso y la cotidianeidad. Se trata de un texto que evidencia el repliegue protector de Pavlovsky hacia el orden micropolítico, y que de alguna manera expresa el desconcierto del exiliado en la pregunta repetida “¿Quién soy? ¿Quién sos?”. Paradójicamente, el interrogante se abre metafóricamente del orden micropolítico al macropolítico.

## **2. *Cámara lenta*: “insilio”, balbuceo y reparación**

Se conserva un único texto de *Cámara lenta*, de naturaleza pre-escénica, publicado por Búsqueda en Buenos Aires en 1979 (mientras Pavlovsky estaba exiliado en Madrid), con prólogo de Norma Aleandro. Fue reeditado por Búsqueda en 1987 y en México por L. Howard Quackenbush, en el tomo *Teatro del absurdo hispanoamericano* (1987). Más tarde, 1989, apareció en el segundo tomo publicado por Fundamentos en Madrid (Col Espiral.), junto a *El señor Laforgue, Pablo y Potestad*. Otras ediciones, siempre del mismo texto pre-escénico, son la de *Teatro completo I* (1997). En una entrevista Pavlovsky nos señaló avatares de la escritura de *Cámara lenta*, una pieza elaborada por necesidad fuera del campo de los ensayos y el trabajo con un equipo de puesta en escena:

“Empecé a escribir *Cámara lenta* a fines de 1977, en el verano. Al comienzo sentía como si estuviera pintando. Fijate que el primer diálogo de *Cámara lenta* es poco claro. En mi primera imagen yo veía que un tipo hablaba y que había otro atrás. De repente me di cuenta de que ésa era la imagen de un boxeador golpeado y su manager. Cuando le leí a Alberto Ure las dos primeras páginas dijo: "Esto es muy bueno". Quiere decir que el último comentario de Ure respecto de mi teatro fue éste y no *Telarañas...* Cuando me vinieron a buscar en 1978, yo tenía en mi escritorio una carpeta con las seis páginas que ya había escrito, páginas en que se iba dibujando la obra en esa imprecisión que yo defino como "coágulo", donde todavía no sabés qué personaje está surgiendo de ahí. Ya aparecía la imagen del boxeador deteriorado intentando recordar. Cuando me vinieron a buscar y tuve que abandonar todo, el manuscrito de *Cámara lenta* fue una de las primeras cosas en las que pensé. Me veo diciendo: "Fíjense si se llevaron los borradores de *Cámara lenta*". Era una preocupación para mí muy importante. Después la terminé en el exilio, donde tenía mucho tiempo, porque el tiempo que se perdía en Buenos Aires durante la dictadura era terrible: los llamados, el miedo, los acontecimientos que te

dislocaban, las inseguridades de la incertidumbre futura, uno nunca sabía lo que podía pasar al día siguiente. En Madrid tenía tiempo. Paradójicamente en el exilio escribí mucho porque tenía más tiempo. Sería mentiroso que yo te dijera que sabía lo que estaba escribiendo. De lo que sí me daba cuenta era del tono de la escritura, la evolución melódica de las réplicas, la "musicalidad" de los personajes" (EC, 2001, p. 102-103).

Tal como señalamos arriba, *Cámara lenta* constituye una poética "reparadora" y metafóricamente macropolítica. En términos de Tununa Mercado, esta obra le vale a Pavlovsky para una progresiva re-colocación en el "espacio recuperado". La relación entre el ex boxeador Dagomar y su entrenador Amílcar parece regresar al campo de la subjetividad micropolítica, y de hecho el gesto implica una actitud de repliegue, de preservación, protectora en el contexto de represión ilegal, violencia y peligro de la dictadura. El título de la pieza sugiere un momento de deceleración, de lentificación del ritmo soñado para la revolución. La poética de *Cámara lenta* funciona como el dispositivo de ocultamiento y "clandestinización" del marxismo de Pavlovsky, un "escamoteo" (Dubatti 1995a) para evitar la censura y la persecución ideológica. El dramaturgo ya no busca el enfrentamiento directo con la subjetividad fascista sino el registro de la intimidad de dos hombres amigos, su "entre", formas de solidaridad, compañía y "amor" (EC, 2001, p. 105) en años de oscuridad. "Vuelvo de España para reinsertarme en Buenos Aires de la mano de *Cámara lenta*. *Telarañas* era irritativa, *Cámara lenta* no lo fue. Fue golpeadora pero no irritativa" (EC, 2001, 105). El espectáculo gozó de gran aceptación en el Teatro Olimpia, de abril a octubre de 1981, funciones de martes a sábados. El carácter "reparador" se vincula además con la imagen marginal e interiorizadora de Dagomar, quien lleva inscrita su historia en la cara, en el cuerpo. Dagomar es la metáfora del propio Pavlovsky, sosteniendo e inscribiendo en su cuerpo su historia política, y también, por extensión, de un vasto sector social perseguido: los desaparecidos, los torturados, los exilidados, los replegados sobre sí en un territorio cercado, los que viven en situación de "insilio", exiliados pero dentro de su patria (Boccanera, *Tierra que anda. Los escritores en el exilio*, 1999).

"En este personaje yo estaba metiendo algo del pueblo golpeado, del pueblo que intentaba recordar y no podía. De la melodía del pueblo golpeado" (EC, 2001, p. 103).

La metáfora es el cuerpo de Dagomar y su carácter agónico, su degradación, su deterioro, su dolor. Pavlovsky construye en Dagomar su primer personaje positivo (único antecedente de El Cardenal de *Rojos globos rojos*), aunque lo vacía de toda posibilidad de grandilocuencia y entrega verbal de mundo. Retoma oblicuamente el *pattern* del "triumfo por la derrota" (Frye): en

una cartografía de valores, Dagomar es un hombre “bueno”. Pavlovsky nos señaló:

“Yo sentía que la historia de *Cámara lenta* era muy triste, muy melancólica, que tenía que ver con el amor, con la amistad, con la muerte (yo iba deteriorando a Dagomar cada vez más) y con las respuestas frente a las situaciones límites con el otro, con nuestra actitud ética, lo que también tenía que ver con un social histórico determinado donde se intentó minar los valores éticos. Me daba cuenta de que entre Amílcar y Dagomar había un amor entrañable, que ninguno de los dos podía “irse” del otro. Que Amílcar tal vez había pensado en irse pero no podía. Incluso, hay una escena del comienzo donde Dagomar lo echa y él se va. Dagomar se queda solo y llora y Amílcar entra otra vez: “Che, dame un café...”, dice Dagomar y ninguno de los dos comenta nada ni pide explicaciones. Hay de entrada una situación simbiótica. A mí la simbiosis humana me atrae poderosamente, me parece poético y misterioso. Esas relaciones fuertes, no desde la patología sino desde el amor. Muchos dirán que es un amor patológico, pero a mí me atrae como máquina humana, ese “entre” de Dagomar y Amílcar. Entonces, fue creciendo este diálogo entre los dos” (EC, 2001, pp. 104-105).

Incluso en la relación con Rosa, la mujer, prostituta que tiene asignado el rol de “descargar” sexualmente a Dagomar, se entabla un vínculo de “una gran poesía entre los dos. Había cariño, respeto, dignidad” (EC, 2001, p. 105). Pavlovsky regresa sobre la poética del realismo canónico en sus niveles sensorial, referencial, lingüístico, semántico y sólo se permite transgredirlo en el nivel narrativo: la pieza resulta de la yuxtaposición de escenas breves, fragmentarias, en las que parece diluirse la gradación de conflictos, desplazada en su continuidad al contexto y a las operaciones con la elipsis.

“Yo creo que *Cámara lenta* es mi obra más realista, casi ortodoxamente stanislavskiana en cuanto a la dirección de actores. El procedimiento más destacado [de la puesta en escena de Yusem] eran los cortes, tal como están en el texto” (EC, 2001, p. 106).

La idea de repliegue se observa además en la ausencia de personaje-delegado y en la desaparición de los grandes discursos macropolíticos. Pavlovsky trabaja en *Cámara lenta* con el discurso balbuceante, entrecortado, aspecto sobre el que volverá en su teatro de la micropolítica de la resistencia (Cap. VI de nuestra Tesis), así como con el registro minimalista, que otorga relevancia ficcional a los pequeños acontecimientos a través del procedimiento epifánico (Mora, 1993, pp. 24-26). Se trata de una “ilusión de irrelevancia”, porque en el subtexto la dimensión de conocimiento y experiencia es multiplicadora, pero no hay discurso verbal que embrague sus

alcances. Basta un ejemplo de esta poética del balbuceo y la epifanía:

“Amílcar.- Por eso te digo que a veces pienso... El otro día a la noche, digo, si el otro día cuando salí al balcón había muchas estrellas. Me di cuenta cuántas y pensé, ¿vos sabés?

Dagomar.- Sí.

Amílcar.- Digo, que... ¡qué sé yo! Me parecieron miles. Pensé que si nosotros somos una de esas tantas...

Dagomar.- ¿Lo qué?

Amílcar.- Sí (se ríe), nosotros dos aquí y con tanta gente en una y hay tantas otras que... que..., me pareció que me caía para abajo y cerré la ventana... No quiero abrirla más..., me dan ganas de tirarme. ¡Qué sé yo! Miedo.

Dagomar.- (Se ríe) Sí..., miedo, da miedo..., quiero agua, dame agua” (1983, “Escena Filosofando”, p. 12).

La escena evidencia sutilmente el intertexto de Samuel Beckett: la inminencia del “¿No estamos a punto de... significar algo?” se disuelve en el regreso a la materialidad y lo concreto de la cotidianeidad y el plano inmediato de la existencia. La singularidad del diálogo evidencia que Pavlovsky escribe desde la dialéctica autor-actor, a pesar de que este texto pre-escénico se encuadra en la dramaturgia de autor, de escritorio. Las categorías se fusionan, comienzan a tornarse indiscernibles, porque Pavlovsky escribe como autor pero desde la afectación y el régimen de experiencia del actor.

*Cámara lenta* inscribe metafóricamente, oblicuamente la experiencia de la dictadura.

“Hay muy pocas referencias a lo social histórico concreto. Aparecen algunos signos que podrían hacer pensar en un relato de tortura, sobre todo en uno de los delirios finales de Dagomar. Pero no se sabe bien qué está diciendo, ya está en las últimas. No hubiera sido nunca una obra prohibida por la dictadura. Más bien tomaba temas existenciales y el tema político funcionaba sólo en un nivel metafórico” (EC, 2001, p. 105).

El subtítulo: *Historia de una cara*, resulta clave en ese valor metafórico. La “historia de una cara” es “la historia de los golpes”, de “las cicatrices”. Lamentablemente no se realizó una notación y edición de los cambios introducidos al texto original durante el proceso de puesta en escena y ensayos.

“Laura [Yusem] respetó mucho ese realismo que está implícito en la obra. Pero la puesta no era realista, sólo la actuación. Ensayamos mucho y aprovechamos las escenas improvisadas, que desde mi punto de vista estaban inscriptas como posibilidad en el

texto. ¿Cómo se conocieron Dagomar y Amílcar, fue en el Luna Park, en el gimnasio, Amílcar lo vio boxear ahí y lo contrató? Se improvisaba alguna relación de Amílcar con Rosa en lo sexual, por ejemplo, a espaldas de Dagomar. Se improvisaron cosas muy graciosas entre Amílcar y Dagomar, sobre motivos del tango, que hasta podrían pensarse como muy ajenas al texto original pero que estaban inscriptas como posibilidad. Después, cuando vos actuás el texto en el escenario, recuperás todo lo improvisado sobre el origen de la amistad, de cómo fue que Amílcar llevó a Dagomar al gimnasio de la calle Bouchard para los entrenamientos, cómo hizo la primera pelea en guantes de oro. Recuperás todas las improvisaciones en el cuerpo del personaje. Cuando estás en el escenario todo esto te sirve” (EC, 2001, p. 106).

### **3. Tercero incluido: Pavlovsky en Teatro Abierto**

De *Tercero incluido* también se conserva un único texto, de carácter pre-escénico, publicado por primera vez en el volumen colectivo *Teatro Abierto. 21 estrenos argentinos* (1981) y luego reeditado como parte del mismo volumen en 1991 (Corregidor) y en el *Teatro Completo II* (Atuel, 1998). Pavlovsky fue convocado a participar en el ciclo con una obra, que no pudo actuar debido a su trabajo en la temporada de *Cámara lenta* (que “era una obra demoledora, me llevaba muchas energías, duraba una hora cuarenta”, EC, 2001, p. 107). Según Pavlovsky, no podía asistir a las reuniones iniciales de organización de Teatro Abierto y decidió escribir una obra en dos días, “a toda velocidad, especialmente para la circunstancia, que siempre me pareció valiosísima” (EC, 2001, p. 107). “*Tercero incluido* es como esos cuadros que uno pinta apurado. Fue una producción menor” (EC, 2001, p. 108). Años después Pavlovsky recuperará la imagen de Teatro Abierto como

“esas vacuolas antifascistas que a veces funcionan como vacunas frente a esa especie de medianía fascista que hay en la Argentina. Frente a la complicidad civil, Teatro Abierto 81 sería un buen modelo para pensar que al fascismo y al autoritarismo también se los puede combatir desde la cultura. Fue esencialmente una respuesta ética del cuerpo” (EC, 2001, 107).

*Tercero incluido* es una pieza menor pero fundamental en la trayectoria de reinserción macropolítica de Pavlovsky en el desexilio. El punto de partida de la fábula es la relación micropolítica de una pareja que no puede hacer el amor por la intromisión de los discursos del militarismo en la subjetividad del hombre. Lo micropolítico (el espacio de la intimidad) como

lugar de atravesamiento y resonancia de lo macropolítico. *Tercero incluido* expresa desde su título la inserción del discurso macropolítico (en este caso el específico del oficialismo en la dictadura) en el “entre” de la pareja. Pavlovsky retoma el procedimiento de descripción del microfascismo característico de *Telarañas*, pero lo hace asimétricamente: si la mujer tiene la capacidad de fundar el territorio de la intimidad como una subjetividad micropolítica al margen de la macropolítica oficial (y en este sentido posee rasgos de personaje positivo), es el hombre el que por su permanente relación con los discursos macropolíticos impide, interrumpe, corta permanentemente la posibilidad de instauración micropolítica. La mujer reclama a su marido pero no tiene la capacidad de modificarlo. A diferencia de *Telarañas*, en este caso el microfascismo opera como un elemento desintegrador, destructivo en la relación de la pareja, hombre y mujer son finalmente víctimas del microfascismo que portan. En otro sentido, Pavlovsky parece inscribir en esta pieza una emoción característica de los ciudadanos perseguidos durante la dictadura: la del permanente sobresalto, la de la interrupción frente a la amenaza del orden represivo. Según Pavlovsky, *Tercero incluido* fue premonitoria en su multiplicidad metafórica respecto de la Guerra de Malvinas,

“porque mostraba a un individuo (El) que se está defendiendo paranoicamente de un ataque de un ejército enemigo y al mismo tiempo de su mujer (Ella), que quiere hacer el amor todo el tiempo. Juego con la desrealización de los lenguajes: Ella todo lo vive desde el lado del amor y de la cama, y El está todo el tiempo estudiando teorías de guerra para preservarse del ataque de los enemigos. A los pocos meses ocurrió la Guerra de Malvinas. El en la obra usaba un casco de guerra en el dormitorio. La clave era la disfunción entre un tipo que se preparaba para el combate y, por otro lado, una mujer que reclamaba amor cotidiano” (EC, 2001, p. 108).

#### **4. *El señor Laforgue*. “vuelos de la muerte” y poética del escamoteo**

La primera edición de *El señor Laforgue* fue realizada por Ediciones Búsqueda en 1982. En 1989 la pieza fue reeditada en España junto a *Cámara lenta*, *Pablo* y *Potestad* (Madrid, Fundamentos). Pavlovsky la incluyó en su *Teatro Completo II* (Atuel, 1998). Fue traducida al italiano por Ana Cecilia Prenz y editada en 1998. Se trata en todos los casos del mismo texto dramático, de carácter pre-escénico. *El señor Laforgue* es una pieza en la que Pavlovsky parece haberse reconcentrado sobre la concepción del texto dramático como literatura de autor, apartándose de las marcas escriturarias que impone la dialéctica autor-actor según su metatexto



de 1974.

*El señor Laforgue* marca el regreso de Pavlovsky al teatro macropolítico de choque, en este caso el enemigo político enfrentado es la represión ilegal de la dictadura. Su carácter de choque queda a la vista frente a las dificultades de encontrar director para llevar a escena la obra: Pavlovsky termina su escritura "de autor" en 1982, poco después de culminada la Guerra de Malvinas, y encuentra en varios directores miedo y resistencia a trabajar con *El señor Laforgue*.

"No voy a nombrar a nadie pero te puedo decir que le di la obra a ocho directores. De esos ocho directores algunos me dijeron que la obra era muy mala; otros, que estaba loco; otros, que esperara dos años. Sorpresivamente, aparece Agustín Alezzo, que tiene poco que ver con mi teatro, y me dice: "Yo la hago". Me impactó mucho. Creo que fue uno solo el que me dijo: "A mí tu teatro no me gusta nada". David Amitín. Me aclaró: "A mí ninguna de tus obras me gusta y no creo que seas un buen autor teatral". Fue muy rotundo. Pero muy sincero. Los demás bosquejaron dudas sobre el "momento", otros me dijeron "No me animo". (...) Agustín (Alezzo) se jugó en un momento todavía difícil políticamente para hablar de la represión" (EC, 2001, p. 109).

"La mayoría de los directores a los que se la ofrecí temieron la idea de retomar en el escenario la línea de batalla cultural, porque *El señor Laforgue* aludía directamente a la represión militar argentina en 1982" (EC, 2001, p. 111-112).

*El señor Laforgue* guarda un múltiple vínculo intratextual (intertextualidad de Pavlovsky con sus propios textos anteriores) con *El señor Galíndez*. El título, el protagonismo del represor y la focalización de su problemática desde su propio ángulo de afecciones, así como la inclusión del personaje de Doña Sara (la señora que limpia en *El señor Galíndez* y que encarna la figura del testigo y la complicidad civil), evidencian el proyecto de Pavlovsky de retomar su teatro macropolítico de choque, aunque desde una situación histórica de enunciación diversa. En el breve prólogo inicial de la edición de 1982 Pavlovsky refiere que conoció en Madrid durante el exilio a un poeta haitiano que le relató la horrorosa experiencia de la dictadura y la represión de Duvalier en su patria. Luego tomó contacto con el libro *Papa Doc y los Tontons Macoutes*, de Bernard Diederich y Al Burt con prefacio de Graham Greene, editado en Barcelona por Aymá Sociedad Anónima, en 1972.

"Tanto el poeta haitiano como el libro me produjeron una tremenda impresión. De esa honda impresión surge esta obra de teatro. Es mi respuesta estética. Esta obra trata sobre la represión de Papa Doc en Haití durante el lapso que media entre los años 1958-1959"

(1982, p. 5).

En ese mismo prólogo Pavlovsky agradece al licenciado Shasha Altaraz por “su asesoramiento sobre la historia de Haití”.

Una lectura minuciosa del libro *Papa Doc y los Tontons Macoutes. La verdad sobre Haití* pone enseguida en evidencia que Pavlovsky no se basó en este texto para la escritura de *El señor Laforgue*. En realidad, el origen de la fábula proviene de una experiencia de Pavlovsky en el desexilio, tal como nos lo refirió en una entrevista. Se relaciona con un relato en torno de los llamados “vuelos de la muerte”:

“[Para la escritura de *El señor Laforgue*] también funcionó en mí lo vivencial. En 1980 vine del exilio y un amigo mío, con quien había estudiado medicina y con quien habíamos compartido muchos años la carrera juntos, porque además era psicoterapeuta, me invitó a almorzar. Era dueño de un laboratorio médico en esos momentos. Mi amigo había sido ministro de Onganía en una provincia. Estábamos almorzando y, de improviso, pasó una persona con guardapolvos blanco. “¿Ves ese médico que pasó por ahí?”, me dice mi amigo. “Lo tuve que internar porque empezó a delirar. Se encargaba de anestesiar a los prisioneros políticos que arrojaban desde los aviones al río. El les daba la anestesia para que fueran arrojados sin tanto sufrimiento. Tuvo un brote psicótico y comenzó a delirar. Y en su delirio empezó a relatar las anécdotas de los aviones, comenzó a decir que era de la Marina y que arrojaban prisioneros al Río de la Plata”. Mi amigo me explicó que, muy impresionado por esto, lo había medicado y había resuelto emplearlo en su laboratorio. “Claro, él tiene hijos y nadie le daba empleo”. Se había convertido en una bomba. Era un represor que deliraba la represión. Yo esto lo viví casi como una fábula. Yo sabía borrosamente que tiraban presos políticos por los aviones. Pero allí me enteré de golpe, de forma brutal. Me impresionó también la forma desinteresada en que mi amigo había ayudado a este “pobre hombre” porque tenía hijos. Me parecía que tenía el horror al lado, tanto en lo relativo a lo anecdótico del avión como a la forma del relato sobre lo del avión. En ningún momento hubo de parte de mi amigo una crítica a la desaparición de la gente o en cuanto a esta monstruosa forma de tirar gente al río. Este fue el núcleo de *Laforgue*, el coágulo vivencial, emocional. La imagen de los cadáveres que llegan flotando a las islas” (pp. 110-111).

La historia de Juan Carlos Open (luego encubierto bajo el nombre de Jorge Laforgue) repite las directrices principales de ese relato. Es por eso fundamental aclarar que el paralelo con Haití sólo

fue originalmente una estrategia de enmascaramiento para amortiguar el impacto que habría producido llevar a escena directamente esta historia ambientada en la Argentina. Estrategia de escamoteo (Dubatti, 1995a) para evitar la posible censura y persecución del régimen. Según nos dijo Pavlovsky en *La ética del cuerpo*, Altaraz le habló de la existencia del libro de Diederich y Burt luego de que el dramaturgo le refiriera el relato del médico.

Durante muchos años se ha sostenido la relevancia del intertexto de *Papa Doc y los Tontons Macoutes* en *El señor Laforgue*, cuando en realidad sólo se trata de un procedimiento de metaforización protectora. Basta analizar los discursos de Duvalier transcritos en la pieza para advertir que no corresponden al dictador haitiano sino a una reescritura del discurso nacionalista conservador, católico, liberal del oficialismo argentino (Videla, Proceso de Reorganización Nacional):

“Voz de Duvalier: Los que desean destruirme, desean destruir a la madre patria. Soy y represento un movimiento histórico de vuestro destino. Yo he aceptado de Dios el poder y por Dios tengo la intención de conservarlo siempre hasta organizar el país. En cuanto Presidente, no tengo enemigos ni puedo tenerlos. Un enemigo mío es un enemigo de la Nación, y a la Nación corresponde juzgarlo” (p. 58).

Sobre esta pieza, que consideramos muy valiosa, sólo han escrito en profundidad Glickman (1984) y Scipioni (2000).

“La obra era interesante pero estaba demasiado armada, es una obra fría, muy calculada para mi forma de creación... Creo que el mismo hecho de tener una narrativa particular a través del relato de mi amigo conspiró contra la obra. Porque mi teatro se basa más bien en trozos de fragmentos de diálogos imprecisos, en situaciones inciertas, que van surgiendo a través de la escritura, mientras que allí tenía una anécdota real de la Argentina, y de una forma específica de la represión. Esta anécdota fue el esqueleto o columna vertebral de la obra” (EC, 2001, p. 111).

Más allá de este reparo, por el cual la construcción dramática de *El señor Laforgue* parece responder a una concepción de teatro que Pavlovsky abandonará en el futuro y remite a la literaturidad (entiéndase, menor teatralidad) de *Match*, este texto marca el pleno regreso de Pavlovsky a su poética macropolítica de choque. El encubrimiento tras la metáfora haitiana se disolvía automáticamente por el pacto de recepción política característico de la circulación teatral durante la dictadura (Dubatti, 1995a). El intertexto con *El señor Galindez* involucra el aspecto compositivo de la poética: la matriz mimético-discursiva-expositiva del realismo, atravesada

por procedimientos provenientes de la experiencia postvanguardista, resemantizados por el marxismo y la lucha contra la dictadura. Entre esos procedimientos cabe destacar el aluvión final de cadáveres, que guarda un vínculo intertextual con el teatro de Ionesco (*La lección, Amadeo*) y con el propio teatro de Pavlovsky (los muñecos arrojados en serie en el final de *El robot*). Pavlovsky otorga al intertexto postvanguardista una funcionalidad política semejante a la concretada por el uruguayo Carlos Manuel Varela en su *Alfonso y Clotilde*. La gran diferencia con *El señor Galíndez* radica en que mientras todos los personajes de la pieza de 1973 son funcionales con la institución de la tortura, Juan Carlos Open se convierte en un oponente, al principio involuntario y más tarde, voluntario. Sobre el desenlace de la pieza Pavlovsky otorga un cambio de función sintáctica a Open y lo convierte en un difusor en el pueblo del desenmascaramiento del horror de la dictadura. Open deviene, de esta manera, en un instrumento solidario con la política de choque y adquiere una inesperada deriva positiva (en oposición a Calvet). Otra diferencia fundamental es el devenir cómico del personaje de Open a partir de su metamorfosis. En su reescritura dramática de los “vuelos de la muerte” *El señor Laforgue* transforma todo posible orden metafórico en testimonio y literalidad. Poco tiempo después de los años más duros de la represión (1976-1978), Pavlovsky elabora este constructo memorialista casi como una crónica del presente. *El señor Laforgue* se convierte de esta manera en uno de los primeros textos teatrales argentinos que construyen imagen de los desaparecidos en escena. En el artículo “El señor Laforgue” (*Página/12*, 4 de marzo de 1995, reeditado en *Micropolítica de la resistencia*, pp- 115-116), Pavlovsky recuerda que muchos espectadores salían en 1983 de ver la función de su pieza y se referían a

“lo inviable de este tipo de represión. Algunos se negaban a aceptar un dispositivo tan cruel como posible. Hoy, el capitán de corbeta Scilingo confiesa una realidad que supera la crueldad de la ficción en mi obra. *El señor Laforgue* o *El señor Galíndez* son siempre la vuelta terrorífica de lo reprimido. Pero tengamos bien en cuenta que Rolón, Pernía y Scilingo no representan sólo historias pasadas de la represión sino la confirmación de que esos dispositivos represores siguen intactos, como libres está hoy los torturadores que utilizaron estos malévolos instrumentos. Forman parte hoy del aparato represor que funcionará si las condiciones de futuros estallidos sociales lo exigieran. El señor Galíndez y el señor Laforgue [los personajes] siguen vivos e intactos. Es bueno saberlo para no sorprenderse” (1999, p. 116).

## V. Teatro y postdictadura antes de la crisis de la izquierda (1984-1990)

### 0. Introducción

La restauración de las instituciones democráticas hacia fines de 1983 abre un nuevo período en la historia argentina, caracterizado por un régimen de experiencia inédito y un nuevo fundamento de valor, múltiple y complejo. Se trata del período cultural que atraviesa actualmente el teatro argentino, cuyos procesos iniciados tras el cierre de la dictadura se prolongan hasta hoy. El teatro nacional de los últimos veinte años (el teatro producido "en democracia") reelabora en sus poéticas las nuevas condiciones culturales que atraviesan la sociedad argentina desde los primeros años de la postdictadura y más acentuadamente desde 1990<sup>104</sup>. Dichas condiciones se sintetizan en un nuevo fundamento de valor, inédito en la historia de la cultura nacional. Se manifiesta a partir de la crisis de la Modernidad y es el generador de un nuevo momento cultural que preferimos llamar "Segunda Modernidad" (en lugar de Postmodernidad, según la distinción que hace de estos términos García Canclini, 1992). La aparición del nuevo fundamento de valor corresponde a la "reapertura" del país al mundo y la consecuente sincronización de Buenos Aires con los grandes centros urbanos mundiales (en especial los de la civilización occidental), aunque con evidentes diferencias locales en la periferia latinoamericana, al sur del planeta (Walter y Herlinghaus, 1994). El proceso de asentamiento del nuevo fundamento de valor se profundizó en los noventa como consecuencia del "reordenamiento mundial" y los efectos de la globalización. La puesta en crisis y cuestionamiento de los principios de la Primera Modernidad llegan a Buenos Aires (y a otros

---

<sup>104</sup> Luego de los años de la dictadura (1976-1983) se manifiesta un período que llamamos de la postdictadura en el que pueden discernirse tres grandes momentos político-culturales que afectan la práctica teatral en la Argentina y diferentes formas de desempeño cultural:

- a) un primer momento atravesado por la experiencia de restitución de las instituciones democráticas, entre 1983 y 1988 (aproximadamente los años de la presidencia de Raúl Alfonsín) acompañado de un modelo cultural estatal de centro izquierda, la exaltación de los valores del estado democrático, la libertad como valor, y la *priorización* de la defensa de los derechos humanos, rápidamente fragilizado y desmontado;
- b) un segundo momento de crisis del estado y acelerada reubicación de la Argentina respecto del orden internacional entre 1989 y 2001 (presidencias de Carlos Menem y De la Rúa), la instalación de un modelo neoliberal de centro-derecha, auge de la globalización, crisis de la izquierda, pauperización de las políticas culturales estatales y surgimiento de la resistencia como valor.
- c) la apertura de un nuevo momento de características aún inciertas, generado luego de la caída de De la Rúa (2001) y que bajo la presidencia de Néstor Kirchner evidencia una atenuación del neoliberalismo salvaje y mayor sensibilidad social.

trabajo, o en una verde campiña. En un ambiente apacible y distendido, alejado en apariencia de la tensión o del dolor; y, sin embargo, siento una angustia sutil y profunda, la sensación definida de una amenaza que se cierne sobre mí. Y de hecho, a medida que se desarrolla el sueño, poco a poco brutalmente, cada vez de forma diferente, todo se derrumba y deshace a mi alrededor, el escenario, las paredes, las personas, y la angustia se hace más intensa y más precisa. Todo se ha tornado ahora caos: estoy solo en el centro de una nada gris y turbia, de repente sé qué es lo que esto significa y sé también que lo he sabido siempre: estoy de nuevo en el Lager, y nada era verdad fuera de él. El resto era una breve vacación o engaño de los sentidos, sueño: la familia, la naturaleza en flor, la casa. Ahora este sueño interno, el sueño de paz, ha acabado, y en el sueño exterior, que sigue gélido su curso, oigo resonar una voz, bien conocida; una sola palabra, no imperiosa, más bien breve y sorda. Es la orden del amanecer en Auschwitz, una palabra extranjera, temida y esperada: ‘Levantarse’, ‘Wstawac’”. Como en todos los exterminios, el horror de la dictadura argentina sigue aconteciendo en el presente.

3. tensiones entre globalización y localización: el neoliberalismo tiende al desarrollo de una cultura unificadora, de la que resulta un avance de la globalización cultural como proceso enajenador de homogeneización. La crisis del discurso unitario e internacional de la izquierda ha generado la desaparición de las representaciones ideológicas totalizadoras alternativas frente a la hegemonía globalizadora. Hay por lo tanto un único discurso hegemónico (ya no dos enfrentados) y, en oposición frontal o relativa a éste, una diversidad y multiplicación de discursos y políticas atomizados alternativos y localizadores (étnicos, regionales, nacionales, grupales, tribales, de minorías). Es decir: un vasto y heterogéneo discurso alternativo atomizado en infinidad de posiciones, entre lo macro y lo micro, entre las identidades postnacionales y los núcleos de resistencia regional.
4. auge de lo microsocioal y lo micropolítico: frente a la ausencia de representaciones ideológicas y discursos totalizadores, se observa en la sociedad una referencia hacia lo inmediato, el “uno mismo” (Touraine), lo microsocioal (la esfera de lo individual, lo tribal, lo grupal, la minoría, lo regional, lo nacional) y lo micropolítico (Pavlovsky).
5. multitemporalidad: la nueva situación cultural caracterizada por la diversificación atomizadora se evidencia en las tensiones entre modernidad, antimodernidad (Lodge), premodernidad, postmodernidad y antipostmodernidad en un mismo campo cultural. En la

multiplicidad de la práctica teatral de Buenos Aires hay coexistencia de tiempos y procesos culturales, aunque debe destacarse que las presencias más densificadas y extendidas corresponden actualmente a las formas posmodernas y antiposmodernas, o en términos más adecuados, de la Segunda Modernidad y de la anti.Segunda Modernidad.

6. realidad y giro lingüístico: la crisis de la noción de verdad y de los universales, la concepción de la realidad como construcción cultural, arrasan con el principio de objetividad y certidumbre (Scavino) y con la ilusión de una visión de mundo homogénea y monolítica (válida para todos de la misma manera). La experiencia de la realidad se manifiesta como pura multiplicidad y complejidad.
7. el pasaje de lo socioespacial a lo sociocomunicacional: se ha producido una desterritorialización de la cultura (García Canclini 1995) por el auge de los nuevos y cada vez más sofisticados mecanismos de comunicación (televisión satelital, correo electrónico, internet, computación, fibras ópticas, etc). Las posibilidades tecnológicas han impuesto nuevas condiciones culturales, entre las que se destacan las nociones de simulacro y virtualidad, que implican la pérdida o relativización del principio de realidad. Es más “real” lo que sucede en la televisión que en la realidad inmediata. Por otra parte, la virtualidad permite construir realidades que sólo son aparentes. El simulacro implica la idea de montaje falso: hace vivir como “real” aquello que “no lo es” (Baudrillard). El auge de estas manifestaciones y el efectivo impacto de sus realidades aparentes llevan a poner en crisis el principio de realidad mismo, e incluso la certeza de conocimiento del presente y el pasado. Otra noción fundamental al respecto es la de “transparencia del mal” (Baudrillard): la realidad se ha ausentado bajo un aluvión de imágenes e información, vivimos un mundo de noticias, no de acontecimientos.
8. heterogeneidad cultural: este concepto del filósofo chileno José Joaquín Brunner permite pensar la experiencia de la cultura como el entretrejimiento de una enorme diversidad de discursos. La heterogeneidad cultural multiplica la dimensión de complejidad de los fenómenos y sus motivaciones.
9. pauperización y fragilización: un dato fundamental de la nuevas condiciones culturales argentinas es el empobrecimiento, la pérdida de presupuestos y posibilidades laborales, con la consiguiente disminución del nivel de calidad de vida. La pauperización económica se encuentra en estrecha relación con las imposiciones de un mercado cultural que los teatristas no pueden ignorar en ninguno de los circuitos en los que trabajan. La

“autonomía” del artista respecto del mercado, la industria cultural y las tensiones económicas dentro del campo intelectual (en sus diferentes grados de determinación y virulencia) no parece constituir hoy un tema a discutir: se acepta que de alguna manera esa autonomía no es ni “pura” ni “ortodoxa” y menos aún necesaria para la labor intelectual y artística.

10. la espectacularización de lo social o la cultura del espectáculo: la teatralidad se ha difundido en todos los órdenes de la vida social, especialmente en las escenificaciones del discurso político. Es más teatral la realidad que el teatro (Debord), la realidad ha usurpado la teatralidad y el teatro debe redefinir sus bases (Bartís), el teatro como el espacio de nostalgia de la realidad (Dubatti 2005b).

Estas nuevas condiciones culturales modelizan la experiencia de los teatristas. La presencia del nuevo fundamento de valor afecta la producción y la recepción de las poéticas teatrales a partir de diversas variables, que caracterizaremos en otros trabajos. Diseñamos un modelo de periodización del teatro occidental, en el que buscamos relacionar la historia de la civilización con la historia del teatro (Dubatti 2002c pp. 141-171). Para dicha periodización propusimos que, a cada una de las visiones de mundo sucesivas, paralelas e interrelacionadas que constituyen la historia de la civilización occidental, le corresponde un conjunto de correlatos estéticos que definimos bajo el nombre de canon. Por ejemplo, la unidad extensa supranacional de periodización que llamamos Edad Media, uno de cuyos complejos fundamentos de valor radica en la visión de mundo teocéntrica, posee un canon de teatro específico. De la misma manera, creemos que la nueva visión de mundo en la postdictadura tiene como correlato un conjunto de poéticas teatrales que llamamos el canon del teatro argentino actual.

**Canon de la multiplicidad.** El concepto de canon no sólo debe comprenderse como un cierto tipo de macropoética que unifica y subsume los rasgos de muchos individuos textuales sino que también abarca la relación que las poéticas sostienen entre sí dentro de ella. El canon es el organismo de interrelación de las poéticas, las poéticas mismas y su inclusión en un sistema de producción, circulación y recepción determinado por una comunidad textual o artística. Dicho canon opera también como metáfora epistemológica de la visión de mundo y su fundamento de valor.

El canon del teatro argentino en la postdictadura se caracteriza por la atomización, la diversidad y la coexistencia pacífica, sólo excepcionalmente beligerante, de micropoéticas y



microconcepciones estéticas, por lo que elegimos llamarlo el "canon de la multiplicidad". Como manifestación de resistencia frente a la homogeneización cultural de la globalización y como consecuencia de la desaparición de las representaciones ideológicas y discursos totalizadores alternativos, se observa un fenómeno de destotalización, que cumple una función cultural desalienadora, deshomogeneizadora y otorga especial valor al lugar de la "diferencia". La destotalización es consecuencia de la quiebra del pensamiento binario (Lodge) y sus expresiones son la atomización y la diversidad/multiplicidad. Implica la idea de multicentralidad (no hay "un" centro sino muchos, incontables) y de coexistencia de modelos y autoridades de referencia. La destotalización determina un paisaje desdelimitado, de proliferación de mundos. Josefina Ludmer sintetiza esta nueva experiencia cultural con el refrán "Cada loco con su tema". "Nuestra concepción del teatro no es la única ni la mejor, es la nuestra", escribe la directora Mónica Viñao (2004). El efecto de la diversidad recorre todos los órdenes de la práctica teatral actual. Se observa tanto en el estallido de las poéticas dramáticas y de puesta en escena, como en las ideologías estéticas (implícitas en las obras o explicitadas teóricamente), las formas de producción y los tipos de público, así como en la aparición de nuevas conceptualizaciones para pensar el fenómeno de la diversidad (dramaturgia(s), teatrista, convivio, entre otras).

La destotalización y el auge de lo micropolítico implican la vuelta al uno mismo, contra la homogeneización y otorgan nueva dimensión al valor de la diferencia. Este fenómeno es complementario con el eclipse de las grandes archipoéticas, el desplazamiento de los modelos superestructurales de referencia. Paradójicamente se ha internacionalizado la regionalización y este canon de la multiplicidad, con su estructura abierta, sería el nuevo modelo superestructural inclusivo de las micropoéticas más diversas.

La desdelimitación genera un efecto de crecimiento en extensión del campo teatral, que rompe la imagen piramidal de la subordinación jerárquica de las poéticas e instaura una nueva imagen de horizontalidad, rizomática: las micropoéticas constituyen una comunidad, se yuxtaponen en el espacio.

En esta desdelimitación el teatro sale a buscar sus modelos fuera del teatro (en expresiones y lenguajes no teatrales, como la literatura, los museos, las matemáticas, la ciencia, la biografía -biodrama-, etc.). También se produce un efecto de pérdida o borramiento de la diferenciación de territorialidades nítidas: periferias, cruces, mezclas, fronteras, pasajes son frecuentes.

Otros rasgos emergentes del canon de la multiplicidad son la destemporalización y la multitemporalidad. En el nuevo teatro de Buenos Aires se advierte una coexistencia de tiempos estéticos y una paradójica relación con el valor de lo nuevo. Se oye decir que “Lo nuevo ha muerto”, pero paradójicamente esto es nuevo. La crisis y relativización del valor de lo nuevo marca un cambio en la dinámica histórica (desarrollamos este tema en esta misma Introducción, más adelante, p. 234 y sigs de nuestra Tesis):

La multiplicidad queda nítidamente expresada cuando se considera en su conjunto las micropoéticas del teatro argentino: nunca en la historia del teatro nacional las poéticas se parecieron tan poco entre sí. Si en algo se parecen es en la libertad de trabajar sin las presiones de modelos y autoridades, en la búsqueda de la poética deseada. Las nuevas condiciones de producción determinan la dificultad de elaboración de archipoéticas que unifiquen la nueva creación teatral en un único modelo. Las micropoéticas –espacio de articulación de las relaciones entre teatro y subjetividad- se resisten a la homogeneización y la abstracción en una estructura común. Hemos llamado a este fenómeno la “conquista de la diversidad”. Se observa una resistencia a la reductibilidad por el acrecentamiento de la complejidad (Prigogine) de las poéticas teatrales, densamente atravesadas por la singularidad de lo subjetivo.

Las voces “teatrística” y “dramaturgia(s)”, es decir, “dramaturgia de autor, actor, director y grupo”<sup>105</sup> son algunas de las nuevas categorías utilizadas para dar cuenta de la multiplicidad característica del teatro argentino actual, ya sea porque la diversidad es encarnada en el mismo agente (uno que es muchos, muchos en uno), ya sea porque abre el espectro de reconocimiento de la diversidad de formas discursivas.

El término “teatrística” se ha impuesto desde hace unos quince años en el campo teatral argentino. “Teatrística” es una palabra que encarna constitutivamente la idea de diversidad: define al creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o dirección o actuación o escenografía, etc.) y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo. Alejandro Tantanian es un ejemplo de esta categoría: en algunos de sus espectáculos se desempeña simultáneamente como director, actor y dramaturgo. El último Pavlovsky, el de *Variaciones Meyerhold* (2004), encarna cabalmente esta noción: actor, autor, e incluso director.

---

<sup>105</sup> Hay quienes hablan también de “dramaturgia musical” y “dramaturgia de la luz”. Véase los estudios de S. Hernández y F. Baeza en Dubatti 2002b.

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, 1995, 1999 y 2001).

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. Tratamos este tema en nuestra Tesis, I.3.1. En cuanto al concepto de convivio, véase en nuestra Tesis también I.3.1.

En el canon de la multiplicidad las poéticas conviven y no requieren alinearse en una determinada escuela, tendencia o movimiento para ser aceptadas. La proliferación de mundos y la destotalización hacen que en un mismo campo teatral trabajen con idéntica aceptación y reconocimiento grupos tan disímiles como La Banda de la Risa, El Periférico de Objetos, De la Guarda, Catalinas Sur, Los Calandracas, Amanecer (con un elenco integrado por “chicos de la calle”, bajo la dirección de Javier Ghiglino), El Descueve, Grupo Teatro Libre, La Runfla, Bachín Teatro, el Muererío, Los Pepe Biondi, El Baldío y Periplo, entre otros muchos. Lo mismo puede decirse de los teatristas. En el campo de producción de poéticas no se encontrará una hegemónica, sino micropoéticas que ofrecen las más diversas variantes. Se equivocan quienes pretenden identificar el nuevo teatro, por ejemplo, con una producción eminentemente lingüística como la de Tantanian o Spregelburd. En el nuevo teatro las poéticas responden a modelos textuales que proponen diferentes concepciones semióticas de producción de sentido, archipoéticas que los teatristas y los grupos saben combinar, integrar y cruzar sabiamente en el seno de sus textos según las necesidades de cada creación. Llamamos a estos modelos confrontados *poética de la univocidad* y *poética de la multiplicidad*<sup>106</sup>.

Respectivamente<sup>107</sup>, a ellos responden los siguientes términos enfrentados por parejas en el mismo nivel textual:

- transparencia/opacidad;
- monodia semántica/semiosis ilimitada;
- ancilaridad/autonomía;
- ilustración de un saber *a priori*/devenir del sentido *a posteriori*;
- teatro tautológico (de signos conocidos)/teatro “jeroglífico” (de signos que remiten a un

<sup>106</sup> Como puede verse, fiel a su naturaleza, el canon de la multiplicidad da cabida también a formas de la univocidad, como las del teatro tosco o el teatro político explícito.

centros urbanos de la Argentina) en las dos últimas décadas del siglo XX e implican un sólido golpe a varios de los basamentos en los que a partir del siglo XV se afianzó el desarrollo civilizatorio de Occidente. El nuevo fundamento de valor se manifiesta condicionado por la crisis de la creencia en el proceso del avance de la Humanidad hacia una igualdad democrática y social y por la relativización o desarticulación del mito del progreso infinito, del valor de "lo nuevo" como instrumento de cuestionamiento y superación de lo anterior, del proceso universal de secularización, del mito del dominio humano de la naturaleza, del principio racionalista del "saber es poder". El nuevo fundamento de valor asume en los individuos y en los grupos sociales muy diferentes tomas de posición, que oscilan entre el rechazo absoluto y la aceptación acrítica del mismo. Por lo general, las actitudes más productivas en el campo artístico se ubican en un lugar de tensión paradójica, sintetizable en la fórmula "ni apocalípticos ni integrados", al margen de una polarización maniquea (Hopenhayn, 1994).

A nuestro juicio algunas de las variables significativas que condicionan en este contexto el nuevo régimen de experiencia y su consecuente visión cultural y atraviesan directa o indirectamente el régimen de producción y recepción del nuevo teatro argentino son las que siguen:

1. crisis de la izquierda y hegemonía del capitalismo autoritario: primero la crisis y luego la disolución de la izquierda como frente internacional, su diversificación y redefinición aún pendiente, marcan en la cultura argentina un afianzamiento político arrasador del neoliberalismo. Esto implica un quiebre del paisaje político del siglo XX, que afecta notablemente a un campo teatral históricamente ligado al pensamiento de izquierda.
2. asunción del horror histórico de la dictadura y construcción de una memoria del dolor: represión, terror, secuestros, desapariciones, campos de concentración, tortura, asesinatos, violación absoluta de los derechos humanos. El "trauma" de la dictadura y su duración en el presente reformulan el concepto de país y realidad nacional: exigen repensar la totalidad de la historia argentina (Romero). Giorgio Agamben escribe: "Pero la imposibilidad de querer el eterno retorno de Auschwitz tiene para él (Primo Levi) otra y muy diferente raíz, que implica una nueva e inaudita consistencia ontológica de lo acaecido. No se puede querer que Auschwitz retorne eternamente porque en verdad nunca ha dejado de suceder, se está repitiendo siempre" (*Lo que queda de Auschwitz*, 2000, p. 105). Así expresa Levi en *Ad ora incerta* esa no-interrupción: "Es un sueño dentro de otro sueño, diferente en los detalles, único en la substancia. Estoy comiendo con la familia, o con amigos, o en el

- alfabeto por descifrar)<sup>108</sup>;
- recepción objetivista/recepción abierta;
  - entrega de mundo explicitada verbalmente/entrega de mundo cifrada en la metáfora epistemológica;
  - omnisciencia/infrasciencia;
  - redundancia pedagógica/construcción de ausencia;
  - metonimia/metáfora;
  - teatro de ratificación/teatro de revelación;
  - teatro de identificación/teatro de contraposición.

Espectáculos como *A propósito de la duda* (dramaturgia de Patricia Zangaro, dirección de Daniel Fanego, estrenado en el 2000 y repuesto en el Ciclo Teatro x la Identidad, 2001) apuestan a una recepción objetivista y trabajan con la exposición de un saber previo. Obras como las de Walter Rosenzvit, por el contrario, se ubican claramente en el descubrimiento de sentido *a posteriori* de la escritura.

Podríamos afirmar que uno de los rasgos más frecuentes en el nuevo teatro es la puesta en crisis de la noción de comunicación teatral: no hay comunicación (en el sentido de transmisión objetivista de un mensaje claramente pautado) sino creación de una ausencia, sugestión, contagio. Con el consecuente eclipse del teatro como escuela, de la noción de “Biblia pauperum” (Strindberg). La construcción de sentido en la producción no se da como la ilustración de un saber previo sino como consecuencia de la poética: el sentido deviene, deriva *a posteriori* de la construcción de la poética. Crisis del racionalismo y crisis del concepto utilitario de arte. Por otra parte, la ausencia de comunicación limita el poder de socialización del teatro: ha dejado de proveer un saber para la acción. Estos cambios se vinculan con la falta de certezas y la crisis del principio de realidad y de verdad. Como una de las manifestaciones del problema filosófico del giro lingüístico, abunda en el teatro argentino actual el procedimiento de la autorreferencia teatral, la escena que habla de sí misma. Esta autorreferencia es muchas veces resultado de la pérdida de referencia objetivista –pérdida del principio de realidad- y de la conciencia de la imposibilidad de llegar al conocimiento del objeto: el lenguaje no posee un valor de intermediario hacia la cosa -desde una concepción operativa y utilitaria- sino que es el camino y a la vez la meta del conocimiento de lo real.

---

<sup>107</sup> Seguimos la estructura binaria X-Y del comparatismo; en este caso el término X corresponde a la poética de la univocidad y el término Y a la de la multiplicidad.

<sup>108</sup> Retomamos para este concepto a Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* (1938).

Sin embargo, son muy numerosos los espectáculos que trabajan en el sentido contrario: garantizan la comunicación “mensajista” u objetivista y salen en busca de la recuperación del poder pragmático del teatro. Preservan la capacidad política al concebir el teatro como una acción productora de sentido en un determinado campo de poder en torno del funcionamiento de las estructuras de poder en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas, acción que implica una distribución de los agentes del campo en amigos o enemigos. El reciente ciclo Teatro x la Identidad –que incluyó más de cuarenta espectáculos- no es la única excepción: piénsese en los trabajos de Catalinas Sur, el teatro-foro de Los Calandracas (Teatro para Armar), el grupo Periplo, Morena Cantero Jr., la labor de Inés Sanguinetti en barrios carenciados, el Grupo Amanecer, la dramaturgia de Mario Cura y Carlos Alsina y tantos otros (véase al respecto Dubatti, 2002b).

Dentro de uno u otro modelo semiótico de la univocidad o de la multiplicidad, lo cierto es que el teatro argentino actual se ha convertido en un espacio de resistencia. Contra el olvido y la insignificancia frente a la unificación del mundo por la hegemonía del neoliberalismo autoritario y la desarticulación y redefinición todavía no concretada de la izquierda, el teatro sigue enarbolando la bandera de la lucha por los valores humanistas fundamentales (derechos humanos, calidad de vida, justicia, igualdad social, identidad y conocimiento del pasado, democratización del saber, trabajo, etc.). De esta manera, marca una actualización de pensamiento que también aparece registrada en el campo de las Ciencias Sociales en Latinoamérica, como lo demuestra el estudio de Nancy Morris y Philip R. Schlesinger (2000). El lenguaje teatral se afirma como resistencia, además, a partir de su especificidad en lo aurático (el intercambio directo entre el actor y el espectador, sin intermediaciones técnicas), contra la desterritorialización, a favor de la educación y contra la transparencia del mal. Como una vuelta a lo humano en una sociedad fragilizada, dividida, escéptica y violenta, el arte se ha constituido en oasis de sentido en una cultura sin sentido.

El teatro argentino de la postdictadura no sólo es resistencia: también *resiliencia*, capacidad de construir en la adversidad. Genera sentido con la falta de sentido, obtiene riqueza de la pobreza, encuentra productividad en el dolor, transforma la precariedad en potencia estética e ideológica. Los teatristas de la postdictadura han sabido encontrar los mecanismos para transformar la fragilización, la pobreza y la violencia en opciones creativas. “La resiliencia es una condición humana –escriben los doctores Néstor Suárez Ojeda y Mabel Munist- que ha sido estudiada por médicos y científicos y, tomando la palabra de los ingenieros y arquitectos

que la aplican para referirse a los materiales de la construcción, la han definido como la capacidad humana para sobreponerse a las adversidades y construir sobre ellas. Es decir que hay dos conceptos importantes: el primero es esa virtud de enfrentar y sobreponerse a las desgracias, y el segundo es ser capaz de fortalecerse y salir transformado a partir de ellas” (2001).

Si bien es cierto que la pauperización y fragilización del estado y la calidad de vida en la Argentina han ido en aumento, también lo es que los teatristas están dotados de los dos atributos señalados por Suárez Ojeda y Munist y se destacan por su extraordinaria capacidad para enfrentar las dificultades que afrontan el campo teatral y la realidad argentina en su conjunto y “hacer de necesidad virtud” de acuerdo con la antigua expresión castiza. “A diferencia del teatro europeo y americano –nos decía Ricardo Bartís en un diálogo reciente-, el argentino no necesita dinero para sus producciones. Hemos aprendido a trabajar sin plata, y hemos convertido la precariedad de nuestros medios en una fuerza ideológica y estética” (entrevista realizada en diciembre de 2001, recogida en *Cancha con niebla*, 2003).

La multiplicidad queda también nítidamente expresada cuando se considera en su conjunto las micropoéticas de la actuación en el nuevo teatro de Buenos Aires.

Las micropoéticas –espacio de articulación de las relaciones entre teatro y subjetividad- se resisten a la homogeneización y la abstracción en una estructura común o a la subordinación en un esquema jerárquico. Se apropian, sin reivindicar ningún tipo de “purismo” u homogeneidad, de estrategias y procedimientos provenientes de diversos modelos actorales. El estado de relaciones de las micropoéticas entre sí es la comunidad o yuxtaposición. Hemos llamado a este fenómeno la “conquista de la diversidad”. Se observa una resistencia a la reductibilidad por el acrecentamiento de la complejidad (Prigogine) de las poéticas actorales, densamente atravesadas por la singularidad de lo subjetivo, concebido como un espacio de diversidad e hibridez.

Sin voluntad de realizar un inventario completo y cerrado, pueden caracterizarse al menos nueve grandes modelos o tendencias en las concepciones de la actuación (a su vez con variaciones internas) hoy vigentes en el nuevo teatro de Buenos Aires. Los plantearemos brevemente, esbozando en pocas líneas sólo algunos rasgos identitarios de su sistema, y señalando según los casos aquellos teatristas y grupos que mejor evidencian a nuestro juicio las prácticas de cada modelo aunque nunca en forma ortodoxa u excluyente, siempre bajo la forma de la mezcla y la hibridez:

1. El actor realista-naturalista de formación stanislavskiana (o en variable strasberguiana, o *mutatis mutandis* a lo Hedy Crilla), considerado erróneamente durante décadas como el modelo del “actor universal”. Si bien se sigue tomando extensamente esta concepción por su utilidad para el trabajo “de velocidad” en cine y televisión, hoy se encuentra fuertemente sujeta a revisión por los teatristas en dos direcciones fundamentales:
  - a) se cuestiona el concepto de *organicidad* en tanto subsidiario de una epistemología iluminista-positivista heredada de los siglos XVIII y XIX, hoy atacada y desplazada por las revolucionarias revelaciones –en el siglo XX– del psicoanálisis, la lingüística y la semiótica, las teorías de la narración, los estudios de género, el desconstruccionismo, las ciencias políticas (en especial las teorías sobre el poder de Foucault) y el poscolonialismo<sup>109</sup>. La pregunta que plantean los cuestionadores del concepto de organicidad es: ¿en qué aspectos la realidad y el hombre, que se manifiestan como pura complejidad y diversidad, pueden reducirse a respectivas unidades orgánicas de dominios inteligibles y manejables? A diferencia de la voluntad de conocimiento y dominio por el saber que impone la organicidad, el teatro parece reivindicar hoy –y desde hace décadas– la categoría de *infrasciencia* (no-saber);
  - b) se intenta releer los textos de Stanislavsky fuera de los marcos impuestos ya por el socialismo, ya por el modelo industrial norteamericano<sup>110</sup>, así como redescubrir aspectos silenciados de su producción y especialmente reveladores en su epistolario y textos fragmentarios.

Entre los revisores actuales del pensamiento de Stanislavsky desde la práctica escénica interesa la producción del director y actor Luciano Suardi; entre los cuestionadores más sólidos, se destaca el actor y director Ricardo Bartís, teórico interesante sobre el valor de

<sup>109</sup> En tanto la noción de organicidad se vincula a la de identidad, es provechosa la consulta de los trabajos del sociólogo y teórico cultural Stuart Hall. También, Pablo Vila, “Identidades culturales y sociales” (2001).

<sup>110</sup> Resultan muy valiosas las observaciones de Gustavo Geirola sobre el modelo actoral stanislavskiano y el capitalismo en su libro *Teatralidad y experiencia política en América Latina* (2000). En el Capítulo II, a partir de una relectura de Marx, Geirola revisa los principios stanislavskianos como “estructura histórica de la teatralidad capitalista” en la medida en que el cuerpo del actor es transformado en máquina y, retomando el paralelo con el texto de Marx, se transforma en “una máquina universal por sus posibilidades tecnológicas de aplicación y relativamente poco supeditada en su aspecto geográfico a circunstancias de tipo local” (*El Capital*). Para Geirola el método de Stanislavski “remite a la cientificidad universalista” y “puede rendir lo mismo en Moscú que en México, en Lima que en Montevideo porque justamente su definición [...] se basa en una conceptualización del cuerpo del actor como máquina dentro de un sistema de producción artístico seriado, controlable, repetible, transnacional, transhistórico y hasta transexual” (p. 74-75). En el Capítulo III Geirola se detiene en las “impugnaciones” a Stanislavski que surgen de una relectura de *El ser y la nada* de Jean-Paul Sartre para devenir en el concepto de “teatralidad de la guerrilla”, que desarrolla en el Capítulo IV a partir de un análisis de “la óptica política de la teatralidad de la guerrilla y las posibilidades o límites de la corporalidad por ella implicada” (p. 126) a través de los textos del Che Guevara.



la infrasciencia en la creación teatral<sup>111</sup>. Estrechamente vinculado a esa revisión está el campo temático de *Variaciones Meyerhold* (2004).

2. El actor teatralista de tradición popular local. En los últimos veinte años se ha advertido un interés creciente por el estudio y puesta en práctica de las estrategias actorales de algunos actores argentinos del teatro popular-comercial, el circo criollo, el varieté, la revista porteña y el radioteatro. Interesa recuperar ciertas figuras como modelo –José y Pablo Podestá, Nini Marshall, Luis Sandrini, Florencio Parravicini, Pepe Arias, el dúo Buono-Striano, Dringue Farías, entre muchos-, así como ciertos procedimientos actorales vinculados al sainete y el grotesco criollo: la maquieta, la mueca, el latiguillo, el camelo, el “salirse del personaje”, etc. Sobresalen al respecto el proyecto de la Escuela de Circo dirigida por los Hermanos Videla, la poética de investigación de La Banda de la Risa, el actor y director Enrique Federman, Los Macocos y los espectáculos *Recuerdos son recuerdos* y *Glorias porteñas*.
3. El actor teatralista de tradición culta europea. De la mano de Cristina Moreira y Raquel Sokolowicz, se extienden rápidamente en Buenos Aires las estrategias del “clown”, según el modelo de Jacques Lecoq y la intermediación de su discípulo Philippe Gaulier. Sobresale al respecto el trabajo teórico-metodológico de Daniel Casablanca, traspuesto ensayísticamente por María Romano. Con rasgos diversos pero solidarios con la línea del teatralismo, se suman los aportes del “nuevo circo” (Gerardo Hochman, Marcelo Katz) y diferentes formulaciones del teatro corporal a lo Etienne Decroux (Pablo Bontá y la Compañía Buster Keaton) y la “impro” (técnicas del actor de improvisación).
4. El modelo actoral de la antropología teatral. Ya sea a partir de los estímulos o francamente bajo el magisterio de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba o Richard Schechner, o invocando una lectura del precursor Antonin Artaud, en Buenos Aires son diversos los grupos y actores que trabajan de acuerdo a los principios del teatro antropológico y su planteo de una teatralidad anterior al arte y cimentada en la observación de la cultura y la naturaleza, con la consecuente ampliación del concepto de teatro hacia la parateatralidad y las actividades performáticas. Este modelo del actor –en el que sobresalen los trabajos de Guillermo Angelelli, Cecilia Hopkins, El Baldío, El Muererío y los grupos nucleados en El Séptimo, entre otros- se vincula con...
5. el modelo actoral de la teatralidad de lo “no teatral”. Aunque coincidente en ciertos

<sup>111</sup> Véanse sus reflexiones en *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, ed. J. Dubatti, 2003.

aspectos con el teatro antropológico y las *cultural performances*, es la poética que explota la teatralidad de lo que no es considerado teatral en determinado período. El mejor ejemplo de la postdictadura es Batato Barea y su credo estético expresado en diversas oportunidades en los últimos años de su vida: “El teatro no me interesa para nada. Los actores están muy formados y prefiero trabajar con gente sin ninguna formación (...) Me gustan los actores como La Pochocha, Klaudia con K., Claudia Marival y los travestis de murga (...) Que la diversión reemplace al teatro. No creo en los ensayos ni en los espectáculos demasiado planificados (...) El que actúe, que actúe como quiera, mal o bien”. La teatralidad, en suma, de los no-actores<sup>112</sup>. Solidarios con esta concepción son los trabajos de Federico León (*Museo Miguel Angel Boezzio*, Proyecto Museos), Beatriz Cattani y Mariano Pensotti (*Los 8 de julio*, Proyecto Biodrama) y las tensiones entre teatro y fútbol sobre las que reflexiona Bartís. Especialmente, el grupo de Arte en la Calle del Centro Cultural de la Cooperación.

6. El actor como supermarioneta simbolista. Es el caso de los actores que –como quería Edward Gordon Craig-, a través de diversidad de estrategias, se ponen al servicio del lenguaje directorial entendido como la revelación de la Idea o esencia de lo real. Es el caso de los actores-manipuladores en *El Periférico de Objetos*.
7. El narrador oral, variable del actor épico. Desarrollada en la Argentina desde mediados de los ochenta pero con antecedentes relevantes –Dora Pastoriza de Etchebarne, Luis Landriscina, entre otros-, la narración oral es puesta en práctica por un performer/actor que centra su desempeño en la práctica del *epos*. Señala Pavis: “El *performer* es aquel que habla y actúa en nombre propio (en tanto que artista y persona) y de este modo se dirige al público, a diferencia del actor que representa su personaje y simula ignorar que no es más que un actor de teatro. El *performer* efectúa una puesta en escena de su propio yo, el actor desempeña el papel de otro” (1998, p. 334). El narrador es performer cuando está en situación o trabajo de presentación; es actor cuando está en situación de re-presentación y compone –siquiera parcialmente- un personaje. El *épos* o diégesis, procedimiento por el que se narra refiriendo verbalmente los acontecimientos, se combina en la narración oral con la *mimesis*: presentificación directa de los acontecimientos verbal y/o no verbalmente, a través del recurso de la *escena*. Entre los artistas que sobresalen en esta práctica figuran

<sup>112</sup> Para ampliar este credo, remitimos a Jorge Dubatti, *Batato Barea y el nuevo teatro argentino* (1995, pp. 111-117).

Ana María Bovo<sup>113</sup>, Marta Lorentem, Ana Padovani, Claudio Ferraro, Norma Alves, Claudio Ledesma, Juana La Rosa, entre otros.

8. El actor como delegado comunitario. Entre las formas de perduración del teatro medieval en la modernidad y posmodernidad, se destaca el actor como representante de una comunidad, en la antípoda del concepto de *vedette* o primera figura<sup>114</sup>. El actor no es un técnico de la representación dramática sino un miembro de una determinada formación: vecinos, profesionales, alumnos universitarios, secundarios o primarios de la misma institución, etc. Es muy común en las murgas y en los grupos del teatro neocomunitario y callejero (Catalinas Sur, Teatral Barracas, La Runfla), donde los actores profesionales se integran a una “masa” –generalmente numerosa- de no-profesionales.
9. El actor que investiga en las tradiciones orientales. Aunque de escaso desarrollo aún en Buenos Aires, diversos teatristas se apropian de las estrategias del butoh, noh, katakali, método Suzuki, bunraku, para sus espectáculos (José María López y el Kumis Teatro, Mónica Viñao, Gustavo Collini, Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín, entre otros).

Estos son algunos de los modelos actorales en los que, desde diferentes proyectos e ideologías estéticas, abrevan las micropoéticas actorales, propiciando mezclas, cruces, heterodoxias, y generan productos de gran heterogeneidad poética interna. Multiplicidad del canon, entonces, inscripta no sólo en la diversidad de los modelos y autoridades de referencia (multicentralidad) sino también en la hibridez interna de las poéticas. De allí que un esquema crítico para el estudio del actor, para el análisis de los trabajos que actualmente se presentan en el teatro de Buenos Aires, requiera al menos tres momentos: A) Estudio de los saberes y disponibilidad del actor; B) Estudio del trabajo del actor en los procesos de creación de un espectáculo; C) Estudio del desempeño semiótico del actor en el sistema de signos de dicho espectáculo<sup>115</sup>. Pura complejidad, desafío incalculable a la tarea crítica.

El “canon de la multiplicidad” es emergencia de las nuevas condiciones culturales y se manifiesta como rasgo compartido por las grandes capitales teatrales del mundo.

**El nuevo valor de lo convivial: la política.** Por las características señaladas, el teatro tiene en la actualidad la capacidad irrefrenable de ir contra la corriente histórica en muchos aspectos. Se subleva, se opone, se niega a la globalización y a cualquier aspiración hegemónica de la

<sup>113</sup> Sugerimos la lectura de Ana María Bovo, *Narrar, oficio trémulo. Conversaciones con Jorge Dubatti* (2002).

<sup>114</sup> Véase al respecto, Ph. Van Tieghem, *Los grandes comediantes (1400-1900)* (1968, pp. 7 y sigs).

<sup>115</sup> J. Dubatti, *Modelo de análisis de la poética del actor* (en prensa).

mundialización soñada por la nueva derecha. El teatro es resistencia contra las nuevas condiciones culturales que impone el neoliberalismo:

- a) contra la desterritorialización que promueven las nuevas redes comunicacionales – televisión, internet, conexiones satelitales, chateo (García Canclini, 1995)-. El teatro exige territorialidad, la reunión en un espacio geográfico real –una sala o cualquier otro lugar-, en un centro territorial que preserva lo socioespacial contra lo sociocomunicacional.
- b) contra la desaturización del hombre que promueven las intermediaciones técnicas (Benjamin). A diferencia del cine, la radio o la televisión, el teatro preserva el intercambio aurático de los cuerpos reunidos en el centro territorial, el convivio, el encuentro de presencias, rechaza la reproductibilidad técnica y promueve lo humano efímero, el afectar y dejarse afectar en la experiencia de contacto inmediato con el otro. Es por ello que el teatro no admite ser trasvasado al soporte cinematográfico o televisivo sin la pérdida de su singularidad discursiva, sin su aniquilación. El teatro es para el hombre un permanente recuerdo de su naturaleza temporal (Bartís).
- c) contra la mercantilización. El teatro no admite por su naturaleza convivial ser enlatado, enfrascado y transformado en mercadería en serie, es solidario con “el repudio de la mercantilización de los bienes culturales” que propone S. Amin como plan para la lucha contra el imperialismo.
- d) contra la homogeneización cultural de la globalización. A diferencia de otras formas artísticas complementarias con los procesos de globalización, el teatro favorece en los grupos minoritarios del convivio la pulsión contraria a la globalización, la localización (Beck, Robertson), la singularidad de las identidades culturales, el regreso al “uno mismo”, al saber del grupo, la tribu, la región o la nación.
- e) contra la insignificancia, el olvido y la trivialidad. El teatro exige construir sentido y pensamiento, se plantea como espacio de proyección de la memoria, como oasis de sentido en una realidad que parece haber perdido su principio de organización. El teatro se transforma en una herramienta de asunción del horror histórico y a través de sus metáforas invita a repensar la historia nacional y a elaborar un discurso memorialista. El convivio conduce al encuentro con uno mismo y un mayor grado de conciencia de sí.
- f) contra la supuesta univocidad de lo real y el pensamiento único. En tanto lenguaje dotado de semiosis ilimitada, el teatro propone metáforas de la realidad que la revelan como multiplicidad y complejidad, el teatro opera como una amplificación nunca del todo

abarcable del mundo a través del despliegue de otros mundos ficcionales y poéticos paralelos a este mundo.

- g) contra la hegemonía del capitalismo autoritario y el neoliberalismo. El teatro se configura en la sociedad actual como un típico instrumento de contrapoder (Deleuze), de creación de espacios micropolíticos alternativos para la construcción y el desarrollo de otras subjetividades (Pavlovsky). Esas micropolíticas se transforman en armas contra el solipsisimo y el narcisismo introspectivo, favorecen la religación social, el trabajo en equipo, la práctica comunitaria, lo grupal. “No se va al teatro para estar solo”.
- h) contra la pérdida del principio de realidad, la transparencia del mal y el simulacro. En una realidad sumergida bajo un alud de imágenes e información, agobiada de noticias y vacía de acontecimientos, el teatro nos aleja de la dispersión enajenante e invita a la concentración, a demorarse en el apartamiento, a detenerse a mirar, al retiro reflexivo en la oscuridad de la sala en convivio con los teatristas, los técnicos y el público. El teatro exalta en su visión minimalista –por necesidad el convivio teatral es minoritario, si se lo confronta con las posibilidades masivas del cine o la televisión- la medida originaria de lo humano: “lo menos es más” resulta una de las fórmulas más frecuentes en los territorios poéticos de la escena.
- i) contra la espectacularización de lo social o la cultura del espectáculo. Si la teatralidad ha sido usurpada por lo social –en términos de Guy Debord- y hoy los políticos son “más” actores que los actores de teatro (Bartís), la escena resiste reformulando el concepto de la teatralidad y denunciando el artificio social.
- j) contra la pérdida de la praxis social. El teatro se sale de sí y parte nuevamente en busca de su perdida función social, desde una nueva experiencia y desde nuevos saberes. ¿Un nuevo teatro social? Las prácticas de los grupos y agrupamientos Catalinas Sur, Los Calandracas, Amanecer, Crear Vale la Pena, Teatrolaidentidad, Brazo Largo, Morena Cantero *Jr.* y de muchos otros teatristas así lo demuestran.
- k) contra la parálisis que genera la pauperización. El teatro actual no sólo es resistencia; también resiliencia, capacidad de construir en tiempos de adversidad. En este sentido el teatro resiste contra la pauperización y la fragilización, contra el avance del empobrecimiento. Frente a los avances tecnológicos –en gran parte inaccesibles por sus costos-, la actitud resiliente del regreso al convivio. La adversidad de los tiempos exige estas mutaciones y redefine la resistencia y la resiliencia como expresiones de lo nuevo.

El teatro parece un lenguaje especialmente diseñado para resistir la mundialización imaginada por la nueva derecha y la expansión capitalista. El teatro es complementario con la utopía de la izquierda de un “mundo multipolar” y policéntrico, un “mundo regionalizado”, donde paradójicamente lo que se mundialice sea la multipolaridad. Samir Amin afirma: “En mi opinión, una nueva izquierda a la altura del desafío debería fijarse el objetivo de imponer, en una primera etapa, la reconstrucción de un mundo multipolar, que es la condición indispensable para ofrecer a las fuerzas progresistas espacios de autonomía que les permitan producir progresos que serán, como siempre, desiguales entre un país y otro en los diferentes momentos. Esta construcción multipolar supone, por definición, el dismantelamiento de la hegemonía norteamericana y, por eso mismo, la búsqueda de convergencias mínimas entre todas las fuerzas políticas y sociales que se opongan a ella” (2003, p. 216). Si se observa el comportamiento de los campos teatrales entre sí, se impone ese funcionamiento de regionalización o multipolaridad, efecto de ilusión de “desconexión”, que preferimos llamar “conexión rizomática” entre los campos teatrales. Autonomía, intereses regionales, respeto por las diferencias y la singularidad, organicidad interna y no sometida a los mandatos igualadores de las exigencias globalizadoras.

Por su lenguaje, por su dinámica, el teatro es, frente al auge del neoliberalismo, una herramienta de formación de subjetividades alternativas. Si el sistema capitalista mundial manifiesta síntomas de senilidad y se hace imperativo superarlo para asegurar la supervivencia de la humanidad, el teatro constituye una de las contribuciones más importantes a esa superación desde la esfera micropolítica de formación de subjetividades alternativas.

El teatro, entonces, ¿sólo compensación resistente en un mundo hostil norteamericanizado? ¿O también un modelo cultural precursor hacia el diseño de un mundo político regionalizado para el futuro?

**Relativización del concepto de “lo nuevo” en el teatro actual.** Afirmar a comienzos del siglo XXI que el principio del teatro es la institución *ancestral* del convivio es coherente con un rasgo emergente en el campo teatral de hoy: la relativización del valor de lo nuevo. Si la historia del teatro de Occidente puede ser pensada a partir de pulsos de modernización, de cuestionamiento y superación crítica de las concepciones teatrales previas, lo cierto es que en la actualidad no está claro qué es nuevo y qué no lo es. Esta incierta situación de la categoría de lo nuevo en el teatro de Buenos Aires –compartida sincrónicamente con el teatro de otras grandes capitales escénicas del mundo- evidencia un estado inédito en la historia de la escena

occidental, en estrecha relación con las nuevas condiciones culturales. La relativización de lo nuevo como valor se manifiesta en un conjunto de fenómenos:

- a) La paradójica novedad de la “muerte” de lo nuevo. Para muchos teatristas actuales lo nuevo “ha muerto” como valor. El campo teatral se ha diversificado a tal punto que hay absoluta libertad para buscar modelos en las tradiciones y en las expresiones más distantes, en el presente y en el pasado, dentro del teatro o fuera de él (en otros lenguajes artísticos o más allá del arte), en la Argentina o en cualquier otra parte del mundo, sin que el valor de lo nuevo parezca un campo recortado de investigación para esas búsquedas. En el mismo campo teatral conviven De la Guarda y su teatro de alturas con Claudio Gallardou y su recuperación del sainete, el Periférico de Objetos y su investigación sobre Heiner Müller, Guillermo Angelelli y su búsqueda ritual. Sin embargo, el sentido de obsolescencia de lo nuevo es nueva en la historia del teatro, implica una paradójica novedad.
- b) La reducción del margen de sorpresa y contraposición. La relativización del valor de lo nuevo se expresa en un adelgazamiento de la capacidad de sorpresa del teatro actual. Prácticamente no existen hoy las poéticas de contraposición (Lotean, 1988) radicalizada, es decir, aquellas que plantean un contraste profundo con los hábitos de recepción del espectador avisado. ¿Cómo sorprender hoy? Las poéticas del teatro actual parecen remitir a un “déjà vu” permanente, a una ratificación del “nada nuevo bajo el sol”.
- c) Lo nuevo es tal en contexto. En el marco de la crisis de los universales y del principio de verdad, lo nuevo deja de ser una categoría de valor internacional, común a todos los hombres, para convertirse en una reformulación de cada cultura en su contexto. La corriente filosófica del “giro lingüístico” (Scavino) pone el acento en la necesidad de preguntar por las construcciones culturales cuando se trata de indagar una visión de mundo y una manera de concebir lo real. De esta manera, una práctica de teatro ritual que pueda cargarse de “novedad” para los espectadores de Buenos Aires tal vez no adquiera la misma dimensión en Corrientes o Jujuy, centros más próximos a las formas parateatrales. El desnudo que escandaliza a un sector reaccionario de alguna provincia retardataria sólo genera bostezos en Rosario o Córdoba. Lo nuevo no vale con la misma medida para todos y exige la actitud del “matemático loco” de la que hablaba Samuel Beckett (Cerrato, 2000): para cada cálculo de medición, un instrumento diferente.

- d) La aceleración de los cambios. El sentimiento o la emoción de lo nuevo mutan con vertiginosa rapidez. Lo que parecía considerablemente nuevo ayer ya no lo parece hoy, a la luz de una reconsideración, y se verá menos afectado aun mañana. Lo nuevo parece reducido a moda instantánea, snobismo de lo efímero. “¿Qué es lo nuevo en la última media hora?”, expresión de la contradicción a que se enfrentan quienes no reconocen la zona de clivaje de esta categoría.
- e) La vigencia del canon de la multiplicidad, que propicia micropoéticas y micropolíticas de lo nuevo. Si aceptamos que lo propio de los campos teatrales hoy es la desdelimitación, la proliferación de mundos, el “cada loco con su tema”, el valor de la diferencia, la comunidad pacífica o sólo circunstancialmente beligerante, de esta manera cada teatrista, grupo o compañía redefinen el sentido de lo nuevo según su propio régimen de experiencia y su propio ángulo de afecciones, de acuerdo a su micropoética y su micropolítica (Dubatti, 2002b). No es lo mismo lo nuevo para Vivi Tellas, para Ricardo Bartís o para el grupo Catalinas Sur.
- f) Un efecto ilusorio de destemporalización. Las nuevas condiciones del funcionamiento del valor de lo nuevo en el teatro actual generan la impresión de una puesta entre paréntesis del devenir histórico, de una suspensión ilusoria del tiempo confrontada con la experiencia de “fluir” temporal del pasado. No se siente “avanzar” el teatro o “progresar” hacia un determinado modelo futuro sino, por el contrario, las prácticas teatrales parecen expandirse en el espacio sin progresión temporal.
- g) Un efecto real de multitemporalidad. En el campo escénico conviven diferentes tiempos teatrales, de las perduraciones de la premodernidad a la posmodernidad (Dubatti, 2002c, Cap. X). Incluso el imaginario y las poéticas de algunos de los teatristas brillantes –Paco Giménez, Alejandro Urdapilleta, Ricardo Bartís- parecen transcurrir en el futuro, revelando verdaderas metáforas y estéticas de anticipación.
- h) La emergencia de “nuevas” categorías teóricas para definir prácticas ancestrales. En los últimos quince años se han formulado dentro del campo teatral nuevas categorías para pensar sus manifestaciones actuales. Entre ellas sobresalen las de “teatrista”, “dramaturgia(s)” y creemos que debe sumarse a ellas la de “convivio”. Pero si bien estas categorías –como la de convivio- se instalan en el campo teatral porteño en los últimos años, implican el reconocimiento de prácticas ancestrales, tan antiguas como el teatro



occidental. Basta pensar en un teatrista como Molière, o en la dramaturgia de actor tan practicada en la Edad Media o por los artistas de la *commedia dell'arte*.

**Estética de la multiplicidad.** Pavlovsky se caracteriza por la modernización permanente de su teatro. Un rasgo sobresaliente de su producción es el diálogo que entabla con la sucesión de cambios en las condiciones culturales del país y del mundo. En el período de la postdictadura pueden definirse dos momentos centrales en el teatro de Pavlovsky y en su fundamento de valor:

a) un momento anterior al reconocimiento internacional de la disolución de la izquierda como discurso macropolítico totalizador (corresponde a los años de la postdictadura 1984-1990); es el que estudiaremos en este capítulo V.

b) un momento de reconocimiento de la disolución de la izquierda, inicial desorientación y afianzamiento en el discurso micropolítico alternativo de la resistencia, a la espera del advenimiento de las nuevas condiciones históricas para la refundación del socialismo; corresponde a los años de la postdictadura (1991-2004), es decir, hasta el presente, que estudiaremos en el capítulo VI de nuestra Tesis.

Durante la primera etapa de la postdictadura Pavlovsky prolonga la poética macropolítica iniciada en los setenta pero, frente a las nuevas condiciones culturales, adelgaza su impacto de choque y multiplica su opacidad, su densidad metafórica. La democracia reordena el campo de fuerzas político y las tensiones con la globalización, así como la profundización de la crisis de la izquierda no brindan a Pavlovsky una definición clara del “enemigo contra quien luchar”. Pavlovsky continuará hasta *Paso de dos* (1990) investigando en la figura de los represores o cómplices civiles cuyo modelo remite a *El señor Galíndez*. Hay una profunda continuidad entre el teatro macropolítico de choque con este nuevo teatro de los ochenta, sin embargo, pueden observarse dos importantes diferencias:

1) un cada vez mayor extrañamiento de la imagen realista, como producto de la densificación metafórica y de la necesidad de volver a velar el referente.

2) este teatro macropolítico comienza a ser cuestionado desde la cada vez más profunda crisis de representatividad de la izquierda y pierde además, en el nuevo contexto, su función desenmascaradora. La circulación de saberes en la democracia hace que toda la información esté a la vista y, por lo tanto, desaparece la percepción de lo obscuro característica del efecto de *El señor Galíndez*. El teatro de Pavlovsky pierde “exclusividad” develatoria y se afianza en la nueva función de la construcción memorialista, del ejercicio de reflexión sobre los vínculos

entre el pasado inmediato de la dictadura y el presente. *Potestad, Pablo y Paso de dos*, las tres grandes obras de este período, evocan el horror de la dictadura desde la continuidad en el presente de los represores. Es un teatro que encuentra su función catártica en la iluminación del trauma histórico: la toma de conciencia del horror del pasado, constitutivo de la historia y la identidad argentinas; de las condiciones culturales y políticas que lo hicieron posible, y de su perduración en el presente. Pavlovsky sostiene, como Primo Levi, que en la postdictadura, la dictadura no ha terminado.

Si tematólogicamente Pavlovsky continúa con la serie de represores y colaboracionistas civiles, morfológicamente investigará en una categoría nueva, la “estética de la multiplicidad”, cuyo origen se remonta a la década del sesenta, a la por nosotros denominada “protoestética de la multiplicidad” enunciada en su metatexto de 1967 (véase en nuestra Tesis, capítulo II). Pavlovsky define la “estética de la multiplicidad” como un teatro “no representacional”, que se sostiene en una narrativa de intensidades, rítmica, de condensaciones emocionales, que se dispara fragmentariamente hacia múltiples direcciones, y que no mantiene la linealidad ni la coherencia del relato tradicional. Pavlovsky lo llama también “teatro de estados” caracterizado por las tensiones entre ficción y no ficción, poesía y convivio, representación y presentación, es decir, la inestabilidad postdramática (Oscar Cornago, 1999). Un teatro que logra mostrar al espectador tres órdenes conviviendo e interrelacionándose:

- a) la presencia convivial, territorial, de los cuerpos actorales, la dimensión humana, presencial del actor;
- b) los procedimientos de trabajo, el carácter performativo del actor, las estrategias de su desempeño, las convenciones de la teatralidad;
- c) el orden ficcional-metafórico, el mundo paralelo al mundo, el desvío de lo real, la esfera dramática, el fenómeno de desterritorialización poética.

Para Pavlovsky, de acuerdo con el impacto grotowskiano de su pensamiento, la base del acontecimiento es el cuerpo, el espectáculo del cuerpo afectado por el convivio, por el trabajo y por los mundos poéticos. Bajo la estética de la multiplicidad el teatro se compone de “microestados actorales” que en su sucesión van componiendo una cartografía de intensidades variables. El cuerpo afectado inscribe el atravesamiento de una multiplicidad de discursos, que hace estallar el principio de entidad psicológica del realismo y lo transforma en un espacio de cruce de inscripciones físicas, culturales, sociales, políticas, ideológicas. Los

analistas del teatro de Pavlovsky, en especial Alfonso de Toro y Claudia Angehrn, aciertan en establecer un paralelo entre la estética de la multiplicidad y la plástica de Francis Bacon. También acierta Cristina Piña cuando piensa el teatro de Pavlovsky desde lo rizomático (2000).

La "estética de la multiplicidad" es una síntesis de muchos saberes anteriores: la experiencia de la postvanguardia en los sesenta, la frecuentación investigativa del teatro de Samuel Beckett, el trabajo con Alberto Ure en *Atendiendo al señor Sloane* y en *Telarañas*, el descubrimiento de la multiplicación dialéctica en el proceso creador a comienzos de los setenta y especialmente el protagonismo que adquiere la corporalidad en la dialéctica autor-actor. Es también una actualización del pensamiento de Pavlovsky de acuerdo a la complejidad de los nuevos tiempos, y al teatro que el propio Pavlovsky empieza a ver en Buenos Aires en los ochenta (especialmente el de Alberto Ure, Ricardo Bartís y los exponentes de las llamadas "nuevas tendencias" (Dubatti, 1995c). *Potestad* y su deriva a lo largo de los años, constituyen una de las experiencias centrales para la toma de conciencia y formulación de este concepto. Hay una proporción directa entre la crisis de confianza en el discurso totalizador de la izquierda y el avance de Pavlovsky hacia el reconocimiento de la complejidad. El dramaturgo reflexiona sobre este tema desde mediados de los ochenta y comienza a fijar sus conceptualizaciones en numerosos artículos posteriores, como los citados en p. 38 de nuestra Tesis (Cap. I.1). En un texto publicado en el número de la revista *El Ojo Mochó* dedicado a Ricardo Bartís, más tarde reproducido en *Cancha con niebla* (Bartís, 2003, pp. 122-123), Pavlovsky define la "estética de la multiplicidad" como un "teatro del devenir"<sup>116</sup>. Las palabras de Pavlovsky valen no sólo para pensar el teatro de Bartís, sino la propia producción pavlovskiana a partir de *Potestad*:

"En 1985, Bartís dirigió *Telarañas*, una obra mía que había sido proscrita durante la dictadura; y ya en esos primeros diálogos entablados entre autor-director, percibí un talento singular que es raro encontrar en los directores del teatro argentino. Un rigor excepcional en el trabajo –a veces casi llevando a los actores al colapso– unido a un deseo de experimentación y de tensar la actuación a situaciones límites. Alguna vez dije que si Fernandes es el director del *tradicional teatro representativo*, Bartís es el director de los *devenires dramáticos* –del teatro de estados donde los actores experimentan con el texto–, desviando la historia y extraviando el tiempo cronológico por *tiempo de intensidades*. Nuevos *ritornellos* creados en el espectáculo. Nuevos

<sup>116</sup> Eduardo Pavlovsky, "Teatro del devenir", Revista *El Ojo Mochó*, número especial sobre R. B..

espacios tiempo. Espacios pre-extensivos. Los actores de los espectáculos de Bartís (*Telarañas, Hamlet, Postales argentinas, El corte*) con poco recorrido tienen grandes diferencias de estados (no hay que confundir recorrido con movimiento). Yo creo que la 'realidad' es más parecida al teatro bartiano que al fernandiano. El teatro a veces ha dejado de tomar los códigos de la vida –las líneas de fuerza cotidianas– para tomar los códigos del propio teatro, pareciéndose cada vez más a sí mismo. Se creó una manera de hacer teatro (como en el teatro). Las obras de Bartís no interpretan sólo la narrativa o la línea argumental del autor. La experimentación hasta el límite de lo posible. El texto es acribillado encontrando nuevos sentidos en los ensayos. Los cuerpos de los actores son pura potencia de actuar, estén sentados o en movimiento. Los cuerpos son el paradigma de los nuevos desciframientos. La materia prima de su campo de experimentación. Con poco recorrido los personajes se desterritorializan. Se fugan de la escenografía. Es teatro de 'entre'. Ni relación ni vínculo entre los personajes. Pura máquina de conexión. Puro rizoma. Tuve la suerte de que Ricardo me acompañara como actor en mi obra *Pablo* y allí comprobé que además de ser un gran actor, es un actor capaz de 'sorprenderse' en cada una de las funciones. El otro día me invitó a ver un ensayo de una obra que dirige con textos de Roberto Arlt y pasé un momento muy atractivo y estimulante frente a lo inesperado de cada acontecimiento dramático. Todas las escenas devenían siempre 'algo más'. Todo me sorprendía. Lo opuesto a la previsibilidad de cierto teatro rioplatense. Especie mágica del teatro del acontecimiento. Del teatro del devenir. Esa es su 'singularidad específica'. Su firma como creador. Su sello. Su marca. Lo necesitamos para seguir apasionándonos. Para seguir en esta maravillosa e incierta aventura que es el teatro.”

Según nuestra hipótesis, es *Potestad* el primer texto-espectáculo en la trayectoria de Pavlovsky en el que pone en práctica completamente la “estética de la multiplicidad” y el “teatro de estados”. En diálogo con el autor, nos dijo:

“*Potestad* en el escenario es mi texto reinventado de otros espacios, de otros ritormellos de devenires que descubrimos en plena experimentación teatral. El contorno del texto fue deslizado hacia pequeños acontecimientos que dramáticamente lo fragmentan en pequeñas unidades existenciales. De pura intensidad. Pero cada fragmento de intensidad tenía siempre su razón de ser dramática. Hay quienes confunden intensidad con "sobreactuación". Generalmente son los que "sobreactúan" la naturalidad en el teatro.

Jean-Louis Trintignant [actor de una versión de *Potestad*] nos pidió a Susy Evans y a mí que le hiciéramos una función la tarde previa a su función nocturna de *Potestad*. Cuando terminó me dijo: "Esto que hicieron ustedes es otra obra. Es increíble". Tenía razón: Trintignant interpretó mi texto. Yo lo experimenté hasta el límite. Desviaba la historia, extraviaba el tiempo cronológico creando microhistorias de gestos. Susana Evans registra casi sin moverse las "intensidades" de mi teatro. Por su cuerpo deja pasar todo lo intenso que la recorre. Todos los estados. Con muy poco recorrido tiene grandes diferencias de estados. Es una actriz sedentaria de grandes intensidades. Mi teatro no es un teatro de grandes recorridos. Es un teatro de estados. Hay actrices para teatro de "estados" y otras para "representar". Son registros diferentes. Lo que Susana Evans realizó en *Paso de dos* fue un desempeño de "estados" sin recorridos propios. (...) Teatro de la "representación", teatro de "estados". Son dos concepciones del teatro. Y de la vida. Hernán Kesselman dice que en mi teatro se necesita una mística. Una pasión que desborde la representación. Beckett es el creador del teatro de estados. *Happy days* sería el paradigma. El personaje femenino inmóvil en un montículo de tierra y el personaje masculino con casi ningún recorrido dialogan entre sí. Al final de la obra del personaje femenino sólo se ve su boca que continúa hablando. El otro desaparece en el montículo. No hay recorrido en los personajes. No hay trayecto. Pero hay una gran intensidad de "movimiento". Los dos saben que hablan sus últimas palabras. Son sedentarios de grandes intensidades. Músculo liso. Teatro de estado puro. Multiplicidad pura. Teatro del acto. No hay que confundir recorrido o trayectoria con movimiento" (EC, 2001, pp. 122-123).

En ambos metatextos (el referido a Bartís y el de *La ética del cuerpo*), Pavlovsky pone el acento en que la "estética de la multiplicidad" no sólo es una concepción del teatro sino también una forma de entender el mundo y la existencia. En términos de Eco (1985), el "teatro de estados" funciona como metáfora epistemológica de la forma en que Pavlovsky piensa el mundo como complejidad. La "estética de la multiplicidad" se convertirá en la poética indicada para el devenir de la macropolítica de choque en los ochenta en la postdictadura: imprimirá al universo de los represores una mayor opacidad y enriquecerá la problemática de su comprensión. La complejidad de la subjetividad de la dictadura encontrará en el teatro de estados una vía de expresión ajustada, de acuerdo a la evolución del pensamiento marxista de Pavlovsky:

"[Estoy] convencido de que el imperialismo recurre a métodos cada vez más sofisticados 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" ("Prólogo" a *Potestad*, 1987, p. 13).

Entre los trabajos más destacados sobre las obras centrales de este período, sobresalen los de Bixler (1994), Hrelia (1996 y 2000), Lusnich (2001a y b), Parola (1989), Pellettieri (1994), Scipioni (2000).

### **1. *Josecito Kurchan*: avatar del microfascismo**

Es muy poco lo que sabemos sobre este texto perdido de Pavlovsky. Según recuerda el dramaturgo, fue escrito en 1984 y estrenado ese mismo año en España por una compañía integrada por el actor argentino Jorge Guzmán. Pavlovsky recuerda vagamente que el protagonista era un dentista torturador, y que la pieza vinculaba sus tareas con el microfascismo, a la manera de *Telarañas*. La metáfora del dentista torturador ya había aparecido en *El avión negro* de Cossa-Rozenmacher-Somigliana-Talesnik. Nuestros intentos de rastrear a los integrantes de la compañía española han sido vanos hasta hoy. Este texto nunca había sido mencionado hasta hoy por la crítica especializada en el teatro pavlovskiano.

### **2. *Potestad*: teatro de estados, dramaturgia de actor**

Por solicitud de Susana Torres Molina, Pavlovsky escribió en 1985 un monólogo para ofrecer, junto a la versión de *Telarañas* dirigida por Ricardo Bartís, en el nuevo Teatro del Viejo Palermo. Así surgió *Potestad*, una de las piezas más acabadas de Pavlovsky y sin duda, junto a *El señor Galindez*, la de mayor reconocimiento internacional (véase en Apéndice el listado de Festivales en que participó). En continuidad con *El señor Galindez*, *Telarañas* y *El señor Laforgue*, *Potestad* investiga la subjetividad del represor desde su especificidad, desde su régimen de afecciones. Se trata en este caso de los raptos de niños robados a los militantes asesinados en la represión ilegal. A la galería de "monstruos" generados por la sociabilidad perversa de la dictadura (el torturador, el médico colaboracionista, el testigo-cómplice civil, el pequeño "videlita" familiar) se suma el sustractor de niños normalizado socialmente como "un buen padre" y "buen vecino", "buena gente". En pp. 37-38 de nuestra Tesis referimos la

circulación de *Potestad*, que Pavlovsky he seguido representando año tras año desde 1985 hasta hoy.

En *Potestad* Pavlovsky se aleja radicalmente de la “dramaturgia de autor” o “de escritorio” para dar plena cabida a las potencialidades de la dramaturgia “de actor”. El texto fue producido desde la interpretación en sucesivas sesiones de improvisación y deriva actoral, en una suerte de anticipado “teatro del borrador”, que se rehace y reescribe permanentemente<sup>117</sup>. El punto de partida fue un esquema literario muy básico:

“En el verano de 1985, en febrero, mientras corría en La Paloma con Susy, tuve una imagen muy nítida: la historia de un secuestrador de hijos de desaparecidos. Ese mismo mediodía me senté a escribir y terminé *Potestad* en dos horas” (EC, 2001, p. 115).

"*Potestad* es texto de actuación –escribió el dramaturgo-. 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 literatura. Hay acción dramática que puede ser leída en su subtexto" (*Potestad*, pp. 16-17).

Lamentablemente, de esa rica deriva sólo se conserva un único texto dramático, de carácter post-escénico, publicado por Ediciones Búsqueda en 1987. Dicho texto fue resultado de la desgrabación *a posteriori* de una función realizada en Montréal. La notación *a posteriori* del acontecimiento escénico, grabado para ello, será una práctica sobre la que Pavlovsky volverá en otras oportunidades, por ejemplo en *Rojos globos rojos* (cuya nueva versión, a nuestro cargo, fue incluida en *Teatro completo I*, 1997) y en *La Gran Marcha* (en cuya notación trabajamos actualmente, como referiremos en el Capítulo VI de nuestra Tesis).

En tanto texto de actuación, *Potestad* nace fuertemente atravesado por las indicaciones de puesta en escena de su director, Norman Briski, y la historia de la materialidad del acontecimiento teatral se inscribe como historia del devenir del texto. Sin embargo, esas marcas se fueron transformando a partir del alejamiento de Briski del proyecto:

“Un día Briski reúne al elenco y dice que no puede estrenar porque acaba de ver una copia de *La historia oficial* de Luis Puenzo y *Potestad* tiene coincidencias con esa película. Yo le planteé que no tenían nada que ver y que a mí me respaldaban antecedentes como *El señor Galindez* y *El señor Laforgue*, también historias de represores de las que *Potestad* era una especie de continuación. *Potestad* no era

<sup>117</sup> Tal es el nombre que otorga Pavlovsky a su experiencia con *Variaciones Meyerhold*, un texto no escrito, siempre improvisado y modificado, que puede ser representado en cualquier lugar. *Potestad* sería el antecedente más notable de este “teatro del borrador”.

coyuntural sino la expresión y la síntesis de mi investigación de muchos años: problematizar la represión desde la óptica del represor en un lenguaje específico teatral” (EC, 2001, p. 115-116).

La versión del estreno en 1985 duraba 35 minutos y contaba con componentes escénicos que poco a poco irían desapareciendo:

“Un músico [Eduardo Veros, baterista] que tocaba en vivo, acompañado por una chica que cantaba blues, el movimiento de las sillas, que nunca modifiqué, un biombo, un vidrio y un perro de policía en escena” (EC, 2001, p. 116).

Un dato importante es que el protagonista hablaba con un amigo, un hombre (no una mujer, como surgiría más tarde, produciendo una profunda modificación en el material), encarnado por el actor Mandy Suárez (luego Luis Campos y Tito Drago). Para el reestreno en 1985, en *El Ciudadano*<sup>118</sup>, Briski se había desligado del proyecto y Pavlovsky creyó conveniente reducir las presencias escénicas en busca de un más acentuado despojamiento y una concentración (grotowskiana) en el actor como centro: ya no hubo blues, ni biombo, ni perro ni vidrio, pero mantuvo el baterista en escena. Producto de las improvisaciones desde la escritura actoral, el texto se extiende a casi una hora de duración. A fines de 1985 Pavlovsky viaja para hacer psicodrama en San Pablo y dos funciones de *Potestad* en un encuentro sobre derechos humanos en Río de Janeiro y San Pablo. Viaja con él Susy Evans, quien reemplaza a Tito Drago. Evans había trabajado con Elvira Onetto en una obra llamada *Imágenes*, en España, con dirección de Pacho O'Donnell, y conocía muy bien *Potestad*.

"Vos sos mi mujer -le expliqué-, no un amigo mío, sos Ana María. Vos me escuchás todo el tiempo esta historia trágica. Yo estoy loco y, en lugar de internarme, el psiquiatra te pidió que me escuches una vez por día, que me dejes que te cuente todo otra vez... Vos mirame con indiferencia, con distancia" (EC, 2001, p. 118)<sup>119</sup>.

Según Pavlovsky, el cambio de la imagen femenina fue fundamental para el texto y especialmente para su afectación actoralm, para la creación de sus “microestados actorales”.

“[La presencia de Susy Evans] daba al personaje masculino de *Potestad* un caleidoscopio: mi personaje empezaba a "titubear", a "balbucear". Acá, frente a la mujer, aparece la ternura, la necesidad de las caricias, me empiezo a dar cuenta de que el secreto del personaje estaba en hablarle a una mujer” (EC, 2001, p. 118).

<sup>118</sup> En el Teatro del Viejo Palermo sólo se realizaron seis funciones.



A partir del reestreno en 1986, en La Gran Aldea, Evans acompañará siempre a Pavlovsky en las funciones. En 1987 Veros se retiró del espectáculo y Martín Pavlovsky compuso música original, la que todavía se utiliza en *Potestad*. Pavlovsky obtiene por este trabajo el Premio Molière en 1987.

El texto dramático de *Potestad* en su carácter post-escénico debe ser puesto en relación con el texto espectacular (Pellettieri, 1997). La notación no da cuenta explícitamente de la multiplicación gestual, intensidades y ritmos producidos por Pavlovsky desde este “teatro de estados”. Tanto es así que Jean-Louis Trintignant trabajó su puesta de *Potestad* con el texto dramático editado en 1987 y el resultado fue muy diverso, lejano de la “estética de la multiplicidad”. Trintignant trabajó con un modelo de actuación realista, “mucho más austero que el mío”, pero “a mí me gustó mucho. Otro *Potestad*, a la francesa” (EC, 2001, p. 122). Uno de los momentos clave de la poética del “teatro de estados” es referido por el texto de la siguiente manera:

*“(Se dirige hacia la pared posterior, donde se coloca bruscamente en posición de ‘cacheo’ policial con los brazos y las manos abiertas apoyadas y tocando la pared, el cuerpo y pernas abiertas separadas de la pared. Al darse vuelta aparece transformado en un burdo personaje fascista, con las manos en la cintura. El proceso de metamorfosis es casi grotesco. Lentamente vuelve al ‘personaje’ anterior y se sienta para reanudar el diálogo con Tita. Al reanudar el diálogo con Tita algo del personaje fascista se debe apreciar sutilmente en la actuación.)” (Potestad, 1987, p. 42).*

La opacidad de esta escena encarna esencialmente la “estética de la multiplicidad” pavlovskiana:

- el espacio de la casa del protagonista donde se encuentra reunido con Tita deriva en otro espacio, a la vez interno-expresionista (objetivación de los contenidos de la conciencia del personaje), externo (parece actualizar como un flash-back la escena de represión que luego será relatada) y extraterritorial (un lugar otro, no localizable en la ficción dramática sino en la cartografía poética);
- el personaje de El Hombre se transforma en otros personajes: es alguien que es cacheado por la policía, es también un fascista, es el “padre” de Adriana, y es el cuerpo de Pavlovsky afectado por las acciones, la intensidad del microestado creador por el actor lleva la atención al registro predramático, al performer.

---

<sup>119</sup> El relato de Pavlovsky demuestra que originalmente (1985) Susy Evans encarnaba la mujer del protagonista y no una amiga. En la versión de 1987 publicada por Búsqueda, Evans es Tita, una amiga que viene a visitar al personaje. Ana María ronda la escena pero nunca aparece (véase por ejemplo, p. 42).

- la poética pasa del realismo crítico al grotesco, en una suerte de revelación profunda de niveles estratificados no visibles hasta el momento;
- la cotidianeidad argentina tiende inesperadamente un puente con el fascismo de prosapia hitleriana;

Muchas escenas y niveles de realidad atravesados en una misma escena: la escena como intersección de escenas y realidades. Es éste el preámbulo opaco, condensado, que será en parte desambiguado verbalmente con un relato a continuación (pp. 42-44). *Potestad* presenta un intertexto composicional (Pérez Firmat) con *El señor Galíndez*: la estructura catafórica por la que sólo en el desenlace de la pieza se desambigua el vínculo entre el protagonista y Adriana (su supuesta hija). A partir del relato del robo de la niña en un operativo represivo criminal, momento revelatorio de eficaz valor epifánico (G. Mora, pp. 24-25) complementado con la condensación escénica inmediatamente anterior, se produce un cambio de punto de vista sobre los materiales hasta entonces conocidos. El acontecimiento de giro adquiere para el lector la dimensión de una peripecia, un vuelco inesperado en el sentido exactamente contrario al esperado. Como en *El señor Galíndez*, Pavlovsky consigue con este procedimiento una brutal transformación, pero el efecto es diferente al de la pieza de 1973. En *Potestad*, de pronto, lo natural aparece acompañado por lo desnaturalizado, lo amable y simpático convive con lo monstruoso, el dolor adquiere un signo ambivalente. Lo que en *El señor Galíndez* se manifestaba como “el mal absoluto” (Carlos S. Nino, 1997) y era aborrecido, muta en *Potestad* con una vuelta de tuerca sutil y significativa: la poética de actuación logra que el espectador no pase de un extremo al otro –modelo maniqueo simplificador- sino que quede suspendido entre las dos impresiones, que experimente el horror y siga sintiendo bonhomía. Cruzar ambos componentes y hacerlos convivir compleja, paradójicamente, es el secreto de la poética de *Potestad*, de acuerdo con el proyecto de Pavlovsky de dar cuenta de los represores cada vez “más sofisticados” y “ambiguos”, “más difícil de caracterizar que otras veces” (“Prólogo” a *Potestad*, 1987, p. 13). Pavlovsky vuelve sobre la estructura de la problem-play, la pieza dilemática, con la que había trabajado *La cacería*. *Potestad* constituye una suerte de *Círculo de tiza argentino*, en el que a diferencia del chino y el caucasiense (Brecht), tanto el familiar biológico como el sustractor aman profundamente a la criatura y ninguno de los dos aceptaría tirar del brazo de la criatura para sacarlo del círculo. Pura complejidad. Sin resolución. Incertidumbre frente a una realidad contradictoria que no debe ser simplificada.

### 3. *Pablo*: la muerte argentina

Se conserva un único texto de *Pablo*, de carácter pre-escénico, editado por primera vez por Ediciones Búsqueda en 1986 (junto con *El señor Galindez*). Una nota del editor aclara: “En el momento de la aparición del presente volumen *Pablo* se ensaya para la puesta en escena” y detalla el elenco que estrenará finalmente la pieza en 1987. El mismo texto dramático es recogido por Fundamentos (Madrid, 1980) con *Cámara lenta*, *El señor Laforgue* y *Potestad*, lamentablemente sin la inclusión de las modificaciones que impone a la pieza el trabajo grupal con Laura Yusem, Elvira Onetto y Ricardo Bartís. El *Teatro completo I* (Atuel, 1997 y reedición 2003) vuelve a imprimir ese texto originario.

Pavlovsky reflexiona sobre el nuevo estatuto que otorga al texto dramático en un metatexto, fundamental en la historia del concepto de dramaturgia en la Argentina, fechado en 1985, con el que se abre la edición de 1986: “Apuntes para una obra de teatro” (pp. 54-55). Le atribuye al texto la categoría de “apuntes” y reivindica para esos “apuntes” su entidad en tanto “obra de teatro”. Con un criterio genético nuevo, Pavlovsky señala que

“la letra final no está escrita. Sí, letra final es ‘letra de puesta’. Cada puesta tiene su ‘lenguaje específico’. Aunque letra no sea discurso, sino imagen” (p. 54).

Según Pavlovsky, el texto posee un vasto subtexto de posibilidades o *texto posible* que el trabajo actoral-directorial en el espacio sobre los “apuntes” debe revelar:

“La acción dramática sobre lo escrito dará lugar a otras escenas, inscriptas sólo como posibilidad en el texto. Lo escrito da lugar a la búsqueda de otras escenas a re-descubrir. Están debajo de lo escrito. Lo bordean. Digo en el texto están las posibilidades de encontrar otras escenas” (p. 54).

Frente a este nuevo estatuto abierto del texto (en términos de nuestra clasificación, la puesta en juego de las categorías “texto concluido/texto en proceso”; “obra abierta/obra cerrada”), Pavlovsky señala que superando las supuestas “demasiada anarquía” y “pérdida de la estructura”, el texto se redefine como

“la malla del lenguaje del texto escrito [que debe ser] saltada acrobáticamente por actores con ganas de saltar al vacío para encontrar la medida singular donde cada uno debe escucharse” (p.55).

Es decir, Pavlovsky fundamenta ya en 1985 –en simultaneidad con su experiencia escénica de *Potestad*–, como puntal de avance de la ampliación del concepto de dramaturgia en la Argentina, la idea de *ritornello*, apropiación actoral-directorial del texto desde el propio campo de

subjetividad (volveremos más adelante, en el Cap. VI de nuestra Tesis, sobre esta noción). En una suerte de secuencia-poema (que sugiere el intertexto de la escritura ensayística/manifiestos de Tadeusz Kantor, *El teatro de la muerte*, publicado en Buenos Aires en 1984, Ediciones de la Flor), Pavlovsky sintetiza:

“Hay texto. Pero texto con vacíos.

Listo para ser trangredido.

Auguro el Placer Erótico de esa transgresión.

La malla intersticial es la palabra escrita.

Pero hay que saltar al vacío,

Por sobre la malla o entre la malla.

¿Quién escribió lo que estoy viendo?

La obra la escribe el autor, la re-descubre el actor, la totaliza el director” (p. 55).

Conciente de la novedad de esta conceptualización de texto dramático y dramaturgia, ironiza: “Tanta libertad no es teatro rioplatense” (p. 55). Cabe recordar que en los años siguientes el campo teatral de Buenos Aires volverá una y otra vez sobre esta discusión, que perdura –aunque con menor radicalidad- hasta hoy. Recuérdese la polémica por las distinciones como dramaturgo al director Alberto Félix Alberto por su *Tango varsoviano* (1987). Pavlovsky atraviesa el concepto de texto dramático por la “estética de la multiplicidad” y propone distinguir “palabra dramática” de “palabra escrita” (en términos de nuestra clasificación de una tipología de texto dramático, la distinción entre *texto* y *notación de texto*). Pavlovsky termina expresando que

“Eso es lo que pretendo que los directores y actores de la nueva generación hagan con mis textos” (p. 55).

Es importante señalar que el texto dramático de *Pablo* posee minuciosas didascalias para la fijación de las acciones de los personajes. Esta marca discursiva desaparecerá en *Voces*, como producto de la radicalización de los conceptos de texto dramático en cuanto a la notación.

Según nos informó Pavlovsky,

“*Pablo* es anterior a la escritura de *Potestad* y se remonta al reencuentro con Briski a su llegada del exilio, hacia 1984. En ese época me asombraba un motivo constante de las conversaciones: el “¿Te acordás?”, un mecanismo de relación que me parecía muy atractivo. El coágulo de *Pablo* fue ese misterioso “rehacer” una historia entre el que estuvo y el que se fue. El núcleo era tratar de buscar qué puede haber del recuerdo

común, qué se puede hilvanar, qué historia se puede reconstruir con un sector de tiempo fracturado, no compartido” (EC, 2001, p. 125).

*Pablo* continúa la serie de textos sobre represores y colaboracionistas-cómplices, inicialmente del fascismo argentino, ahora en particular sobre la última gran configuración histórica de dicho fascismo, la dictadura. V. va a buscar a L. “de parte de Pablo” (p. 57). De acuerdo con la estructura catafórica utilizada en *El señor Galindez y Potestad*, sólo recién sobre el desenlace de la pieza sabremos cuál es el vínculo entre V., L. y Pablo y ello permitirá releer la totalidad de la historia. L. es un represor que asesinó a Pablo. La singularidad radica en los rasgos ambiguos de V.: de acuerdo con la estética de la multiplicidad, el personaje encarnado por Bartís adquiría tanto la entidad de un represor más, eslabón de una cadena infinita (una suerte de nuevo Eduardo de *El señor Galindez*) encargado de borrar al viejo represor, y un agente civil de la venganza de la muerte de Pablo. Es muy poco lo que sabemos de Pablo, el texto no se encarga de explicitar sus rasgos ni su historia. Podemos sí encontrar en el nombre una inscripción de la figura del propio autor: Pablo(vsky), perseguido y casi secuestrado en la dictadura. Para el autor, “Pablo [era] la misteriosa amalgama de aquello que nos quedaba en común entre los que se fueron y los que se quedaron en aquel momento. La palabra, el significante Pablo era como esa amalgama. Pablo era la palabra que podía unir referentes y diferencias. Por eso era nombrado como personaje todo el tiempo” (EC, 2001, p. 127).

El dramaturgo introduce una variante novedosa en la serie textual: el problema de la memoria del pasado, de la construcción desde el presente de lo hechos acontecidos. Tematiza de esta forma el estatuto del teatro como constructo memorialista y a través de las discusiones entre V. y L. cuestiona las ideas “postmodernas” (giro lingüístico, véase la introducción a este capítulo) en torno de la imposibilidad de dar cuenta del pasado. Será V. quien defenderá la posibilidad de construcción de una memoria, núcleo ideológico acorde con el posible motor oculto de sus acciones (vengar a Pablo). En diálogo con la directora Laura Yusem, nos indicó que para la puesta en escena ambos personajes trabajaban sobre la pérdida permanente de la memoria, iniciaban acciones que dejaban a mitad de camino porque habían olvidado sus objetivos (entrevista realizada en febrero de 1996). Esta posibilidad estaba ciertamente inscrita en el texto dramático original: los personajes están todo el tiempo tratando de recordar en vano hechos, personas y objetos, así como las palabras para dar cuenta de ellos. Sin embargo sobre el desenlace se produce una afirmación de V., aunque atravesada por la multiplicidad que lo convierte a la vez en agente solidario de la víctima y en nuevo represor. Si pensamos que V. es

un agente solidario de la memoria de Pablo, Pavlovsky inscribe en su teatro una imagen inédita: la del personaje que mata en la obra porque los deudos de los asesinados en la serie social (familiares, amigos) no pueden matar. V. encarnaría la delegación de aquello que no se puede hacer en la sociedad: La “muerte argentina”: V. mata porque no pueden matar los deudos. Los dictadores y sus intermediarios asesinaron, los deudos (Madres de Plaza de Mayo, Abuelas, Hijos, personas por fuera del orden institucional, por extensión la sociedad civil toda) no pueden hacerlo, y delegan simbólicamente el deseo de matar en V. De esta manera Pavlovsky crea una figura que reaparecerá en las representaciones posteriores del teatro argentino, como en *Mujeres soñaron caballos* de Daniel Veronese. V. es además representación del exiliado:

“Pablo restituye una imagen del exilio, es la historia del exilio y del desexilio, como dice Hernán Kesselman. El exilio incluye una problemática compleja: hay mucha gente que vuelve pero se va otra vez, porque no logra reconocerse en el lugar viejo, que se le vuelve nuevo y hostil. Todo esto me atrajo también porque, habiendo conversado y viajado con muchos exiliados en Europa, algunos de ellos se reconocían plenamente allá. Mucha gente que encontraba en los festivales de teatro me saludaba: "Qué tal Tato, cómo te va. Aquí soy profesor en técnica quirúrgica, etc.", y me mostraban la casa en Canadá, en Los Angeles o en Madrid o en Londres... (...) Para ellos el país de exilio era la nueva patria, con orgullo. El gran cambio. Incluso con cierto desprecio a nuestro subdesarrollo. "¿Cómo pueden seguir viviendo ahí, en Buenos Aires?", nos decían algunos. Este no es un caso excepcional, como tampoco es excepcional el caso del exiliado que quiere volverse enseguida: yo, por ejemplo” (EC, 2001, pp. 125-126).

Por otra parte, Pavlovsky investiga en Pablo sobre la figura del testigo-cómplice, que había aparecido inscripta en Sara de *El señor Galíndez*. En esta pieza adquiere un desarrollo mucho más amplio, en la situación en la que V. y L: espían por el “agujero chico” y el “grande” (p.69 y sigs). De acuerdo a la subjetividad que portan, ven cosas diferentes. Para Pavlovsky la construcción de la realidad, y de la historia, es un fenómeno de subjetividad. L. remata la situación con una expresión que sintetiza la problemática de la complicidad civil: “Deje de mirar y métase en la cama, deje de curiosear. No se convierta en testigo.

Pavlovsky retoma la matriz realista (la archipoética mimético-discursivo-expositiva) e imprime sobre ella procedimientos de desrealización que producen una mayor opacidad, un más alto espesor metafórico respecto de *El señor Galíndez* y *Potestad*. Sobresale el valor simbólico de la “fumigadora” que acompaña a V. durante toda la pieza sólo será desambiguado catafóricamente

en el cierre. Los personajes están sometidos a un nuevo concepto de individuación, que quiebra el principio de entidad psicológica del realismo:

“Según Ricardo Bartís la obra era valiosa para él porque yo decía en los ensayos que no importaban los personajes en cuanto sujetos sino en cuanto a lugares sociales reconocibles. Es decir, se construía el personaje como espacio social pero la individuación no correspondía a la noción de sujeto en el sentido tradicional” (EC, 2001, p. 126).

En alusión a la militarización de la dictadura, como intratexto de *El señor Laforgue* y de *Tercero incluido*, el leit-motiv del sonido del Concord evoca las acciones militares y especialmente los “vuelos de la muerte”. Pavlosky recupera en *Pablo*, para trabajar el tema de la pérdida de la memoria, un procedimiento investigado en el teatro de los sesenta (*La espera trágica, Somos*): la alternancia veloz de parlamentos brevísimos entre V. y L. como forma de mantener abierto el canal de comunicación (función fática del lenguaje) sin tener qué comunicar (pp. 66-69). Por supuesto que el procedimiento postvanguardista se encuentra modalizado por un nuevo fundamento de valor: ya no se trata de una desconfianza en la naturaleza constitutiva del lenguaje, sino del uso social que del lenguaje hacen los hombres, en función de su voluntad de ocultamiento del pasado y la verdad.

El texto plantea procedimientos de disolución del realismo, aunque en su estructura profunda remite a una referencialidad realista. La nueva poética macropolítica metafórica de Pavlosky trabaja en las tensiones entre univocidad y multiplicidad, afirmación y negación de orden referencial del realismo, como queda claro en la estrategia de los ensayos comentada por el autor:

“Empezamos a reconstruir una historia que no tenía mucho que ver con la obra: una historia coherente para nosotros (el equipo de actores tiene que tener siempre una historia posible de la obra que no es lo que la gente ve, pero que nos sirve a los actores para estar seguros de lo que hacemos). La importancia de esta historia del grupo era que de alguna manera ellos, V. e I., venían a matar a L. desde el comienzo. Cuando V. dice: "Vengo de parte de Pablo", mi personaje, L., sabe que es una orden para matarlo. Se nos ocurrió que los tres formaban parte de algún grupo político y entonces empezaban una especie de juego, un ritual de la ejecución. En un sentido algo parecido a lo que hacían los tres personajes de *La cacería*. Esto lo descubro en este instante. Jugar antes de morir. Mi personaje sabe que lo van a venir a matar, también sabe que los tres se quieren mucho y sabe que su historia de final no tiene

otra salida en ese grupo. Hay algo de inexorabilidad irrevocable. Como debe haber ocurrido en la realidad algunas veces. Entonces, los personajes se ponen a jugar con frases, recuerdos, hasta el último momento de la obra en que L. le dice a V.: "Tardaste demasiado", antes de la escena de muerte. Toda la obra es una especie de juego ritual fantástico sobre la memoria, sobre el recuerdo, sobre la derrota, sobre las distintas percepciones de la represión y la tortura... Ese fue el armazón subterráneo que le dimos nosotros" (EC, 2001, p. 128).

La estética de la multiplicidad produce en el teatro de Pavlovsky una opacidad deliberada:

"La gente quedaba muy impactada; sin embargo, si vos les preguntabas por la "historia", no podían decirte de qué se trataba la obra. Comentaban que todo lo que los personajes decían era profundamente conmovedor, pero los espectadores no podían narrar una historia. Una narrativa específica de la obra. Esa era, por otra parte, nuestra idea. Teatro de "estados", por sobre la representatividad" (EC, 2001, p. 129).

#### 4. *Voces/Paso de dos: el realismo en los bordes de la des-referencialización*

La primera edición llevó el título de *Voces* (1989). El mismo texto, con el nuevo título de *Paso de dos* (nombre del espectáculo)<sup>120</sup>, fue reeditado en 1990 con textos teóricos de Pavlovsky y reflexiones de Laura Yusem (directora), Stella Galazzi y Susana Evans (actrices) vinculadas a la experiencia de trabajo<sup>121</sup>. Entre los textos sobre *Paso de dos* sobresalen el análisis de Hernán Kesselman en *Lo Grupal* n. 10, así como las declaraciones de Galazzi, Evans y Yusem en el artículo "Estética de la multiplicidad" de Pavlovsky (*Lo Grupal* n. 10, 1993).

Pavlovsky lleva a ultranza el nuevo concepto de texto dramático enunciado en el metatexto de *Pablo*. El carácter "abierto" del texto, su estatuto de "malla", lleva a Pavlovsky a incluir didascalias mínimas. Esta ausencia de hablante dramático explícito favorece la multiplicación del

<sup>120</sup> Al respecto reflexiona Susana Evans: "Descubrimos que *Paso de dos* era un cuerpo a cuerpo y esta revelación no fue sencilla. Abrazo de dos cuerpos, con matices desde el amor hasta la muerte, que sugerirán la clave de la intensidad de la obra (...) En la danza existe, en el *pas de deux*, una metáfora de la relación sexual donde la mujer adquiere un rol pasivo ante la fuerza física del hombre" (*Paso de dos*, 1990, p. 22).

<sup>121</sup> Sobre el paso de la dramaturgia de escritorio a la dialéctica autor-actor, Pavlovsky nos dijo: "[Fui] del texto escrito al texto dramático. Hay un oficio que es autoral, dotado de una especie de régimen, de una artesanía específica, de una manera de sentir el teatro, con su propio "timing". Esto ya lo observé en *Reflexiones sobre el proceso creador* [1974, 1976]. Vos escribís pero cuando trabajás en la puesta en escena "necesitás perderse" totalmente y sólo después vas recuperando paulatinamente el texto original con nuevos sentidos. En *Paso de dos* descubrí claramente que hay una sabiduría que corresponde al autor y otra sabiduría que corresponde al actor y al director. Otra gran sabiduría que no tiene nada que ver con el autor. Para el actor es el personaje el que hace la propia escenografía con su cuerpo. Todo se mueve desde el personaje, desde el cuerpo del actor. Cuando digo sabiduría me refiero a un cruce de componentes diversos: un histórico-social, un concepto de verdad, una angustia de muerte, las sensaciones de un sexo particular, etc. Un régimen singular de conexiones" (EC, 2001, p. 131).



en los libros de Beckett? (1992, p. 237).

El carácter metafórico llega en este caso al hermetismo, al punto que el lector, ubicado plenamente en la infrasciencia, no podrá restituir una historia ni “pasar en limpio” el vínculo entre El y Ella: fragmentariamente resuenan las relaciones de represor-reprimido, amantes, esposo-esposa, victimario-víctima, con el suplemento de una distribución alternativa de poderes<sup>122</sup>. La esfera de lo macropolítico (la dictadura como institución) y lo micropolítico (el microfascismo) aparecen estrechamente enlazados y resultan indiferenciables. *Paso de dos* implica el más alto grado de evolución de la poética macropolítica metafórica, y su opacidad da cuenta del esfuerzo de Pavlovsky por pensar la complejidad de lo real cada vez con menos apoyo de las totalizaciones representativas del marxismo. Pavlovsky deja entrar en su poética el caos de la historia hasta un límite apenas controlado. Metáfora e infrasciencia adquieren en *Paso de dos* un nuevo sentido: el del “non plus ultra”, el de la llegada al límite de una concepción poética y de sus posibilidades de dar cuenta de lo real. En tanto metáfora epistemológica, *Paso de dos*

---

<sup>122</sup> Como en el caso de *Pablo*, las tensiones internas entre referencialidad y desreferencialización se resolvieron en los ensayos: “Empezamos a ensayar *Paso de dos* con Susy pero al quinto ensayo Susy sintió que no daba el papel. El personaje, por otra parte, todavía no tenía una clara definición... En esa primera instancia de elaboración sólo sabíamos que éramos un hombre y una mujer con una historia muy particular. Cuando se va Susy le propongo a Yusem que me deje hacer un experimento: hacer yo mismo los dos personajes. Como si tuviera grabada en mi cuerpo una historia de amor, que hablara y me contestara, como el personaje de *Psicosis* de Hitchcock. Como idea era interesante pero en un momento determinado nos pareció que no funcionaba. Entonces aparece algo fundamental. Laura tiene a veces imágenes que sintetizan todo. Ella dijo: “Tal como yo lo siento, veo un cuerpo como imagen, un cuerpo semidesnudo de una mujer al que El le está hablando”. Durante un ensayo yo había hecho un monólogo de improvisación donde decía algo así: “Teníamos la intensidad de la tortura y ahí éramos grandes amantes, pero cuando te llevé a mi casa de Berazategui a vivir conmigo, nunca pasó nada sexualmente. La escenografía de la tortura era lo que nos daba la intensidad: los algodones, la sangre, una orgía de magnífica intensidad... Pero cuando nos vestimos de pijama, en nuestra cotidianidad, no pasó nada”. Laura imaginaba en las improvisaciones que yo la habría golpeado el día que me quedé impotente con ella en Berazategui y que la obra podía empezar allí: ella semidestruida, golpeada, desnuda, moribunda, en mis brazos, y yo recordando. Entonces Laura dice: “Necesitamos el cuerpo de una mujer que sea muy maleable a vos, y esté semidesnuda”. Llamamos a Susy y concretó espléndidamente una tarea muy difícil de hacer. Descubrimos que necesitábamos la voz femenina, porque Susy moribunda no podía hablar. ¡Mirá todo lo que pasamos para llegar al resultado! De un grabador salía la voz femenina, pero lo de la grabación venía mal. Cuando Laura tiene estas intuiciones le creo absolutamente. Entonces se le ocurre poner en escena una actriz que desdoblara el personaje femenino. El relato de todo esto está incluido también en la edición de *Paso de dos*. Incorporamos para ese desdoblamiento a Stella Galazzi, que era a quien habíamos llamado para que grabara la voz. Y Stella se sienta en la grada del público, donde entonces la voz femenina adquiere la verdadera resignificación de la conciencia ética del público” (EC, 2001, p. 132). La multiplicación adquirida por el texto en la puesta es explicitada por Stella Galazzi en la edición de *Paso de dos*: “Para mí ser un doble de otro se constituyó en un gran desafío porque necesitaba transitar el correlato ideológico y la expresión del tiempo, para mí factor fundamental de la obra. Existe un cambio en el tiempo dramático porque la obra habla sobre un tiempo pasado, transcurre en un tiempo presente (los cuerpos en la pileta) y para mí existe un tiempo futuro que es lugar desde donde yo hablo en la tribuna, como espectadora de ese pasado. Yo recupero mi pasado a través de la visión del cuerpo de los protagonistas, reflexiono sobre mi pasión y sobre lo que me pasó, hablando desde el público. Es recién después de la muerte desde donde crece mi personaje crítico porque si bien amé y me entregué, siempre fui víctima y recién al final cuando veo mi muerte es que asumo el rol de víctima con más claridad y es cuando lo condeno con todas mis fuerzas al silencio innombrable frente a un sistema que premia la represión”.

expresa la incertidumbre de Pavlovsky frente a la posibilidad de expresión y desentrañamiento de la realidad y la historia, a la vez que la voluntad de preservar la utilidad de la poética macropolítica. El realismo es llevado en *Paso de dos* al borde con la des-referencialización característica de las figuraciones estéticas “postmodernas” (Laura Cerrato, “Lo postmoderno en la literatura de habla inglesa”, pp. 153-169), como consecuencia de la destotalización antes señalada. *Paso de dos* articula el cierre de la poética macropolítica metafórica y ya evidencia las preocupaciones de las que Pavlosky se hará cargo en su segundo momento de la postdictadura. En lugar de avanzar hacia la disolución postmoderna, Pavlovsky propondrá la resistencia en la antipostmodernidad, el trabajo en una Segunda Modernidad (García Canclini, 1992) que preserva valores y conquistas pero asume la crisis.

lector e invita a cumplir cabalmente con el reclamo de Pavlovsky en *Pablo*:

“Eso es lo que pretendo que los directores y actores de la nueva generación hagan con mis textos” (1986, p. 55).

Los metatextos de *Paso de dos* constituyen el manifiesto más radicalizado de la nueva concepción de Pavlovsky sobre el texto dramático.

El texto de Pavlovsky y la puesta en escena de Laura Yusem han sido minuciosamente analizados en un trabajo de Osvaldo Pellettieri (1994). Nos detendremos en algunas observaciones complementarias con dicho texto, y en el análisis del aporte que significa *Paso de dos* al teatro macropolítico metafórico.

Sobre el origen de escritura del texto, Pavlovsky nos señaló en entrevista:

“Escribí *Paso de dos* después de ver una obra de Marguerite Duras, *La amante inglesa*, que dirigió Verdier en Nueva York. Había en escena, todo el tiempo, un hombre y una mujer ubicados en el proscenio, en torno de un juicio. Nada que ver con el tema, pero me interesó la forma. Pensé: "Mirá qué misterio, qué interesantes este hombre y esta mujer". Ese fue el coágulo del que surge *Paso de dos*. Luego empecé a escribir réplicas, voces y paré de pronto para pensar: "Pero, ¿qué es esto?, ¿adónde me fui?". Recién después de muchos meses de trabajo me di cuenta hacia dónde iba lo que estaba escribiendo” (EC, 2001, pp. 130-131).

Pavlovsky vuelve sobre la imagen del represor y su víctima (El y Ella), pero lo hace ahora con un altísimo grado de opacidad. Los personajes adquieren el estatuto de “voces”, ya no son entidades psicológicas realistas y constituyen espacios de atravesamientos de discursos, nuevas formas de individuación de límites borrosos. Pavlovsky vuelve a su fuente beckettiana, para sostener que hay voces, pero no sabemos quién habla o qué habla a través de ellas. Lucas Margarit expresa con respecto a Beckett:

“Su poética se constituye desde el fracaso, lo cual tiene que ver indudablemente con la precariedad de la naturaleza del hombre de poder asimilar su propio entorno y, consecuentemente, su ser sujeto. El lenguaje lleva a algunos personajes a presentarse como sujetos de la enunciación y a su vez como receptores de sus propias palabras, lo cual quizás pudiera dar alguna certidumbre de su existencia. Esta certidumbre se produce parcialmente, ya que ‘yo’ es sólo una palabra más que se une a las demás, es otra posible máscara entre tantas” (2003, p. 98).

En *El libro que vendrá* Maurice Blanchot enuncia la pregunta clave, sin respuesta: “¿Quién habla

## VI. Micropolítica de la resistencia (1991-2003)

Creo que debemos asumir el peso de la gran responsabilidad histórica.  
 El fracaso del socialismo real y el auge del proyecto neoliberal conservador  
 –con sus éxitos electoralistas- han tenido efectos que no parecen  
 fáciles de evaluar en la izquierda argentina.  
 También es cierto que existe una crisis de la representatividad,  
 que atraviesa hoy los campos de la ciencia, el arte, la política y las ideologías.  
 Todo está en crisis y cuestionamiento (...)  
 Debemos ser cautos y permitirnos a veces balbucear  
 –como diría Samuel Beckett-  
 sin perder el eje central de nuestras ideas por las que nos sentimos socialistas hoy.  
 Es decir, nuestra identidad revolucionaria.

**Eduardo Pavlovsky**

*En busca de la unidad perdida. La izquierda y la juventud, 1992*

Tenemos que reinventarnos otra voz.  
 Crear nuevos dispositivos que permitan  
 recuperar nuestra potencia transformadora. Nuestra micropolítica.  
 Resistir es resingularizar hoy nuestra identidad cultural.  
 Tenemos que animarnos a ser más utópicos que nunca,  
 para recuperar nuestro devenir minoritario.

**E. P.**

*Nuestro sentido de existencia, 1995*

La verdadera función del intelectual es la crítica.

**E. P.**

*La voz del cuerpo, 2004*

### 0. Introducción

La crisis y disolución del gobierno socialista en la URSS y en Alemania y su cuestionamiento como macropolítica producen hacia 1990 un cambio en el fundamento de valor de la producción de Pavlovsky. Dicho proceso puede ser pensado en la izquierda latinoamericana como el pasaje de las “teorías de la dependencia” a las “teorías de la resistencia”, de acuerdo con el análisis de Morris y Schlesinger (2000). Si los textos dramáticos estudiados entre 1970 y 1990 enmarcan su basamento ideológico en la utopía revolucionaria y trabajan con la poética macropolítica de choque o metafórica, a comienzos de los noventa Pavlovsky redefine su posición hacia el diseño de opciones micropolíticas no dogmáticas, balbuceantes, moleculares, a la espera de un futuro más alentador para la redefinición del socialismo. Son importantes en la configuración de esta nueva conceptualización las lecturas de Foucault, Deleuze, Guattari, Barthes, Castoriadis, Morin, Prigogine, Virilio, Negri, Bourdieu, Wacquant, Ian Kershaw, Goldhagen, Steiner, Orlando Figes,

entre los autores de referencia más importantes del período<sup>123</sup>. No se trata de micropolíticas en correlato o contigüidad con una macropolítica superestructural y totalizadora (del tipo macrofascismo/microfascismo, macrosocialismo/microsocialismo) sino de micropolíticas atomizadas, moleculares (como señalamos en la Introducción al Cap. V de esta Tesis).

En p. 42 de nuestra Tesis citamos un texto de Pavlovsky, de referencia frecuente en los estudios sobre el período, donde el dramaturgo define su concepto de micropolítica de la resistencia (*La ética del cuerpo*, 2001, pp. 147-149). Si el socialismo ha sido derrotado (¿momentáneamente? ¿definitivamente?) y se ha impuesto un nuevo orden hegemónico –el capitalismo radicalizado o neoliberalismo, el “imperio”, la hegemonía política de los Estados Unidos–, quedan dos caminos: sumarse al nuevo orden o resistir contra él. El gesto de la resistencia es inseparable del sentimiento de derrota o pérdida, se articula como posibilidad de no concesión absoluta al victorioso y abroquelamiento en espacios circunscriptos. Se resiste micropolíticamente, es decir, no desde el discurso macropolítico totalizador e institucionalizado, no desde la molaridad de las grandes representatividades, sino desde la fundación de nuevas subjetividades por los bordes, a través de identidades complejas alternativas<sup>124</sup>. Construcción de espacios de producción de subjetividad (identidad) diversos donde se desarrollan otras opciones existenciales, “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” (EC, 2001, p. 148). Pavlovsky define lo “micropolítico” como aquellas “experiencias que no se pueden explicar sólo por la historia sino que son desvíos de la historia” (ibidem). De acuerdo

<sup>123</sup> Resulta útil consultar el inventario de biblioteca, teatroteca, discoteca, pinacoteca y cinemateca firmado por Pavlovsky y Hernán Kesselman, “Entre otros autores que nos hemos devorado y desovado”, *La multiplicación dramática* (edición corregida y aumentada), 2000, pp. 141-142.

<sup>124</sup> Sobre la noción de sujeto social, escriben Puiggrós y Gagliano en *La fábrica del conocimiento. Los saberes socialmente productivos en América Latina*: “En los discursos, esta categoría de honda raigambre filosófica se ha mostrado apta para sufrir transformaciones provenientes de su uso en contextos teóricos distintos, en Sociología, Psicoanálisis, Ciencia Política, Antropología y Pedagogía, así como para dejarse atravesar por la transdisciplinariedad postmoderna. Por lo tanto no podría ser trascendental ni estar predeterminada por ninguna esencia, ni mucho menos concebirse como plena y con un centro fijo (...) la usamos de manera arbitraria, refiriéndonos a identidades complejas, que no son trascendentales sino socialmente sobredeterminadas, resultantes del desplazamiento y condensación de sentidos a favor de una posición identitaria y no de una personalidad esencial. La noción de sujeto (...) se nutre del concepto de *habitus* de Bourdieu, en tanto los sujetos juegan el rol que les fijó su pertenencia a una determinada cultura, a un modo de vida que se internalizó de forma tal que es parte de sus actos, de sus gustos, de su cuerpo, donde lo social y lo individual se funden y el sujeto pone en juego inconscientemente el mandato en el que lo instruyó su grupo de pertenencia, pero discutiendo a aquel autor a la luz de los desarrollos derrideanos y de la crítica al estructuralismo” (Puiggrós y Gagliano, 2004, p. 219). En un sentido aplicable a los estudios de las micropolíticas, hay que resaltar la importancia, más allá del *habitus* o en diálogo con él, de estructuras de desvío, fuga, desterritorialización, alternativa o disyunción respecto de las sobredeterminaciones sociales. En la conceptualización pavlovskiana, la micropolítica posee una dimensión creadora, fundadora, capaz de ampliar y enriquecer la experiencia del mundo con otras territorialidades.

con Deleuze y Guattari, Pavlovsky sostiene que la opción de resistencia está en crear líneas de fuga, “escapando siempre de los territorios duros”. Devenir “molecularidad” para no entregarlo todo. En diálogo con Pavlovsky observamos que lo micropolítico resulta complementario de su interés por lo grupal, una de las constantes de su reflexión desde la década del sesenta y el dramaturgo señaló:

“Mucho del campo de lo grupal tiene que ver con espacios para producir una subjetividad diferente de la impuesta. Reflexiones sobre lo que pasa con la gente, nuevas maneras de pensar, nuevos discursos. Estamos en un momento tan grave de la crisis de las grandes representaciones que frente a esto caben distintos espacios experimentales de búsqueda, de estudio, de creación... Ya nadie puede hablar como antes, con pedantería, seguro de tener la justa” (EC, 2001, p. 148).

En “Una cultura de la resistencia” (Cap. XIV de *La ética del cuerpo*), Pavlovsky afirma que lo micropolítico es una instancia presente hacia la reformulación de una nueva macropolítica de la izquierda, molecularidad a la espera de una reintegración molar, que a la vez preserve la singularidad de lo micropolítico. Las tensiones entre micropolítico y macropolítico ya no son pensadas como contigüidad mecánica, sino con una dinámica más compleja:

Uno de los temas que más me preocupan es el del destino de la izquierda argentina e internacional. Sobre esta cuestión escribí un artículo, “En busca de la unidad perdida: la izquierda y la juventud” [Revista *Zona Abierta*, n. 17, recogido en *Micropolítica de la resistencia*<sup>125</sup>], que es una especie de declaración de principios. (...) Definir y diagnosticar situaciones requiere asumir la responsabilidad de integrar niveles diferentes de complejidad y reducir el predominio del pensamiento omnipotente y totalizador. Es difícil describir lo que ocurre hoy con la izquierda. (...) No tenemos lenguaje para explicar hoy nuestras ideas, nuestras dudas y nuestras incertidumbres. La juventud actual en su mayoría no parece entenderlo. Cabalgamos lejos de sus inquietudes existenciales, de sus búsquedas de nuevas identidades. Nos ven dogmáticos, repitiendo viejos *slogans*. Cuando hablamos de política los jóvenes nos observan sin involucrarse. No me refiero a los jóvenes militantes sino a la gente de todos los días. Mi propuesta actual es un socialismo con democracia, que pueda tener una fuerte militancia combativa y de denuncia y, al mismo tiempo, suficiente estructura de demora para la producción de nuevos discursos posibles. Un socialismo poético y alegre, que se vaya inventando a sí

<sup>125</sup> Un fragmento de dicho artículo es reproducido en este Capítulo de nuestra Tesis como epígrafe.

mismo en nuevas prácticas concretas, sin renegar de sus principios ni de su ética. Un socialismo apasionado que sea capaz de involucrar a las juventudes trabajadoras y universitarias. Un socialismo lúdico y creativo. Una verdadera utopía donde los jóvenes se sientan representados y nos acompañen en nuestras ilusiones, que también deberían ser las ilusiones de ellos” (EC, 2001, pp. 153-154).

Se resiste desde la pasión, la alegría y la creación alternativas, contra la depresión y la parálisis; desde el ejercicio de la memoria, contra el olvido; desde la “ética del cuerpo”, que persigue la coherencia de sostener con el cuerpo (las acciones individuales y sociales) lo que se dice con la palabra; desde “la voz del cuerpo”, decir lo que se piensa y se experimenta históricamente sin acomodarse a lo coyuntural, “decir siempre lo mismo”, ser fiel a la verdad de las propias ideas y de la propia experiencia histórica, sin eufemismos, especulaciones ni influencias de los contextos diversos, como señala Pavlovsky en su artículo “La voz del cuerpo”, publicado en *Página/12*, Contratapa, 27 de marzo de 2003, y recogido en el volumen homónimo:

“La voz provino de un Iraquí que había vivido en la Argentina. Su castellano se entendía muy bien desde Bagdag. “Me deja hablar – me van a dejar hablar – me va a dar tiempo?” Le preguntó al periodista de R. Mitre “Sí señor diga lo que tenga que decir.” “¡Nos están masacrando – el Sr. Bush y su pandilla – Están arrojando miles de misiles en nombre de la libertad – en nombre de la liberación – qué liberación! ¡Esto es un infierno! – las mujeres y niños gritan por las calles enloquecidas, han perdido sus casas – hay cadáveres – la gente está desbordada y ellos siguen con sus bombardeos en nombre de la libertad! Cómo pueden creerle al criminal de Bush y su pandilla que esta es la democracia de la liberación! ¿Escuchan ustedes los gritos y las bombas? Esto es desesperante, y lo más terrible es que le crean a este miserable de Bush – “Y si se fuera Sadam? No se solucionaría todo?” preguntó el periodista: “Si se fuera Irak?” “No (volvió a contestar el periodista ) le repito, dije si se fuera Sadam, no se detendría el bombardeo”. Hubo una pausa. “Le entendí bien Sr. periodista – pero Sadam es Irak – Irak es Sadam Irak no se puede ir. Esto les cuesta entender a ustedes. Lo elegimos el noventa por ciento de la población”. De improviso surgió la voz del padre – que estaba en Buenos Aires y que había sido cónsul de Irak en el país. “Escuchame hijo tranquilízate. Yo te quiero mucho y estoy preocupado por vos” – “Gracias papá, ¿pero escuchás las bombas – escuchás cómo están destruyendo nuestra Bagdag papá? Escuchás (se oían explosiones) es nuestra Bagdag” – El padre replicó: “Sí escucho hijo – escucho todo – cuidate, no puedo decirte

nada más porque te quiero mucho” “Yo también te quiero papá, te quiero mucho. Adiós”. ¡La voz del cuerpo – la voz que no aparece en el CNN – la voz del terror y la muerte – la cúspide del terror – cuerpo aterrorizado – cuerpo bombardeado – cuerpo sin límites – cuerpo fragmentado – atomizado pero también juntando odio – odio y resentimiento que surge de la impotencia del más débil frente a la prepotencia del más fuerte -. Pero también odio que agiganta – odio que enaltece – odio de la dignidad. No es el cuerpo de la protesta de las calles – es el cuerpo arrinconado frente a la muerte y a la destrucción. Allí – al lado – allí cerca. Allí por siempre. Es el odio infinito. El odio que queda registrado en el cuerpo y ese odio se hereda. Como contra partida Chiche Gelbung le pregunta a Mario Grondona “Cuál debe ser nuestra posición frente a la guerra, Mariano?” “Nuestra posición es estar del lado de los ganadores – como en todas las guerras. Además reconstruir Irak va a costar 100.000.000 de dólares y de haber participado con los aliados podíamos estar en alguna licitación en la reconstrucción. Mire España – la habilidad de Aznar!!” (viernes Canal 9) El autor de los comunicados del Proceso nunca fue tan claro y tan tremendo. Sin fisuras. Inobjetable” (*La voz del cuerpo*, pp. 137-138).

Se resiste además desde el ejercicio de la crítica, función por excelencia del intelectual, de acuerdo con E. Said, “quien le dice la verdad al poder”. La producción de pensamiento crítico como resistencia<sup>126</sup>. Pavlovsky pone en práctica dicha capacidad crítica sistemática y regularmente a través de sus ensayos breves publicados en diversos medios, centralmente en *Página 12*, y recogidos en *Micropolítica de la resistencia* (los producidos entre 1989 y 1999) y en *La voz del cuerpo* (de 1999 a 2004). Pavlovsky ha reflexionado sobre la función crítica en varios de sus artículos periodísticos, especialmente en “La responsabilidad del intelectual”, donde propone a Juan Gelman como modelo de intelectual, y de práctica de la resistencia crítica:

“Edward Said en su libro *Representaciones del intelectual* sugiere que independientemente de la singularidad artística o científica de sus obras el intelectual tiene además siempre como función fundamental la crítica de la sociedad que le ha tocado vivir. La verdadera función del intelectual es la crítica. El tema de la crítica para nosotros intelectuales latinoamericanos es fundamental. El silencio muchas veces

<sup>126</sup> Tal vez sea ésta una de las coincidencias entre los diversos sectores de la izquierda Argentina actual. Véase al respecto, por ejemplo, el “Editorial” de la *Cuadernos de Cultura. Revista Comunista para el Debate Cultural* (Cuarta Etapa, n. 0, diciembre 2004), publicación orgánica del Partido Comunista, firmado por el Consejo de Redacción (Ricardo Capellano, Alfredo Granbde, Beatriz Rajland, José Schulman, Emilia Segotta, Raúl Serrano y Jorge Testero), cuyo punto de partida es “dar batalla por una cultura crítica y alternativa” (p. 3).



ha contribuido a la complicidad civil durante las dictaduras. También hay una crítica silenciada a la responsabilidad del imperialismo norteamericano en la suerte de todas las democracias latinoamericanas que solo han producido siempre en todo el continente (el de mayor desigualdad social y económica del mundo), concentración de la riqueza en un sector minoritario de la población (aliado a los capitales financieros internacionales) y miseria marginación desocupación exclusión y subdesarrollo de los recursos humanos del 60 % de la población restante. Todo Latinoamérica es así. Tal vez Cuba sea la excepción. Algunos opinadores intelectuales argentinizan el problema para evitar Latinoamericanizar el conflicto e incluir a EEUU. como razón de estas desigualdades. Como si la miseria y la exclusión fuera solo un problema argentino. Tal vez los subsidios de las fundaciones norteamericanas, según Petras, concedidos a los periodistas y a los intelectuales latinoamericanos podrían sugerir algún tipo de respuesta a este escotoma diario de los medios. Ejemplo paradigmático de intelectual comprometido es J. Gelman. Poeta extraordinario pero siempre atento y ejerciendo una función crítica permanente del momento histórico social que le tocó vivir. A través de tres artículos fundamentales Gelman ha denunciado últimamente los antecedentes de los negocios de la familia “Bush” y su relación con la guerra de Afganistán. Sugiere y denuncia a la guerra actual y su continuidad ya inminente (Irak–Somalia–etc.) como un negocio calculado de antemano por EEUU. para el abastecimiento de gas y petróleo para el país. La denuncia es formidable por su coherencia ideológica y por su documentación. Nuestra actitud obsecuente frente a EEUU en el voto contra Cuba cuenta con una cuota de complicidad intelectual por su silencio crítico ¿cual será nuestra función crítica frente a la nueva invasión norteamericana a Irak con sus probables muertos inocentes? O nos hacemos los zonzos denunciando a nuestros senadores? ¿Cuál es nuestra identidad actual como país? ¿Cuál es nuestra responsabilidad como intelectuales en la pérdida de nuestra identidad cultural? ‘La sociedad que costea que haya hombres que vivan pensando, exige que piensen también para ella’ (Castilla del Pino)” (*La voz del cuerpo*, pp. 196-197).

Se resiste, además, desde la producción artística, y en especial el teatro, por sus características conviviales, como propusimos en la Introducción al Cap. V. Pavlovsky ha escrito en colaboración con Kesselman y De Brasi un pequeño en el que reflexionan a tres voces sobre los

vínculos entre arte y microopolítica: *Escenas multiplicidad (Estética y micropolítica)* (1996). Desde este complejo fundamento de valor de la micropolítica y la resistencia, se manifiesta en la dramaturgia del último Pavlovsky un nuevo tipo de personaje caracterizado por la producción de espacios de subjetividad alternativa, que ya no se ampara en la macropolítica de la revolución pero resiste contra el avance de la macropolítica del neoliberalismo. Personajes que componen líneas de fuga, como Cardenal, Poroto o Coriolano, y que analizaremos en este capítulo de nuestra Tesis.

### **1. *El Cardenal*: expresión del desconcierto**

*El Cardenal* es el texto que marca el momento de pasaje o transición entre la macropolítica marxista y la formulación de las nuevas conceptualizaciones de una micropolítica de la resistencia. Evidencia la búsqueda de nuevos parámetros poéticos, tanto en lo morfológico como en lo temático. Se conserva un único texto, que Pavlovsky decidió no estrenar y publicó en 1992, resultado del trabajo de reescritura sobre un texto anterior, *El último poeta*, no conservado, cuya origen data de 1987. *El Cardenal* es un texto pre-escénico, pero resulta del trabajo durante veinte jornadas intensas con el director Miguel Dao, por lo que integra las dimensiones de escritura actoral, grupal y de escritorio. Al respecto, puede consultarse el “Prólogo” de Pavlovsky a la edición de 1992 (p. 7). Es importante señalar que la pieza entabla un vínculo intertextual con la serie de cuadros de Francis Bacon dedicados al retrato de Inocencio X de Velázquez. *El Cardenal* fue reeditado en el *Teatro completo III* (2000), hecho que demuestra la validez que Pavlovsky otorga a este texto dentro de su producción, aunque haya decidido no representarlo<sup>127</sup>. A pesar de que, como señalamos en I.1. de nuestra Tesis, el protagonista de *El Cardenal* constituye el antecedente del personaje actor de la pieza posterior *Rojos globos rojos*, ambos guardan grandes diferencias. El ámbito dramático está centrado en el trono del Cardenal (evocación del retrato de Velázquez y del estudio de Bacon), rodeado por vidrios a los costados y atrás, pero con “una gran horca pendiendo sobre el trono”. El Cardenal está siempre rodeado por dos enanos, a los que corresponden lateralmente otras dos horcas más pequeñas, en la que todos terminarán suicidándose. El Cardenal es un ideólogo-teórico de la subjetividad fascista, especie de Señor Galíndez a la vista, atravesado por la estética de la multiplicidad, distorsionado por la degradación y el horror de su pensamiento compuesto en una tensión entre elementos realistas y

<sup>127</sup> Pavlovsky ha autorizado a numerosos elencos a estrenar la obra, que ha contado con excelentes versiones, entre ellas la del grupo mendocino Viceversa.

otros desrealizadores (que sugieren el intertexto shakesperiano, véase p. 15). El Cardenal es centro de poder que irradia pensamiento sobre el mundo, ideas que se convierten en la alimentación de los hombres. Pavlovsky desarrolla una metáfora de la comida como formación e inoculación de la subjetividad (especialmente Escena III), ya presente implícitamente en *Telarañas*. En tanto sujeto de poder, diseña un campo de enemigos: los “poetas”. Opone pensamiento lineal a pensamiento poético, como observa Pavlovsky en *Escenas multiplicidad (Estética y micropolítica)* (1996, p. 89) y como ha sido estudiado minuciosamente por Miguel Angel Giella (1994, pp. 218-231). Con esta pieza Pavlovsky agrega un eslabón más a la serie de la poética macropolítica metafórica, pero lo singular es que ya no la encuentra eficaz para su expresión y decide no estrenarla. *El Cardenal* es un texto incompleto, que no ha alcanzado una realización satisfactoria. Pavlovsky siente que la pieza no lo representa, es anacrónica respecto de su nueva forma de pensar el mundo. La mutación de este personaje al actor de *Rojos globos rojos* constituirá la evidencia textual y poética de cambio.

## **2. *La ley de la vida, Alguna vez, Trabajo rítmico: dramaturgia minimalista***

Junto con *El Cardenal*, la edición de 1992 incluye tres textos breves, más tarde recogidos en *Teatro completo III*. Se trata de prácticas de una “dramaturgia del balbuceo”, del fragmento, del supuesto “discurso irrelevante”, de la desarticulación del recorrido narrativo tradicional (véase en este mismo capítulo el ítem 6), una nueva forma de atentar contra la matriz mimético-discursivo-expositiva del drama moderno (Cap. II). Si Pavlovsky ya había trabajado con formas de teatro breve (*Circus-loquío*, 1969), lo hacía integrando los textos cortos a una estructura mayor, a la manera de una colección integrada, no miscelánea (Mora, 1992). A diferencia de aquella primera experiencia, *La ley de la vida, Alguna vez y Trabajo rítmico* constituyen las primeras expresiones de una dramaturgia minimalista, que rehúye deliberadamente la tesis realista y la predicación pedagógica y cuya poética es metáfora epistemológica de la destotalización y el cuestionamiento de las grandes articulaciones discursivas. La emergencia de esta dramaturgia minimalista se relaciona además con una extraña voluntad de silencio y reconcentración, producto del desconcierto y el despallabrarse, en el sentido beckettiano y también en el que Paul Celan enuncia en su poesía (Vila-Matas, *Bartleby y Cia*, 1995). “Pequeños relatos”, “manchas”, “instantes” –tales son las palabras con que Pavlovsky se refiere a ellas en una entrevista inédita- que no componen una morfología “menor” o “pequeña” de la obra grande sino una poética propia, específica, con sus rasgos

autónomos y su especificidad, como ha señalado Eduardo Pérez-Rasilla (“Tipología general del teatro breve”, 1997, pp. 51-56). Pavlovsky las concibe para ejercicios de trabajo con el grupo teatral, pero les otorga otro estatuto al considerarlas para la publicación. Son textos breves que evidencian la necesidad de Pavlovsky de buscar nuevas formas de expresión dramática y de abandonar las grandes formas discursivas y orgánicas. Ponen de manifiesto, además, la vigencia y recurrencia del arsenal de procedimientos postvanguardistas indagado en los sesenta y recuperado permanentemente en años posteriores. Tienen paradójicamente a la vez el estatuto de esbozos-ejercicios, núcleos dramáticos como germen de textos posibles, y textos autónomos con validez propia. En el caso de *Trabajo rítmico*, manifiesta el intertexto de las piezas breves beckettianas (*Pavesas*) así como el interés de Pavlovsky por una dramaturgia que explota el componente suprasegmental de la palabra, su sonoridad, la dramaturgia como música (véase entrevista con Violeta de Gainza, 1997, así como las reflexiones de Pavlovsky en torno de la escena de la afeitada en *Volumnia*). Aunque todavía no configuran la poética micropolítica de la resistencia, estos textos breves son preámbulo y síntoma de la preparación de Pavlovsky hacia el universo discursivo de *Rojos globos rojos*, *Poroto* y *Volumnia*.

### 3. *Rojos globos rojos: teatro del balbuceo y el aullido*

Se conservan dos textos dramáticos diferentes de *Rojos globos rojos*, de naturaleza diversa. El texto publicado en la primera edición (Babilonia, Colección Libros de Babilonia, Serie Drama, n. 1, 1994) reprodujo el manuscrito entregado por Eduardo Pavlovsky a los editores unos meses antes del estreno del espectáculo, con la incorporación de cambios experimentados por el borrador original (lamentablemente no conservado) en el proceso de ensayos. Se trata entonces de un texto dramático pre-escénico. Cuando en 1996 Jorge Garrido, director de Ediciones Atuel, propuso a Eduardo Pavlovsky por nuestra iniciativa publicar su *Teatro completo*, sugerimos la posibilidad de transcribir la nueva versión de *Rojos globos rojos*. 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 escénico se fue modificando notablemente. En *Teatro completo I* (1997, reedición 2003) incluimos la “nueva versión” (1997, 2003, p. 75), resultado de la grabación y minuciosa transcripción del texto utilizado en una función con público de *Rojos globos rojos*, grabada en video en el Teatro Babilonia, en octubre de 1996. Contamos para ello con la colaboración de Nora Lía Sormani, y la revisión final de Pavlovsky, quien “tachó”

prácticamente todas las didascalias -sugeridas por nuestra notación-, siguiendo el criterio apuntado en el prólogo de la primera edición:

“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” (1994, p. 9).

Este criterio es concordante con lo expuesto en *Paso de dos*: reducir las didascalias al mínimo para propiciar las nuevas lecturas y puestas sin condicionarlas. Nuestro deseo de fijar una nueva versión de *Rojos globos rojos* se relaciona con una tarea de edición de “textos de teatristas” que venimos realizando desde 1990 y que incluye entre otras las publicaciones y fijaciones textuales de *Postales argentinas* de Ricardo Bartís (Dubatti 1991), *Macocos adiós y buena suerte* de la Banda de Teatro Los Macocos (Dubatti 1992a), *La virgencita se enamora* y *El puré de Alejandra* de Batato Barea (Dubatti 1995c) y siete textos de la producción dramatúrgica del actor y director Norman Briski (1996). Por otra parte, de esta manera continuamos con una práctica de fijación textual ya iniciada por Pavlovsky con *Potestad* (véase el Cap. V de nuestra Tesis).

La existencia de dos textos (pre-escénico y post-escénico) favorece la perspectiva genética. Grésillon afirma:

“Al oponerse a la rigidez y a la clausura textual del estructuralismo –del que sin embargo ha heredado los métodos de análisis y las reflexiones sobre la textualidad- y al proporcionar una réplica a la estética de la recepción, definiendo los ejes del acto de la producción, la crítica genética instaura una nueva mirada sobre la literatura” (1994, 25).

Nos valdremos de esta perspectiva para confrontar ambos textos.

En pp.40-42 de nuestra Tesis referimos el complejo y largo proceso de elaboración de la pieza, primer texto representativo de la micropolítica de la resistencia. La obra abandona la problemática de los represores y la construcción memorialista de la dictadura y presenta al personaje de Cardenal, un viejo actor que, acompañado por dos bailarinas “tailandesas” cuarentonas (las hermanas Popi) representan obras y números de varieté en "El Globo Rojo", teatrillo marginal de un pueblo perdido en la Provincia de Buenos Aires. 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 revive la pasión de un estreno, bajo el lema de "Todo no se puede entregar".

Pavlovsky ha destacado el vínculo ideológico de Cardenal con la micropolítica de la resistencia:

“El Cardenal está hablando de esto: de la caída de las grandes certezas y discursos hegemónicos. [Recrea el texto del espectáculo] "Cuando uno se siente derrotado lo mejor es no buscar excusas sino aceptar la derrota sin decir todavía ninguna frase, un gran aullido de muchos días, para que cantemos las miles de derrotas. Pero no nos olvidemos por favor que cuando contemos la historia de los fracasos, no nos olvidemos nunca de los balbuceos, de los temblequeos, de los llantos y de los gemidos. Entonces, tal vez podamos encontrar las nuevas dicciones que nos faltan". Es decir, no quedarnos con los discursos sino atravesar la crisis existencial de cada uno. Entonces, ése es el lugar de El Cardenal, en su devenir existencial: "A mí no me van a privatizar la alegría". En ese espacio de subjetividad propio puede mantener una coherencia, una fidelidad con lo que cree: "¿Sabés qué lindo decir todos los días lo mismo?". El vive el teatro como un lugar para resistir: "El rosquete, no, soy muy grande para entregar el rosquete". Hay algo que no se puede entregar y desde ahí se pueden producir nuevas subjetividades. En la obra hay una gran cantidad de dimensiones simultáneas. Toca los grandes temas que puede tener un hombre de cierta edad: el sexo, el amor, la pasión, el desgaste, la muerte, la enfermedad, las ilusiones, las desilusiones, la violencia del deterioro, la intensidad del sexo, la precariedad de los lenguajes hegemónicos, la desesperanza y la necesidad de seguir teniendo utopías pero a partir de las derrotas existenciales, no a partir de grandes lenguajes y grandes discursos sino a través de las vivencias corporales. De una ética del cuerpo. Sólo desde allí renace en cada función. Se hace imbatible: "¡Vamos todavía Globos Rojos!", es la frase final. La lucha continúa” (EC, 2001, pp. 148-149).

*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, teatro de estados y dramaturgia abierta (sin o casi sin didascalias). Pero a estos rasgos de continuidad se incorporan algunas “desviaciones” productivas: personaje positivo, mayor espesor de redundancia pedagógica, teoría de la resistencia, antiposmodernidad pero a la vez asunción de la Segunda Modernidad, recuperación de la tradición del actor popular argentino, acentuación del campo semántico de la vejez. Estos nuevos componentes, al proyectar el eje de la selección en el de la combinación, generan una poética inédita. Detengámonos en algunas de estas novedades consideradas en el eje de la selección:

a) la introducción del primer personaje positivo del teatro de Pavlovsky; y en complementariedad con esto, el primer personaje ideólogo. El Cardenal expone una visión de mundo con una inflexión pedagógica, elabora un modelo a seguir, que incluso se sintetiza en apotegmas o consignas de acción, en discurso directivo (Werlich, 1975): "¡Hay que resistir!". El Cardenal es un ideólogo a pesar de sí mismo, destinado por Pavlovsky a poner en ejercicio y verbalizar la militancia en la resistencia micropolítica, contra el avance de la macropolítica neo-liberal salvaje de fin de siglo. Su rol de "predicador" de esta nueva filosofía para el futuro determina en la poética de *Rojos globos rojos* la inclusión de procedimientos de construcción inéditos en la historia del teatro de Pavlovsky. El único antecedente de personaje positivo en el teatro de Pavlovsky será Dagomar (*Cámara lenta*, véase al respecto el Cap. IV de nuestra Tesis), aunque con características muy diferentes a las de El Cardenal.

b) el fundamento de valor de *Rojos globos rojos* ya no radica en la macropolítica marxista sino en la noción de "resistencia" que Pavlovsky explicita en *La ética del cuerpo* (1994) y en los artículos de *Micropolítica de la resistencia* (1999) y que ha sido analizado con lucidez por Giella (1997).

c) En este sentido de "resistencia", *Rojos globos rojos* se vincula con el amplio frente de textos "antiposmodernos" (es decir, los que manifiestan una actitud de reacción o cuestionamiento frente a los avances de una mentalidad "posmoderna" en la sociedad argentina, concebida como opuesta y hostil hacia los valores de la Modernidad). Hemos estudiado este fenómeno del teatro nacional en diversas ocasiones (1992c, 1994e, 1995c).

d) Sin embargo *Rojos globos rojos* es también el registro de la aceptación pavlovskiana de la crisis de los valores de la Modernidad, la pérdida de los discursos homogéneos y especialmente de las totalizaciones teóricas de la izquierda. Se trata de un teatro del "balbuceo". El texto explicita este aspecto:

"Cholo, quiero que me cuenten las historias de los decires balbuceantes, con las dicciones de los grandes tormentos, misterios y tartamudeces de la noche. Quiero oír hablar en tartamudo (...) No te quiero explicar nada. Nos hemos pasado toda la vida explicando todo y entendimos bastante poco. Quisiera contarte la historia de mis retazos, de mis pausas de mis ambigüedades, de mi incomprensión de la existencia, de mis largos monólogos inexplicables, de la complejidad de mi vida" (1994, p. 15).

El concepto de balbuceo (hablar con pronunciación entrecortada, torpe, lenta y vacilante, trastocando a veces las letras o las sílabas) es el correlato de la pérdida de los grandes sistemas de

representación, la asunción del desamparo y, también, del desconcierto de la derrota. Lo que no se puede pensar, no se puede decir. A un pensamiento no sistemático, “débil”, fragmentario, le corresponde una expresión verbal hecha de retazos, atomizada. Por esto último *Rojos globos rojos* se autodefine también como teatro del “aullido”:

"Contemos la historia del fracaso, no nos olvidemos nunca de los aullidos y de los balbuceos" (pp. 16-17).

Teatro del balbuceo y del aullido: Pavlovsky es consciente de la novedad histórica de la Segunda Modernidad y también de la novedad de su último teatro: por eso El Cardenal explicita la necesidad de "aprender a contar otras historias" y a "cantar nuevas canciones" (1994, p. 20).

e) la recuperación, a manera de homenaje y fuente de dinamización y apropiación estética, de la tradición del actor popular rioplatense, a partir de la figura de Cardenal. Este componente es parte de un campo de referencias metateatrales de extenso desarrollo en *Rojos globos rojos*, aspecto que nunca fue tan explotado en el teatro anterior de Pavlovsky.

f) si las poéticas se definen no sólo formal sino también temáticamente, caracteriza a *Rojos globos rojos* la emergencia del campo semántico de la vejez, ya apuntado en *Potestad* y en *Pablo*. En el plano de la expresión espectacular, la complementariedad semiótica entre Pavlovsky-actor y Cardenal-personaje generaba un efecto de constante pasaje del plano ficcional (la historia de Cardenal) al plano real de la actividad actoral (Pavlovsky en escena), casi como en la “comedia de comediantes” medieval y de acuerdo con los usos de la postdramaticidad en el teatro de las últimas décadas. Cuando Pavlovsky decía: “¡Qué cansado estoy, no doy más, no puedo seguir!”, los espectadores no sabían si atribuir esas palabras al personaje Cardenal o al propio Pavlovsky.

En cuanto al texto de la segunda versión destacaremos lo siguiente a partir de observaciones que iluminan genéticamente los procesos de escritura teatral:

a) El hecho de que sea el resultado de una función grabada en video y desgrabada acentúa su carácter de “dramaturgia de actor”, explicita componentes del subtexto de la primera versión y del texto espectacular (la espacialización y la escenografía, los accesorios, los movimientos, los códigos de actuación). La segunda versión consigna que en la mesa de su camarín Cardenal tiene dos fotos: una de Pepe Arias y otra de Dringue Farías. Sobre la inclusión de ésta última, que fue sumada *a posteriori*, Pavlovsky recuerda en *La ética del cuerpo* (Cap. XV, pp. 172-173): “A una de las funciones de *Rojos globos rojos* vino a verme un nieto de Dringue Farías. Se emocionó mucho con la obra y me vino a saludar



después. Me dijo que El Cardenal le había hecho recordar muchísimo a su abuelo, por la manera de hablar, de moverse, de gesticular. Poco tiempo después, en Montevideo, cuando presentamos *Rojos globos rojos* en la Muestra Internacional de Teatro, en 1996, se acercó nuevamente con la foto de Dringue y me la regaló. Yo decidí ponerla junto a la de Pepe Arias en el espejo del camarín del Cardenal, a la vista del público (...) Es una especie de homenaje a los grandes actores del teatro popular argentino, ese teatro que fragmentariamente yo iba a ver con mi papá al Balneario Municipal. Por otra parte, vi dos o tres veces en el Maipo o en el Avenida los monólogos de Pepe Arias, que siempre me asombró por la potencia teatral que desplegaba sin hacer nada. Me impresionaba esa comunicación feroz sin decir nada, con solo moverse y gesticular. En el Balneario papá me llevaba a tomar un cívico con maníes, en la Costanera Sur, y había muchos micronúmeros. Yo tendría menos de diez años. Aparecían muchos cómicos decadentes. También los vi a Dringue y a Castrito en los teatros. Lo que me quedó es el ritmo de esos actores, la potencia de sus pausas. Yo no soy un representante del sector social ligado a esa zona de la cultura popular: es un devenir, un bloque que surgió. Lo más cercano a mí, en este sentido, era mi tío Pedro Onetto, un extraordinario cuentista de su vida de médico”. La nueva versión en muchos casos torna nítida la inflexión oral de determinados parlamentos, el estallido de las marcas del modelo de interpretación popular (especialmente a la manera de Pepe Arias), las bruscas transiciones de un tono a otro, las intensidades o las acciones físicas y físico-verbales de las Popi. Explicita o densifica las matrices de representación y acrecienta el espesor “oral” de la pieza. Al respecto Pavlovsky ha escrito: “El lugar del actor es el descubrimiento del Texto de Goce. No de Placer. Cuando editamos *Globos rojos* (sic) en su segunda versión Dubatti lo que hizo fue ver la última función en video, observar nuestros cuerpos (el mío y el de las Popi), nuestros ritmos, lo no representable de la escena. Edita los ritmos de la letra del texto escrito, los movimientos e improvisaciones, lo no representable, la belleza de lo que escapa siempre por los bordes de la letra escrita. Lo otro. Lo opaco. La no transparencia” (Pavlovsky, *Psicodrama y literatura*, 1998, p. 35).

- b) En tanto la primera versión fue escrita para ser leída y la segunda es el resultado de un proceso de escenificación, de pasaje del texto por el cuerpo de los actores y el “tiempo” de un texto espectacular, puede decirse que al texto de 1994 corresponde la categoría de “reader-oriented”, y al de 1997 la de “performance-oriented”. Es interesante señalar que un

equipo de actores italianos que estrenó *Rojos globos rojos* en 2000 solicitó a Pavlovsky una fotocopia de la segunda versión y le han transmitido dos observaciones sobre ella: por un lado, que les provee ventajosamente ciertas claves para la comprensión del funcionamiento de la obra en escena (por ejemplo, ofrece ciertas instrucciones sobre el desempeño de las Popi); por otro, que les complica el proceso de traducción en tanto esta segunda versión está ligada más inmediatamente a la expresión de la oralidad rioplatense de 1996. La primera versión, en tanto su proceso de escritura es anterior al trabajo de escenificación, se relaciona con el “castellano escrito”; la segunda, en cambio, con las variables dialectales orales del “castellano cotidiano” en el Río de la Plata. En este sentido Pavlovsky recomendó a esta compañía italiana que “cruzen”, integren las ventajas de una u otra versión.

- c) La segunda versión permite observar cambios y desplazamientos de los acontecimientos de la intriga. En el proceso de escenificación, Pavlovsky realizó ciertos ajustes a la trama de la pieza. Entre los cambios más relevantes figura el del cierre de *Rojos globos rojos*: en la segunda versión Pavlovsky excluye el apotegma pedagógico “¡Hay que resistir, carajo!”, que explicita en forma redundante el propósito didáctico del texto y desplaza la expresión de ese sentido, implícitamente, al plano de las acciones físicas (la alegría de Cardenal frente a las entradas vendidas para las próximas funciones). También se observa la anulación de algunas situaciones menores y de breves réplicas de Cardenal.
- d) La nueva versión manifiesta la intensificación o ampliación de ciertos códigos: la cultura de la pobreza, la indigencia del trío; la interacción con el público en convivio; las referencias al campo de la vejez y el cansancio de Cardenal; la multiplicación de los vaivenes entre los planos de realidad/ficción (el de Cardenal y el de Pavlovsky), hecho que produce un efecto de autorreferencia metateatral; la inserción de alusiones de actualidad favorecidas por la improvisación y los cambios históricos de 1994 a 1996.

Recogimos el balance de Pavlovsky sobre la experiencia de *Rojos globos rojos* en el Cap. XV de *La ética del cuerpo* (pp. 167-175). La adecuación de la micropolítica de la resistencia a las nuevas condiciones culturales y a la historicidad de los noventa queda en evidencia por el éxito de recepción de *Rojos globos rojos*, por el “entre” de El Cardenal y el público al que hace referencia Pavlovsky en dicho capítulo. También se advierte por la proyección intertextual de la obra teatral en la película *La Nube* (1997), de Fernando “Pino” Solanas, protagonizada por Pavlovsky. El film es una amplificación del concepto pavlovskiano de resistencia, aunque

Solanas desplaza el balbuceo y el aullido micropolíticos por una afirmación macropolítica anacrónica. El público no lo acompañó.

#### **4. *El bocón*: micropolítica solipsista**

En 1995 Pavlovsky escribe el monólogo breve *El bocón*, editado ese mismo año por Ediciones Ayllu y reeditado en *Teatro completo I* (1997, 2003). La pieza nunca fue representada. Se trata de otro texto de investigación en el que Pavlovsky imagina un hombre que monologa, se autoescucha, narrador monodramático (Abuín González, 1997, pp. 23-26) que se deja llevar por el fluir de su palabra interior, a la manera del monólogo interior directo a nivel casi prelógico (Castelli, 1978, p. 194). Habla sobre sus diversos grados de conciencia en torno de la percepción de la existencia: el orden físico, el emocional, el intelectual, el metafísico, la memoria, la acción. *El bocón* recuerda los personajes beckettianos encerrados en su conciencia, solipsistas, inmovilizados sobre sí, atrapados en sí mismos, contemplativos con algo de autistas, especialmente los de las novelas *Murphy*, *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable* (Margarit). La estructura de notación de la pieza desdelimita su pertenencia genérica al teatro: *El bocón* carece de didascalias (hablante dramático básico) y puede ser leída como un cuento antecedente de la experiencia narrativa de *Dirección contraria*. El protagonista no es una figura de la resistencia, pero sí encarna en su discurso la visión micropolítica, el regreso al uno mismo, el autoanálisis de sí y la autoescucha. A diferencia del actor Cardenal, no está propuesto como un personaje positivo ni posee características de ideólogo. Por el contrario, encarna el balbuceo en su estado más elemental y desarticulado, más fragmentario y errático. Pavlovsky lleva la disolución de los grandes discursos a su extremo, y descubre un límite de tensión negativa en el solipsismo. El texto evidencia la voluntad intratextual: el hablante hace referencia a Casoy (personaje pavlovskiano de *Somos*, *El robot*, *La cacería*). Pavlovsky retoma en esta pieza la concepción del personaje como “voz”, de raíz beckettiana, al que hicimos referencia en el análisis de *Voces/Paso de dos*.

#### **5. *Poroto*/ *Dirección contraria*: nuevas tácticas para la libertad**

*Poroto* se publicó por primera vez en 1996 (Ediciones Búsqueda de Ayllu) como texto pre-escénico. En 1997 esa misma versión fue reeditada en el tomo I del *Teatro completo*). También en 1997, *Poroto* asumió un nuevo formato, el novelístico: bajo el título *Dirección contraria* (Ediciones Búsqueda de Ayllu), el texto original fue acompañado por Pavlovsky de un conjunto

de otras narraciones que continúan y amplifican el mundo de este singular personaje. Dos años después, en noviembre de 1999, Galerna y Búsqueda de Ayllu coeditaron el nuevo texto de *Poroto*. Esta segunda versión –de carácter post-escénico, resultado de los cambios que impuso al texto el proceso de la puesta en escena- fue incluida en el *Teatro completo III* (2000).

En una entrevista realizada en marzo de 1998, le preguntamos a Pavlovsky sobre los procesos de creación del espectáculo *Poroto* -todavía en trabajo de ensayos- y sobre la relación del texto teatral con la novela *Dirección contraria* y nos señaló que

“Para la escritura de mis textos nunca parto de una cuestión de género. No sé ni sabré nunca si *Poroto* era cuento, teatro, novela... Prefiero decir que es un escrito, eso sí, con una línea narrativa, no tan escénica. No puedo decir más sobre el "armazón" literario de *Poroto*. Le leí a Briski, en una hora, el texto original, el que más tarde reprodujo el librito rojo [1996]. Cuando terminé la lectura, Norman dijo de golpe: "Pero ¡esto es una obra de teatro! Porque para mí Willy es un relator de este fenómeno humano... El tipo ha consagrado su vida al amigo, ha dejado a la mujer, todo, para hacerse el mozo que atiende a Poroto". Y así empieza el devenir de *Poroto* como obra teatral” (EC, 2001, p.185).

En el segundo texto dramático, el personaje de Willy constituye la línea narrativa: está "fascinado" por Poroto, lo sigue a todos lados porque cree en su filosofía: la huida como fenómeno de libertad. Willy se disfraza de mozo para poder estar cerca de Poroto y que éste no lo reconozca. Willy explica al público la cartografía de Poroto en el bar, sus movimientos y sus devenires rítmicos.

La filosofía de Poroto constituye una nueva figuración de la micropolítica de la resistencia, una propuesta más sofisticada, más sutil, acaso más oblicua y hermética. Para Pavlovsky Poroto encarna el mismo principio presente en *El actor Cardenal*:

“La idea es la misma: cómo mantener nuestra propia identidad, nuestros propios valores, nuestra propia estética, nuestras propias micropolíticas en un mundo que, básicamente, tiende a desarticularlos, a homogeneizarlos en una especie de anonimato. Poroto es un héroe de la micropolítica de la resistencia, así como Cardenal era explícitamente un héroe de la resistencia. Ni siquiera Willy explicita la filosofía fundamental de Poroto. Lo que Willy explicita es la "partida de ajedrez" que se da entre ellos dos. Como si fuera Kantor en escena, describiendo lo que sucede. Nadie explica qué piensa o hace Poroto en

relación a la microresistencia, pero es un héroe de la micropolítica, de la microestética.

Un héroe de las nuevas tácticas de la libertad” (EC, 2001, p. 186).

Micropolítica molecular enfrentada a macropolítica neoliberal. En la constitución del texto dramático post-escénico confluyeron tres fuentes textuales: *Poroto* de 1996; *Dirección contraria*, de 1997; el material surgido de los ensayos, el trabajo grupal y las improvisaciones, que incluye los “morcillos” y contribuciones dramaturgicas de Norman Briski en el rol de El Parroquiano. Véase al respecto la concepción de escritura como multiplicación grupal en “Teatro y grupo” (*Escenas multiplicidad*, 1996, pp. 89-97). Según Pavlovsky, se trata de un momento de interiorización y complejización de la micropolítica de la resistencia, sin la redundancia pedagógica ni la explicitación teórico-pragmática de *Rojos globos rojos*:

“Se me ocurre que un sector de gente se va a sorprender con *Poroto*, en tanto “no me va a encontrar” en *Poroto*. Ese sector es el que me considera un escritor “político”, “ideológico”, y ese aspecto está presente pero de otra manera muy distinta en *Poroto*. En el grupo con el que ensayamos *Poroto* pensamos que este texto tiene que hacerse, porque nos involucra en torno de una cierta ideología que se relaciona con la micropolítica del Cardenal, con el espíritu de *Rojos globos rojos*. Con una manera de percibir el mundo hoy” (EC, 2001, p. 187).

Poroto es un personaje cuya tentativa en la vida consiste en poder huir de las situaciones que consideraba tóxicas. Un personaje que planea estrategias de huidas en alto nivel de sofisticación. La huida como creación, como trazo de líneas de fuga para la preservación de sí. Metáfora de la necesidad de huir de la macropolítica neoliberal y de la necesidad de construcción de espacios alternativos. La micropolítica de la resistencia encuentra en esta pieza un desarrollo menos explícito y transparente, que Pavlovsky desambiguó de esta manera:

“Desde la perspectiva psicológica uno estudia la fobia como huida, como huida de situaciones temidas o catastróficas. Cuando un hombre le tiene miedo a “la mujer”, la ve, se establece la relación, se desata una crisis de pánico y huye. Por ejemplo, personalmente, tengo cierta percepción de que hay gente que a mí me hace pensar, con quienes me vuelvo creativo, adquiero potencia de actuar, así como siento que hay otra gente, incluso muy cercana, que no me hace pensar, me crea afectos tristes, pierdo potencia. Lugares donde me potencio y lugares donde no. Una especie de mapa de mi vida, una cartografía en la que se registra la huida de situaciones que no me permiten crecer o tener el placer de la experiencia o la potencia de actuar. (...) Empecé a descubrir

que esas huidas me "incomunicaban" en el sentido de que me permitían salir de situaciones desagradables. Algunos veían mal mi huida. Descubrí que en mí y en otra gente la huida tenía una función creativa-potente. Uno va contorneando una silueta y si uno no tiene temor a quedar atado por la gente, puede ir eligiendo ciertos espacios y gambetear otros. ¿Cuál es la diferencia entre fobia y huida? Poroto lo sabe muy bien cuando le dice a Uriarte: "¿Usted conoce la cartografía de los niños autistas? Los niños autistas hacen movimientos incontrolados que estudió el profesor George Shaw en la Universidad de Massachussets en 1992, movimientos incontrolados, rápidos, veloces, verdaderas cartografías, verdaderos mapas de movimientos... Pero ojo -le dice al psiquiatra-, no tienen nada que ver con mis movimientos de huida que son diseñados, calibrados, científicos y que me producen mucho placer". Y el psiquiatra lo mira y le dice: "¿De qué está hablando?". Entonces, una cosa sería la huida por el temor a la catástrofe y otra muy distinta sería la huida para la preservación de la potencia de vida. En este sentido, Poroto es un personaje que de ninguna manera construye su huida como patología. Briski, al principio, me dijo que Poroto era un fóbico, pero yo le dije que no, que Poroto es un estratega, que vive al servicio de cómo poder estar en la vida adecuadamente" (EC, 2001, pp. 188-189).

Para Poroto la huida debe ser austera, no debe despertar sospechas. Cada huida tiene que tener una textura de intelegibilidad, porque cada interlocutor es diferente y para cada interlocutor se necesitan tácticas alternativas. "Todo es un problema de dosis -dice Poroto- y no de vínculos ni de relaciones, porque la huida se iba a precipitar independientemente de la historia con el interlocutor". En un determinado momento, Poroto siente que se tiene que ir, que la dosis es suficiente para continuar permaneciendo en ese lugar. Pero sucede que en un determinado momento, cuando se encuentra con su amigo Leo, Poroto va evolucionando en el diálogo, los recuerdos y las emociones y comienza a sentir que ingresa en un nuevo estado que desconoce, el deseo de permanecer. La capacidad de huir permite reconocer territorios donde establecerse. La huida es una herramienta indispensable para la fundación. Acto de elección.

"Me pareció interesantísimo desarrollar un personaje donde se da lo que observa Deleuze: que en esta sociedad tenemos que llevar en los bolsillos vacuolas de incomunicación, porque estamos rigurosamente destinados a la rostridad de las cámaras globalizantes que, evidentemente, no nos dejan pensar. Tenemos que aprender a huir, muchas veces" (EC, 2001, p. 189).

Pavlovsky vincula Poroto con el pensamiento de Alain Touraine, la necesidad del regreso a uno mismo:

“Vivimos en una cultura donde las caras, las imágenes, nos atrapan independientemente de lo que digan. Yo entiendo inglés, no tanto como para seguir a Clinton, pero Clinton es un tipo atrapador con la cara cuando habla... Cuando uno ve como yo, anoche, la ceremonia de entrega del Oscar o muchas otras cosas de la televisión, uno queda pendiente de lo visual, de la imagen: "Mirá a Jack Nicholson, mirá a tal otro qué viejo está, mirá, mirá...". Uno queda atrapado en los rostros. La teoría de Poroto, en el fondo, es una micropolítica, que Alain Touraine ha desarrollado muy claramente: el problema de volver a uno mismo. Uno está permanentemente atrapado en un afuera de uno, corriendo de un lado para otro, atendiendo tantos mensajes externos, tantas ofertas de comunicación, que uno tiene que aprender a huir de esas situaciones, preguntarse qué es lo que quiere y qué tiene que ver eso con su vida. Uno debe tomar una distancia, que Touraine llama "volver a lo personal", para después volver a juntarse con el mundo. De lo contrario, queda la fusión en la globalización -yo, un japonés y un jamaicano viendo ayer el Oscar con la misma imagen, los tres mirando a Jack Nicholson-. O, para recuperar la identidad, me convierto en un fundamentalista. O busco otra línea de fuga como manera de percibir un nuevo devenir psicológico, existencial, territorial. Labrar un devenir potente y un nuevo territorio apto para mi potencia con otras máquinas sociales que me "afecten", que me "involucren". En ese sentido, Poroto es un estratega, un microestratega. Tiene que ver con nuestra inquietud frente al problema de la identidad. En ese sentido Poroto me apasiona” (EC, 2001, p. 189-190).

“Yo con los años "poroteo" cada vez más, huyo cada vez mejor. Lo teatral, mi lectura, mi profesión... y no hay más”, concluye Pavlovsky. El estratega de la huida que da nombre a la pieza es un nuevo correlato de la micropolítica de la resistencia sobre la que se articula ya en 1994 *Rojos globos rojos*. Por otra parte, la lectura de la novela *Dirección contraria* multiplica, densifica y profundiza la composición de Poroto. Por ejemplo, explicita la singularidad del personaje, diferenciándolo y distanciándolo de una posible sospecha de patología (1997b, pp. 58-61), y deja advertir cómo este comportamiento de Poroto se relaciona con la ética de la resistencia (p. 94). Permite además identificar algunos principios estéticos fundamentales de la escritura pavlovskiana en este período, en su mayoría expuestos por el mismo Poroto (en las

transcripciones del texto respetamos con fidelidad la puntuación original, deliberadamente irregular):

- a) la quiebra del concepto de narrativa y de desarrollo ideológico discursivo: “La vida no es un argumento. Nos hemos fabricado un mundo en que podemos vivir suponiendo cuerpos, líneas, planos, causas y efectos, movimientos y reposo, forma y contenido, sin estos artículos de fe no hay quién pueda vivir ahora. Pero no por ello son algo demostrado. La vida no es un argumento. Entre las premisas de la vida bien pudiera figurar el error y las líneas de escape” (1997b, p. 44). En este caso el vocablo “argumento” asume un doble sentido: el de resumen argumental o fábula y el de mecanismo discursivo de justificación y defensa de una afirmación o tesis.
- b) la categoría de “misterio”, que designa las zonas de lo real que escapan a la percepción racionalista. En el personaje de Poroto Pavlovsky busca expresar esta dimensión impenetrable del hombre: “Había un punto de la conducta de Poroto que para Willy constituía parte del misterio más intrínseco de lo humano” (1997b, p. 48).
- c) la vida concebida como un campo de investigación cuyas metas no pueden fijarse *a priori*, independientemente de la experiencia. Poroto emprende sus viajes en bicicleta “sin objetivos claros” y la última frase que pronuncia a Serafina antes de enviarle la carta de ruptura afirma: “Mis pensamientos han de indicarme dónde estoy, pero no deben revelarme a dónde voy” (1997b, p. 50).
- d) la imposibilidad/innecesidad de una comprensión totalizante de los fenómenos de la historia y lo humano: “Todos sabemos que hay situaciones en la vida que han dejado huellas. Sabemos también que Poroto era enemigo de todo razonamiento que incluyera la hermenéutica proceso interpretativo sobre causas y efectos” (1997c, p. 54). “Las cosas suceden sólo suceden sin ningún entonces” (1997b, p. 57).
- e) claves para una lógica de la lectura, en la que lo inicialmente opaco se transfigura en transparente si el lector logra ubicarse en el seno mismo de las reglas de la poética, si aprende a mirar el mundo con los ojos de Poroto: “Era común que Poroto realizara actos aparentemente incomprensibles (a veces para él también) y que de repente adquirirían una intempestiva inteligibilidad” (1997b, p. 74).
- f) la lucha contra el vacío, un motivo retomado en *La muerte de Marguerite Duras*: “Uno de los problemas cotidianos importantes para Poroto era la pérdida de sentido al levantarse todos los días por la mañana sensación que él lograba definir como ‘vacío nauseabundo



suicida'. Porque más allá de la permanente preparación de sus partidas que ocupaban un tiempo de riguroso proceso de sofisticado entrenamiento y donde parecía recuperar el verdadero sentido de su vida el día para Poroto era demasiado extenso e insoportable. Toda su vida se desarrollaba en el desolado campo del sin sentido y aunque lector fervoroso de Cioran-Beckett-Celine-Kafka y Macedonio Fernández nunca podía salir del engorroso vacío que lo invadía cotidianamente. Envidiaba penosamente a estos autores que habían realizado verdaderas proezas literarias con el vacío existencial (...) Para superar este malestar que lo hubiera llevado a la catástrofe Poroto se acostumbró a diseñar una clave matutina que convertía en verdadero soporte de lo cotidiano” (1997b, p. 85).

La novela opera como amplificación de la pieza teatral y a la vez como dispositivo de explicitación y explicación del texto. En ella Poroto adquiere una dimensión más “redonda”, se enriquece de datos: habla, piensa, sostiene relaciones, genera y atraviesa acontecimientos. Se transforma en el hombre sin argumentos, sin la debilidad de la lógica, con nuevas leyes, el hombre después de la caída del racionalismo, abierto, de paradójica opacidad inteligible, de reducida previsibilidad. Pero no olvida su pasado ni la historia: aunque la pieza no pueda reducirse –como ha intentado parte de la crítica- a la historia del reencuentro de dos militantes de los años setenta, el recuerdo de la utopía revolucionaria está presente en el episodio de la bomba. En su nueva versión el texto de *Poroto* evidencia rasgos de actualización estética respecto de otras poéticas del pasado teatral pavlovskiano. Trabaja con una estructura fragmentaria y no persigue la ilustración de ningún “saber” previo –ni político ni científico ni social-. Propone que la escritura se convierta en un espacio de descubrimiento del hombre y su nueva manera de estar en la realidad. Abandona la discursividad racionalista y elige transformarse en opaca metáfora epistemológica. En la experiencia de Poroto, de rasgos micropolíticos, inscribe oblicuamente la problemática de lo macropolítico y nunca “cierra” objetiva, unívocamente el sentido. Persigue un efecto de diversidad, una multiplicación de los puntos de vista, ya sea a través de la inclusión de El Parroquiano, del juego con las escenas simultáneas, de la función de Willy como relator e incluso de la quiebra del realismo (Poroto y Leo encarnados por Susana Evans y Elvira Onetto/María José Gabin). Dicho efecto de multiplicidad encierra la certeza de que no hay centro fijo sino muchos centros narrativos en coexistencia. Incluso en algún momento el mismo discurso se traslada de un personaje a otro, quebrando la noción de sujeto individual y convirtiéndose en emergencia de lo coral, de lo macropolítico. La opacidad de los acontecimientos es valorada como índice de un mundo que no puede ser atrapado directa y

fácilmente por la razón, que acaso sólo a través de una intuición profunda y laboriosa pueda llegar a ser comprendido en su misterio. Esta noción justifica la inclusión de ciertos objetos y situaciones que responden, en un primer nivel de lectura, al principio estético de la arbitrariedad, que busca producir en escena la experiencia –tan presente en lo cotidiano- de una realidad de vastas zonas incomprensibles. En la línea del “teatro del balbuceo” y la “estética de la multiplicidad”, *Poroto* propone una percepción de lo fragmentario, de un mundo (o mundos) que no puede(n) ser reducido(s) a totalización conceptual, pero que a la vez expresa la experiencia del dolor, la conciencia de la pérdida. Como *Rojos globos rojos* esta pieza también pertenece al “teatro del aullido”. Poroto huye para preservar su libertad e identidad, sus propios valores, su micropolítica en un mundo que tiende a capturar y homogeneizar a los hombres en el anonimato. Poroto es una variación del héroe de la micropolítica de la resistencia, una suerte de interiorización silenciosa, hermética y ambigua del hombre de la resistencia encarnado por El Cardenal de *Rojos globos rojos*.

#### **6. Textos balbuceantes: “Imagen”, un puente con El señor Galíndez**

*Textos balbuceantes* fue publicado en 1999 por Ediciones Teatro Vivo. De los nueve “relatos breves” –como los llama su autor, acentuando su búsqueda de los bordes de la teatralidad, del espacio de periferia y frontera con el cuento- allí incluidos, Pavlovsky seleccionó siete para el tercer tomo de su *Teatro completo: Imagen, Los dos, Bicicleta molida, Rodilla, Vienen, Niño y Sensatez*. Decidió no reeditar *El beso* porque aparece reelaborado, absorbido y transformado en la estructura de *La muerte de Marguerite Duras*. En cuanto a *Pacto*, tampoco quiso conservarlo en *Teatro III* porque pertenece a una secuencia del universo de *El Cardenal*, pieza que en esta oportunidad se reedita completa.

Los *Textos balbuceantes* –monólogos, diálogos- responden a estímulos y contextos de producción diferentes y parecen prolongar el tipo de textualidad representada por *La ley de la vida, Alguna vez* y *Trabajo rítmico*, que definimos como dramaturgia minimalista. Muchas de ellas surgieron como ejercicios de improvisación, de la liberación de la narrativa pavlovskiana en los mecanismos de la dramaturgia de actor. El caso de *Imagen* es especial: fue escrita a pedido del director Michel Didym, en 1997, para integrar un ciclo de 24 piezas breves unipersonales de autores latinoamericanos y franceses, sobre el tema común del pecado y su confesión. Se estrenó en Francia, en 1998, y se conoció en Buenos Aires en el marco del *II Festival Internacional de Teatro*, con interpretación del mismo Pavlovsky, en setiembre de 1999. *El Beso* fue

interpretada, inolvidablemente, por Norman Briski en el Teatro Calibán en Diciembre de 1998 durante la presentación del libro *Teatro II* de Pavlovsky.

Este nuevo avatar del “teatro del balbuceo” concretizado en *Rojos globos rojos* en 1994 se opone nuevamente, desde la fragmentariedad y la estructura de pequeñas “obras abiertas”, al discurso de las grandes totalizaciones conceptuales. Es la manera que Pavlovsky diseña para registrar, desde las condiciones de producción —es decir, en el plano de la ideología estética—, su aceptación cuestionadora, bajo protesta, de la crisis de los valores de la modernidad, de la pérdida de los discursos homogéneos. Este “teatro del balbuceo” —ya tematizado en la pieza *Rojos globos rojos*— explicita la necesidad de “aprender a contar otras historias” y de “cantar nuevas canciones”, como dice el actor Cardenal. Deliberadamente, estos textos carecen casi absolutamente de didascalias o acotaciones explícitas, de acuerdo con la intención expresada por Pavlovsky en su Prólogo a *Rojos globos rojos*: queda al lector otorgarles “su propia musicalidad. Su texto dramático. Su propia estética de la multiplicidad” (Pavlovsky, 1994, p. 9). Este mismo principio de ausencia de indicaciones puede observarse en la fijación dramática del habla de los personajes: se observa que Pavlovsky omite deliberadamente puntuación y mayúsculas dentro de los párrafos (salvo el uso de los puntos suspensivos o la inclusión de unos ambiguos guiones que parecen establecer incisos y pausas internas) para favorecer la libertad de elecciones del actor en la configuración interpretativa de la “musicalidad” del personaje.

*Imagen* fue publicada en *La Escalera. Anuario de la Escuela Superior de Teatro*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil, n. 7 (1997), pp. 201-203, con nota introductoria a nuestro cargo, y recogida más tarde por Pavlovsky en su libro *Psicodrama y literatura* (Concepción del Uruguay, Entre Ríos, Ediciones Búsqueda de Ayllu, 1998, pp. 42-45). Ese mismo número de *La Escalera* incluyó nuestro estudio “Hacia el análisis de un texto dramático: *La Imagen* de Eduardo Pavlovsky” (pp. 61-74). Escrita por encargo, Pavlovsky supo *a priori* por indicación del director Michel Didym que el texto debía ser murmurado por un actor al oído de un único espectador, como si efectivamente fuera la comunicación de un secreto de confesión. Esta consigna condicionó su poética. Desde el punto de vista de la fábula, en *Imagen* un militar francés retirado, desde su vejez mal llevada que suele hundirlo en confusiones, confiesa a alguien que aparentemente no conoce cómo torturaba prisioneros durante la represión en Argelia, cómo intentaba imponerles a través de la tortura su ideología y como obtenía del acto de torturar un perverso placer sexual. Las

inscripciones contenidistas de *Imagen* detonan varias cadenas de campos temáticos, entre los que sobresalen cinco principales: a) *la confesión*; b) *la historia*; c) *la tortura*; d) *el Nacionalismo y la Visión del Otro/Extranjero*; e) *la sexualidad como perversión*. Estos campos se relacionan, superponen y alimentan entre sí productivamente, tanto sintagmática como paradigmáticamente. “Confesar” es revelar un pecado o una mala acción cometidos, o algo que se sabe y se ha mantenido adrede en secreto. La confesión es la representación del secreto. En consecuencia, se vincula con otras formas del género *testimonio*, cantera vastísima de las llamadas “literaturas de no-ficción”. Generalmente se confiesa por presión de alguna fuerza, ya sea exterior (como chantaje, entre otros) o interior (remordimiento también entre otros). ¿Cuál es en el caso de *Imagen* el detonante? “Dios lo sabe”, afirma el personaje. La confesión articula las esferas de lo público y lo privado y se conecta con las representaciones de vergüenza y deuda. Implica, además, una dimensión física, una determinada disposición del cuerpo y de la voz. Por otra parte, como en *Imagen*, siempre se confiesa algo a *alguien*. En la pieza de Pavlovsky la situación de enunciación se ve condicionada según se defina la figura del oyente. Pavlovsky escamotea deliberadamente las indicaciones de didascalía que podrían desambiguar este aspecto y favorece, de esta manera la semiosis abierta de su obra. Puede tratarse de una confesión ante un “confesor” eclesiástico, lo cual ubica a quien lo escucha en el lugar del sacerdote que confiesa a los penitentes con licencia de la iglesia. En ese caso, la verdad revelada adquiere un límite de relativo alcance, por el “secreto de confesión”. Pero también –y parece ser el caso de *Imagen*- puede tratarse de una confesión “laica”, hecha a un oyente no eclesiástico (“que alguien lo comparta [el recuerdo], que no diga nada, que no se atreva a mirarme”), y según de qué persona se trate (un joven/un adulto, un civil/un militar, una mujer/un hombre, una persona pública/una persona anónima, un conocido/un extraño, un argelino/un francés/una persona de otra nacionalidad, etc.) el impacto y la dimensión de la confesión serán diferentes, por lo tanto, esta inscripción temática reclama definir las diferentes situaciones de enunciación posibles para una cabal comprensión del texto dramático que, evidentemente, se niega a cerrarse en una única versión y preserva un juego de multiplicación de sentido y ambigüedad. El hecho de que *Imagen* haya sido escrita especialmente para ser presentada en Francia, así como las indicaciones respecto de la edad del torturador y la imagen cultural del torturado (el color de su piel, su lenguaje incomprensible para el victimario, su ideología), permite definir el eje cronotópico (tiempo-espacio) del pasado y ligarlo con las representaciones de la historia. El militar evoca las

acciones represivas francesas en Argelia, aproximadamente hacia fines de 1940 o comienzos de 1950 (“Deben haber pasado 50 años”, dice desde el tiempo de la enunciación. Es cierto que en el presente el torturador se encuentra en un estado psicológico decadente, a causa de una vejez conflictiva, y eso lo torna en un narrador “desconfiable”: “de nada estoy seguro”, afirma, “hoy lo dudo [si esa fotografía] será mía... tengo derecho a suponer que soy yo al que veo aunque el rostro del que veo no es mío”. Más allá de estas marcas de ambigüedad, el texto no apunta a una recepción nihilista, que obtura la posibilidad de establecer un sistema de referencias; por el contrario, permite que el lector determine con cierto margen de precisión el momento histórico al que el torturador se refiere. La mención de un objeto de tortura (“la maquina eléctrica”, ¿una picana?) instala el recurso de *anacronismo* y la posibilidad de una lectura “metafórica” de la guerra argelina como imagen oblicua de los años de represión militar y tortura en la Argentina. El lector observará que Pavlovsky retoma en esta pieza el procedimiento de “metaforización cultural” ya utilizado en *El señor Laforgue*, obra en la cual enmascara la dictadura argentina bajo la representación de la represión haitiana como poética de escamoteo (véase Cap. III de nuestra Tesis). Si se acepta el funcionamiento metafórico de la historia en imagen, avalado por el recurso del anacronismo, es indispensable conectar confesión e historia argentina: surge así la posibilidad de relacionar este texto con las confesiones militares y colaboracionistas arrepentidos (por ejemplo, los casos recientes de Rolón, Pernía y Scilingo) que aceptan declarar privada/públicamente sobre su participación en el accionar represivo en los años de la dictadura. Este aspecto ya había interesado a Pavlovsky para la génesis de *El señor Laforgue* y es una de las causas que lo llevó a reponer y a reinterpretar *El señor Galíndez* en 1995, en el Teatro Babilonia, bajo la dirección de Norman Briski. Esta posible lectura metafórica de la historia hace necesario vincular imagen con la labor en ensayo periodístico que Pavlovsky realiza con relativa regularidad en *Página /12*. Interesan especialmente sus nota y columnas de opinión: “Potestad” (2 de septiembre de 1988), “Obscenos sin maquillaje” (18 de diciembre de 1990), “Dos éticas” (18 de junio de 1991); “Vieja escuela” (8 de mayo de 1993); “Máxima peligrosidad” (12 de agosto de 1993); “El microfascismo” (8 de junio de 1994), “El señor Galíndez” (28 de octubre de 1994), “El señor Laforgue” (4 de marzo de 1995), “Los videlitas” (18 de marzo de 1995); “Cabezas” (29 de enero de 1997); “Rostridades y destinos” (6 de abril de 1997), “La complicidad civil” (1 de abril de 1998). Estos textos trazan una línea de pensamiento que guarda una relación

paratextual (según terminología de la crítica genética) con la serie dramaturgica del “teatro de la represión”.

Como en *El señor Galíndez*, *Telarañas* y *El señor Laforgue*, *Imagen* trabaja con la tematización de un discurso nacionalista cuyo fascismo encuentra una síntesis en la exaltación del concepto de “patria”. En *Imagen* la oposición de dos civilizaciones enfrentadas: la occidental (Francia), caracterizada positivamente en el regimen de afecciones del torturador por las nociones de “patria”, “nación”, “identidad”, “nuestra cultura”, “lo bello”, “lo armónico”, “política bienhechora”, “civilización cristiana” y “belleza blanca”; la no occidental africana (Argelia), a la que corresponden contrastiva y negativamente “lo amorfo”, “lo feo”, “el extranjero”, “el que resiste la armonía”, “la piel morena”, “el extraño”, “el idioma tan horrible como incomprensible”, “el otro”, “los otros”. Surge así un campo temático del nacionalismo y la xenofobia. La visión del Otro y el Extranjero, las identidades nacionales y la globalización, sobre el que se ha reflexionado muchísimo en las últimas décadas (Todorov, Kristeva, García Canclini, Huntington, Miller y Touraine).

### **7. *La muerte de Marguerite Duras: la vida en retazos***

De *La muerte de Marguerite Duras* se conserva un único texto, de carácter post-escénico, que fue publicado en el *Teatro completo III* (Atuel, 2000), un mes después del estreno de la pieza. El texto entregado para la edición coincidió con el de las primeras funciones de la obra. En el trayecto que conecta *Rojos globos rojos* con *La muerte de Marguerite Duras* se produce una acentuación, una intensificación de lo micropolítico. *Poroto* marca un paso decisivo en la tendencia a la interiorización de lo micropolítico, ya francamente manifiesta y definida en *La muerte de Marguerite Duras*. La percepción de lo micropolítico comienza a tomarse cada vez más concentrada en un individuo, y gana a la vez en oblicuidad, fragmentación y ambigüedad. Pero nunca se ausenta. Resulta insostenible la perspectiva de los analistas que pretenden relacionar el teatro de Pavlovsky -en cualquiera de sus etapas- con la “des-referencialización” de la escena postmoderna (A. de Toro). Bajo la dirección de Daniel Veronese, quien coordinó el trabajo de improvisaciones de Pavlovsky durante alrededor de ocho meses (desde fines de 1999 hasta poco antes del estreno, el 24 de julio de 2000), *La muerte de Marguerite Duras* surgió del montaje de fragmentos textuales de diversa procedencia –algunos de ellos editados en *Textos balbuceantes*, otros originarios de *El Cardenal* y *Poroto*-. Un hombre sin nombre habla con una mujer –presente *in absentia*, llamada Aristóbula-, en una estructura narrativa parecida –aunque

esta vez definitivamente convertida en monólogo unipersonal- a la de *Potestad*. El personaje habla de su propia historia y de sus propias experiencias, sin embargo en algunos momentos parece invadido o atravesado por voces que no le pertenecen, que corresponden a otros sujetos (variación del motivo de la “voz colectiva” de la segunda versión de *Poroto*). En una entrevista concretada en julio de 2000, pocos días antes del estreno, Pavlovsky nos señaló que

“trabajar con Veronese surgió del deseo mutuo de hacer un espectáculo juntos. Recuerdo que en 1998, en un encuentro de dramaturgos en la ciudad de Florencia, en Italia, hablamos por primera vez del proyecto. La idea se concretó luego de la presentación en Buenos Aires, en setiembre de 1999, del espectáculo *Shakespeare's Villains*, el unipersonal de Steven Berkoff. De alguna manera se convirtió en nuestro modelo. Salimos los dos muy conmovidos de ver a Berkoff, que es un actor increíble que rompe muchos aspectos de la tradición del teatro inglés. Nos encontramos a la salida y dijimos: Llegó el momento, pongámonos a trabajar” (*Teatro completo III*, 2000, p. 27).

*La muerte de Marguerite Duras* se constituyó desde la actividad de Pavlovsky como actor: improvisaciones estimuladas por ideas, palabras u objetos, representación de textos fragmentarios del propio Pavlovsky, grabaciones de los materiales en video y un permanente diálogo entre actor y director gestaron el texto con rapidez.

“Comenzamos con reuniones de charlas, muy informales, donde buscábamos precisar un tema, un contenido. En un momento surgió la imagen de un asesino serial, luego aparecieron otros personajes. Había elementos del teatro de Veronese: él veía moscas en el espectáculo. En un momento me di cuenta de que, en las conversaciones, surgía el Pavlovsky actor. Entonces le propuse: “Hagamos lo que hagamos, me gustaría trabajar con las manchas de Bacon”. Es decir, que yo pudiera improvisar en un escenario durante una hora y media. Estaba seguro de que, sobre la textura de esas manchas y de acuerdo con mi momento histórico-existencial, lo improvisado por mí nos iba a sugerir una obra. Fue así que nos reunimos con él, mi secretaria Natalia, Guillermo Arengo y yo en el Centro de Psicodrama, todos los lunes, tres horas, y grabamos en video una hora y media de improvisación cada vez. En la primera escena que improvisamos Veronese me dio un muñeco. Se me ocurrió que yo le hablaba a un personaje femenino, que supuestamente estaba al lado mío, a mi izquierda, sobre mi relación amorosa con este muñeco. Así surgió y se fue contorneando el personaje de Aristóbula, que quedó definitivamente. Pero hubo una cantidad de cosas muy

graciosas que no nos animamos a hacer. Una de ellas, por ejemplo, era la historia del enamoramiento que siente el personaje protagónico ante una chica, una pelirroja, en una balsa que va de Santa Fe a Paraná. Es tal la pasión que se quiere casar en el mismo momento. Hubo muchas cosas que finalmente no incluimos. Fuimos limando las improvisaciones y aquí está el gran mérito de Veronese: no buscamos una coherencia de la historia general, de la totalidad, sino una coherencia por bloques de dramatización. La idea no era contar una historia para que “se entendiera” en su continuidad; sólo nos preocupaba que fuera verosímil cada bloque de intensidad. Es verosímil lo de la mosca que le cuento a Aristóbula, lo del suicidio, cada bloque, en sí, aunque no estén conectados linealmente. Veronese fue el gran armador de la estructura de conexión de esos bloques, sacando y poniendo como si se tratara de un rompecabezas. En enero de 2000 ya teníamos un texto bastante armado. Teníamos la base de cada uno de los bloques” (EC, 2001, pp. 222-223)

La referencia a los “bloques” está ligada a la subpartitura del actor: Pavlovsky divide la pieza en unidades para recordarla:

“Mucha gente me dice que tengo una memoria increíble porque no me olvido el texto, pero en realidad hay un secreto: voy siguiendo –como en *Potestad*- una división interna en bloques de texto. Bloque A, bloque B, bloque C...” (EC, 2001, p. 223).

La presencia de Aristóbula surge de las palabras y las actitudes del hombre, que habla con ella. Según Pavlovsky, es la única mujer que lo soportó durante muchos años de su vida. A través del relato del hombre se sabe que ella le recrimina que él sólo la considere como una mujer más en la larga carrera de sus seducciones. Ella ha estado en sus momentos más difíciles y, por lo tanto, le reclama un lugar especial en su existencia y en su historia. La participación de Veronese fue protagónica a la hora de componer el texto: favoreció el trabajo de Pavlovsky desde la actuación –dramaturgia de actor- y fue sugiriendo cómo integrar las escenas, qué incluir y qué resignar. “Ha sido un armador de rompecabezas” (EC, 2001, p. 222). *La muerte de Marguerite Duras* es la historia de un hombre a través de fragmentos. El procedimiento proviene de la vanguardia histórica (la composición por montaje de fragmentos, Bürger, 1998). Esa estructura le pareció a Pavlovsky una metáfora epistemológica de la existencia:

“Así es la vida de la gente: fragmentos de recuerdos y percepciones, unidos en el montaje de la conciencia. Veronese se encargó de ir conectando esos materiales, buscando los enlaces de continuidad, los vínculos. Fueron reuniones muy creativas, de gran



importancia para mi labor como dramaturgo. Veronese tiene una memoria y una precisión sorprendentes, tiene en la cabeza cada detalle de las improvisaciones anteriores.

Uno se siente muy cuidado como actor” (*Teatro completo III*, 2000, p. 28).

Los motivos temáticos principales que recorren esos fragmentos son unidades con una conexión interna y poco visible: la muerte de una mosca, la visión de una ventana, el suicidio, el amor, la playa, el boxeo, la tortura, la salvación, el beso, el espejo, la risa de la ciudad como estallido micropolítico. Según Pavlovsky en esta ocasión lo micropolítico se vincula estrechamente con la experiencia de cada hombre, con la percepción de lo individual y a la vez la inscripción de lo general en esa individualidad: el no-sentido de la vida, relacionado con el envejecimiento y las transformaciones de la existencia. Lo político aparece inscripto en el episodio de la tortura para la que es contratado el boxeador, como en el estallido de alegría colectiva. “Ees una obra de pura micropolítica”, asegura el dramaturgo (*Teatro completo III*, 2000, p. 29).

Nuevamente Pavlovsky trabaja en esta ocasión sobre el “teatro del balbuceo”, esta vez manifestado incluso desde la estructura de montaje de fragmentos, que busca un efecto rizomático –no hay principio ni fin- y de acumulación, yuxtaposición y deriva. Pero en *La muerte de Marguerite Duras* se intensifica la dimensión de lo micropolítico con un cambio de perspectiva: ya no se trata de comprender al hombre atravesado por un social-histórico sino en el espacio de su invención de la cotidianeidad. Punto extremo del proceso de las grandes totalizaciones ideológicas al minimalismo. La caída de los grandes sistemas de representación deja al hombre en la perpetua misión de construirse, de otorgarse un ser y un estar. El sujeto es el lugar de pasaje de infinidad de fragmentos y retazos de experiencias, un lugar de heterogeneidad y de mezcla cuya unidad se descubre en la actividad continua del lenguaje, como instrumento de la memoria y la construcción de la conciencia. Un sujeto que sabe narrar, que es sensible a las percepciones de los sentidos –recuérdese el relato de la huida entre los matorrales- pero casi ajenos a la trama argumentativa (Werlich), al discurso racionalista interpretativo...

“En *La muerte de Marguerite Duras* lo político aparece como un devenir de un instante del relato. El personaje boxeador colabora con la tortura, pero desde la ingenuidad, desde la banalidad del mal. Como dice Hannah Arendt. El acento está puesto en el devenir micropolítico de este muchacho de veinte años, aunque también se insinúa la existencia de una institución. El lugar que lo contrata. Pero lo que interesa en este caso es el devenir de estados del personaje: va con miedo, no sabe a

qué va, lleva el guante de bolsa, imagina que lo va a usar, al principio pegar no le gusta nada, pero al cuarto tipo golpeado ya no le importa. Además, cuando llega al gimnasio, le dicen que nunca estuvo tan liviano. En el personaje de *La muerte de Marguerite Duras* hay una suerte de mostración de los estados burocráticos del mal. Es algo parecido a lo que le pasa a Arendt con Eichman: va a encontrarse con un monstruo y descubre un imbécil. Eichman contesta como el personaje de *Desde el jardín*. “El monstruo alemán dice frases”, se sorprende Arendt, “el monstruo alemán es un burócrata simple” (EC, 2001, p. 229).

Sin embargo, lo macropolítico no desaparece, se inscribe –aunque lateralmente en el conjunto de la estructura total- en los episodios del boxeador contratado para torturar y en el contagio colectivo de la risa controlada por los agentes del orden.

“El contagio de las carcajadas. Incluso se trata de carcajadas sin sentido, porque la risa comienza frente al contraste de este hombre moribundo que pide de comer. Se produce una cadena de risa que contagia a todo el pueblo. De repente se corta: la represión. ¿Por qué? Porque había demasiado contagio. Ya no había sujetos, sino una pérdida de individuación: un conjunto. Se reprime la velocidad de propagación. En oposición a la tristeza de San Cayetano, que para el sistema está bien porque todos caminan tristes, acá aparece una fuerza de propagación de un sentimiento colectivo que para la institución es peligrosa” (EC, 2001, pp. 229-230).

Si bien se trata de un único hombre, el texto parece sumar una multiplicidad de voces en boca de este personaje sin nombre. ¿Hay un solo sujeto que se expresa con su propia voz y que responde a una unidad existencial, o una serie de voces/vidas que lo atraviesan? Para Pavlovsky,

“Hay un personaje, en el sentido stanislavskiano, que podría ser explicado fragmentariamente. Podría estudiar la historia de este personaje y decir que tiene una historia determinada, un pasado en el que vivió lo de la mosca, la escena de amor con una mujer, lo del suicidio, etc. Pero evidentemente también podría tratarse de los devenires oníricos de una persona, los sueños fragmentados de un personaje. Creo que lo que vos observás se vincula con una característica de mi manera de actuar: compongo casi simultánea y fragmentariamente varios personajes de una misma situación. Por ejemplo, en mis diálogos con Aristóbula, cuando ella me reta: hago a la vez a mi personaje y a Aristóbula. El mismo caso se da en la situación con el tipo que me contrata para pegar. Paso de un personaje a otro casi sin transición, y eso genera en el público la sensación de

que estoy como “poblado” de personajes. Me interesó mucho el trabajo experimental que implica este componente. La obra tiene ciertas características clásicas, stanislavskianas, pero de pronto el personaje parece tomar las alternativas de otros devenires en plena acción dramática. Desde una perspectiva, yo soy un personaje al que me han pasado cosas en la vida. Pero desde otro ángulo, entiendo que alguien pueda ver fragmentos de distintos personajes. Creo que eso se relaciona con mi teatro, con la ambigüedad de mi “teatro de estados”. Hay gente que me dijo que en *Potestad* ve tres personajes diferentes: el de la “comedia” inicial, la víctima y el victimario. Las esporas de los estados amplían el coro de voces a tal punto que no se sabe bien si es el mismo personaje o son varios. Como también sucede en *Poroto*. Son voces. De todos modos, ésta es una obra mucho más entendible que *Poroto*. En *La muerte de Marguerite Duras* la gente queda impactada por lo que ve, le interesa la actuación y la conmoción que le produce el espectro de temas tratados” (EC, 2001, p. 225).

*La muerte de Marguerite Duras*, en tanto texto espectacular, encierra también la profundización de otro componente, ya identificado en *Rojos globos rojos*: el trabajo con procedimientos de la poética del actor cómico popular argentino, la mueca, el gesto hiperbólico y deformante, la máscara al borde de lo clownesco. La importancia de este rasgo de Pavlovsky como actor queda registrado en la fotografía de Guillermo Arengo elegida por el autor de la pieza para la tapa de este volumen.

La excelente recepción del público (la pieza siguió representándose en diferentes espacios hasta 2004) es explicada por Pavlovsky en estos términos:

“Hay una verdad en el espectáculo que el público valora mucho: el personaje es muy atractivo por la multiplicidad de sus facetas. No hay lugar de la vida que el personaje no toque. Están la vida, el sexo, el deterioro, el suicidio, la muerte, la represión política de la alegría, el simiente de un torturador -muy parecido al de mi monólogo *Imagen*-, la relación entre el hijo y el padre -que siempre es tan maravillosa y emocionante-, la relación con la madre, la sexualidad de los padres... En algún nivel, durante una hora quince, el espectador se siente muy tocado. Me doy cuenta por las caras. Y la gente joven, que no ha atravesado la historia dramática y existencial del personaje -por ejemplo en cuanto a la vejez-, se siente muy tocada por la actuación. Hace poco alguien me decía que los jóvenes tienen una imagen del actor-modelo más cerca de De Niro o Al Pacino, a través del cine y la televisión, pero no registran al

viejo actor argentino, como Dringue (Fariás) o (Francisco) Petrone u Olmedo. Los jóvenes no conocen esos prototipos, y *La muerte de Marguerite Duras*, para mí, les permite ese rescate” (EC, 2001, p. 224-225).

Algunos críticos y espectadores conectaron *La muerte de Marguerite Duras* con la reelaboración de materiales autobiográficos. “Es una recreación, un desvío de mi historia”, afirma Pavlovsky. Pero creemos que ese impacto es generado por la presencia del código postdramático (Cornago Bernal, 1999): el juego de tensiones e inestabilidades entre ficción y performance, personaje y actor, elemento que ya señalamos en *Potestad y Rojos globos rojos*.

#### **8. Pequeño detalle: cartografía de vínculos en la pareja**

De *Pequeño detalle* se conserva un único texto dramático, de carácter pre-escénico, publicado por primera vez en 2001 (Búsqueda de Ayllu) y reeditado en *Teatro completo IV* (2002). En 1996 editamos un fragmento del primer manuscrito de la pieza (*El Cronista Cultural*, Sección Dramaturgia, 26 de enero, p. 6, con presentación a nuestro cargo), luego extendido en la versión final. Fue estrenada en abril de 2002 con dirección de Elvira Onetto. Pavlovsky no quiso actuar esta obra. Subtitulada “Rompecabezas para armar”, la pieza enfoca el devenir micropolítico de una pareja a partir de la introducción de un tercero (un pintor de paredes) en su casa. Nuevamente Pavlovsky trabaja sobre la construcción de micropolíticas singulares, de personajes específicos, que inscriben experiencias generales (el amor, la muerte, el miedo) en su dinámica. El lector y el espectador anclan en estas micropolíticas metafóricamente, y las enlazan comparativamente con las propias experiencias micropolíticas. Fragmentación y opacidad son elementos fundamentales para la construcción de la subjetividad en la pareja: reconcentrados sobre sí, El y Ella (vinculables a *Cerca*, *Tercero incluido* y *Paso de dos*) sólo son cognoscibles parcialmente, aunque nunca se diluye la capacidad referencial. Pavlovsky construye el efecto de abordabilidad relativa, de preservación del misterio, como correlato de la percepción de complejidad y la infrasciencia. Ausencia de discurso pedagógico y de tesis realista: pura mostración de cartografía de vínculos. Un epígrafe de Beckett conecta el estatuto de los personajes con la quiebra de la entidad psicológica realista (“Quién habla no importa quién habla”, 2002, p. 93), sin embargo los personajes son reductibles a un núcleo realista dotado de límites borrosos. En una línea solidaria a *La muerte de Marguerite Duras*, *Pequeño detalle* constituye un nuevo hito en la serie de interiorización de la micropolítica.

### 9. *Volumnia/La Gran Marcha*: ritornello shakesperiano

Coriolano, el militar romano de prodigiosa valentía, célebre por el admirable espectáculo de sus cicatrices de batalla y por su incontenible soberbia, héroe y traidor digno de las páginas de Dionisio de Halicarnaso, Tito Livio y Plutarco, es el inesperado protagonista de *Volumnia* (2002). ¿Cómo llega Coriolano a través de los siglos y desde la Roma clásica a un escenario del Río de la Plata para convertirse en símbolo de resonancias argentinas? Sucede que Pavlovsky, por primera vez en su extensa trayectoria teatral, se interesó por la reelaboración de un texto dramático de otro autor<sup>128</sup>, y eligió *Coriolano*, de William Shakespeare, tragedia histórica<sup>129</sup> basada en las *Vidas paralelas* de Plutarco.

Considerada esta secuencia textual, *Volumnia* resulta una reescritura teatral de segundo grado, intermediada por sucesivos procesos de traducción: Pavlovsky reescribe a Shakespeare – traducido por Luis Astrana Marín–; Shakespeare reescribe a Plutarco –en versión de North. La huella de Plutarco, presente en *Volumnia*, llega a Pavlovsky indirectamente a través de Shakespeare. Por sus operaciones de reescritura de segundo grado, la obra de Pavlovsky es vinculable a dos textos teatrales que la anteceden: *Coriolano* (1953) de Bertolt Brecht y *Un lugar que se hace llamar Roma (A Place Calling Itself Rome)*, 1973) de John Osborne. Las obras de Brecht y Osborne, sin embargo, no fueron tenidas en cuenta para la elaboración de *Volumnia*<sup>130</sup>.

Pavlovsky nos explicó en diversas entrevistas (Dubatti, 2003a, b y c) qué lo decidió a trabajar sobre *Coriolano* de Shakespeare, una de las piezas menos “populares”, recordadas y representadas del creador isabelino en el medio argentino<sup>131</sup>. En 1978 el director Manuel Iedvabni le propuso a Pavlovsky protagonizar la tragedia shakesperiana; luego de leerla dos veces Pavlovsky se sintió “involucrado personalmente”:

<sup>128</sup> En materia de adaptación o reescritura de textos de otros autores, Pavlovsky trabajó antes sobre textos poéticos, no dramáticos, de Jacques Prévert para *Circus-Loquio* (1969). Tal como hemos sostenido en nuestro estudio de *El señor Laforgue*, la pieza pavlovskiana no es reescritura del libro de Diederich y Burt.

<sup>129</sup> Los historiadores ubican la escritura de *Coriolano* hacia 1607-1608, por lo que corresponde a la tercera fase o período del teatro de Shakespeare, el de las “grandes tragedias y las comedias amargas”. *Coriolano* es subagrupada en la serie de “dramas romanos” junto a *Julio César* y *Antonio y Cleopatra*. Véanse al respecto Praz, Cerrato-Velarde y McLeish-Unwin. Hemos tenido en cuenta la compilación de estudios de B. A. Brockman, *Shakespeare: Coriolanus* (1996), que reúne una selección de artículos sobre la pieza shakesperiana, escritos por figuras de la talla de S. B. Shaw, T.S. Eliot y destacados especialistas.

<sup>130</sup> Trabajamos la confrontación de las tres reescrituras, de características bien diversas, en “¿Shakespeare nuestro contemporáneo? *Coriolano* según Bertolt Brecht, John Osborne y Eduardo Pavlovsky” (Dubatti 2004c).

<sup>131</sup> El director Alberto Ure ironiza sobre el carácter políticamente incorrecto de la obra: “Si a algún inconsciente se le ocurre hacer *Coriolano* en serio, va a protestar hasta Ubaldini”, en su *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*, 2003, p. 323.

“Coriolano me impresionó por su cuerpo cubierto de cicatrices, por su heroicidad desmesurada. Me impresionó que no aceptara mostrar sus cicatrices para conquistar el apoyo político del pueblo romano, admiré su fuerza para no ceder ni hacer concesiones, su férrea voluntad y la fidelidad indeclinable a su pensamiento” (Dubatti, 2003c).

“Me interesó por la personalidad indomable de un general romano, por su valentía y creencia en sus propias convicciones, y por su capacidad de traición. Además me sorprendió la relación de Coriolano con su madre Volumnia. La intrinsiquedad de esa relación. El ‘entre’ misterioso que los abarca” (*Teatro completo IV*, 2002, p. 38).

El exilio iniciado por Pavlovsky en marzo de 1978 desbarató el proyecto y no volvió sobre *Coriolano* sino muchos años después. Ya en las dos versiones textuales de *Rojos globos rojos* (1994b, p. 16-17, y 1997, pp. 81-82) puede hallarse una cita de *Coriolano* en boca de El Cardenal. Pero recién en 2001 Pavlovsky iniciará el proceso de la reescritura con vistas a utilizarla en los ensayos como base de una nueva investigación escénica, la del trabajo actoral y grupal.

De ese proceso conservamos cuatro textos de Pavlovsky:

- a) los manuscritos pre-textuales, sin título, cuaderno de 92 folios, que poseemos en nuestro archivo gracias a la gentil donación de su autor, fechado hacia diciembre de 2001;
- b) el texto dramático pre-escénico *Volumnia*, editado en su *Teatro completo*, tomo IV (2002, pp. 49-92);
- c) el texto dramático escénico de *La Gran Marcha*, nuevo nombre que el texto adquiere en el espectáculo estrenado bajo la dirección de Norman Briski en el Centro Cultural de la Cooperación en junio de 2003; texto filmado (sin notación), correspondiente a una función grabada en agosto de 2003, conservado en video por Canal 4 para el programa Platea Abierta;
- d) el texto dramático post-escénico de *La Gran Marcha*, inédito, con notación a nuestro cargo a partir de la fijación textual de (c), corregido por Pavlovsky y próximamente incluido en su *Teatro completo* tomo V (Atuel, en prensa).

Se trata de cuatro textos con importantes diferencias, por lo que nos centraremos en el análisis de (b) *Volumnia*, segundo texto conservado del proceso de reescritura, significativo en tanto

fue elegido y corregido por el autor –como señalamos- para la edición en su *Teatro completo* en 2002.

Como el mismo Pavlovsky explica en las entrevistas citadas, en el verano de 2001 leyó seis o siete veces *Coriolano* de Shakespeare y, dejando finalmente al margen el texto, inició el *ritornello*, la apropiación dramática no desde la literalidad sino desde sus afecciones, su imaginario, su cuerpo, su contemporaneidad. Pavlovsky define como *ritornello* la

“multiplicación de la obra original de Shakespeare, de eso se trata, de meterse por los intersticios y plasmar nuevas intensidades. Nuevas historias a inventar. Nuevas lógicas” (*Teatro completo IV*, 2002, p. 39).

Dio así comienzo a lo que él mismo llamó una reescritura “baconiana”:

“Yo soy a Shakespeare lo que Francis Bacon es a Velázquez en el *Estudio sobre el retrato del Papa Inocencio X*” (Dubatti, 2003c),

nos señaló. Pavlovsky utiliza el concepto de “imaginación técnica” de Bacon para pensar el trabajo de reescritura de *Coriolano*:

“Quisiera referirme mejor a lo que no comprendo todavía bien. A esa zona del proceso creador que forma parte del misterio. Eso es lo que me maravilla del teatro: el misterio de la no comprensión total del personaje. Como cuando Bacon tira manchas –él no sabe lo que hace- hasta que descubre en una mancha el ‘accidente’ y allí se sumerge a investigar [...] A este proceso lo llamo imaginación técnica. Es la singularidad específica de su búsqueda. La de Bacon. Sólo él improvisa de esa manera, desde su propia historia pictórica y desde sus propias nuevas historias a inventar [...] En un momento tuve que dejar de leer [*Coriolano*] para empezar a escribir mi propia obra, mi propio robo, como diría Deleuze. Apropiarme de los personajes en mi propia versión. Dejar el original demasiado imponente y resonar en los temas que podía improvisar o deformar. Aquello que me involucraba y que estaba dispuesto a transgredir [...] Yo tomo los personajes y los deformedo en aquel ‘accidente’ que me involucra” (*Teatro completo IV*, 2002, pp. 37-38).

“Me apropio así de la poesía shakesperiana como potencialidad de nuevos trazos, de fundación de nuevas territorialidades, como coágulo o mancha [baconiana] para escribir otros textos” (Dubatti 2003c).

La confrontación comparatista evidencia que *Volumnia* se diferencia radicalmente del texto de Shakespeare, y en consecuencia del de Plutarco, aunque preserva el vínculo con ambos. Para caracterizar esa diferencia nos detendremos a continuación en los siguientes aspectos:

1. describiremos *Volumnia* en el nivel de la historia, en su doble articulación sintaxis-trama, y señalaremos las operaciones textuales de reescritura remitiendo contrastivamente a los pasajes correspondientes de los textos de Shakespeare o Plutarco con los que cada unidad narrativa del texto pavlovskiano guarda relación;
2. caracterizaremos los rasgos más destacados del personaje Coriolano según Pavlovsky, en confrontación con los Coriolanos de Shakespeare y Plutarco y, a partir de la interpretación de las principales operaciones textuales, caracterizaremos la producción de sentido del universo discursivo de *Volumnia* para precisar su originalidad semántica.

**Análisis del nivel de la historia: sintaxis-trama.** Para la composición de *Volumnia*, Pavlovsky parte de los núcleos insoslayables o invariantes que constituyen la historia de Coriolano: su triunfo en la batalla de Coreoles, la consagración política y la candidatura al consulado romano, la pelea con los tribunos, el destierro, el acuerdo con el líder volsco Aufidio y la traición a su patria, la marcha contra Roma, el retroceso, el asesinato de Coriolano a manos volscas. En el cuadro siguiente, a partir del orden de las escenas de *Volumnia*, remitimos a la localización de los textos que estimulan la reescritura de Pavlovsky directamente desde el *Coriolano* de Shakespeare e indirectamente –es decir, intermediados por Shakespeare- desde el *Coriolano* de las *Vidas paralelas* de Plutarco<sup>132</sup>.

[cuadro en página 293]

<sup>132</sup> Para el texto de Plutarco seguimos la división numerada que propone María Antonia Ozaeta Gálvez en su edición de *Vidas paralelas: Alcibiades-Coriolano, Sertorio-Eumenes* (Alianza, Clásicos de Grecia y Roma, 1998, pp. 141-199). Todas las citas de Plutarco remiten a esta edición.



<b>PAVLOVSKY</b> "Volumnia"	<b>SHAKESPEARE</b> "Coriolano"	<b>PLUTARCO</b> "Coriolano"
1. Arenga de Coriolano	Acto I, Esc. 4	<i>VIII</i>
2. Escena de Volumnia y Virgilia	Acto I, Esc. 3	---
3. Antes de entrar a Coreoles	Acto I, Esc. 4	<i>VIII</i>
4. Escena en la plaza	Acto II, Esc. 1	<i>X-XI</i>
5. Discurso negativo	Acto II, Esc. 2	<i>XIV-XV</i>
6. Escena alternativa	---	---
7. Escena de la Dama y Virgilia	---	---
8. Escena con Virgilia	---	---
9. En el Senado	Acto III, Esc. 1	<i>XV, XVII, XVIII, XIX y XX</i>
10. Después de la huida	Acto III, Escs. 2 y 3	<i>XX</i>
11. Coriolano y sus amigos	Acto III, Esc. 3 Acto IV, Esc. 1	<i>XXI</i>
12. Esc. de Aufidio y Coriolano	Acto IV, Esc. 5	<i>XXIII</i>
13. Aufidio afeitado a Coriolano	---	---
14. La Gran Marcha	---	---
15. Escena de Aufidio y la Dama	Acto IV, Esc. 7	---
16. Volumnia y Coriolano	Acto III, Esc. 2	---
17. En el campamento de Aufidio	Acto V, Esc. 3	<i>XXXIII, XXXIV, XXXV y XXXVI</i>
<i>18. Coriolano se presenta ante los ojos de Volumnia</i>	<i>Acto V, Esc. 6</i>	<i>XXXIX</i>

Si se lee verticalmente la secuencia correspondiente a la columna de Shakespeare, puede advertirse que *Volumnia* sigue el orden progresivo numérico de los actos de la tragedia *Coriolano*, salvo en un caso, la Escena 16. Seguir el orden shakesperiano implicaría seguir también, aunque con importantes saltos, la secuencia progresiva de la escritura de Plutarco. Pavlovsky nos señaló al respecto:

"[La reescritura] no significa que mi versión de la obra no contenga frases o textos originales [de Shakespeare]. De por sí la obra comienza con un texto de diez renglones

de Shakespeare que después abandono. Y también existe un orden de escenas en relación al original” (*Teatro completo IV*, 2002, p. 37).

Entre las operaciones textuales concretadas por Pavlovsky en el nivel de la historia, destaquemos la síntesis reductiva y el descarte de numerosos materiales del texto de Shakespeare, la elipsis: Pavlovsky deja de lado más de la mitad de las escenas de la tragedia isabelina. Desde el punto de vista sintáctico, el sujeto de la acción es Coriolano tanto en el texto de Pavlovsky como en el de Shakespeare. El hecho de que el dramaturgo argentino otorgue mayor centralidad al personaje de Volumnia ubicándolo en el título –lugar de privilegio semántico y ordenador de procesos de comprensión del texto- no afecta la exclusividad de Coriolano en la Actancia Sujeto del modelo actancial final.

Es importante señalar que Pavlovsky no parte de la presuposición de una lectura previa de los textos de Shakespeare y Plutarco; por el contrario, apela a uno de los procedimientos estéticos más frecuentes en su teatro: la infrasciencia. Para Pavlovsky el espectador no debe saberlo todo, debe manejarse con informaciones fragmentarias y grandes blancos que, lejos de desconcertarlo, habilitan su actividad imaginaria y su propia elocuencia analítica.

Detengámonos ahora en otros dos tipos de operaciones de reescritura de *Volumnia*: la incorporación de textos nuevos y el cambio de signo radical, transgresivo, de las situaciones shakesperianas y plutarquianas. Realicemos el examen escena por escena, dando cuenta a la vez de los núcleos narrativos invariantes que Pavlovsky tomó y respeta de los textos-fuente:

#### *1. Arenga de Coriolano*: el poeta del combate

Para esta primera escena Pavlovsky parte de la situación planteada por Shakespeare en Acto I, Esc. 4: Coriolano estimula a los soldados a pelear contra Coreoles. La pieza comienza, de esta manera, en la inminencia de la batalla y se conecta con la Escena 3, el combate mismo frente a las puertas de la ciudad sitiada. Ya Plutarco en VIII destacaba germinalmente que Coriolano “exhortó a los romanos a volver a la lucha” y resaltaba el aspecto “vigoroso” del militar, “por la fuerza de su voz y la expresión fiera de su rostro” (p. 151). Pavlovsky introduce una novedad importante en la arenga: los temas que trata Coriolano, especialmente su teoría del combate como música e intensidad corporal. Según se nos informa más tarde en la Escena 7 de *Volumnia*, Coriolano nunca recuerda qué dice en sus discursos: habla en estado de trance, es “hablado por los dioses”, por “el otro”, dato que justifica la desarticulación y relativa oscuridad de lo dicho en la arenga de la Escena 1. De esta manera Coriolano es presentado

desde el inicio como “el poeta del combate”, en estado de entusiasmo órfico, según nos señaló el mismo Pavlovsky (Dubatti 2003c).

### 2. *Escena de Volumnia y Virgilia: teoría del hombre heroico*

Pavlovsky toma la situación del diálogo de Volumnia y Virgilia en Shakespeare, Acto I, Esc. 3: mientras cosen, madre y esposa de Marcio (todavía no es Coriolano) hablan sobre este hombre excepcional. Esta situación de la trama no se encuentra en Plutarco<sup>133</sup>. Pavlovsky modifica el texto: hace que Volumnia exponga extensamente su teoría del hombre-héroe (“un Dios hecho hombre”, caracterizado por sus arritmias y sus excesos) en oposición al hombre mediocre (que “engorda en la inacción”, teme a la muerte y al riesgo y vive para acumular dinero). Coriolano es el modelo del hombre lleno de fuerza, alegría y amor a la vida, atributos que manifiesta en su pasión por el combate. El parlamento de Volumnia es fundamental para la nueva semántica del texto, y será retomado en la Escena 4 para desarrollar la imagen negativa del hombre-rebaño. A pesar de que en el texto de Shakespeare y en Plutarco se pone el acento en que Marcio recibirá su nuevo nombre después del triunfo en la batalla, en la obra de Pavlovsky Volumnia ya se refiere a su hijo en esta Escena 2 como Coriolano.

### 3. *Antes de entrar a Coreoles: la mentira de Coriolano*

Pavlovsky ubica a Coriolano frente a las puertas de la ciudad sitiada y reescribe su valiente ingreso, su arrojo desmedido en el ataque (Shakespeare, Acto I, Esc. 4; Plutarco, VIII). Pero el dramaturgo argentino transgrede la situación radicalmente: cuando Coriolano entra “encuentra la ciudad vacía. No hay nadie”, entonces “Se ensucia con barro y sangre” y luego busca a sus tropas para mentirles: “Coreoles ya es nuestra. Mi espada sola combatió contra todos los volscos. ¡Y están todos exhaustos y vencidos! ¡Nuevamente he vencido a Aufidio! ¡Hemos triunfado!”. En Escena 16 Coriolano confesará su mentira a Volumnia, dato fundamental para la nueva semántica del personaje.

### 4. *Escena en la plaza: apoteosis de Coriolano, casi-incestuoso*

Coriolano ingresa a Roma triunfante, celebrado por todos (Shakespeare, Acto II, Escena 1; Plutarco, X-XI). Pavlovsky introduce en esta escena dos elementos novedosos: continúa la exposición ideológica de Volumnia contra el “hombre-rebaño”, y luego desplaza la situación al espacio privado, en el que la madre atiende al hijo y lava su sexo. Para el discurso de

<sup>133</sup> Sin embargo, es importante señalar que Shakespeare (y a través suyo Pavlovsky) siguen a Plutarco en los nombres de la madre (Volumnia) y la esposa (Virgilia), diferentes en los textos de Dionisio de Halicarnaso (*Antigüedades romanas*) y en Tito Livio (*Historia romana*), fuentes de Plutarco. Según ambos, la madre de Coriolano se llamaba Veturia y la esposa Volumnia.

Volumnia en torno del hombre “grande de espíritu”, Pavlovsky recurre al procedimiento del anacronismo: Volumnia habla de Llopes y del Che Guevara. “Hubo un gran asmático –dice– que sin aire dirigió por la selva su ejército triunfal y doy fe que carecía de aire. Pero dicen que era el más veloz y el más valiente en los combates. Poco aire pero demasiado orgullo y huevos”. En cuanto a la escena del lavaje con permanganato, que remite a un intertexto cómico de la revista porteña, Pavlovsky extrema de esta manera el vínculo incestuoso de Coriolano y Volumnia, uno de los aspectos del texto shakesperiano (no acentuado en Plutarco) que más le impactaron desde las primeras lecturas de la tragedia.

##### 5. *Discurso negativo*: las cicatrices “pornográficas”

Pavlovsky ubica la acción en el Senado, y sin transiciones plantea el momento en que se comunica a Coriolano que las autoridades romanas quieren hacerlo cónsul (situación que remite a Shakespeare, Acto II, Esc. 2, y Plutarco, XIV-XV). Si en las *Vidas paralelas* Coriolano no tiene inconveniente en exhibir sus heridas y cicatrices de batalla –de acuerdo al rito civil para acceder al poder político–, Shakespeare cambia ese motivo y hace que Marcio se niegue a mostrar su cuerpo, multiplicando así su expresión de desprecio hacia el pueblo romano. Pavlovsky, fascinado por la fidelidad políticamente incorrecta de Coriolano a sus convicciones, retoma esa negativa, pero con una vuelta de tuerca singularísima: a través del procedimiento de multiplicidad narrativa, vemos simultáneamente a Coriolano con sus vestiduras en el Senado y semidesnudo en su espacio privado, como ante un espejo, exhibiendo para sí el torso con un “continuo tatuaje pornográfico”. Pavlovsky transforma las marcas corporales de la batalla en sexualidad y sensualidad, de acuerdo a la pasión del combate que caracteriza al personaje. Por otro lado, lo sexual implica la idea de reducción de las heridas y cicatrices a lo privado y personal, contra toda exposición pública. Pavlovsky elabora la imagen de un personaje que no realiza concesiones ni cambia su discurso para acceder al poder, de acuerdo con su concepto de una “ética del cuerpo” (Pavlovsky 2001).

##### 6. *Escena alternativa*: los miedos del héroe

Esta situación es original de Pavlovsky, no está en Shakespeare ni en Plutarco aunque potencialmente está inscrita en sus respectivos mundos. En la noche Coriolano y Virgilia están en la cama y él no puede dormir. Expresa su “miedo a la noche”, su terror frente a la oscuridad. Aparecen aquí otros componentes relevantes originales en la composición del personaje según Pavlovsky: sus terrores y su insomnio.

### 7. *Escena de la Dama y Virgilia: Coriolano incapturable*

Esta situación tampoco aparece en Shakespeare y Plutarco. En conversación con una Dama (que reaparecerá en la Escena 15), Virgilia ofrece algunas claves para “desentrañar ecos del misterio del gran hombre Coriolano”: qué dice cuando arenga (véase Escena 1) y su escasez de formación letrada, su vínculo con “la pasión de los dioses” y las musas, su carencia de una visión ideológica articulada intelectualmente, el carácter poético que brota de su cuerpo en el combate. Resulta especialmente relevante la caracterización de Coriolano como multiplicidad e incapturabilidad: “Hace veinte años que vivo con él y siempre para mí es sorprendente-intempestivo-incapturable-impredecible-sorpresivo. ¡Cuánto daría por conocerlo! Hay tantos Coriolanos como circunstancias se le presentan en su vida. Yo creo conocer algunos. Pero nunca todos. No me alcanzaría el tiempo de mi vida para conocer todos los Coriolanos que existen y que pueblan su vida”.

### 8. *Escena con Virgilia: velocidad y vacío nauseabundo*

No está en Shakespeare ni en Plutarco, y es una continuidad semántica de las dos escenas anteriores, con la común presencia de Virgilia y la indagación sobre el misterio de Coriolano como constante. Nuevos aportes al conocimiento de la singularidad del protagonista: dice el mismo Coriolano que no se reconoce en ideas o valores abstractos sino en la “intensidad de la lucha”, en la “velocidad del sable” y en el horror de la invasión de un sentimiento de “vacío nauseabundo” frente al que lo protege la pasión del combate como sentido de la vida. Pavlovsky completa así el retrato intimista de Coriolano a partir de un nuevo concepto de subjetividad y de una percepción de la angustia de raíz existencialista.

### 9. *En el Senado: irreductibilidad y huida*

Otra vez ante el Senado, Coriolano intenta superar el primer desencuentro con los tribunos y obtener el consulado. La situación puede hallarse tanto en Shakespeare (Acto III, Esc. 1) como en Plutarco (XV y XVII a XX). Aunque alentado por su madre, las propias ideas pueden más y se resiste a mostrar abiertamente sus cicatrices, que exhibe rápidamente y vuelve a cubrir en una “especie de coreografía de un perverso a la salida de un colegio de niñas”. Coriolano debe escapar de la ira de los tribunos.

### 10. *Después de la huida: mentir y maldecir*

En continuidad inmediata con la escena anterior, Pavlovsky imagina un Coriolano que hará un último intento ante el Senado por pedido de Volumnia. La situación se correlaciona con Shakespeare (Acto III, Escs. 2 y 3) y Plutarco (XX), aunque en éstos con menor incidencia de

la figura materna. En el texto de Pavlovsky la madre le exige que se someta a las autoridades para alcanzar el poder, que “pida perdón por todo” y “aprenda de una vez a mentir”. Volumnia reclama a su hijo que negocie un acuerdo. Coriolano acepta a regañadientes. Al regresar al Senado, es acusado de traición y sale maldiciendo a los romanos con el discurso que ya aparece en las dos versiones de *Rojos globos rojos* citadas arriba: “¡Ah jauría de ladrones!, ¡perros populares!...”.

### *11. Coriolano y sus amigos: destierro y partida*

Esta breve escena marca la despedida de Coriolano y el comienzo de su destierro. Se relaciona con Shakespeare (Acto III, Esc. 3 y Acto IV, Esc. 1) y Plutarco (XXI). Pavlovsky pone a los parientes y amigos de Coriolano “en zancos”. Se anuncia brevemente que la partida es sincrónica con el estallido de la rebelión del pueblo contra senadores, patricios y nobles.

### *12. Escena de Aufidio y Coriolano: la revolución alegre*

Coriolano llega a la casa de su mayor enemigo, el líder volsco Aufidio, le cuenta lo sucedido y le propone sumarse a su ejército contra Roma. Pavlovsky se acerca al relato de Shakespeare (Acto IV, Esc. 5) y Plutarco (XXIII), aunque expone la visión diferente del Coriolano argentino: su desprecio del hombre-rebaño y su teoría de que “¡la revolución será alegre o no será revolución!”. Nuevamente la situación dramática es explotada por Pavlovsky para construir pensamiento crítico y exponer ideas, pero esta vez en boca de Coriolano. El desterrado detalla el porqué de su negativa a mostrar las heridas y caracteriza su sueño utópico: “No tolero los rebaños que esperan siempre lejos de los lugares de combate para luego venir a juzgarnos o halagarnos. ¡No tolero su falta de acción y de coraje! Yo quisiera hermano Aufidio, quisiera, que todos tuvieran tu coraje, que el rebaño se inundara de tu fuerza o de la mía, aunque sea con gritos y empujones, que se inundaran de alegría”. A pesar de que el texto ha caracterizado antes a Volumnia como la ideóloga de la pieza y a Coriolano como una suerte de poeta que no tiene claras sus ideas, a partir del destierro el protagonista deviene ideólogo y expone un mensaje revolucionario que no es propio de su madre.

### *13. Escena donde Aufidio afeita a Coriolano: otra individuación*

Esta situación no está en Shakespeare ni en Plutarco. Coriolano se ha instalado en casa de Aufidio, y vemos cómo éste lo afeita. La escena describe poéticamente una cartografía de vínculos cifrada en la música de los gestos y las palabras. Pavlovsky nos explicó: “Coriolano y Aufidio son en la obra sujetos históricos individuales con determinadas historias personales e ideologías. Pero en esta escena la noción de sujeto se pierde en búsqueda de un devenir

rítmico que logra un tipo de individuación que no corresponde a ninguno de los sujetos. Se diluyen los sujetos y se produce una nueva forma de individuación, que estaría en el ritmo entre los dos. El ‘entre’ marca una fusión en el devenir rítmico” (Dubatti 2003c).

#### *14. La Gran Marcha: arenga contra Roma*

Escena original de Pavlovsky, complementaria con la Escena 12: Coriolano arenga a los volscos contra Roma y les da indicaciones cifradas y fragmentarias sobre cómo, por qué, para qué pelear. La imagen de la “gran marcha” es intertexto de los discursos de la izquierda en China y vuelve a poner el acento en una revolución permanente e iluminada por la pasión alegre.

#### *15. Escena de Aufidio y la Dama: la traición latente*

Pavlovsky reescribe una escena de Shakespeare (Acto IV, Esc. 7) que no aparece en Plutarco: La Dama de la Escena 7, que había obtenido información sobre Coriolano gracias a Virgilia, estimula los celos y el odio de Aufidio hacia el general romano. Según la Dama, los soldados volscos son infalibles conducidos por Coriolano, quien demuestra ser superior a Aufidio. “Su presencia te oscurece”, dice ella, y concluye: “¿Alguna vez lo perdonaste? ¿No soñaste acaso con su muerte siempre?”.

#### *16. Volumnia y Coriolano: política del deseo, sin poder*

La inclusión de esta escena, en la que madre e hijo dialogan sobre el acceso al poder del consulado, puede resultar desconcertante a esta altura al lector desprevenido. La situación vuelve a remitir a Shakespeare (Acto III, Esc. 2), y no está en Plutarco. Marca un retroceso en la secuencia progresiva de los actos de *Coriolano* y en la historia tal como ha avanzado hasta aquí: nos retrotrae a los momentos previos al destierro. Puede pensarse que asistimos a la actualización de una escena del pasado, que acaso acontece como recuerdo en la mente de un Coriolano que evoca a su madre desde el campamento volscos, en la víspera del ataque a Roma. Desde el punto de vista de la composición del personaje de Pavlovsky, esta escena es fundamental porque en ella Coriolano confronta sus ideas con las de su madre, se diferencia de ella y expresa responder a una lógica no especulativa despreocupada por la conquista del poder, sostiene que sus acciones responden simplemente a la pasión del combate, al deseo. Pavlovsky exalta la “pasión alegre” de Coriolano y cuestiona la capacidad calculadora-negociadora de Volumnia para abrirse camino maquiavélicamente en las estructuras del poder. El hombre heroico es político por deseo y alegría, no por especulación ni ambición acumulativa.

*17. Escena en el campamento de Aufidio: el retroceso*

En Shakespeare Volumnia, Virgilia, Valeria y el hijito de Coriolano van a verlo al campamento volsco para estimular su piedad y rogarle que no avance contra Roma, llevando a su patria a una segura destrucción (Acto V, Esc. 3). Shakespeare se basa en Plutarco, XXXIII a XXXVI. Pavlovsky introduce cambios: en esta Escena 17 no hay comitiva y, ya frente a Roma, a punto de atacar, Coriolano oye en su interior la voz de su madre que lo incrimina. Por el peso de las palabras de Volumnia, toma la decisión de no pelear y Aufidio anuncia las “buenas noticias” a un mensajero para que las transmita: la guerra ha terminado.

*18. Coriolano se presenta ante los ojos de Volumnia: cobardía y muerte*

Es ésta una de las escenas más complejas de la obra de Pavlovsky, porque incluye una sucesión de acciones diversas. Puede dividirse claramente en dos partes. La primera no está en Shakespeare ni en Plutarco: muerto de miedo, sucio, imagen invertida de la heroicidad pasada, Coriolano se presenta ante su madre y se confiesa “cobarde”. Confiesa que “siempre tuve miedo. Esa es la verdad. Sólo drogado y borracho entraba a los combates [... Los que me admiran] no toleran mi terror de hombre común. No toleran mi desgracia de cobarde”. Confiesa a su madre que quiere dejar de pelear y que no ganó en Coreoles porque “no peleé con nadie. La ciudad estaba vacía. Los volscos huyeron todos”. La segunda parte de la Escena 18 comienza cuando Aufidio acusa a Coriolano de traidor. Esta situación, así como el asesinato del protagonista a manos de los volscos, remiten a Shakespeare (Acto V, Esc. 6) y a Plutarco (XXXIX). Pero Pavlovsky introduce cambios importantes: Aufidio reta a duelo al amilanado Coriolano, quien al recibir una espada y al sentirla apretada en su puño recupera la pasión del combate y se convierte nuevamente en “el Gran General Romano”. Frente al avance ofensivo incontrarrestable de Coriolano en el duelo, Aufidio pide a los volscos que maten a su rival. Volscos y romanos acribillan a Coriolano. Mientras muere, Marcio ríe y pronuncia una última arenga, esta vez dirigida a su madre. Le pide que transmita al pueblo que lo han obligado a ser “triste y mustio” y que es su obligación recuperar la alegría y juntarse para hacer de la vida la revolución soñada (ver Escena 12 y 14). El tribuno romano Bruto intenta detener a Volumnia para que no irradie el mensaje de Coriolano entre la gente y Aufidio lo transmite con entusiasmo entre sus soldados. Las risas contagiadas se oyen hasta el final.

En este rápido examen contrastivo no nos detuvimos en un procedimiento central de la reescritura de Pavlovsky, que extiende sus matices a todo el texto: el humor. La búsqueda del



efecto cómico está presente en innumerables referencias, chistes y situaciones disparatadas, así como en el tono que el argentino otorga a las acciones principales. Las risas del final y esta comicidad diseminada en cada escena borran la naturaleza trágica original del *Coriolano* de Shakespeare.

Por otra parte, la poética de *Volumnia* manifiesta la distancia que Pavlovsky ha tomado respecto de la forma teatral isabelina, así como su valorización de una escritura de mezcla, híbrida, de cruces a veces disonantes, caracterizada por la concepción de obra abierta y provisoria –o escritura en proceso permanente–, la heterogeneidad de registros en los acontecimientos narrados, la deliberada “desprolijidad” del enlace entre las escenas y la diversidad de las estructuras internas de cada escena.

**El personaje de Coriolano, operaciones textuales y semántica.** Tal como se desprende del análisis de la sintaxis y la trama de *Volumnia*, Coriolano se transforma en manos de Pavlovsky en un personaje muy diferente a los de Plutarco y Shakespeare. Examinemos primero los textos de éstos últimos, para volver luego sobre el dramaturgo argentino.

En su comentario introductorio al *Coriolano* de las *Vidas paralelas* (1998), Ozaeta Gálvez señala con precisión los alcances de la construcción del personaje realizada por Plutarco:

“El carácter de Coriolano es uno de los más elaborados estudios psicológicos de Plutarco. El biógrafo de Queronea le define como noble, valiente, justo, indiferente ante el dinero, los placeres o las fatigas. También le atribuye grandes defectos: obstinación, arrogancia, soberbia, tosquedad, insociabilidad, obsesión por una constante autoafirmación. Pero sobre todo Coriolano es un hombre irascible. En el fondo, es un guerrero solitario, un héroe desdichado” (Plutarco, 1998, p. 136).

De acuerdo a una concepción anclada en su historicidad latina, según Ozaeta Gálvez, el carácter de Coriolano es considerado por Plutarco como típico del romano de antaño: dotado de *virtus*, pero rudo y grosero.

“Hace especial hincapié Plutarco en el hecho de que [Coriolano] careciera de una educación esmerada, como un terreno rico sin cultivo. A ello atribuye el hecho de que no se diera en él esa mezcla de gravedad y mansedumbre, que son cualidades indispensables en un hombre de estado y que sólo se obtienen por la inteligencia y la educación” (Plutarco, 1998, p. 136).

Para Plutarco el personaje de Coriolano no es digno de imitación. Como señalan E. Valgiglio (1992) y A. Bravo García (Plutarco, 1998, p. 12), la conducta virtuosa es el eje central de la

obra de Plutarco, la práctica de la virtud –que se realiza cultivando previamente la razón- es el objetivo fundamental de la vida moral, y todo mal ha de ser evitado mediante la virtud. En consecuencia, Plutarco concibe a Coriolano como un ejemplo de lo que no debe hacerse. El político es en Plutarco el modelo del ciudadano privado y debe conocer muy bien los secretos y mecanismos de la naturaleza humana. Coriolano no puede controlarse y es su propio enemigo. En suma, un personaje negativo.

Shakespeare imprime a su Coriolano una dimensión poética-ficcional que multiplica sus alcances simbólicos. Transforma la vida de Coriolano en una parábola trágica, en la que pueden verificarse cada uno de los procedimientos de la tragedia isabelina, en sus vínculos y diferencias con la tragedia clásica griega y latina. Retoma la mezcla de rasgos positivos y negativos de su personalidad ya inscriptos en Plutarco pero acentúa su dimensión de héroe “colérico”, que generaba fascinación en el Renacimiento. Shakespeare profundiza el contraste irreconciliable entre hombre y sociedad, entre la visión individual y los reclamos de la vida organizada desde la sociabilidad, entre las propias convicciones y las exigencias y normas comunitarias. El contraste se torna evidente ante la negativa de Coriolano frente a la obligación de exhibir sus heridas para obtener el voto público, un aspecto en el que Shakespeare se separa de Plutarco. El protagonista shakesperiano también puede ser considerado un antecedente del “villano idealista” ibseniano, a la manera de *Brand*, de acuerdo con el acertado análisis de G. B. Shaw. Por otra parte, como señala Ozaeta Gálvez, “en Shakespeare está mucho más perfilada y marcada la dependencia de Coriolano respecto de su madre” (Plutarco, 1998, p. 138). McLeish y Unwin creen ver en el Coriolano de Shakespeare un personaje mucho más simple de lo que se ha interpretado:

“En el siglo XIX muchos críticos y actores veían a Coriolano como un gigante entre pigmeos, un héroe demasiado grande para adaptarse a la época en que vivía. Mucho más tarde, en la época de Kafka, Sartre y Camus, se tendió a pensar en él como un marginado, un hombre en guerra consigo mismo e incapaz de decidir quién es y qué quiere, sobre todo en relación con la sociedad que lo rodea” (McLeish- Unwin, 2000, p. 74).

Pavlovsky realiza sobre el personaje shakesperiano cambios radicales que intentaremos sintetizar. Por un lado, transforma a Coriolano en un *personaje positivo*: es el hombre heroico, el hombre-Dios, opuesto al hombre-rebaño o mediocre. Coriolano es el Superhombre de raíz nietzscheana y spinoziana. Coriolano encarna la pasión y la alegría, y por sobre todo la

irreductibilidad a someterse a aquellos mandatos en los que no cree, con los que no está de acuerdo. Es el hombre fiel a sus convicciones, que siempre dice y hace lo que piensa y siente, el hombre de la “ética del cuerpo”, no acomodaticio ni voluble, no calculador, el que no adecua su discurso a cada situación. Al respecto nos dijo Pavlovsky:

“Hay una concepción del superhombre, la nazi, que distingue al hombre superior de los inferiores. Para el nazismo estos últimos son despreciables y eliminables: judíos, gitanos. La hitleriana es una concepción genética e inmodificable. En mi versión [el Superhombre] Coriolano quiere expresar que la chusma triste y resignada puede devenir alegre y danzarina, puede reír a carcajadas, [es decir] adquirir una nueva potencia que desconocía. Puede ser revolucionaria. En ese sentido el hombre debiera luchar toda la vida para realizarse en hombre potente y creador. Cada hombre tiene la potencia de un superhombre. Un devenir superhombre. Las circunstancias históricas sociales han impedido que un gran sector de la humanidad llegara a este estado. Al de la potencia creadora. Luchar contra ese destino trágico es la idea de Coriolano [en mi obra]” (*Teatro completo IV*, 2002, p. 42).

A diferencia de Plutarco y Shakespeare, Coriolano deja de ser en *Volumnia* el representante de los intereses de un sector social poderoso y dominante (los senadores y patricios) que sólo trabaja para imponer y defender una jerarquía de desigualdad social y distribución asimétrica de los privilegios.

Por el contrario Pavlovsky convierte a Coriolano en el ideólogo y el ejemplo de una “revolución alegre”, en el que resuena por multiplicación la imagen del Che Guevara, del revolucionario fiel a la “gran marcha” del hombre hacia el cumplimiento de sus sueños y utopías de una alegría compartida por todos. A través de *Volumnia*, en la Escena 18, Coriolano ya no arenga sólo a sus soldados sino al pueblo entero, el mismo que organiza la rebelión contra los privilegiados cuando Coriolano es desterrado (ver Escena 11). Marcio los convoca, según Pavlovsky, a

“la lucha desesperada por salir del rebaño de la mediocridad” y los incita a “la búsqueda de los poderes excepcionales del hombre [...] recuperar juntos la acción, alegremente, una nueva potencia del ser” (*Teatro completo IV*, 2002, p. 38-39).

A tal punto Pavlovsky hace resonar a Coriolano desde su *ritornello* que afirma:

“Posiblemente las veinte asambleas barriales en nuestra capital [en 2002] sean un buen ejemplo [de lo que Coriolano desea]: la gente junta, reunida, descubriendo nuevas potencias del ser en el mundo” (*Teatro completo IV*, 2002, p. 39).

La risa ya aparece como manifestación de la rebeldía popular en una de las obras anteriores de Pavlovsky, *La muerte de Marguerite Duras* (2000).

Por otra parte, Coriolano encarna el misterio de la subjetividad. Pavlovsky complejiza el personaje al multiplicarlo con una suma de contradicciones y contrastes, un conglomerado de discursos y aristas. Coriolano, como explicita su esposa Virgilia, es multiplicidad de Coriolanos. Más allá de su fidelidad a ciertos principios (representados por la irreductibilidad al halago y al mandato externo), hay tantos Coriolanos como circunstancias, por su capacidad de devenir otro, incapturable, porque en el “entre” deviene en nuevas formas de individuación y subjetivación. Es el más grande guerrero pero está lleno de miedo; conquista Corioles pero sin luchar y miente; tiene terror a la noche y con la espada en la mano es invencible; es habitado por los dioses en las arengas y el combate, pero asegura que no puede entrar al campo de batalla sin temblar, borracho o drogado. Pavlovsky observó al respecto:

“Si alguien me preguntara: ¿por qué Coriolano aparece en tu versión en dos momentos como mentiroso y como cobarde?, yo respondería: porque su extrema valentía y su excepcional coraje lo llevan a la producción de su mentira y su cobardía. Son otros devenires existenciales [...] Es la cobardía de los valientes. ¡Pero cuánta hidalguía de superhombre!” (*Teatro completo IV*, 2002, p. 40).

La cobardía como nueva fuerza que da vida no al antihéroe sino al héroe lleno de miedo. Es así que en la Escena 18, mientras se bate con Aufidio, en la plenitud de su fuerza Coriolano le dice:

“¡La confesión de mis miedos me ha dado más vigor que nunca! ¡Te enfrento, Aufidio, con mi cobardía, que no es poca! ¡Con todo el valor de la cobardía” (Pavlovsky, 2002, p. 91).

En esta dimensión debe incluirse la proyección autobiográfica, de la conciencia de la propia complejidad y los dominios borrosos del propio reconocimiento en la multiplicidad. “Coriolano soy yo”, nos dijo Pavlovsky en una entrevista (Dubatti 2003c).

Para Pavlovsky Coriolano es además un mecanismo poético a través del que pensar la relación con el poder. En el marco de la institucionalidad macropolítica de la Roma de su tiempo, Coriolano encarna una actitud micropolítica, alternativa, de desvío por los bordes, de

fundación de una territorialidad subjetiva diferente por afuera de los grandes discursos de representación. De esta manera Coriolano se transforma en uno de los exponentes del *teatro de micropolítica de la resistencia* característico de la última producción pavlovskiana, junto a *Rojos globos rojos*, *Poroto* y *La muerte de Marguerite Duras*.

De esta manera el prodigioso guerrero romano que sirve a Plutarco para exponer sus ideas sobre la virtud y la razón, se transforma en manos de Pavlovsky –a través de Shakespeare– en una expresión política del conflictivo tiempo presente en la Argentina. Las cicatrices de Coriolano, a la luz del “cacerolazo” del 2001 y las nuevas formas de organización micropolítica, se convierten en el detonante de un Superhombre nietzscheano-spinoziano, modelo de un hombre que puede devenir excepcional, que invita a descubrir territorialidades de subjetividad alternativa para mejorar un poco el mundo. Plutarco, Shakespeare y el mismo Coriolano nunca habrían imaginado este devenir argentino del admirable soldado romano.

#### **10. Imperceptible: estructura catafórica micropolítica**

Se trata de la pieza breve escrita por Pavlovsky para el espectáculo *Yo manifiesto*. Permanece aún inédita y será incluida en breve en *Teatro completo V* (2005). El dramaturgo retoma la estructura catafórica de la poética macropolítica (en sus dos versiones: de choque y metafórica) y las tensiones postdramáticas para presentar la historia de un hombre que reflexiona sobre el suicidio y revela finalmente su pasión por la sexualidad con niños. En diálogo con el público, este personaje integra el horror mezclado con la simpatía, la perversión junto a la sensibilidad existencial. Pavlovsky echa mano del recurso central de la estructura de *El señor Galindez* y *Potestad*, pero ahora para la descripción de una perversión micropolítica, que no puede ser justificada en términos macropolíticos.

#### **11. Análisis en París**

Se conserva un único texto, publicado en diversas oportunidades: en 2003 en el volumen colectivo *El diván. 25 autoconfesiones* de varios autores (México, Ediciones El Milagro); el 18 de diciembre de 2003, en *Página/12*; en 2004, en *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, política y subjetividad* (Australib); en noviembre de 2004 en *Palos y Piedras. Revista de Teoría y Práctica Teatral* (n.º 2). Fue escrito a pedido del director Michael Daym (Confesiones, Pavlovsky escribió para él *Imagen*, véase el comentario en este mismo capítulo de nuestra Tesis), esta vez para el espectáculo *El Diván*, nuevamente con la estructura de un actor/un

espectador pero en este caso en torno del tema psicoanálisis. *El Diván* se presentó en el marco de *Tintas Frescas en Buenos Aires*, encuentro organizado por la Asociación Francesa de Acción Artística y la Embajada de Francia en la Argentina en noviembre de 2004.

Un paciente habla con su terapeuta: Pavlovsky aprovecha la oportunidad para satirizar el discurso de los lacanianos y la megainstitucionalización del psicoanálisis en la Argentina.

**Analizado:** Doctor, usted no tiene idea de lo que significa para mí estar cerca suyo... (Pausa.) Nada me hace más feliz que estar acá con usted. (Pausa.) Para los argentinos, analizarse en París es como un diploma. Estoy asociando que tenía una tía que le decíamos Diplo –una hermana de mamá. Del significante diploma asocio Diplo y emerge la imagen de mi tía. Era una mujer muy reservada –de la provincia de Mendoza. Era tan reservada, que cuando su segundo marido falleció... ella no dijo nada y los vecinos se enteraron por el mal olor del cadáver a los tres días. Lo encontraron junto a ella en la cama. Ay, por Dios, qué triste es el tema de la muerte... Cuando venía en el avión pensaba que podía hacer dos sesiones por día, una a la mañana y otra a la tarde”.

El analista se limita a murmurar todo el tiempo “Hummm”, “Eh”, “Hem”, y el analizado le pregunta: “¿Me está diciendo algo o es un gesto onomatopéyico?”. Finalmente el analista juega con el significante casamiento y lo segmenta en “casa-miento”. Se trata de un breve paso cómico, en la línea de la dramaturgia minimalista, sin mayor apropiación a la micropolítica de la resistencia.

## VII. Macropoéticas: grupos textuales y poéticas de producción de sentido político

Los textos que distribuimos en cinco capítulos a partir de la parcelación diacrónica de la trayectoria de Eduardo Pavlovsky pueden agruparse en cuatro principales macropoéticas:

- I) **la 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-loquío.*
- II) **la macropoética de los textos de matriz realista con intertextos variables de la postvanguardia y fundamento de valor socialista**: *La mueca, El señor Galíndez, Telarañas, Cerca, Cámara lenta, Tercero incluido, El señor Laforgue, Josecito Kurchan.*
- III) **la macropoética de los textos de la “estética de la multiplicidad” y fundamento de valor socialista**: *Potestad, Pablo, Voces/Paso de dos.*
- IV) **la macropoética de los textos de la micropolítica de la resistencia**: *El Cardenal, La ley de la vida, Alguna vez, Trabajo ritmico, 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*

Desde nuestra concepción de lo político como *categoría semántica*, adecuada para pensar la multiplicidad política de la teatralidad y específicamente del texto dramático, y considerando 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, sostenemos que cada uno de los grupos textuales o macropoéticas antes referidos participa respectivamente de las siguientes archipoéticas (o poéticas abstractas) de producción de sentido político: 1. Teatro jeroglífico; 2. Teatro macropolítico de choque; 3, Teatro macropolítico metafórico; 4. Teatro micropolítico de resistencia.

### 1. Teatro jeroglífico

Llamamos así a una poética abstracta que, a partir del legado de las vanguardias históricas,

radicaliza el valor de lo nuevo, y propone un teatro jeroglífico que rompe con el principio mimético de contigüidad y con el realismo objetivo, discursivo y expositivo en el que se funda el drama moderno desde el siglo XVIII. El objetivo es desautomatizar la visión materialista, realista, pragmática de “nuestro común mundo compartido”, ampliar los límites de lo real –de acuerdo con el fundamento artaudiano: religar con lo trascendente, lo arcaico, lo sagrado–, refundar la relación con el mundo desde el misterio y la infrasciencia, superando las fronteras de la sociabilidad impuesta y cuestionando de raíz el sistema de valores socio-culturales de la burguesía. Recursivamente, este teatro jeroglífico busca generar una relación más saludable y rica del hombre con lo real, y mejorar por esta vía la experiencia del hombre en el mundo. El teatro se convierte en un dispositivo desautomatizador de la percepción natural a favor del descubrimiento de otras potencialidades (desconocidas u olvidadas) de la vida del hombre, no referenciadas con ningún sistema político extraestético. Los procedimientos teatrales principales son la inclusión del personaje-jeroglífico y la destrucción sistemática de las estructuras del drama moderno. Qué cuestiona el teatro jeroglífico: el empobrecimiento de lo real, el empequeñecimiento de la idea de existencia. Qué propone: reencantar el mundo, develarlo, religar con los grandes fundamentos perdidos, instaurarse en interpretación órfica del mundo. Contra quién: contra la concepción materialista, objetivista, racionalista y sus proyecciones existenciales. Desde dónde: desde la idea difusa de “hombre nuevo” y “realidad total”, utopía de base romántica sobre la plenitud física y metafísica del hombre. En suma, el teatro como metáfora epistemológica de una superrealidad o realidad pluridimensional, más amplia y diversa. En el caso de Pavlovsky, de acuerdo a sus testimonios, esta archipoética adquiere en la década del sesenta una funcionalidad vital terapéutica, liberadora de la angustia existencial.

## **2. Teatro macropolítico de choque**

Se trata de una poética abstracta vinculada a la macropolítica del marxismo, que recupera las estructuras basales del drama moderno en la postguerra, su matriz mimético-discursivo-expositiva, el fundamento del efecto de contigüidad de los mundos poéticos con el régimen de experiencia de lo real, y los intertextualiza con procedimientos de modernización provenientes de la postvanguardia y otras poéticas modernizadoras (teatro épico, teatralismo, simbolismo, expresionismo, etc.). Esta poética de matriz realista y procedimientos cruzados realistas-desrealizadores, es puesta al servicio del discurso macropolítico del socialismo: la clave está en que la revolución marxista es el fundamento de valor, la lucha de clases, las grandes configuraciones ideológicas de la izquierda con



la subjetividad de derecha y capitalista. El fundamento de valor marxista modaliza la poética. El teatro pasa de esta manera a adquirir una capacidad recursiva ligada a la adecuación del campo social-histórico al proyecto utópico del socialismo. La llamamos “de choque” porque el teatro reduce su nivel metafórico, literaliza la referencialidad de los mundos poéticos y diseña en forma directa, explícita, una nitida cartografía de amigo, enemigo, aliados potenciales y neutrales. Qué cuestiona: las estructuras del capitalismo y la derecha. Qué propone: los valores ideológicos del marxismo. Contra quién: en el caso argentino, contra la subjetividad de derecha encarnada en partidos políticos, organización militar, dictadura, la tortura como institución represiva. Desde dónde: desde la utopía marxista. El teatro, en suma, como metáfora epistemológica de una concepción dialéctica del mundo y la historia, que persigue el enfrentamiento para propiciar síntesis superadoras hacia una mayor dignidad histórica del hombre y una incidencia directa en lo social.

### **3. Teatro macropolítico metafórico**

Se trata, como en 2, de una poética abstracta vinculada a la macropolítica del marxismo, que recupera las estructuras basales del drama moderno, con intertextos que transgreden la filiación al realismo. La revolución es el fundamento de valor, pero a diferencia del teatro macropolítico “de choque”, trabaja con una densificación del discurso metafórico, con una mayor opacidad de la referencialidad y con un vínculo de apelación permanente a la infraciencia. De alguna manera es el resultado de un peculiar cruce entre 2 y 1. La cartografía política de distribución clara de amigo, enemigo, neutral y aliado potencial se mantiene, pero atravesada por la percepción de la multiplicidad y la complejidad del mundo. Pavlovsky continúa con la poética del realismo, pero la enriquece con los aportes de la negatividad o autonomía estética y con la incorporación del componente posdramático, las tensiones entre actuación y performatividad. El esquema ideológico de base coincide con la poética macropolítica de choque: se cuestionan las estructuras del capitalismo y la derecha, se impulsan los valores ideológicos del marxismo, en contra -en el caso argentino.- de la subjetividad de derecha encarnada en partidos políticos, organización militar, dictadura, la tortura como institución de la represión. Desde dónde: desde la utopía marxista. Pero al apelar a un orden metafórico densificado, a la opacidad de los mundos poéticos, el enfrentamiento se torna menos explícito, más oblicuo, y menos efectiva, más adelgazada su capacidad de lucha e incidencia en el orden social.

#### **4. Teatro micropolítico de resistencia**

El socialismo real y las certezas del marxismo se han ausentado en el marco de una crisis inédita de la subjetividad de izquierda, y en consecuencia el fundamento de valor macropolítico ha desaparecido. Como reparación compensadora de la experiencia de derrota y pérdida, surge el principio de resistencia contra el orden impuesto. La resistencia se ejerce molecularmente, no desde un discurso de representación totalizante, macropolítico, sino que se favorecen las configuraciones micropolíticas entendidas como fundación de territorios de subjetividad (identidad) alternativos, líneas de fuga. 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 a favor de una redefinición del socialismo, ya no considerado como discurso de representación totalizante sino como “balbuceo”. Qué cuestiona: la homogeneización macropolítica neoliberal y sus proyecciones existenciales. Qué propone: la necesidad de crear otras posibilidades de sociabilidad. Contra quien: contra el neoliberalismo, la derecha internacional, el imperio, la globalización entendida como homogeneización cultural. Desde dónde: desde la construcción de múltiples concepciones micropolíticas, no alineadas en un frente común, expresión de molecularidad. El teatro adquiere recursivamente la función micropolítica –ya no macropolítica- de construcción de otras territorialidades de subjetividad alternativa. El teatro se transforma en metáfora epistemológica del contrapoder y, por el convivio, en herramienta de resistencia contra la desterritorialización de las redes comunicacionales, contra la desaturización del hombre, contra la homogeneización cultural de la globalización, contra la insignificancia, el olvido y la trivialidad, contra el pensamiento único, contra la hegemonía del capitalismo autoritario, contra la pérdida del principio de realidad, contra la espectacularización de lo social y la pérdida de la praxis social. La micropolítica de la resistencia afirma que el teatro no está en crisis, está en contra.

## VIII. Conclusiones

A partir de un análisis sincrónico de la totalidad de los textos dramáticos de Eduardo Pavlovsky (cuarenta y tres títulos, treinta y ocho conservados, cinco perdidos), caracterizamos diacrónicamente su trayectoria (Capítulos II a VI) en sucesivos estadios determinados por los correspondientes poéticas, fundamentos de valor y regímenes de experiencia: “vanguardia” y política (1961-1969); teatro y socialismo (1970-1977); escritura dramática, exilio y desexilio (1978-1983); teatro y postdictadura antes de la crisis de la izquierda (1984-1990) y micropolítica de la resistencia (1991-2003). Para ello propusimos en el Capítulo I bases teóricas, epistemológicas y metodológicas, con aportes a la teatrología en materia de definición, análisis y tipología del texto dramático, vinculaciones entre texto dramático y poética teatral; las nociones de fundamento de valor, régimen de experiencia y semántica de la enunciación para el análisis de las poéticas teatrales. el problema teórico-metodológico del estudio de la producción de sentido político en el texto dramático. Detallamos además los vínculos de Pavlovsky con el campo teatral, el campo psicoanalítico/psicodramático y el campo político argentino e internacional entre 1950 y 2003, y 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, a partir de una sistematización de su bibliografía. Recurrimos a extensas entrevistas con el autor, para conocer su visión sobre su propio teatro y los procesos históricos vividos. Establecimos además los vínculos entre las producción teatral y narrativa de Pavlovsky con su vasta obra ensayística y teórica. Luego del análisis de las micropoéticas (o poéticas de los individuos textuales), las reunimos en cuatro macropoéticas o grupos textuales, y finalmente propusimos cuatro poéticas abstractas de producción de sentido político. Creemos cumplidos los objetivos enunciados en p. 4 de nuestra Tesis.

Lic. Jorge Dubatti

## APÉNDICE

### 1. Festivales internacionales en los que Eduardo Pavlovsky participó con sus obras

#### **El señor Galíndez** (Equipo Teatro Payró)

- X Festival de Teatro de Nancy, Francia (1975)
- Teatro Club Jornada Internacional del Espectáculo, Roma (1975)
- Festival Internacional de la Juventud, Chieri, Italia (1975)
- Festival Mundial de Teatro de Caracas, Venezuela (1976, sin Pavlovsky en el elenco, premio Juana Sujo a la mejor puesta en escena)

#### **Potestad**

- Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (1986)
- Festival "Pavlovsky" de Los Angeles (1987)
- Festival de Teatro de las Américas, Montréal, Canadá (1987, premio al mejor texto y a la mejor interpretación masculina)
- Festival Internacional de Teatro de Londres (1987, premio de la revista Time Out de Londres)
- Casa de las Américas, La Habana (1987)
- Festival de Teatro de Manizales, Colombia (1987)
- VIII Festival de Teatro de Madrid (1988)
- Muestra Internacional de Teatro de Montevideo (1988)
- Primer Festival de las Artes de Nueva York (1988). En ese mismo Festival Paul Verdier presentó sus versiones de Slow Motion (Cámara lenta), y Pablo.
- Festival de Teatro Chile Crea (1988)
- Festival Internacional Ciudad de México (1989)
- Casa Latinoamericana-Francesa, París (1989, premio Moliere)
- Festival Iberoamericano de Puerto Rico (1990)
- Festival Internacional de Cali, Colombia (1990)
- Festival Theater der Welt, Essen, Alemania (1991)
- IV Festival Internacional de Artes Cénicas, San Pablo (1994)

-II Encuentro Internacional sobre Teatro Latinoamericano, Berlín (1996)

-Festival Internacional Sala Triángulo, Madrid (1999). Pavlovsky recibió en dicho Festival el Premio a la Trayectoria.

### **Pablo**

-Festival "Pavlovsky" de Los Angeles (1987)

-Festival de Teatro de Manizales, Colombia (1988)

-III Muestra Internacional de Teatro de Montevideo (1988)

-Festival de Teatro de las Américas, Montréal (1988)

-Festival de las Artes de Nueva York (1988)

### **Paso de dos**

-Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (1990)

-Festival Theater der Welt, Essen, Alemania (1990)

### **Rojos globos rojos**

-Primer Porto Alegre em Cena, Brasil (1994)

-Festival Intercambio Cultural Argentino-Español, Madrid (1995)

-VII Muestra Internacional de Teatro de Montevideo (1996)

-Festival Internacional de Manizales, Colombia (1996)

### **Poroto**

-II Festival Internacional de Buenos Aires (1999)

### **Imagen**

-II Festival Internacional de Buenos Aires, en el espectáculo La confesión, dir. Michel Didym (1999)

### **La muerte de Marguerite Duras**

-Muestra Internacional de Teatro de Montevideo (Uruguay, 2001)

-Festival Internacional de Manizales (2003)

## 2. Filmografía

1970 - *El santo de la espada*. Dirección: Leopoldo Torre Nilson.

1972 - *Los herederos*. Dirección: David Stivel.

1973 - *Heroína*. Dirección: Raúl de la Torre.

1983 - *Cuarteles de invierno*. Dirección: Lautaro Murúa.

1984 - *El exilio de Gardel*. Dirección: Fernando Solanas.

1984 - *Los chicos de la guerra*. Dirección: Bebe Kamín.

1986 - *Miss Mary*. Dirección: María Luisa Bemberg.

1997 - *Prohibido*. Documental. Dirección: Andrés Di Tella.

1997 - *La Nube*. Dirección: Fernando 'Pino' Solanas.

2002 - *Potestad*. Dirección: César D'Angiolillo

## BIBLIOGRAFÍA

Para la organización del material bibliográfico consultado, hemos optado por distribuirlo en tres secciones: I. Bibliografía de Eduardo Pavlovsky; II. Bibliografía sobre Eduardo Pavlovsky; III. Bibliografía general.

Esta distribución permite visualizar, en tanto conjunto y en orden cronológico, los textos de Pavlovsky, subdivididos a su vez en ficcionales (I.1. Teatro y narrativa) y no ficcionales (I.2. Producción teórica/ensayística). En algunos casos –Pavlovsky, Dubatti, Giella, Pellettieri, etc.–, la bibliografía del mismo autor atraviesa las distintas secciones y/o subdivisiones internas de cada sección. Por lo tanto se observará una correlación del inicialado (Pavlovsky 1991a, b, c, etc.) siguiendo el orden de aparición de los textos en las secciones. Por ejemplo, en *I.1.1 Teatro y narrativa. Libros*, aparecen los textos correspondientes a 1987 de la siguiente manera:

-1987a: *Potestad*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, con prólogo de Eduardo Pavlovsky.

-1987b: *Telarañas*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda.

-1987c: *Cámara lenta. Historia de una cara*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda.

La serie continúa en *I.1.2. Teatro y narrativa en antologías y publicaciones periódicas*:

-1987d: "Cámara lenta. Historia de una cara", en L. Howard Quackenbush, *Teatro del absurdo hispanoamericano*, antología anotada, prólogo, selección y comentarios, México, Editorial Patria, pp. 237-264.

### SECCION I: BIBLIOGRAFIA DE EDUARDO PAVLOVSKY

#### 1. Teatro y narrativa

##### 1. 1. Libros

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

-1967: *Match* y *La cacería*, Buenos Aires, Ediciones La Luna. La primera en colaboración con Juan Carlos Herme. Con prólogo de Pavlovsky: "Algunos conceptos sobre el teatro vanguardia", pp.5-12.

-1971: *Ultimo match*, Buenos Aires, Editorial Talía. En colaboración con Juan Carlos Herme.

-1972: *La mueca*, Buenos Aires, Editorial Talía, 1972, con prólogo de Oscar Ferrigno.

- 1976a: *El señor Galíndez (con Reflexiones sobre el proceso creador)*, Buenos Aires, Editorial Proteo.
- 1976b: *Telarañas*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1976.
- 1979: *Cámara lenta*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, con prólogo de Norma Aleandro. Segunda edición: 1987.
- 1980: *La mueca, El señor Galíndez y Telarañas*, Madrid, Editorial Fundamentos (Col. Espiral). Incluye como prólogo el artículo de George Schanzer "El teatro vanguardista de Eduardo Pavlovsky" (pp. 7-22) y un texto de Oscar Ferrigno (pp. 25-26) y dos textos teóricos de Pavlovsky: un fragmento de "Reflexiones sobre el proceso creador" (pp. 181-188) y "Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia" (pp. 189-196).
- 1982: *El señor Laforgue*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, con breve prólogo de Pavlovsky.
- 1986: *El señor Galíndez y Pablo*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda. La primera obra lleva una "Introducción" a cargo de Eduardo Pavlovsky y Jaime Kogan; la segunda, un prólogo de Pavlovsky.
- 1987a: *Potestad*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, con prólogo de Eduardo Pavlovsky.
- 1987b: *Telarañas*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda.
- 1987c: *Cámara lenta. Historia de una cara*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda. Con prólogo de Norma Aleandro.
- 1988: *La mueca. Cerca*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda.
- 1989a: *Cámara lenta, El señor Laforgue, Pablo, Potestad*, Madrid, Fundamentos. *Cámara lenta* lleva el prólogo de Norma Aleandro.
- 1989b: *Voces*, Buenos Aires, Ayllu.
- 1990: *Paso de dos*, Buenos Aires, Ayllu, con textos teóricos de Pavlovsky. Reedición, con otro título, de *Voces*.
- 1991: *El Cardenal*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, con breve prólogo de Pavlovsky. Incluye además los textos breves *La ley de la vida, Alguna vez y Trabajo rítmico*.
- 1992a: *Teatro del '60*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena. Introducción: Osvaldo Quiroga. Incluye: *Somos, La espera trágica, Un acto rápido, El robot, Alguien, Match, La cacería*, el artículo "Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia" y el prólogo de Pablo Palant de 1966.
- 1994a: *Rojos globos rojos*, Buenos Aires, Ediciones Babilonia (Col. Los Libros de Babilonia, Serie Drama, 1). Con estudio y bibliografía de Jorge Dubatti (pp. 37-61).
- 1994b: *Three Plays of Eduardo Pavlovsky (Slow Motion, Paternity, Pablo)*, con prólogo de



- George Woodyard, Hollywood, Stages Theatre Press. Traducción y adaptación de Paul Verdier.
- 1995: *El bocón*, Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina), Ediciones Ayllú, 1995.
  - 1996a: *Poroto. Historia de una táctica*, Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina), Ediciones Búsqueda de Ayllú. Incluye el prólogo de Pavlovsky "Apuntes de la cocina de un escrito".
  - 1997a: *Teatro completo I*, Buenos Aires, Ediciones Atuel (Col. Los Argentinos). Estudio preliminar y edición a cargo de Jorge Dubatti. Contiene las obras *Poroto*, *Rojos globos rojos* (nueva versión), *Paso de dos*, *El bocón*, *Pablo*, *Potestad* y *Cámara lenta*.
  - 1997b: *Dirección contraria*, Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina), Ediciones Búsqueda de Ayllu. Inserta el texto de *Poroto* en el contexto de una estructura narrativa mayor: la primera "novela" del autor.
  - 1998a: *Teatro completo II*, Buenos Aires, Ediciones Atuel (Col. Los Argentinos). Estudio preliminar (pp. 9-25) y edición al cuidado de Jorge Dubatti. Incluye los textos *El Señor Laforgue*, *Tercero incluido*, *Cerca*, *Telarañas* y *El Señor Galindez*.
  - 1999a: *Textos balbuceantes*, Buenos Aires, Ediciones Teatro Vivo, 1999 (Col. Teatro Vivo, 3). Prólogo de Jorge Dubatti, pp. 7-9.
  - 1999b: *Poroto. Nueva versión para teatro*, Buenos Aires, Editorial Galerna y Búsqueda de Ayllu. Prólogo de Alfonso de Toro: "El teatro postmoderno de Eduardo Pavlovsky o el 'Borges' del teatro: de la periferia al centro", pp. 5-18. Con textos introductorios de Pavlovsky, Norman Briski y Leandro Bardach.
  - 2000a: *Teatro completo III*, Buenos Aires, Ediciones Atuel (Col. Atuel/Teatro). Estudio preliminar (pp. 7-32) y edición al cuidado de Jorge Dubatti. Incluye las obras *La muerte de Marguerite Duras*, *Textos balbuceantes*, *Poroto (nueva versión)* –con los textos introductorios de Pavlovsky, Norman Briski y Leandro Bardach–, *El Cardenal*, y los textos breves *La ley de la vida*, *Alguna vez* y *Trabajo rítmico*.
  - 2001: *Pequeño detalle*, Concepción del Uruguay, Búsqueda de Ayllu.
  - 2002: *Teatro completo IV*, Buenos Aires, Ediciones Atuel (Col. Atuel/Teatro). Estudio preliminar (pp. 5-48) y edición al cuidado de Jorge Dubatti. Incluye *Volumnia*, *Pequeño detalle*. *Dos textos breves (2001)*, *Somos*, *La espera trágica*, *Un acto rápido*.
  - 2003: *Teatro completo I*, Buenos Aires, Ediciones Atuel, segunda edición (Col. Los Argentinos). Estudio preliminar actualizado y edición a cargo de Jorge Dubatti. Contiene las obras *Poroto*, *Rojos globos rojos* (nueva versión), *Paso de dos*, *El bocón*, *Pablo*, *Potestad* y

*Cámara lenta.*

## 1. 2. Teatro y narrativa en antologías y publicaciones periódicas

-1970a: "La mueca", en AAVV., *Tres obras: El avión negro, Flores de papel, La mueca*, La Habana, Cuba, Colección Casa de las Américas.

-1975a: "El señor Galíndez", *Primer Acto*, n. 179-181, pp. 61-73.

-1981a: "Tercero incluido", en AAVV., *Teatro Abierto. 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Ediciones Teatro Abierto, 1981. Reeditado por Editorial Corregidor, Buenos Aires, pp. 271-281 (Col. Dramaturgos Argentinos Contemporáneos).

-1981b: "El señor Galíndez", junto con "Tres jueces para un largo silencio", de Andrés Lizarraga, en *El teatro argentino*, prólogo de Luis Ordaz, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, (col. Biblioteca Argentina Fundamental de *Capítulo. Historia de la Literatura Argentina*, n. 147).

-1987d: "Cámara lenta. Historia de una cara", en L. Howard Quackenbush, *Teatro del absurdo hispanoamericano*, antología anotada, prólogo, selección y comentarios, México, Editorial Patria, pp. 237-264.

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

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

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

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

-1993a: « Potestad (Puissance Paternelle) », suivi de "Pablo", texte français et mise en scène de Paul Verdier, en Revista *L'Avant-Scene. Théâtre*, Paris, n. 929.

-1993b: "Potestad" (versión alemana), en Hedda Kage und Halima Tahan (eds.), *Theaterstücke aus Argentinien*, Theater und Mediengesellschaft Lateinamerika. Traducción al alemán de Heidrun Adler.

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

- 1996b: "Pequeño detalle" (fragmento), *El Cronista Cultural*, "Sección Dramaturgia", 26 de enero, p. 6. Presentación de Jorge Dubatti.
- 1997c: "Sentido contrario" (novela, dos fragmentos), *El Cronista. Suplemento Artes & Cultura*, 17 de enero, p. 2. Presentación de J. Dubatti.
- 1997d: "Imagen", *La Escalera. Anuario de la Escuela Superior de Teatro*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, n. 7, pp. 201-205. Edición al cuidado de Jorge Dubatti.
- 1998b: "Il signor Laforgue", en Gemma Brandi (ed.), *Sensibilità e suscettibilità*, Firenze (Italia), Casa Editrice Es.Ip.So., pp. 11-109. Traducción al italiano de Ana Cecilia Prenz.
- 1999c: "Le Cardinal", en AAVV., *Ecritures Dramatiques d'Aujourd'hui*, Número especial dedicado a la Argentina, n. 10 (juillet), pp. 99-120. Traducción de Francoise Thanas con la colaboración de Dorothée Suárez.
- 1999d: "Toiles d'araignées" (Telarañas), en AAVV., *Cinq pieces d'Amérique Latine*, Paris, Maison Antoine Vitez, Editions Théâtrales, pp. 193-250.
- 2000b: "Le baiser" (El beso), *Frictions (Théâtres-Ecritures)*, junio. Traducción de Francoise Thanas.
- 2000c: "Il signor Galindez", *Sipario*, Milán, a. LIV, n. 607-608 (gennaio-febbraio), pp. 80-93. Traducción y notas de Fernanda Hrelia.
- 2000d: "Patria potestá" (Potestad), *Sipario*, Milán, a. LIV, n. 612 (giugno), pp. 50-56. Traducción y notas de Fernanda Hrelia.
- 2001a: "La loi de l'oubli" (La ley del olvido), *Frictions (Théâtres-Ecritures)*, marzo. Traducción de Francoise Thanas.
- 2001b: "Potestad" y "La muerte de Marguerite Duras", Paris, Editions Théâtrales. Traducción de Francoise Thanas.

## **2. Producción teórica/ensayística**

### **2. 1. Libros**

- 1968: *Psicoterapia de grupo de niños y adolescentes*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina (tercera edición: Madrid, Editorial Fundamentos, 1980).
- 1970b: *Psicodrama psicoanalítico en grupos*, Buenos Aires, Editorial Kargieman (segunda edición: Madrid, Editorial Fundamentos, 1980). En colaboración con Carlos Martínez y Fidel

Moccio.

-1971a: *Psicodrama. Cuándo y por qué dramatizar*, Buenos Aires, Editorial Proteo. En colaboración con Carlos Martínez y Fidel Moccio. Segunda edición: Madrid, Editorial Fundamentos, 1980. Tercera edición: Buenos Aires, Ediciones Búsqueda de Ayllu, 1993.

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

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

-1975b: *Clinica grupal I*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda (segunda edición: 1980).

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

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

-1979: *Las escenas temidas del coordinador de grupo*, Madrid, Editorial Fundamentos, y Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1986 y 1989. En colaboración con Luis Frydlewsky y Hernán Kesselman.

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

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

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

-1982: *Proceso creador. Terapia y existencia*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda 1982 (segunda edición: 1991).

-1984: *Terapia y existencia*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda.

-1989a: *Multiplicación dramática*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda. En colaboración con Hernán Kesselman. Segunda edición con el mismo sello: 1991. Edición brasileña: *A multiplicacao dramática*, Sao Paulo, Editora Hucitec, 1991, traducao Angela Tijiwa. Nueva "edición corregida y aumentada": *La multiplicación dramática*, Buenos Aires, Editorial Galerna y Búsqueda de Ayllu, 2000, que incluye un capítulo nuevo, "Y casi treinta años después, en el 2000... Nuevos caminos entre el arte y la psicoterapia", pp. 117-158.

-1996c: *Escenas multiplicidad (Estética y micropolítica)*, Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina), Ediciones Búsqueda de Ayllú. En colaboración con Hernán Kesselman y Juan Carlos De Brasi.

-1998c: *Psicodrama y literatura*, Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina), Ediciones Búsqueda de Ayllu.

-1999e: *Micropolítica de la resistencia*, Buenos Aires, Eudeba/CISEG, 239 págs. Recopilación

de labor periodística de Pavlovsky entre 1988 y 1999, realizada y prologada por Jorge Dubatti. La sección "Textos" incluye: "La otra investigación", "Carta abierta a Pino Solanas", "Potestad", "Reunión en Quebec", "Telegrama al señor Presidente", "Una ética fracturada", "La trama del fascismo", "La memoria y el olvido", "La ley del olvido", "La imaginación se escapa por los bordes", "Carta para Luis Zamora", "Grupo y Psicodrama", "Amantes revolcados como chanchos", "Pavlovsky le responde a Eco: No hay fútbol sin hinchada", "Obscenos sin maquillaje", "Denuncia de una represión futura", "Pino Solanas", "Dos éticas", "Espíritu de Teatro Abierto", "El agujón", "La maquinaria de la cultura", "El poder tiene sexo", "En busca de la unidad perdida. La izquierda y la juventud", "Beckett y Ionesco", "Control social", "El último acto del gran Meyerhold", "Santiago", "Chiapas y Santiago", "El microfascismo", "La pesadilla", "El valor de la medida", "Los diablos rojos", "Qué amo/qué odio", "Patria", "El Sr. Galíndez", "El señor Laforgue", "Los videlitas", "Dispositivos estéticos", "Deleuzianos sin saberlo", "Nuestro sentido de la existencia", "Devenir boquense", "El grupo", "La náusea", "Carta a Jaime Kogan", "Tácticas de control", "El cinismo", "El fenómeno 'entre' en psicodrama", "La voz de Hebe", "La película norteamericana", "Cabezas", "Ionesco", "Películas para volar", "Rostridades y destinos", "La excepcionalidad de Ernesto 'Che' Guevara", "Estéticas", "Disfrazan de ciencia lo comercial", "La complicidad civil", "Fuerza, Alberto, te necesitamos", "Después de las bombas", "La resistencia y la ética", "Crimen y castigo". La sección "Textos sin fecha" incluye: "Fidel", "La nueva revolución será alegre", "La perversión organizada", "Eduardo Pavlovsky (respuesta a una encuesta)", "Caos y grupo" y "Psicodrama, una actividad transformadora".

-2000e: *Lo Grupal. Historias y devenires*, selección y edición de Juan Carlos De Brasi, Buenos Aires, Editorial Galerna y Búsqueda de Ayllu, 349 págs. Selección de trabajos publicados en la revista-libro *Lo Grupal*, dirigida por Pavlovsky y De Brasi. Incluye un prólogo de Pavlovsky (sin firma) y cinco ensayos de su autoría: "Las identidades fragmentadas", "La *Obra abierta* de Umberto Eco y la multiplicación dramática" (con H. Kesselmann), "Psicodrama analítico. Su historia. Reflexiones sobre los movimientos francés y argentino", "Lo fantasmático social y lo imaginario grupal", "Dos estares del coordinador" (con H. Kesselmann), "Estética de la multiplicidad" y "Vieja escuela: nueva escena".

-2001c: *Historias de boxeo*, con la colaboración de Martín Pavlovsky, Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina), Ediciones Búsqueda de Ayllu.

-2004: *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, subjetividad y política*, Buenos Aires, Astralib.

Compilación: Jorge Dubatti y Eduardo Misch. Edición, prólogo y contratapa a cargo de J. Dubatti. La sección Textos I incluye: “Criminales de guerra”, “El marzo paraguayo”, “Seattle”, “Llámenme Ali”, “Sudistán”, “Adolf Hiltler”, “La Hiena Barrios”, “Fusuras y precursores”, “Nosotros los intelectuales”, “El voto”, “Bienvenidos los piqueteros”, “Carta a Fidel”, “Septicemia”, “La función del intelectual en la guerra”, “Tío Patilludo. Respuesta a Augusto Boal”, “La quimera del oro negro”, “El hustler: un fenómeno social del corazón negro del ghetto de Chicago”, “Identidad”, “La curación”, “Imperio y contraimperio”, “Larga es la noche”, “Los chiroalitas carnales”, “Cambio de naturaleza”, “Plan de exterminio”, “Poder disciplinario”, “Mis leonas”, “Mis leonas II (Antes de la final)”, “Memorias del desarrollo”, “Acerca de la estética de los represores”, “Ayer y hoy”, “El ángel de la guarda”, “La cama”, “Odio”, “No Pavlovsky, no diga eso”, “La voz del cuerpo”, Día internacional del teatro”, “El ‘antiamericanismo’”, “Coraje”, “Deposiciones”, “Fidel Cuba”, “Che, Fidel”, “¿Qué hace el mundo?”, “1984”, “Las democracias”, “El viaje”, “Historia de dos puebladas”, “La atonía”, “Freid y los piqueteros”, “Análisis de París”, “Exhibición”, “El ‘extraño’ en la pareja”, “Aristide”, “El Ford Falcon”, “Mismidad”, “La condición humana y la tortura”. La sección Textos II incluye: “Amnesty”, “Chávez”, “El acontecimiento Chávez”, “Cuánto falta”, “El Bancadero”, “El terrorismo de Estado de Bush”, Irak-después de las bombas”, “La guerra como acontecimiento”, “La guerra”, “Error”, “Ignorancia”, “Independiente”, “La responsabilidad del intelectual”, “La tortura como institución”, “Las asambleas barriales”, “Las funciones éticas y estéticas en los nuevos sujetos sociales”, “Nuestra Colombia”, “Nuevo teatro. Aniversario”, “Osvaldo Soriano”, “Perdón”, “Rico” y “Terrorismo de Estado”.

## 2. 2. Artículos y prólogos

Eduardo Pavlovsky fue coordinador general de la revista *Lo Grupal* (Ediciones Búsqueda), n. 1-10, 1983-1992, de la Colección "Propuestas", cuyo Comité Directivo integró junto a Hernán Kesselman, Gregorio Baremlitt y Juan Carlos De Brasi. Además de los numerosos prólogos y artículos incluidos en sus libros de teatro (ver 1. 1 arriba) y de un sinnúmero de textos periodísticos (especialmente en *Página/12*, recogidos en su mayoría en el volumen *Micropolítica de la resistencia*, 1999), escribió muchos otros textos, de los que ofrecemos a continuación una selección:

-1964: “La curación por el drama”, *Teatro XX*, a. I, n. 3 (agosto), p. 2.

-1965: "Evaluación de las diferentes técnicas psicoterapéuticas, especialmente psicoterapia de

grupo y psicodrama, en ocho años de labor con niños y adolescentes" (en inglés), en *VI Congreso de Psicoterapia de Londres (1964)*, *Lecturas Selectas*, S. Karger (ed.), Nueva York, Basilea.

-1973b: "El nacimiento de *El señor Galíndez*", *Crisis*, n. 4, pp. 70-71.

-1974: "Dinámica grupal en grupos teatrales", *Cultura*, n. 2 (agosto-noviembre), pp. 6-9, con un comentario de H. Czertok (pp. 9-11).

-1975c: "Prólogo" a Isabel Cárdenas de Becú, *Teatro de vanguardia: polémica y vida*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, pp. 5-8.

-1983a: "Editorial", *Lo Grupal*, n. 1 (abril), pp. 7-8.

-1983b: "Lo fantasmático social y lo imaginario grupal", *Lo Grupal*, n. 1 (abril), pp. 41-50.

-1983c: "Sobre dos formas de comprender del coordinador grupal", *Lo Grupal*, n. 1 (abril), pp. 75-85. En colaboración con Luis Frydlewsky.

-1983d: "Último diálogo con Luis Frydlewsky", *Lo Grupal*, n. 1 (abril), pp. 113-117.

-1983e: "¿Qué hacemos con lo que sabemos?", *Lo Grupal*, n. 1 (abril), pp. 119-121.

-1985a: "Prólogo", *Lo Grupal*, n. 2 (mayo), pp. 7-12.

-1985b: "La poesía en psicoterapia", *Lo Grupal*, n. 2 (mayo), pp. 133-152.

-1986a: "Psicoterapia, psicodrama y contexto sociopolítico", *LO Grupal*, n. 3 (mayo), pp. 13-33.

-1986b: "Sobre psicoanálisis y poder", *Lo Grupal*, n. 3 (mayo), pp. 35-38.

-1987e: "Por una ética de la enunciación", *Lo Grupal*, n. 4 (enero), pp. 13-18.

-1987f: "El saber en el discurso de las madres", *Lo Grupal*, n. 4 (enero), pp. 19-20.

-1987g: "Creatividad en los grupos terapéuticos", *Lo Grupal*, n. 4 (enero), pp. 127-134.

-1987h: "La obra abierta de Umberto Eco y la multiplicación dramática", *Lo Grupal*, n. 5 (octubre), pp. 17-28. En colaboración con Hernán Kesselman y Luis Frydlewsky.

-1987i: "Las identidades fragmentadas. La mayoría silenciosa es sensible al discurso del poder", *Lo Grupal*, n. 5 (octubre), pp. 29-32.

-1988: "Psicodrama analítico. Su historia. Reflexiones sobre los movimientos francés y argentino", *Lo Grupal*, n. 6 (mayo), pp. 11-54.

-1989b: "Horizonte", *Lo Grupal*, n. 7 (abril), p. 7. En colaboración con Juan Carlos De Brasi.

-1990: "Samuel Beckett. Hoy: Gilles Deleuze", *Lo Grupal*, n. 8 (mayo), pp. 13-34.

-1991a: "Obscenos sin maquillaje", *Lo Grupal*, n. 9 (octubre), pp. 9-10. En colaboración con Hernán Kesselman.

-1991b: "Adolescencia década del noventa", *Lo Grupal*, n. 9 (octubre), pp. 11-17. En

colaboración con Hernán Kesselman.

-1991c: "Dos estares del coordinador", *Lo Grupal*, n. 9 (octubre), pp. 19-22. En colaboración con Hernán Kesselman.

-1991d: "El cuerpo y el teatro", *Teatro 2* (Revista del Teatro Municipal San Martín), n. 1, pp. 78-90.

-1991e: "El agujijón", *Lo Grupal*, n. 9 (octubre), pp. 23-24.

-1991f: "Apuntes sobre el cuerpo del actor", *Lo Grupal*, n. 9 (octubre), pp. 173-175.

-1993c: "Estética de la multiplicidad", *Lo Grupal*, n. 10 (junio), pp. 9-44.

-1993d: "Psicodrama analítico: su historia. Reflexiones sobre el movimiento francés y argentino", "Las escenas temidas del coordinador de grupo", "La multiplicación dramática", "Historia de un espacio lúdico" y "La dinámica del diagnóstico en la psicoterapia para adolescentes" (éste último en colaboración con Luis Frydlewsky), en Alejandro Avila Espada (dir.), *Manual de psicoterapia de grupo I y II*, Madrid, Quipú Ediciones, Tomo II, cap. IV.

-1993e: "Los caminos del exterior", *Cuadernos de Investigación Teatral del San Martín*, a. II, n. 2 (primer semestre), pp. 45-50.

-1996d: "Teatro y grupo", *Teatro XXI*, a. II, n. 3 (primavera), pp. 5-8.

-1997e: "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*, Frankfurt am Main (Alemania), Vervuert Verlag, pp. 205-232.

-1999f: "Micropolítica de la resistencia", *I Seminario de Análisis Crítico de la Realidad Argentina 1984-1999*, Asociación Madres de Plaza de Mayo, Suplemento especial de *Página/12*, viernes 5 de noviembre de 1999, 4 páginas.

-2000f: "Prólogo" a James Petras, *Globaloney (La globalización de la tontería). El lenguaje imperial, los intelectuales y la izquierda*, Buenos Aires, Editorial Antídoto, Col. Herramientas, pp. 11-15.

-2003: "Teatro del devenir", en Ricardo Bartís, *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires, Atuel, pp. 122-123.

## SECCION II: BIBLIOGRAFIA SOBRE EDUARDO PAVLOVSKY

Hemos realizado una selección de los estudios que consideramos más relevantes y representativos de diversas posiciones teóricas y analíticas, así como relevamos algún testimonio



que pueda ser útil al lector. Incluimos también un apartado sobre entrevistas al dramaturgo. Tanto los estudios como las entrevistas aparecen ordenadas alfabéticamente.

## II. 1. Libros, artículos y notas

- AAVV., 1981, *Teatro argentino de hoy. I. El teatro de Eduardo Pavlovsky*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda. Incluye artículos de George Schanzer, David William Foster, Charles Driskell y William Oliver.
- Albuquerque, Severino Joao, 1991, *Violent Acts. A Study of Contemporary Latin American Theatre*, Detroit, Wayne State University Press, passim.
- Aliotta, Stefania, 1990-1991, *Lo psicodramma in Argentina: storia di un percorso culturale*, Tesis doctoral presentada en la Università degli Studi di Roma "La Sapienza" (mimeo).
- Altamiranda, Daniel, 1992, "Aspectos del realismo exasperante en *Telarañas* de Eduardo Pavlovsky", en Juana Arancibia y Zulema Mirkin eds., *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1986). Ensayos críticos y entrevistas*, Buenos Aires, Editorial Vinciguerra, pp. 27-45.
- Angehrn, Claudia, 2004, *Territorium Theater. Körper, Macht, Sexualität und Begehren im dramatischen Werk von Eduardo Pavlovsky*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, Theorie und Praxis des Theaters, 12.
- Armando, Rose Marie, 1985, "Eduardo Pavlovsky", en su *Teatro argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Patricio Lóizaga Editor.
- Bastos, María Luisa, 1966, "Teatro de vanguardia de Eduardo Pavlovsky", *Sur*, n. 301 (julio-agosto), pp. 113-115.
- Blanco Amores de Pagella, Angela, 1974, "Manifestaciones del teatro del absurdo en la Argentina", *Latin American Theatre Review*, 8/1 (Fall), pp. 21-24.
- Bixler, Jacqueline Eyring, 1992, "Toward a reconciliation of text and performance: how to 'read' *El señor Galindez*", *Gestos*, n. 13, pp. 65-77.
- , 1994, "Signs of absence in Pavlovsky's *teatro de la memoria*", *Latin American Theatre Review*, 28/1 (Fall), pp. 17-30.
- Brates, Vivian, 1989, "Teatro y censura en Argentina", en AAVV., *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo XX*, Buenos Aires, Editorial Galerna/Lemcke Verlag, pp. 219-240.
- Caro Hollander, Nancy, 2000, *Amor en los tiempos del odio. Psicología de la liberación en América Latina*, Rosario, Homo Sapiens Ediciones. Primera edición: New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1997.

- Castellví de Moor, Magda, 1995, "Eduardo Pavlovsky: teatro de deformación y denuncia", en O. Pellettieri (ed.), *Teatro latinoamericano de los 70. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*, Buenos Aires, Corregidor.
- Cosentino, Olga, 1991, "El teatro de los 70: una dramaturgia sitiada", *Latin American Theatre Review*, 24/2 (Spring), pp. 31-39.
- Dauster, Frank, 1993, "Introducción al teatro de Eduardo Pavlovsky", en M. A. Giella y P. Roster (dirs.), *3 dramaturgos rioplatenses*, Ottawa (Canadá), Girol Books, pp. 149-153.
- Donzis, Liliana, 1994, "En el nombre del padre: *El señor Galindez*", *Prólogos*, n. 1, pp. 21-28.
- Driskell, Charles, 1981, "El poder, los mitos y los ritos de agresión: tres obras teatrales de Eduardo Pavlovsky", en AAVV., *Teatro argentino de hoy. I. El teatro de Eduardo Pavlovsky*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, pp. 21-39. También, en inglés, en *Hispania*, n. 65 (december 1982), pp. 570-579.
- Duarte, Patricia G., 1987, "Psicodrama y teatro en Pavlovsky", en AAVV. *Actas de las III Jornadas Nacionales de Investigación Teatral*, Buenos Aires, ACITA, pp. 13-16.
- Dubatti, Jorge, 1990, "El teatro del absurdo en Latinoamérica", *Revista Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, n. 8 (octubre), pp. 115-123.
- , 1994a, "Estudio y bibliografía" en Eduardo Pavlovsky, *Rojos Globos rojos*, Buenos Aires, Babilonia, pp. 37-61.
- , 1995a, "Dramaturgia rioplatense en la dictadura: poéticas del escamoteo y pacto de recepción política", en Roland Spiller (ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*, Frankfurt am Main (Alemania), Verveurt Verlag y Universitat Erlangen-Nürnberg, Col. Lateinamerika-Studien 36, pp. 517-529.
- , 1996a, "Eduardo Pavlovsky y la vanguardia teatral del sesenta en la Argentina", *Jornadas sobre las vanguardias en América Latina*, Buenos Aires, EDUCA, pp. 173-182.
- , 1996b, "*Potestad* en Berlín: el valioso ejercicio de la confrontación", *Teatro al Sur*, a. III, n. 4 (mayo), pp. 4-7.
- , 1997a, comp., *Teatro, postmodernidad y política en Eduardo Pavlovsky. Nuevas lecturas críticas*, Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina), Ediciones Búsqueda de Ayllu, 120 págs. Contiene trabajos de Alfonso de Toro, Miguel Angel Giella, Fernanda Hrelia, Marcela Linzuain, Mariana Theiler y Jorge Dubatti.
- , 1997b, "Hacia el análisis de un texto dramático: *Imagen* de Eduardo Pavlovsky", *La Escalera. Anuario de la Escuela Superior de Teatro*, Universidad Nacional del Centro de la

Provincia de Buenos Aires (Tandil), n. 7, pp. 61-74. Véase también en p. 201 nota al pie de Jorge Dubatti para la edición del texto *Imagen*.

-----, 1999a, "El teatro como crítica de la sociedad", en Noé Jitrik (dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Tomo 10: *La irrupción de la crítica*, dirigido por Susana Cella, Emecé Editores, 1999, pp. 259-274.

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

-----, 1992, "El filicidio como una metáfora de la tiranía: *Telarañas* de Eduardo Pavlovsky", *Alba de América*, a. X, n. 18-19, pp. 375-382.

-Espinosa, Pedro, 1964, "La afectividad en crisis", *Teatro XX*, a. I, n. 3 (agosto), p. 8. Comentario del espectáculo *El amante y La colección*, de Harold Pinter, dir. Jaime Jaimes, Grupo Yenesí en el Teatro de la Alianza Francesa.

-Feitlowitz, Margarita, 1991, "A dance of death: Eduardo Pavlovsky's *Paso de dos*", *The Drama Review*, XXXV, n. 2 (Summer), pp. 60-73.

-Fernández, Alicia, 2000, "A modo de introducción: casi no cito a Tato", en su *Psicopedagogía en psicodrama*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, pp. 11-14.

-Fernández, Gerardo, 1987, "Pavlovsky: humor y tragedia", *El Público*, n. 45 (junio), pp. 59-60.

-----, 1988a, "Veinte espectáculos en la memoria", en Moisés Pérez Coterillo (dir.), *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Centro de Documentación Teatral, tomo I, pp. 162-167.

-----, 1988b, "1949-1983: del peronismo a la dictadura militar", en Moisés Pérez Coterillo (dir.), *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Centro de Documentación Teatral, tomo I, pp. 135-151.

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

-Freire, Susana, 1999, "Las tres últimas décadas", en Luis Ordaz, *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, pp. 433-

460.

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

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

-Geirola, Gustavo, 1998, "Protocolos de obediencia, dinámica perversa y fantasías masculinas en Oscar Villegas y Eduardo Pavlovsky", *Latin American Theatre Review* (Fall), pp. 81-98.

-----, 2000, "Perversión y metateatralidad: Villegas y Pavlovsky", en su *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*, Irvine (Estados Unidos), Ediciones de Gestos, (Col. Historia del Teatro, 4), pp. 192-202.

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

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

-----, 1997, "Existir, resistir y persistir: *Rojos globos rojos* de Eduardo Pavlovsky", en Osvaldo Pellettieri (ed.), *El teatro y su mundo*, Editorial Galerna y Universidad de Buenos Aires, pp. 231-238. También en J. Dubatti (comp.), *Teatro, postmodernidad y política en Eduardo Pavlovsky*, Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina), Ediciones Búsqueda de Ayllu, 1997, pp. 75-83.

-----, 1998a, "¿Subordinación, complementariedad o mutua interdependencia entre el signo oral y el lenguaje corporal? El caso Pavlovsky", *Teatro XXI*, a. IV, n. 6 (marzo-agosto), pp. 24-27.

-----, 1998b, "En la frontera del texto dramático y su representación: *Potestad* de Eduardo Pavlovsky", *Breviarios de investigación teatral*, AITEA, Año I, N° 1, pp. 22-35. Ha sido corregido y ampliado para Jorge Dubatti (comp.), *Homenaje a Eduardo Pavlovsky* (Ediciones del CCC, en prensa).

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

-Graham-Jones, Jean, 1996, "Framing the Proceso: two productions of *Telarañas* by Eduardo Pavlovsky", *Latin American Theatre Review*, Spring 29/2, pp. 61-70.

-----, 1999, *Exorcising History. Argentine Theater under Dictatorship*, London, Associated

University Press.

-Hrelia, Fernanda, 1996, *Texto teatral y proyecto escénico en la dramaturgia de Eduardo Pavlovsky*, tesis doctoral inédita, Università degli Studi di Trieste, Italia.

-----, 1997, "Dramaturgia de actor", en J. Dubatti (comp.), *Teatro, postmodernidad y política en Eduardo Pavlovsky*, Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina), Ediciones Búsqueda de Ayllu, pp. 45-60.

-----, 2000, "Per capire l'orrore. Introduzione al teatro di Eduardo Pavlovsky" y "Eduardo Pavlovsky: le radici de la repressione", *Sipario*, Milán, a. LIV, n. 607-608, pp. 81-82.

-Irazábal, Federico, 1999, "Modelos de teatro político. Brecht-Pavlovsky. Contrastes", en E. Pavlovsky, *Micropolítica de la resistencia*, recopilación y prólogo de Jorge Dubatti, Buenos Aires, Eudeba y CISEG, pp. 223-239.

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

-King, Sharon D., 1989, "A better Eve: women and robots in Capek's *R.U.R* and Pavlovsky's *El robot*", en James Redmon (ed.), *Women in Theatre*, Cambridge, University Press, pp. 99-107.

-Kohut, Karl, 1990, "El teatro argentino de los años del Proceso", en Fernando de Toro (ed.), *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial Galerna/IITCTL, pp. 211-226.

-Linzúain, Laura, y Mariana Theiler, 1997, "Samuel Beckett en el primer Pavlovsky", en J. Dubatti (comp.), *Teatro, postmodernidad y política en Eduardo Pavlovsky*, Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina), Ediciones Búsqueda de Ayllu, pp. 61-74.

-López, Marcelo, 1997, "Beckett-Deleuze: en busca de la realidad perdida", *El Hombre que Ladra*, a. 0, n. 1 (octubre-diciembre), p. 10. Apuntes sobre la participación de E. Pavlovsky en las *II Jornadas Nacionales de Teatro Comparado. Beckett en la Argentina*.

-Lusnich, Ana Laura, 2001a, "El realismo crítico de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky (1976-1983)", en O. Pellettieri, dir., *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, Buenos Aires, Galerna, pp. 146-156.

-----, 2001b, "Cambio y continuidad en el realismo crítico de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky", en O. Pellettieri, dir., *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, Buenos Aires, Galerna, pp. 341-352.

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

-Médico, Verónica, 1993, "Aproximaciones vanguardistas a la realidad en *La espera trágica* de

Eduardo Pavlovsky”, en AAVV., *VII Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*, Buenos Aires, ACITA, pp. 86-89.

-Moretta, Eugene, 1982, “Reflexiones sobre la tiranía: tres obras del teatro argentino contemporáneo”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Ottawa, 7/1, Autumn, pp. 141-147.

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

-Ordaz, Luis, 1981, “El teatro independiente I, II, III” y “Cierre de un ciclo”, en *Capítulo. Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

-----, 1992, *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina*, Ottawa (Canadá), Girol Books Inc.

-----, 1999, “El teatro independiente I, II, III” y “Cierre de un ciclo”, en su *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, pp. 331-406.

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

-Parola, Nora Elena, 1989, *Elementos del grotesco y del absurdo en el teatro argentino (1960-1980)*, Tesis doctoral, The University of Texas at Austin.

-Parra, Vanina, 2002, “Teatro de resistencia. Primer acercamiento: Eduardo Pavlovsky”, *La Escalera. Anuario de la Facultad de Artes*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (Tandil), n. 12, pp. 73-81.

-Pellettieri, Osvaldo, 1994, "*Paso de dos* de Eduardo Pavlovsky: un texto dramático remanente y una puesta eficaz", en su *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990)*, Buenos Aires, Editorial Galerna, pp. 63-72. Versión ampliada del trabajo publicado en *La Escena Latinoamericana*, n. 7 (diciembre 1991), pp. 12-18.

-----, 1997, “La neovanguardia y el teatro del absurdo”, en su *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno 1949-1976*, Buenos Aires, Galerna, pp. 157-201.

-----, 2003a, “Recepción del absurdo neovanguardista”, en O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires (1960-1976)*, Buenos Aires, Galerna, Tomo IV, pp. pp. 368-377.

- , 2003b, "Continuidad del absurdo referencial", en O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires (1960-1976)*, Buenos Aires, Galerna, Tomo IV, pp. 486-491.
- , 2003c, "La neovanguardia" en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires, Galerna, 2003, tomo IV "La segunda modernidad (1949-1976)", pp. 306-327
- , 2003d, "La polémica entre absurdistas y realistas", en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires, Galerna, 2003, tomo IV "La segunda modernidad (1949-1976)", pp. 336-347.
- , 2003e, "Concepción de la obra dramática", en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires, Galerna, 2003, tomo IV "La segunda modernidad (1949-1976)", pp. 347-361.
- , 2003f, "Concepción de la puesta en escena", en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires, Galerna, 2003, tomo IV "La segunda modernidad (1949-1976)", pp. 361-367.
- , 2003g, "Significación de la primera subfase de la segunda modernidad", en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires, Galerna, 2003, tomo IV "La segunda modernidad (1949-1976)", pp. 377-379
- Piña, Cristina, 2000, "La potencia de un teatro que recupera las raíces de la teatralidad", *Teatro XXI*, a. VI, n. 11 (primavera), pp. 63-65.
- Quackenbush, L. Howard, 1987, "Comentario estilístico-estructural sobre *Cámara lenta. Historia de una cara*", en su *Teatro del absurdo hispanoamericano*, antología anotada, prólogo, selección y comentarios, México, Editorial Patria, pp. 165-168.
- Quiroga, Osvaldo, 1992, "El teatro de Eduardo Pavlovsky", en E. P., *Teatro del '60*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, pp. 7-11.
- Rodrigué, Emilio, 2000, *El libro de las separaciones. Una autobiografía inconclusa*, Buenos Aires, Sudamericana, passim.
- Rodríguez, Martín, 2000, "Pavlovsky autor de sí mismo", *Teatro XXI*, a. VI, n. 11 (primavera), pp. 66-68.
- Roster, Peter, 1991, "Generational Transition in Argentina: from Fray Mocho to Teatro Abierto (1956-1985)", *Latin American Theatre Review*, 25/1 (Fall), pp. 21-40.
- Rozenmacher, Germán, 1971, "Cristóbal Colón", *Revista Siete Días*, a. V, n. 210 (semana del 24 al 30 de mayo).

- Rubens, Erwin Félix, 1977, "Pieza objetable en el Teatro Payró", *La Prensa*, 23 de noviembre.
- Sagasetta, Julia Elena, 1997, "Vanguardia y tradición: acerca del actor argentino. A propósito de *Postales argentinas y Rojos globos rojos*", en Osvaldo Pellettieri (ed.), *El teatro y su mundo*, Buenos Aires, Editorial Galerna y Universidad de Buenos Aires, pp. 249-255.
- Schanzer, George, 1979, "El teatro vanguardista de Eduardo Pavlovsky", *Latin American Theatre Review*, 13/1 (Fall), pp. 5-13. Recogido en AAVV., *Teatro argentino de hoy. I. El teatro de Eduardo Pavlovsky*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1981, pp. 7-20.
- Scipioni, Estela Patricia, 2000, *Torturadores, apropiadores y asesinos. El terrorismo de estado en la obra dramática de Eduardo Pavlovsky*, Kassel, Edition Reichenberger (Col. Problemata Iberoamericana, 18).
- Solomianski, Alejandro, 1999, Reseña bibliográfica de Eduardo Pavlovsky, *Teatro completo I*, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXV, n. 187 (abril-junio), pp. 430-432.
- Staiff, Kive, 1966, "Entre cuevas y laberintos", *Claudia*, a. X, n. 115 (diciembre).
- Taylor, Diana, 1997, *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*, Durham, N.C., and London, Duke University Press.
- Tirri, Néstor, 1973, *Realismo y teatro argentino*, Buenos Aires, La Bastilla, pp. 203-204.
- Toletti-Gong, Gabriela, 1994, *Dinámica grupal, familia y política: una lectura psicosocial de la obra dramática de Eduardo Pavlovsky*, Tesis doctoral inédita, Ann Arbor.
- Toro, Alfonso de, 1991a, "Entre el teatro kinésico y el teatro deconstruccionista: Eduardo Pavlovsky", *La Escena Latinoamericana*, n. 7 (diciembre), pp. 1-4.
- , 1996a, "Das postmoderne Theater von Eduardo Pavlovsky", *Maske & Kothurn*, n. 1, pp. 67-92.
- , 1996b, "El teatro posmoderno de Eduardo Pavlovsky", en A. de Toro y Klaus Portl (eds.), *Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Tendencias y perspectivas*, Frankfurt am Main (Alemania), Vervuert Verlag, pp. 59-82. También en Jorge Dubatti (comp.), *Teatro, postmodernidad y política en Eduardo Pavlovsky*, Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina), Ediciones Búsqueda de Ayllu, 1997, pp. 9-43.
- , 1997a, "Das postmoderne Theater von Eduardo Pavlovsky", en Katty Rottger y M. Roeder-Zerndt (eds.), *Theater im Schutz Systeme. Dokumentation aus einer Begegnung zwischen Cono Sur und Deutschland*, Frankfurt am Main, Klaus Dieter Vervuert, 1997, pp. 179-200.
- , 1997b, "El teatro posmoderno de Eduardo Pavlovsky", en Jorge Dubatti comp.,



*Teatro, postmodernidad y política en Eduardo Pavlovsky. Nuevas lecturas críticas*, Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina), Ediciones Búsqueda de Ayllu, pp. 9-43.

-----, 2001a, "El teatro menor postmoderno de Eduardo Pavlovsky o el 'Borges/Bacon' del teatro: de la periferia al centro", *Gestos*, a. XVI, n. 31 (abril), pp. 99-110.

-Toro, Fernando de, 1997, "La(s) teatralidad(es) postmoderna(s): simulación, deconstrucción y escritura rizomática", en Alfonso de Toro (ed.), *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Frankfurt am Main (Alemania), Vervuert Verlag, pp. 177-204.

-Tschudi, Lilian, 1974, *Teatro argentino actual (1960-1972)*, Buenos Aires, Editorial Fernando García Cambeiro.

-Watson, Ian, and Susana Epstein, 1995, "Theatre after the Dictatorships: Developments in Chile and Argentina", *New Theatre Quarterly*, vol. XI, n. 41 (february), pp. 40-54.

-Wellwarth, George, 1974, "The play's the sting in Argentina", *The New York Times*, 9 de setiembre. Sobre *El señor Galíndez*.

-Woodyard, George, 1989, "Eduardo Pavlovsky, los años tempranos", en O. Pellettieri (comp.), *Teatro argentino de los sesenta*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 209-216.

-----, 1997, "Rojos globos rojos de Eduardo Pavlovsky: intertextualidad y aspectos posmodernistas", en Osvaldo Pellettieri (ed.), *El teatro y su mundo*, Buenos Aires, Editorial Galerna y Universidad de Buenos Aires, pp. 239-246.

-Zalacain, Daniel, 1982, "Lo absurdo y lo grotesco en el teatro de Eduardo Pavlovsky", *Texto crítico*, n. 8, pp. 256-270.

-Zayas de Lima, Perla, 1982, "Experimentación y vanguardia en el teatro argentino de las últimas décadas", *Letras*, n. 4, pp. 31-64.

-----, 1983, *Relevamiento del teatro argentino*, Buenos Aires, Editorial Rodolfo Alonso.

-----, 2002, "Ética y estética en Eduardo Pavlovsky", *La Escalera. Anuario de la Facultad de Artes*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (Tandil), n. 12, pp. 83-97.

-Zee, Linda, 1990, "El campo, Los siameses, El señor Galíndez: a Theatrical Manual of Torture", *Romance Language Annual*, n. 2, pp. 604-608.

## II. 2. Entrevistas

-Diéguez, Ileana, 1987, "A mí el teatro me ha curado de depresiones. Entrevista a Eduardo

Pavlovsky", *Conjunto*, n. 71, pp. 43-48.

-Dimentstein, Marcelo, y Nicolás Terranova, 1997, "Eduardo 'Tato' Pavlovsky", *El Hombre que Ladra*, a. 0, n. 1 (octubre-diciembre), pp. 9-12. Incluye en p. 12 un dossier fotográfico sobre *Potestad*.

-Dubatti, Jorge, 1994b, *La ética del cuerpo. Eduardo Pavlovsky. Conversaciones con Jorge Dubatti*, Buenos Aires, Editorial Babilonia (Col. Los Libros de Babilonia, II, Serie Diálogos 1), 160 págs.

-----, 1995b, "Dictadura, censura y exilio: conversación con Eduardo Pavlovsky", en Roland Spiller (ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*, Frankfurt am Main (Alemania), Verveurt Verlag y Universitat Erlangen-Nürnberg, Col. Lateinamerika-Studien 36, pp. 229-241.

-----, 1998a, "Eduardo Pavlovsky, el lenguaje del cine y la película *La Nube*", *Proa*, tercera época, n. 36 (julio-agosto), pp. 39-42.

-----, 1999b, "Eduardo Pavlovsky", en AAVV., *Nuestros Actores I*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, pp. 123-140.

-----, 2000-2001, "Eduardo Pavlovsky: teatro y psicodrama", *El Perseguidor*, a. VI, n. 8 (primavera/verano), pp. 91-94.

-----, 2001a, *La ética del cuerpo. Eduardo Pavlovsky. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*, Buenos Aires, Atuel, 270 págs.

-----, 2003a, "La revolución será alegre o no será", *Palos y Piedras. Revista de Política Teatral*, n. 1 (noviembre), pp. 6-11.

-----, 2003b, "Diálogo con Eduardo Pavlovsky: *La Gran Marcha*, reescritura de *Coriolano* de William Shakespeare", en J. Dubatti editor, *De los dioses hindúes a Bob Wilson. Perspectivas sobre el teatro del mundo*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas y Editorial Atuel, pp. 233-239.

-----, 2003c, Entrevista con Eduardo Pavlovsky en la Escuela de Espectadores, Buenos Aires, julio de 2003, inédito.

-Gainza, Violeta H. de, 1997, *Eduardo Pavlovsky dialoga con Violeta H. de Gainza*, Buenos Aires, Lumen, Col. Puentes hacia la Comunicación Musical.

-Giella, Miguel Angel, 1985, "Entrevista con Eduardo Pavlovsky", *Latin American Theatre Review*, 19/1 (Fall), pp. 57-64.

-----, 1988, "Con Eduardo Pavlovsky, cinco años después", *Latin American Theatre Review*,

- 22/1 (Fall), pp. 73-80. Reeditado en su *De dramaturgos: teatro latinoamericano actual*, Buenos Aires, Corregidor, 1994, pp. 57-65.
- , 1994b, "Otra vez Pavlovsky", en su *De dramaturgos: teatro latinoamericano actual*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 66-72.
- Heker, Liliana, 2003, "Eduardo Pavlovsky", en su *Diálogos sobre la vida y la muerte*, Buenos Aires, Aguilar, pp. 247-265.
- Monleón, José, 1978, "Argentina. Con Jaime Kogan y Eduardo Pavlovsky", en su *América Latina: teatro y revolución*, Caracas, Editorial Ateneo de Caracas/CELCIT, pp. 63-72.
- Pacheco, Carlos, 1990, "Soy un intérprete de mi yo autor. Eduardo Pavlovsky", *Revista Celcit/Teatro*, n. 1, pp. 50-53.
- Pianca, Marina, 1990, "La vanguardia teatral argentina. Entrevista a Eduardo Pavlovsky", en su *Diógenes. Anuario Crítico del Teatro Latinoamericano*, Buenos Aires, ATINT y Grup[o Editor Latinoamericano, vol. IV, pp. 9-12.
- Quiroga, Osvaldo, y Jorge Dubatti, 1994, "Pavlovsky de rojo", *El Cronista Cultural*, 4 de marzo, p. 9.
- Toro, Alfonso, 1991b, "El teatro del goce y los nuevos territorios existenciales", *La Escena Latinoamericana*, n. 7 (diciembre), pp. 42-45.
- , 2001b, "Conversaciones y reflexiones con Eduardo Pavlovsky", *Gestos*, a. XVI, n. 31 (abril), pp. 178-188.

### **Sección III: Bibliografía general**

- AAVV., 1954-1962, *Enciclopedia dello Spectacolo*, Roma, Le Maschere, 9 volúmenes.
- AAVV., 1963, *Historia del Teatro Europeo*, Buenos Aires, Ediciones Mar Océano, 5 tomos.
- AAVV., 1994, *Crítica genética*, número especial de la revista *Filología* (UBA), a. XXVII, n. 1-2. Volumen a cargo de Elida Lois.
- AAVV., 1995, *El hombre griego*, ed. a cargo de J.-P. Vernant, Madrid, Alianza Editorial.
- AAVV., 1997, *Literaturas comparadas*, número especial de la revista *Filología* (UBA), a. XXX, n. 1-2. Volumen a cargo de Daniel Link.
- Abirached, Robert, 1994, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Asociación de Directores de Escena.
- Abuín González, Angel, 1997, *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Chile, Universidad de Santiago de Compostela.

- Adame, Domingo, 1994, *El director teatral intérprete-creador. Proceder hermenéutico ante el texto dramático*, Puebla, Universidad de las Américas-Puebla.
- Adamov, Arthur, 1953-1968, *Théâtre I-IV*, Paris, Gallimard (cuatro tomos).
- , 1961, *Teatro (La parodia, La invasión, La grande y pequeña maniobra, El profesor Taranne, Todos contra todos)*, Buenos Aires, Losada, Col. Gran Teatro del Mundo, traducción de Luce Moreau-Arrabal.
- , 1962, *Teatro 2 (A favor de la corriente, El reencuentro, El ping-pong)*, Buenos Aires, Losada, Col. Gran Teatro del Mundo, traducción de Luce Moreau-Arrabal.
- Adorno, Theodor W., 1966, *Filosofía de la nueva música*, Buenos Aires, Sur.
- , 1975, *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus.
- , 1980, *Teoría estética*, Madrid, Taurus.
- Agamben, Giorgio, 2000, *Lo que queda de Auschwitz. Homo sacer III*, Valencia, Pre-Textos.
- Aguir e Silva, Vitor Manuel de, 1972, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos.
- Aguirre, Raúl Gustavo, 1983, *Las poéticas del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Aisemberg, Alicia, y Fernández. Frade, Delfina, 2003, "Recepción" en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires, Galerna, 2003, tomo IV "La segunda modernidad (1949-1976)", pp. 521-532.
- Alatorre, Claudia Cecilia, 1986, *Análisis del drama*, México, Col. Escenología.
- Albee, Edward, 1965, *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, traducción de Marcelo De Ridder.
- , 2000, *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, traducción y edición de Alberto Mira, Madrid, Cátedra.
- Alcántara Mejía, José Ramón, 1997, "La función de la teoría en la investigación teatral", en AAVV., *Métodos y técnicas de investigación teatral*, México, UNAM-Escenología.
- , 2003, "Teoría y análisis teatral. De Aristóteles a la postmodernidad: una trayectoria en investigación teórica teatral", *Investigación Teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*, n. 3 (enero-junio).
- , 2003, "Las formas de la textualidad teatral y la construcción de significado", *Investigación Teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*, n. 4 (julio-diciembre).

- , 2003, *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*, México, Universidad Iberoamericana.
- Altamirano, Carlos, 1989, "Modernidad" y "Posmoderno/posmodernidad", en Torcuato S. Di Tella, dir., *Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas*, Buenos Aires, Puntosur, pp. 393-395 y pp. 475-476.
- , dir., 2002, *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós.
- Amin, Samir, 2003, *Más allá del capitalismo senil. Por un siglo XXI no norteamericano*, Buenos Aires, Paidós.
- Anguita, Eduardo, y Martín Caparrós, 1998-1999, *La voluntad*, Buenos Aires, Norma.
- Arlt, Mirta, 2003, "Circulación y recepción del teatro europeo y norteamericano en los cincuenta y los sesenta" en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires, Galerna, 2003, tomo IV "La segunda modernidad (1949-1976)", pp. 327-331.
- Auerbach, Erich, 1979, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Artaud, Antonin, 1964, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, tomo IV.
- , 1996, *El Teatro y su Doble*, Barcelona, Edhasa, traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda.
- Bablet, Denis, 1975, *Les Révolutions Scéniques du Xxeme Siècle*, Paris, Société Internationale d'Art Xxeme Siècle.
- Bachelard, Gaston, 1991, *La poética del espacio*, México, FCE.
- Bajtín, Mijail, 1994, "Planteamiento del problema", en su *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (Buenos Aires, Alianza Argentina).
- Bajtín, Mijail, 1997, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*, Madrid, Anthropos.
- Bak-Geler, Tibor, 2003, "Epistemología teatral", *Investigación Teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*, n. 4 (julio-diciembre).
- Bal, Mieke, 1990, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra.
- Banham, Martin, ed., 1995, *The Cambridge Guide to World Theatre*. Cambridge.
- Barish, J., 1981, *The Anti-Theatrical Prejudice*, Berkeley.
- Barrenechea, Ana María, 1978, "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", en su *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Caracas, Monte Avila Editores, pp. 87-103.

- , 1995, "Comentario de la ponencia *Aux limites de la g n se* de Almuth Grésillon", *Inter Litteras* (UBA), n. 4, 15-16.
- Barth, J., y otros, 1986, artículos varios sobre postmodernidad en Revista *Espacios* (UBA, FFyL, nov.-dic.).
- Barthes, Roland, 1964, *Essais critiques*, Paris, Du Seuil; 1983, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral.
- , 1981, *S/Z*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- , 1984, *Sobre Racine*, México, Siglo XXI.
- , 1984, "La aventura semiológica", en *Elementos de semiología*, Barcelona, Paidós.
- Bartís, Ricardo, 2003, *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, ed. a cargo de Jorge Dubatti, Buenos Aires, Atuel.
- Bassnett, Susan, 1993, *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Cambridge/Oxford, Blackwell Publishers.
- Baty, Gaston, y R. Chavance, 1992, *El arte teatral*, México, FCE.
- Baudrillard, Jean, 1991, *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama.
- Bauzá, Hugo F., 1997, *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Bayer, Raymond, 1965, *Historia de la Estética*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Beck, Ulrich, 1998, * Qu  es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*, Barcelona, Paidós.
- Beck, Ulrich, Anthony Giddens y Scott Lash, 1994, *Reflexive Modernization. Politics, tradition and aesthetics in the modern social order*, Cambridge, Polity Press, 1994.
- Beckett, Samuel, [1952], *Esperando a Godot*, Barcelona, Tusquets, 1995, traducción de Ana María Moix.
- , 1954, *Esperando a Godot*, traducción de Pablo Palant revisada por el autor, Buenos Aires, Editorial Poseidón, Col. Teatro de Hoy.
- , [1961], *Los días felices*, Madrid, Cátedra, 1996, traducción y edición de Antonia Rodríguez Gago.
- , 1987, *Pavesas*, Barcelona, Tusquets, edición de Jenaro Talens.
- Beller, Manfred, 1984, "Tematolog a", en M. Schmeling, comp., *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Alfa, pp. 101-133.

- Benjamin, Walter, 1968, "The work of art in the age of mechanical reproduction", en su *Illuminations* (ed. H. Arendt), New York, Harcourt, Brace & World Inc.
- Bentley, Eric, 1964, *La vida del drama*, Buenos Aires, Paidós.
- Berger, Peter L., y Thomas Luckmann, 1995, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu Editores
- Berman, Marshall, 1987, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI. (Primera edición en inglés: 1982).
- Bettetini, G., 1977, *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gilli.
- Blanchart, Paul, 1960, *Historia de la dirección teatral*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.
- Blanchot, Maurice, 1992, "¿Y Ahora a Dónde? ¿Y Ahora Quién?", en *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Avila.
- Block de Behar, Lisa, coord., *Términos de comparación. Los estudios literarios entre historias y teorías*, Montevideo, Academia Nacional de Letras, Segundo Seminario Latinoamericano de Literatura Comparada.
- Borges, Jorge Luis, María del Carmen, 1987, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- , comp., 1997, *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros.
- Bobbio, Norberto, 1984, *Origen y fundamentos del poder político*, México, Grijalbo.
- Bobbio, Norberto, Nicola Matteucci y Gianfranco Pasquino, 1997, *Diccionario de política*, México, Siglo Veintiuno Editores, dos tomos (décima edición).
- Boccanera, Jorge, 1999, *Tierra que anda. Los escritores del exilio*, Buenos Aires, Ameghino Editora.
- Borges, Jorge Luis, 1964, *Discusión*, Buenos Aires, Emecé.
- Borges, Jorge Luis, 1979, *Borges oral*, Buenos Aires, Emecé/Editorial de Belgrano.
- Bourdieu, Pierre, 1967, "Campo intelectual y proyecto creador", en AAVV., *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, pp. 135-182.
- , 1999, *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba.
- , 1999, *The Weight of the World: social suffering in contemporary societies*, Stanford University Press.
- Bovo, Ana María, 2002, *Narrar, oficio trémulo. Conversaciones con Jorge Dubatti*, Buenos Aires, Atuel.
- Bradby, David, 1990, *Le Théâtre Français Contemporain (18940-1980)*, Presses Universitaires

de Lille.

- Bradford, Lisa, comp., 1997, *Traducción como cultura*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Brater, Enoch, 1989, *Why Beckett*, London, Thames & Hudson.
- Bratosevich, Nicolás, 1985, "Reflexiones semióticas sobre *El Retablillo de Don Cristóbal*", *Filología*, XX, 2, pp. 261-278.
- Brau, Jean-Louis, 1972, *Biografía de Antonin Artaud*, Barcelona, Anagrama.
- Braun, Edward, 1992, *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*, Buenos Aires, Galerna.
- Brecht, Bertolt, 1981, "Coriolano", en su *Teatro completo*, tomo XIII, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 126-198.
- Breyer, Gastón, 1968, *Teatro: el ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- , 1995, *Propuesta de signica del escenario*, Buenos Aires, Ed. Celcit.
- , 1998, *Propuesta de signica del escenario. Diseño del objeto escénico*, Buenos Aires, Ediciones Teatro/CELCIT.
- , 2003, *La escena presente*, Universidad de Buenos Aires, Col. Libros del Rojas, dos tomos (en prensa).
- Briski, Norman, 1996, *Teatro del actor*, Buenos Aires, Atuel.
- Brockman, B. A., 1994, comp., *Shakespeare: Coriolanus. A Casebook*, London, The Macmillan Press.
- Brook, Peter, 1987, *Provocaciones. 40 años de experimentación en el teatro*, Buenos Aires, Editorial Fausto.
- , 1993, *El espacio vacío*, Barcelona, Península.
- , 1994, *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Madrid, Alba.
- Brunel, Pierre, e Yves Chevrel, 1994, dirs., *Compendio de Literatura Comparada*, México, Siglo XXI Editores.
- Brunner, José Joaquín, 1988, *Un espejo trizado. Ensayo sobre cultura y políticas culturales*, Santiago (Chile), Flacso.
- Burckhardt, Jacob, 1953, *Historia de la cultura griega*, Barcelona, Editorial Iberia, 5 vols.
- Bürger, Peter, 1997, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- Cabanchik, Samuel, 2000, *Introducciones a la filosofía*, UBA y Editorial Gedisa.
- Calderón, Fernando, Martín Hopenhayn y Ernesto Ottone, 1996, *Esa esquivia modernidad*.



*Desarrollo, ciudadanía y cultura en América Latina y el Caribe*, Caracas, UNESCO/Nueva Sociedad.

-Calello, Hugo, y Susana Neuhaus, 1999, *Método y antimétodo. Proceso y diseño de la investigación interdisciplinaria en Ciencias Humanas*, Buenos Aires, Colihue.

-Calvino, Italo, 1995, *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets.

-Camus, Albert, 1959, *Obras completas: narraciones, teatro*, México, Aguilar. Trad. y prólogo de Federico Carlos Sáinz de Robles.

-----, 1962, *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard (Pléiade).

-----, 1965, *Teatro 2 (Los poseídos)*, Buenos Aires, Losada (Col. Gran Teatro del Mundo) (trad. Victoria Ocampo).

-----, 1968, *Teatro I (El malentendido, Calígula, El estado de sitio, Los justos)*, Buenos Aires, Losada (Col. Gran Teatro del Mundo) (trad. Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre).

-----, 1996, *Obras completas*, Madrid, Alianza (cinco tomos).

-----, 1999, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza Editorial, Biblioteca Camus (trad. Esther Benítez).

-Cantarella, Raffaella, 1971, *La literatura griega clásica*, Buenos Aires, Losada.

-Carbonell i Cortés, Ovidi, 1997, *Traducir al otro. Traducción, exotismo, poscolonialismo*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

-----, *Traducción y cultura. De la ideología al texto*, 1999, Salamanca, Escuela Colegio de España.

-Capellano, Ricardo y otros, 2004, "Editorial", en *Cuadernos de Cultura. Revista comunista para el debate cultural*, Buenos Aires, diciembre, n. 0, cuarta etapa.

-Carlson, Marvin, 1996, *Performance: a critical introduction*, New Cork, Routledge.

-Carnap, Rudolf, 1974, "Empirismo, semántica y ontología", en J. Muguerza (comp.), *La concepción analítica de la filosofía*, Madrid, Alianza.

-Case, Sue-Ellen, y Janelle Reinelt (eds.), 1991, *The Performance of Power: Theatrical Discourse and Politics*, Iowa, University of Iowa Press (Estudios desde las mascaradas en la corte de Jacobo I hasta Piscator y el siglo XX).

-Castagnino, Raúl H., 1974, *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano y contemporáneo*, Buenos Aires, Editorial Nova.

-----, 1981, *Teorías sobre texto dramático y representación teatral (de Aristóteles al ocaso del autor dramático)*, Buenos Aires, Plus Ultra.

- , 1989, "Elementos comparatistas en el estudio de los regionalismos: literatura y horizontalidad (zona, región, nación, mundo)", *Actas del Coloquio Internacional de Literatura Comparada "Artes Regionales"*, Corrientes (Argentina), Centro de Estudios de Literatura Comparada "Josefina Conte", Tomo I, pp. 19-29.
- Castelli, Eugenio, 1978, *El texto literario. Teoría y método para un análisis integral*, Buenos Aires, Ediciones Castañeda.
- Castoriadis, Cornelius, 1997, *El avance de la insignificancia*, Buenos Aires, Eudeba.
- Castro Caridad, Eva, 1996, *Introducción al teatro latino medieval*, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- Casullo, Nicolás, comp., 1988, *El debate modernidad/ postmodernidad*, Buenos Aires, Puntosur.
- , 1998, *Modernidad y cultura crítica*, Buenos Aires, Paidós.
- Casullo, Nicolás, Ricardo Forster y Alejandro Kaufman, 1996, *Itinerarios de la Modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales de la Ilustración a la Posmodernidad*, Universidad de Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC.
- Cerrato, Laura, 1992, *Doce vueltas a la literatura*, Buenos Aires, Ediciones Botella al Mar.
- , 1995, "A propósito de génesis textual: algunas notas acerca de Beckett dramaturgo y Beckett director", *Inter Litteras* (UBA), n. 4, 17-18.
- , 2000, *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- , dir., 1992-2002, *Beckettiana. Cuadernos del Seminario Beckett*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, nueve números.
- Cerrato, Laura, y Manuel Enrique Velarde, 1970, Introducción a W. Shakespeare, *El Mercader de Venecia*, Buenos Aires, Plus Ultra, pp. 9-42
- Cornago Bernal, Oscar, 1999, *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Visor.
- Corvin, Michel, 1963, *Le théâtre nouveau en France*, Paris, PUF.
- Cossa, Roberto, 2004, "El teatro siempre hace política", *Revista Ñ*, Edición Especial, Número Aniversario, n. 54, sábado 9 de octubre, p. 68.
- Craig, Edward Gordon, 1999, *El arte del teatro*, introducción y notas de Edgar Ceballos, México, Col. Escenología.
- Cruciani, Fabrizio, 1994, *Arquitectura teatral*, México, Escenología.

- Cuche, Denys, 1999, *La noción de cultura en las Ciencias Sociales*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Chancerel, León, 1963, *El teatro y los comediantes. Breve historia del arte y los artistas*, Buenos Aires, Eudeba.
- , 1963, *Panorama del teatro desde sus orígenes hasta nuestros días*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.
- Chardin, Philippe, 1994, "Temática comparatista", en P. Brunel e Y. Chevrel (dirs.), *Compendio de Literatura Comparada*, México, Siglo XXI Editores, pp. 132-147.
- Chomsky, Noam, y Heinz Dieterich, 1997, *La sociedad global. Educación, mercado y democracia*, Universidad de Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común y Liberarte.
- D'Amico, Silvio, 1954, *Historia del Teatro*, Buenos Aires, Editorial Losada, 4 tomos.
- De Marinis, Marco, 1982, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani.
- , 1988a, *El nuevo teatro 1947-1970*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- , 1988b, *Capire il teatro*, Firenze, La Casa Usher. Traducción al castellano: *Comprender el teatro*, Buenos Aires, Galerna.
- , 1997a, *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires, Galerna.
- , 1997b, ed., *Drammaturgia dell'attore*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebro.
- , 1999, La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà. (1945-1948), Bologna, I Quaderni del Battello Ebro.
- Debord, Guy, 2000, *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Pre-textos.
- Deleuze, Gilles, y Felix Guattari, 1987, *Rizoma*, Valencia, Pre-textos.
- , 1988, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos.
- Demarcy, Richard, 1973, *Eléments d'une sociologie du spectacle*, Paris, Union Générale d'Éditions.
- Descotes, M., 1964, *Le Public de Theatre et son Histoire*, Paris, Presses Universitaires de France.
- De Toro, Fernando, 1987, *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Galerna.
- Debord, Guy, 2000, *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Pre-textos.

- Demouillé, Camille, 1996, *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, México, Siglo XXI, especialmente Cap. VI, pp. 133-149.
- Derrida, Jacques, 1979, "Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation", en su *L'écriture et la différence*, Paris, Editions du Seuil, pp. 341-368.
- Devoto, Fernando J., 2002, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno de Argentina Editores.
- Deyermont, Alan, 1996, "El catálogo de la literatura perdida: estado actual y porvenir", *Letras*, n. 34 (julio-diciembre), 3-19.
- Díez Borque, José María, y L. García Lorenzo (comp.), 1975, *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta.
- Diderot, Denis, 1971, *La paradoja del comediante*, Buenos Aires, La Pléyade.
- Diederich, Bernard y Al Burt, 1971, *Papa Doc y los Tontons Macoutes. La verdad sobre Haití*, Barcelona, Aymá Sociedad Anónima Editora.
- Di Tella, Torcuato S., dir., 2001, *Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas*, Buenos Aires, Emecé.
- Dornheim, Nicolás Jorge, 1986-1987, "Bibliografía ordenada de la literatura del exilio alemán en la Argentina", *Boletín de Literatura Comparada*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, n. XI-XII, pp. 181-191.
- , 1992, "La Littérature Comparée en Argentine. Aperçu rétrospectif et situation présente", *Revue de Littérature Comparée*, Paris, n. 1, pp. 29-43.
- , 2001, ed., *Bibliografía Argentina de Literatura Comparada*, Anejo 1 del *Boletín de Literatura Comparada*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, a. XXVI, Fascículo 1.
- Dosio, Celia, 2003, *El Payró. Cincuenta años de teatro independiente*, Buenos Aires, Emecé.
- Dubatti, Jorge, 1989, "Griselda Gambaro: absurdo y sociedad en *El desatino*", *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, a. III, n. 5 (abril).
- , 1991, *Otro teatro (Después de Teatro Abierto)*, antología, Libros del Quirquincho.
- , 1992a, *Teatro '90 (El nuevo teatro de Buenos Aires)*, antología, Libros del Quirquincho.
- , 1992b, ed., *Comparatística. Estudios de literatura y teatro*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- , 1992c, estudio preliminar a AAVV., *Cuatro estrenos del 91*, Buenos Aires, Coedición del Teatro Municipal San Martín, Fundación Carlos Somigliana y FUNCUN.

- , 1994c, "Aportes para la teoría y la metodología del Teatro Comparado: el concepto de adaptación teatral", *Letras*, n. 29-30 (enero-diciembre).
- , 1994d, "Hacia una definición de la adaptación teatral", *La Escalera. Anuario de la Escuela Superior de Teatro* (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires), n. 4.
- , comp., 1994e, *Así se mira el teatro hoy*, Buenos Aires, Beas Ediciones.
- , 1995c, *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta.
- , 1995d, *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, CILC.
- , 1995e, "La traducción en el teatro", *Voces. Revista del Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires*, n. 16 (octubre).
- , 1996c, *Peregrinaciones de Shakespeare en la Argentina. Testimonios y lecturas de Teatro Comparado*, Universidad de Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC y Libros del Rojas.
- , 1996d, "Fundamentos para un modelo de análisis del texto dramático", *La Escalera. Anuario de la Escuela Superior de Teatro*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, n. 6.
- , 1997c, "Poéticas e ideología de la nueva dramaturgia argentina (1983-1997)", *Teatro. Revista del Teatro General San Martín*, Tercera época, a. III, n. 5 (abril), pp. 6-8
- , 1998b, "La perspectiva del Teatro Comparado", *Teatro al Sur*, a. V, n. 8 (mayo).
- , 1998c, "Para un modelo de análisis de la traducción teatral", en O. Pellettieri (ed.), *El teatro y su crítica*, Buenos Aires, Editorial Galerna y Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
- , 1998d, comp., *Samuel Beckett en la Argentina. Estudios y testimonios de Teatro Comparado*, Universidad de Buenos Aires, Eudeba y Libros del Rojas.
- , 1998e, comp., *Poéticas argentinas del siglo XX. Literatura y teatro*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano .
- , 1999c, "Teatro, cultura y metáfora epistemológica", *Cuadernos de Historia y Teoría Teatral*, Universidad de Buenos Aires, n. 1 (agosto).
- , 1999d, *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2000, comp., *Nuevo teatro, nueva crítica*, Buenos Aires, Atuel .
- , 2001a, "Tensiones entre globalización y localización y figuras de identidad nacional en

- el teatro de Buenos Aires (1983-2001)", *La Escalera. Anuario de la Escuela Superior de Teatro*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (Tandil), n. 11, pp. 17-40.
- , 2001b, "Consideraciones sobre el cuerpo y la cultura en el sistema de ideas del 'Prefacio' a *El teatro y su doble* de Antonin Artaud", en AAVV., *Cuerpos*, Universidad Nacional de Jujuy, San Salvador de Jujuy, Talleres Gráficos de la UNJU.
- , 2001c, "Modelo de periodización para una historia del teatro europeo (siglos V-XX)", *Revista Celcit*, n. 18. Soporte electrónico: [www.celcit.org.ar](http://www.celcit.org.ar).
- , 2001d, comp., *El teatro argentino en el III Festival Internacional de Buenos Aires*, Universidad de Buenos Aires, Col. Libros del Rojas.
- , 2001e, "Procedimientos de subjetivación y desubjetivación en el teatro argentino actual" (inédito).
- , 2001-2002, "El teatro y la peste, una analogía de Artaud", *El Perseguidor. Revista de Letras*, a. VII, n. 9 (primavera-verano), pp 53-54.
- , 2002a, "El campo de estudios del teatro comparado", en su *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel.
- , coord., 2002b, *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.
- , 2002c, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2002d "El concepto de dramaturgia y la tarea de editar teatro (a propósito de un metatexto inédito de Alejandro Urdapilleta)", *Rabdomantes*, n. 2 (Universidad del Salvador).
- , 2002e, "El sistema teatral de Florencio Sánchez: Concepción de la obra dramática premoderna", en O. P8ellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires, Galerna, 2002, tomo II, pp. 399-406.
- , 2003b, *El convivio teatral. Teoría y práctica de Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2003c, participación en *Vanguardias argentinas*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas, pp. 41-60.
- , 2003d, *El convivio teatral. Teoría y práctica de Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- , comp., 2003e, *De los dioses hindúes a Bob Wilson. Perspectivas sobre el teatro del mundo*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas y Atuel.
- , coord., 2003f, *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2003)*,

- , 1992, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- , 1995, *La estrategia de la ilusión*. Barcelona/ Buenos Aires, Lumen, Ediciones de la Flor.
- , 1996, *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen.
- , 2000, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen.
- Elam, Keith, 1980, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen.
- Eliade, Mircea, 1999, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós.
- Esslin, Martin, 1961, *The Theater of The Absurd*, London.
- , 1966, *El teatro del absurdo*, Barcelona, Editorial Seix Barral.
- , 1970, "Nouveaux regards sur le théâtre de l'absurde", en su *Au-delà de l'absurde*, Paris, Editions Buchet/Chastel, pp. 259-269.
- , 1976, *Antonin Artaud. The Man and his Work*, London, John Calder Ed, especialmente "Chronology", pp. 119-124.
- , 1988, *The Field of Drama. How the Signs of Drama create Meaning on Stage and Screen*, London, Methuen Drama.
- Esteve, Patricio, 1991, "Circulación e influencia de Valle-Inclán en la Argentina", *La Escalera*, Anuario de la Escuela Superior de Teatro de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (Tandil), n. I, pp. 91-96.
- Fanchette, Jean, 1975, *Psicodrama y teatro moderno*, Buenos Aires, Editorial La Pléyade.
- Fediuk, Elka, 2002, "Teatro y conocimiento", *Investigación Teatral, Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*, n. 2 (julio-diciembre).
- Féral, Josette, et al., 1985, *Théâtralité, écriture et mise-en-scène*, Montréal, Hurtubise.
- , 1999, "El texto espectacular: la escena y su texto", *Itinerarios. Revista de Literatura y Artes*, n. 2.
- , comp., 2001, *Les Chemins de l'acteur. Former pour jouer*, Montreal, Editions Québec Amérique.
- , 2002, "Teatro y público: una cuestión de recepción", *Investigación Teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*, n. 2 (julio-diciembre).
- , 2003a, *Acerca de la teatralidad*, Universidad de Buenos Aires, FfyL y Editorial Nueva Generación.
- , 2003b, "Teatro y sociedad: ¿un nuevo contrato social?", *Investigación Teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*, n. 4 (julio-diciembre).

- , 2004, *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Galerna.
- Fernández Pedemonte, Damián, 1996, *La producción de sentido en el discurso poético*, Buenos Aires, Edicial.
- Ferreiro, Emilia, 2001, *Pasado y presente de los verbos leer y escribir*, Buenos Aires, FCE.
- Ferrer, Aldo, 1996, *Historia de la globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- , 1999, *De Cristóbal Colón a Internet: América Latina y la globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Figes, Orlando, 1998, *A People's Tragedy: The Russian Revolution*, London, Penguin Books.
- Fischer-Lichte, Erika, 1999, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco/Libros.
- Fitzpatrick, Tim, 1986, "Playscript Analysis, Performance Analysis. Towards a Theoretical Model", *Gestos*, n. 2.
- Foster, David W., 1998, *Espacio escénico y lenguaje*, Buenos Aires, Galerna.
- Foster, Hal, et al., 1985, *La postmodernidad*, Barcelona, Kairós.
- Foucault, Michel, 1979, *Arqueología del saber*, México, Siglo XXI.
- , 1980, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.
- , 1981, *Un diálogo sobre el poder*, Madrid, Alianza.
- , 1983, *El discurso del poder*, Buenos Aires, Folios.
- , 1991, *Saber y verdad*, Madrid, Ediciones de la Piqueta.
- , 1996, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós.
- Franco Carvalhal, Tania, 1996, *Literatura comparada*, Buenos Aires, Corregidor.
- García Barrientos, José Luis, 1991, *Drama y tiempo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- García Bravo, Antonio, 1998, véase Plutarco.
- García Canclini, Néstor, 1992, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana.
- , 1995, "De las identidades en una época postnacionalista", *Cuadernos de Marcha*, n. 101 (enero), pp. 17-21.
- , 1997, *Imaginario urbanos*, Eudeba, especialmente la primera conferencia: "Después del posmodernismo. La reapertura del debate sobre la modernidad" (pp. 19-65).
- , 1999, *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós.
- García Gutiérrez, Leticia, 1996, *Lectura y análisis del texto teatral. Una propuesta didáctica para apoyar la puesta en escena*, México, mimeo.



- García Raggio, Ana María, 2002, comp., *Del poder del discurso al discurso del poder*, Buenos Aires, Eudeba.
- Garnica de Bertona, Claudia, 1998, "La tematología comparatista: de la teoría a la práctica", AAVV., *Actas II Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de Cuyo, tomo II, pp. 227-236.
- , 2001-2002, "La tematología comparatista: cuestiones teóricas y desarrollo en la Argentina", *Boletín de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de Cuyo, XXVI-XXVII, pp. 107-140.
- Geirola, Gustavo, 2000, *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, Irvine, Ediciones de Gestos.
- Giddens, Anthony, 1991, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge, Polity Press.
- , 1994, *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza.
- Gnisci, Armando, comp., 1993, *La letteratura del mondo*, Roma, Sovera Multimedia.
- Goldhagen, R., 1997, *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and The Holocaust*, New York, Vintage.
- González, Horacio, 1999, *Restos pampeanos*, Buenos Aires, Colihue.
- Goody, Jack, 1999, "Teatro, ritos y representaciones del otro", en su *Representaciones y contradicciones*, Barcelona, Paidós, pp. 115-168.
- Gourdon, Anne Marie, 1982, *Theatre, Public, Perception*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique.
- Goutman, Ana, y Armando Partida, coord., 1995, *Bibliografía comentada de las artes escénicas*, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Greimas, Algirdas, 1970, *Du sens*, Paris, Du Seuil.
- , 1973, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos.
- Grésillon, Almuth, 1994, "Qué es la crítica genética", en AAVV., 1994, 25-52.
- , 1995, "En los límites de la génesis: de la escritura del texto de teatro a la puesta en escena", *Inter Litteras* (UBA), n. 4, 5-14.
- Grotowski, Jerzy, 2000, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI Editores.
- Guardia, Alfredo de la, 1970, *Visión de la crítica dramática*, Buenos Aires, Editorial La Pléyade. De la edad grecorromana al siglo XX.
- Guerrero Zamora, Juan, 1966, *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, Flors, cuatro

tomos.

-Guicharnaud, Jacques et June, 1967, *Modern French Theatre from Giraudoux to Genet*, New Haven/London, Yale University Press.

-Guillén, Claudio, 1985, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Crítica.

-----, 1989, *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa-Calpe.

-----, 1998, *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets.

-Hall, Stuart, ed., 1992, *Understanding Modern Societies : An Introduction*, Cambridge, Polity Press/Open University, cuatro volúmenes.

-Hamon, Philippe, 1973, "Un discours contraint", *Poétique*, n. 16, pp. 411-445.

-Hardt, Michael, y Antonio Negri, 2002, *Imperio*, Buenos Aires, Paidós.

-Hartnoll, Phyllis, ed., 1993, *The Oxford Companion to the Theatre*, Oxford University Press.

-Hauser, Arnold, 1979, *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona, Guadarrama, tres tomos.

-Hay, Louis, 1994, "La escritura viva", en AAVV., 1994, pp. 5-22.

-Heffner, Hubert et al., 1968, *Técnica teatral moderna*, Buenos Aires, Eudeba.

-Helbo, André, (comp.), 1978, *Semiología de la representación*, Barcelona, Gustavo Gilli.

-----, 1989, *Teoría del espectáculo*, Buenos Aires, Galerna.

-Herlinghaus, Hermann, y Monika Walter, 1994, eds., *Posmodernidad en la Periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlin, Langer Verlag. Contiene artículos de los compiladores y de Néstor García Canclini, Carlos Monsiváis, Renato Ortiz, Nelly Richard, Beatriz Sarlo, Hugo Achúgar y otros.

-Hopenhayn, Martín, 1994, *Ni apocalípticos ni integrados: aventuras de las modernidad en América Latina*, Santiago de Chile, Siglo XXI.

-Hubert, M.-C., 1992, *Histoire de la scène occidentale de l'antiquité a nos jours*, Paris, Armand Colin.

-Huntington, Samuel P., 1997, *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, Paidós, Barcelona.

-Huyssen, A., 1987, "Guía del postmodernismo", *Punto de Vista*, a. X, n. 29.

-Iglesias, Fernando A., 2000, *República de la Tierra. Globalización: el fin de las modernidades nacionales*, Buenos Aires, Colihue. Especialm. La "Coda", pp. 331-438, sobre una teoría de la "modernización mundial".

- Iglesias Santos, Montserrat, 1999, comp., *Teoría de los polisistemas*, Madrid, Arco/Libros.
- Innes, Christopher, 1992, *El teatro sagrado, El ritual y la vanguardia*, México, FCE.
- , 1997, "Theatre after two World Wars", en J. Russell Brown, ed., *The Oxford Illustrated History of Theatre*, Oxford/New York, Oxford University Press, pp. 380-444.
- Ionesco, Eugène, 1954-1981, *Théâtre I-VII*, Paris, Gallimard (siete tomos).
- , 1983a, *Las sillas, Los saludos, El nuevo inquilino, Amadeo o cómo salir del paso, La Improvisación del Alma*, Buenos Aires, Losada, traducciones de Luis Echávarri y María Martínez Sierra.
- , 1983b, *El rinoceronte, El asesino sin gajes, Escena para cuatro personajes, La ira*, Buenos Aires, Losada, traducciones de Luis Echávarri y María Martínez Sierra.
- , 1983c, *El rey se muere, El peatón del aire, El cuadro, Delirio a dúo*, Buenos Aires, Losada, traducción de María Martínez Sierra.
- , 1997, *La cantante calva, Jacobo o la sumisión, El porvenir está en los huevos*, Buenos Aires, Losada, traducción de Luis Echávarri.
- , 1998, *La lección, El maestro, Víctimas del deber, La joven casadera*, Buenos Aires, Losada, traducción de Luis Echávarri..
- Jakobson, Roman, 1985, *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- Jauss, Hans R., 1976, *La literatura como provocación*, Barcelona, Península.
- , 1986, *Experiencias estéticas y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus.
- Javier, Francisco, 1981, *La renovación del espacio escénico*, Buenos Aires, Fundación Banco de la Provincia de Buenos Aires.
- , 1984, *Notas para la historia científica de la puesta en escena*, Buenos Aires, Editorial Leviatán.
- , 1998, *El espacio escénico como sistema signficante*, Buenos Aires, Leviatán.
- Javier, Francisco, y Ardisone, Diana, 1986, *Los lenguajes del espectáculo teatral*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, SEUBE.
- Jiménez López, Lucina, 2000, *Teatro y públicos. El lado oscuro de la sala*, México, Escenología.
- , 2003, "Las artes escénicas de cara al futuro: una reflexión desde el espacio público", *Investigación Teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*, n. 4 (julio-diciembre).
- Kantor, Tadeusz, 1995, *Le Théâtre de la Mort*, textes réunis et présentés par Denis Bablet,

Lausanne, L'Age d'Homme.

-Kartun, Mauricio, 2001, *Escritos 1975>2001*, Universidad de Buenos Aires, Col. Libros del Rojas.

-Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 1997, *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Edicial.

-Kershaw, Ian, 2004, *La dictadura nazi. Problemas y perspectivas de interpretación*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.

-King, John, 1985, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del 60*, Buenos Aires, Editorial Gaglianone.

-Knowlson, James, 1997, *Damned to Fame. The life of Samuel Beckett*, New York, Touchstone.

-Koppen, Erwin, 1990, *Thomas Mann y Don Quijote. Ensayos de literatura comparada*, Barcelona, Gedisa.

-Kott, Jan, 1969, *Apuntes sobre Shakespeare*, Barcelona, Seix Barral.

-Kovadloff, Santiago, 1998, *Sentido y riesgo de la vida cotidiana*, Buenos Aires, Emecé.

-----, 2002, *Ensayos de intimidad*, Buenos Aires, Emecé.

-Kowzan, Tadeusz, 1992a, "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo", en AAVV., *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Avila Editores.

-----, 1992b, *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus.

-----, 1992c, *Semiologie du Théâtre*, Tours, Nathan.

-Kristeva, Julia, 1991, *Extranjeros para nosotros mismos*, Barcelona, Plaza & Janés Editores.

-Krysinski, Wladimir, 1999, "El lenguaje teatral de Ionesco. Post notas y post contra-notas", *Itinerarios. Revista de Literatura y Artes*, n. 2, pp. 11-16.

-Lafarga, Francisco, y Roberto Dengler, eds., 1995, *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.

-Laffont, R., y V. Bompiani (comps.), 1984, *Texts dramatiques de tous les temps et de tous les pays*, Paris, SEDE.

-Lagmanovich, David, 1985, "Decálogo del perfecto congresista", *La Gaceta* [Tucumán], 28 de abril, Suplemento Literario, p. 4. También en su *Navegaciones y congresos*, Tucumán, Cuadernos de Norte y Sur, 2001, pp. 41-46.

-Lambert, José, 1991, "En busca de mapas mundiales de la literatura", en AAVV., *Términos de comparación: los estudios literarios entre historias y teorías* (Montevideo, Academia Nacional de Letras).

- Laplanche, Jean, y Jean-Bertrand Pontalis, 1968, *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Labor.
- Laver, James, 1995, *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra.
- Lessing, G. E., 1993, *Dramaturgia de Hamburgo*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Levi, Primo, 1988, *Opere II*, Torino, Einaudi.
- Levine, I., 1994, *Men in Women's Clothing: Antitheatricality and Effeminization 1567-1642*, Cambridge.
- Lévi-Strauss, Claude, 1998, *El pensamiento salvaje*, México, FCE.
- Lida de Malkiel, María Rosa, 1969, *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Eudeba.
- Link, Hannelore, 1976, *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag.
- Lipovetsky, Gilles, 1987, *L'Empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard. (Traduc. cast.: *El imperio de lo efímero*, Barcelona, Anagrama).
- , 1983, *L'Ere du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard. (Trad. cast.: *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama).
- Lobato, Imelda, y Leslie Zelaya, 2001, *Abstracts de teatro. Resúmenes y bibliografía especializada*, México, Escenología, INBA y CITRU.
- , 2001, *Abstracts de teatro II. Resúmenes y bibliografía especializada*, México, Escenología, INBA y CITRU.
- Lodge, David, 1981, "Modernism, antimodernism y postmodernism", en su *Working with Structuralism* London, Routledge & Kegan Paul.
- Lois, Elida, 2001a, *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires, Edicial.
- , 2001b, "La interrelación escritura-oralidad desde la perspectiva de la crítica genética", en Elvira N. de Arnoux y Angela Di Tullio, eds., *Homenaje a Ofelia Kovacci*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 301-311.
- Lotman, Jurij, 1988, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones Istmo.
- , 1996a, *La semiosfera*, Madrid, Cátedra.
- , 1996b, *Acerca de la semiosfera*, Madrid, Episteme.
- , 2000, *La semiosfera III, semiótica de las artes y la cultura*, Madrid, Cátedra.

- Ludmer, Josefina (comp.), 1994, *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario (Arg.), Beatriz Viterbo Editora. Contiene artículos de Roberto Schwarz, Jean Franco, Nelly Richard, Carlos Alonso y otros.
- Lyotard, J. F., 1984, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra.
- , 1987, *La Postmodernidad explicada a los niños*, Barcelona, Gedisa.
- MacGowan, K., y W. Melnitz, 1965, *Las edades de oro del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica.
- , 1965, *La escena viviente*, Buenos Aires, Eudeba.
- Maeterlinck, Maurice, 2000, *La intrusa, Los ciegos, Pelléas y Mélisande, El pájaro azul*, Edición de Ana González Salvador y María Jesús Pacheco.
- Martin, Jacqueline, y Willmar Sauter, 1995, *Understanding Theatre*, Stokolm, Almqvist&Wikesell International.
- Margarit, Lucas, 2003, *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*. Buenos Aires, Editorial Atuel.
- McLeish, Kenneth, y Stephen Unwin, 2000, *Shakespeare, una guía*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Melchinger, Siegfried, 1959, *El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.
- Menke, Christoph, 1997, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Visor.
- Meyerhold, Vsevolod, 1998, *Textos teóricos*, edición de Juan Antonio Hormigón, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Miller, D., 1997, *Sobre la nacionalidad*, Barcelona, Paidós.
- Miner, Earl, 1990, *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theory of Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- Molinari, Cesare, 1975, *Theatre through the Ages*, New York, trans. Colin Hamer.
- Moncada, Luis Mario, comp., 2004, *Versus Aristóteles. Ensayos sobre dramaturgia contemporánea*, México, Ediciones Anónimo Drama, Col. Glosolalia.
- Mora, Gabriela, 1993, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Buenos Aires, Editorial Danilo Alberio Vergara.
- Morin, Edgar, 2003, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa.
- Morris, Nancy, et Philip R. Schlesinger, 2000, "Des théories de la dépendance aux théories de la résistance", *Hermaès*, n.º 20, pp. 19-23.

- Murray, Oswyn, 1995, "El hombre y las formas de sociabilidad", en AAVV., 1995, pp. 249-287.
- Muschiatti, Delfina, 1986, "La producción de sentido en el discurso poético", *Filología*, a. XXI, 2, pp. 11-30.
- Negri, Toni, 2003, *Imperio*, Barcelona, Paidós.
- Nicoll, A., 1964, *Historia del Teatro Mundial*, Madrid, Aguilar.
- Nino, Carlos S, 1997, *Juicio al mal absoluto. Los fundamentos y la historia del juicio a las juntas del Proceso*, Buenos Aires, Emecé.
- Novaro, Marcos, y Vicente Palermo, 2003, *La dictadura militar 1976-1983. Del Golpe de Estado a la Restauración Democrática*, Buenos Aires, Paidós.
- O'Donnell, Guillermo, 1997, *Contrapuntos. Ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*, Buenos Aires, Paidós.
- Oliva, César, y Francisco Torres Monreal, 1990, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.
- Ong, Walter, 1996, *Oralidad y escritura*, México, FCE.
- Ortiz, Renato, 1997, *Mundialización y cultura*, Buenos Aires, Alianza Editorial. (Primera ed.: Sao Paulo, Editora Brasiliense, 1994.)
- Osborne, John, 1973, *A Place Calling Itself Rome*, London, Faber & Faber.
- Otto, Rudolf, 1998, *Lo santo*, Madrid, Alianza Editorial.
- Ozaeta Gálvez, María Antonia, véase Plutarco, 1998.
- Pageaux, Daniel-Henri, 1994, "De la imaginaria cultural al imaginario", en P. Brunel e Y. Chevrel, dirs., 1994, pp. 101-131.
- Pandolfi, Vito, 1964, *Storia Universale del Teatro Drammatico*, Turín, UTET.
- Pavis, Patrice, 1984, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- , 1985, *Voix et images de la scene*, Lille, Presses Universitaires.
- , 1990, "Los estudios teatrales", 1990, *Boletín del Instituto de Artes Combinadas* (Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras), VIII .
- , 1991, "Problemas de la traducción para la escena", en H. Scolnicov y P. Holland, *La obra de teatro fuera de contexto*, México, Siglo XXI, pp. 39-62.
- , 1994, *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de cul-turas y posmodernismo* (selección y traducción de Desiderio Navarro), UNEAC, Casa de las Américas y Embajada de

Francia en Cuba.

- , 1997, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, edición ampliada.
- , 1998, *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Santiago de Chile, Lom Ediciones y Universidad Arcis.
- , 2000, *El análisis de los espectáculos, teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós.
- Payne, Michael, comp., 2002, *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Madrid, Paidós.
- Pellettieri, Osvaldo, comp., 1989, *Teatro argentino de los 60. Polémica, continuidad y ruptura*, Buenos Aires, Corregidor.
- , 1991, *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna.
- , 1994, *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990)*, Buenos Aires, Editorial Galerna.
- , 1997, *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno 1949-1976*, Buenos Aires, Galerna.
- , dir., 2001-2003, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires* Buenos Aires, Galerna, tomos II, IV y V.
- Pellettieri, Osvaldo y Armida María Córdoba, 2001, *En torno a teatro XX, Cuadernos de Teatro XXI*, Grupo de Teatro Argentino e Iberoamericano, de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, Editorial Nueva Generación.
- Pérez Firmat, Gustavo, s.f., “La intertextualidad” (UBA, ficha de cátedra).
- Pérez Lindo, Augusto, 1995, *Mutaciones. Escenarios y filosofías del cambio del mundo*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Pérez-Rasilla, Eduardo (ed.), 1997, *Antología del teatro breve español (1898-1940)*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.
- Petit, Michèle, 2001, *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*, México, FCE.
- Pichois, Claude, y André-M. Rousseau, 1969, *La literatura comparada*, Madrid, Gredos.
- Pignarre, Robert, 1965, *Historia del teatro*, Buenos Aires, Eudeba.
- Pinter, Harold, 1993, *Plays 1-4*, London, Faber & Faber (cuatro tomos).
- Pizarro, Ana, 1982, “Sobre las direcciones actuales del comparatismo en América Latina”, *Casa de las Américas*, La Habana, n. 135, pp. 40-49.
- , 1985, coord., *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, CEAL.



- Plutarco, 1998, *Vidas paralelas: Alcibiades-Coriolano, Sertorio-Eumenes*, Madrid, Alianza Editorial, Col. Clásicos de Grecia y Roma. Introducción general de Antonio Bravo García y traducción, edición e introducciones parciales de María Antonio Ozaeta Gálvez.
- Pradier, Jean Marie, 1996, "Ethnoscénologie", *International de l'Imaginaire*, n. 5.
- , 2001, "Artes de la vida y ciencias de lo vivo", *Conjunto*, n. 123 (octubre-diciembre), pp. 15-28.
- Prélot, Marcel, 2002, *La ciencia política*, Buenos Aires, Eudeba.
- Presas, Mario, 1993, "La re-descripción de la realidad en el arte", *Escritos de Filosofía*, a. XII, n. 23-24 (enero-diciembre), pp. 27-41.
- Prigogine, Ilya, 1997, *The End of Certainty: Time, Chaos and The New Laws of Nature*, New York, The Free Press.
- Polieri, Jacques, 1971, *Scénographie-sémiographie*, Paris, Denoël.
- Poveda, Lola, 1996, *Texto dramático. La palabra en acción*, Madrid, Narcea.
- Praz, Mario, 1975, *La literatura inglesa. De la Edad Media al Iluminismo*, Buenos Aires, Losada.
- Pronko, Leonard, 1963, *Théâtre d'avant-garde*, Paris, Denoël.
- Puigrós, Adriana y Gagliano, Rafael (dirs), 2004, *La fábrica del conocimiento. Los saberes socialmente productivos en América Latina*, Rosario, Homo Sapiens.
- Racionero, Luis, 1993, *Oriente y Occidente*, Barcelona, Anagrama, Colección Argumentos.
- Rama, Angel, 1985, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI.
- Reisz de Rivarola, Susana, 1989, *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette.
- Rest, Jaime, 1978, *Mundos de la imaginación*, Caracas, Monte Avila.
- Ricoeur, Paul, 1983-1984-1985, *Temps et récit*, Paris, Seuil, tres tomos.
- , 1986, *Du texte à l'action. Essais d'Herméneutique II*, Paris, Esprit/Seuil.
- , 2000, "¿Qué es un texto?", en su *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II*, Buenos Aires, FCE, pp. 127-147.
- Rinaldi, Mauricio, 1998, *Diseño de iluminación teatral*, Buenos Aires, Edicial.
- Rivera, Virgilio Ariel, 1989, *La composición dramática. Estructura y cánones de los siete géneros*, México, Grupo Editorial Gaceta.
- Robertson, Roland, 1992, *Globalization: Social Theory and Global Culture*, London, Sage.
- Rojas-Bermúdez, Jaime, 1997, *Teoría y técnicas psicodramáticas*, Barcelona, Paidós.
- Romero, José Luis, 1994, *La cultura occidental*, Buenos Aires, Alianza Editorial.

- Romero, Luis Alberto, 2001, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, FCE.
- Rosa, Nicolás, 1978, *Léxico de lingüística y semiología*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Roubine, Jean-Jacques, 1990, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas.
- Rozik, Eli, 1992, *The Language of Theatre*, Glasgow University.
- Russell Brown, John, ed., 1997, *The Oxford Illustrated History of Theatre*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- Said, Edward, 1996, *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós.
- Sánchez, José Antonio, 1994, *Dramaturgias de la imagen*, Murcia/Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- , 1999, *La escena moderna*, Madrid, Akal.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, 1985, *Filosofía de la praxis*, México, Grijalbo.
- Sandblom, Philip, 1995, *Enfermedad y creación*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Sarlo, Beatriz, 1994, "Basuras culturales, simulacros políticos", en Hermann Herlinghaus y Monika Walter (eds.), 1994, pp. 223-232.
- , 2000, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, FCE.
- Sartre, Jean-Paul, 1976, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada.
- , 1979, *Un teatro de situaciones*, Buenos Aires, Losada.
- , 1998, *El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires, Losada.
- , 2003, *San Genet, comediante y mártir*, Buenos Aires, Losada.
- , 2004, *A puerta cerrada, La puta respetuosa, Las manos sucias*, Buenos Aires, Losada.
- Scavino, Dardo, 1998, *La filosofía actual. Pensar sin certezas*, Buenos Aires, Paidós.
- Scolnicov, Hanna, y Peter Holland, comps., 1991, *La obra de teatro fuera de contexto*, México, Siglo XXI Editores.
- Schechner, Richard, 2000, *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Universidad de Buenos Aires, Col. Libros del Rojas.
- Schmeling, Manfred, comp., 1984, *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Alfa.
- , ed., 1995, *Weltliteratur heute: Konzepte und Perspektiven*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

- Schmitt, Carl, 1985, *Estudios políticos*, Madrid, Doncel.
- Sebeok, Thomas A., 1996, *Signos: una introducción a la semiótica*, Barcelona, Paidós.
- Segal, Charles, 1995, “El espectador y el oyente”, en AAVV., 1995, pp. 213-246.
- Selden, Samuel, 1960, *La escena en acción*, Buenos Aires, Eudeba.
- Serrano, Raúl, 1996, *Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor*, México, Col. Escenología.
- , 2004, *Nuevas tesis sobre Stanislavsky. Fundamentos para una teoría pedagógica*, Buenos Aires, Atuel.
- Serreau, Geneviève, 1967, *Historia del Nouveau Théâtre*, México, Siglo XXI Editores.
- Shakespeare, William, 1947, “Coriolano”, en su *Obras completas*, Madrid, Aguilar, pp. 1549-1601. Estudio preliminar, traducción y notas por Luis Astrana Marín.
- Shaw, George Bernard, 1891, *The Quintessence of Ibsenism*, London, Walter Scott.
- Souriau, Etienne, Etienne, 1950, *Les deux cents milles situations dramatiques*, Paris, Flammarion.
- , 1986, “Estética comparada y literatura comparada”, en su *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, México, FCE, pp. 15-23.
- Stanislavski, Konstantin, 2003, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, Madrid, Alba, trad. Jorge Saura.
- Steiner, George, 1970, *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Avila Editores.
- Stoppino, Mario, 1997, “Poder”, en Bobbio, Norberto, Nicola Matteuci y Gianfranco Pasquino, 1997, *Diccionario de política*, México, Siglo Veintiuno Editores, tomo II (décima edición), pp. 1190-1202.
- Strawson, P. F., 1989, *Individuos*, Madrid, Taurus.
- Strindberg, August, 1982, *Teatro escogido*, Madrid, Alianza, especialmente prólogo del autor a *La señorita Julia*.
- Suárez Ojeda, Néstor, y Mabel Munist, 2000, “¿Qué es resiliencia?”, *La Mancha*, a. VI, n. 16 (diciembre), pp. 16-18.
- Suárez Ojeda, Néstor, y Mabel Munist, 2000, “¿Qué es resiliencia?”, *La Mancha*, a. VI, n. 16 (diciembre), pp. 16-18.
- Szondi, Peter, 1994, *Teoría del drama moderno, Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino.
- Taviani, Ferdinando, y Mirella Schino, 1982, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, La Casa Usher.

- Taylor, Diana, 1997, *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*, Durham, N.C., and London, Duke University Press.
- Thénon, Luis, 2000, "La formación del actor-investigador. Práctica teatrológica. Definición. Objetivos. Pautas metodológicas", *Investigación Teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*, n. 2 (julio-diciembre).
- Thomas, Joël, 1997, "Prólogo" a H. Bauzá, 1997, pp. 11-15.
- Todorov, Tzvetan, 1975, *Poética*, Buenos Aires, Losada.
- , 1981, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris Seuil.
- Torre, Guillermo de, 1974, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Ediciones Guadarrama, tres tomos.
- Tötösy de Zepetnek, Steven, 1997, "Mi opinión acerca del estado actual de la literatura comparada", en AAVV., 1997, pp. 59-61.
- Tordera Sáez, Antonio, 1983, "Teoría y técnica del análisis teatral", en Jenaro Talens et al., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Toro, Fernando de, 1987, *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Galerna.
- , 1998, "¿Teatrando o teatrandades? Hacia una definición nociónal", en AAVV., *Intersecciones: ensayos sobre teatro*, Frankfurt Am Main, Verveuert Verlag.
- Touraine, Alain, 1992, *Critique de la Modernité*, Paris, Fayard. (Trad. cast.: *Crítica de la modernidad*, México, FCE, 1994).
- , 1997, *¿Podremos vivir juntos?*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Toynbee, Arnold J., 1952, *Estudio de la historia*, Buenos Aires, Emecé.
- Trastoy, Beatriz, 2003, "El Di Tella y la neovanguardia absurdista" en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires, Galerna, 2003, tomo IV "La segunda modernidad (1949-1976)", pp., 331- 336.
- Ubersfeld, Anne, 1977, *Lire le theatre (I)*, Paris, Editions Sociales.
- , 1981, *Lire le theatre II. L'école du spectateur*, Paris, Editions Sociales.
- , 1993, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra y Universidad de Murcia.
- , 1998, *La escuela del espectador*, Madrid, Ediciones de la ADE.
- , 2002, *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Buenos Aires, Galerna.
- , 2004, *El diálogo teatral*, Buenos Aires, Galerna.
- Ure, Alberto, 1991 y 1993, "El ensayo teatral, campo crítico" (I y II), *Cuadernos de Investigación del Teatro San Martín*, ns. 1 y 2, respectivamente pp. 171-182 y 5-25.

- , 2003, *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*, Buenos Aires, Norma.
- Valgiglio, E., 1992, "Dagli *Ethiká* ai *Bioi* in Plutarco", en AAVV., *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II*, 33, 6, pp. 3963-4051.
- Van Tieghem, Paul, 1925, *Précis d'Histoire Littéraire de l'Europe depuis la Renaissance*, Paris, Librairie Felix Alcan.
- , 1968, *Los grandes comediantes (1400-1900)*, Buenos Aires, Eudeba.
- Vattimo, Gianni, 1987, *La fin de la Modernité. Nihilisme et herméneutique dans la critique post-moderne*, Paris, Seuil. (Ed. original: 1985). (Trad. cast.: Barcelona, Gedisa, 1986).
- Vázquez, María Celia y Sergio Pastormerlo (comp.), 2001, *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*, Buenos Aires, Eudeba.
- Veinstein, André, 1955, *La mise en scene théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion Editeur.
- Veltrusky, Jiri, 1991, *El drama como literatura*, Buenos Aires, Editorial Galerna/IITCTL.
- Vernant, Jean-Pierre, 1995, "El hombre griego", en AAVV., 1995, pp. 11-31.
- Veronese, Daniel, 1997, *Cuerpo de prueba*, Universidad de Buenos Aires, Publicaciones del CBC y Col. Libros del Rojas.
- , 2000, "Automandamientos", en su *La deriva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editor, pp. 309-315.
- Vezzetti, Hugo, 2002, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- Vila, Pablo, 2001, "Identidades culturales y sociales", en Torcuato S. Di Tella (dir.), *Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas*, Buenos Aires, Emecé, pp. 346-352.
- Vila-Matas, Enrique, 1995, *Bartleby & Cia*, Barcelona, Anagrama.
- Villegas, Juan, 1988, *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*, Minneapolis, The Prisma Institute.
- , 1991, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa Canadá), Girol Books Inc.
- Viñao, Mónica, 2004, "Identikit", *Palos y Piedras. Revista de Política Teatral*, n. 2.
- Wacquant, Loïc, 2000, *Las cárceles de la miseria*, Buenos Aires, Manantial.
- Weber, Max, 1984, *Escritos políticos*, México, Folios, dos tomos.
- Weiss, Peter, 1999, *Marat-Sade*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

- , Peter, 1976, *Escritos políticos*, Barcelona, Editorial Lumen.
- Weisz, Gabriel, 1994, *Palacio chamánico. Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*, México, Escenología.
- Wellek, René, 1959, "The Crisis of Comparative Literature", en W. Friederich, ed., *Comparative Literature: Proceedings of the Second Congress of the ICLA*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, v. I. Reeditado en su 1963, *Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press.
- ....., 1983, "Períodos y movimientos en la historia literaria", en su *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia.
- Wellek, René, y Austin Warren, 1979, "Literatura general, literatura comparada, literatura nacional", en su *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, pp. 57-65.
- Werlich, E., 1975, *Typologie der Texte*, München, Fink.
- Wilson, R. M., 1970, *The Lost Literature of Medieval England*, London, Methuen.
- Yllera, Alicia, 1974, *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza Editorial.
- Zayas de Lima, Perla, 1995, *Carlos Somigliana. Teatro histórico-teatro político*, Buenos Aires, Ediciones Fray Mocho.
- Zayas de Lima, Perla, 1991, *Diccionario de autores teatrales argentinos 1950-1990*, Buenos Aires, Editorial Galerna.
- Zayas de Lima, Perla, y Beatriz Trastoy, 1997, *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*, Universidad de Buenos Aires, Departamento de Artes y Oficina de Publicaciones del CBC.