ALFONSO DE TORO

Centro de Investigación Iberoamericana

Instituto de Romanística

Universidad de Leipzig

EL TEATRO POSTMODERNO DE EDUARDO PAVLOVSKY*

0. INTRODUCCIÓN

Actor, director, autor, y psiquiatra, todo esto abarca la persona de Eduardo Pavlovsky, el dramaturgo a tratar. No solamente ha hecho historia dentro del teatro argentino, sino que es uno de los pocos teatristas latinoamericanos que gozan de renombre internacional fuera del continente, hecho que no siempre ha recibido el debido reconocimiento en el medio argentino, pareciéndose cumplir aquel topos de que "nadie es profeta en su tierra". Pero teniendo Pavlovsky ya una larga trayectoria teatral (sus actividades en el teatro se remontan a 1957 y como autor a más tardar a partir de 1961 con *Somos* y *La espera trágica*), siendo sus éxitos bien conocidos[1], en particular fuera de Argentina aunque también en el país, resulta al menos extraño que su obra aún no ocupe, tanto en el medio teatral (con algunas excepciones en un pasado reciente) como en el mundo de la crítica, el lugar que desde ya hace mucho le corresponde.

En una de las últimas entrevistas, Pavlovsky confirma su situación de hacer teatro "en la marginación" del medio oficial[2], refiriéndose a la vez a un último libro con el sugerente título de *Cien años de teatro argentino* donde se menciona de paso sólo *La espera trágica*[3]. De allí que Pavlovsky tenga razón al aseverar que "un crítico de-

---

* Este trabajo fue aceptado en *Maske & Kothurn* (1992: 67-92) en alemán. Sin embargo esta revista aparece por primera vez en 1996, es decir, paralelamente a nuestra miscelánea.

1 Recientemente L. Trintignant, el famoso actor francés realiza su estreno como actor de teatro en EE.UU. con *Potestad*.

2 Vid. E. Pavlovsky/A. de Toro (entrevista) (1991: 42-45).

3 El libro de Osvaldo Pellettieri peca de pretencioso ya que no se trata en ningún caso de una visión panorámica (ni mucho menos sistemática) de la historia del teatro argentino, sino de una mera recolección de artículos sobre diversos autores ya publicados. Por esto, es la recopilación gratuita y fortuita y de allí que Pavlovsky -como otros importantes autores- no se consideren o sean tratados al margen.

be ir más allá de los gustos personales, ya que lo que sucede es que uno desaparece intelectual y artísticamente. Los desaparecidos en Latinoamérica no son sólo aquéllos que desaparecen físicamente, sino intelectualmente y lo que es más serio, en el ejemplo mencionado, es que esta eliminación venga de un crítico [...] que se dedica al teatro en teoría y práctica"[4]. El problema fundamental que ve Pavlovsky en la crítica actual es doble: "por una parte existe una cierta cantidad de críticos que no están al tanto de lo que sucede hoy en el mundo y no poseen los instrumentos analíticos para tratar el teatro y por otra los críticos informados han sido avasallados por la rapidez y variedad del teatro actual: necesitamos nuevos críticos jóvenes que acompañen estas vanguardias"[5].

El único libro dedicado a la obra de Pavlovsky, que me sea conocido, es aquél de *Teatro argentino hoy*, punto de referencia para cualquier introducción al teatro del autor argentino[6].

Partiendo de este trabajo y de la lectura de un buen número de obras de Pavlovsky[7], de dos puestas en escena, *Potestad* y *Paso de Dos*[8], así como de un material de entrevistas y de planteamientos teórico-escénicos del mismo Pavlovsky y de los directores de sus obras[9] quisiéramos trazar, dentro del limitado marco de un artículo, un panorama de su trayectoria teatral, describiendo aquellas características que nos parecen principales y recalcando en particular, en algunos casos, el momento de la puesta en escena.

4 Citado en: Eduardo Pavlovsky/Alfonso de Toro (1991: 42).

5 Carta de E. Pavlovsky al autor del artículo.

6 Vid. bibliografía. Este libro contiene trabajos de G.O. Schanzer, Ch.B. Driskell, D.W. Foster y W.I. Oliver que ofrecen una detallada información de la obra de Pavlovsky.

7 Con respecto a las obras véase la bibliografía.

8 Con lo que respecta a *Potestad*, publicada en 1987, me baso en un vídeo del festival de México; en la puesta en escena de Ottawa (agosto de 1991), de Santiago de Chile (agosto 1992) y de Augsburgo (marzo 1993). Para *Paso de Dos* me baso en un vídeo del festival de Essen (julio de 1991).

9 Vid. E. Pavlovsky/J.C. Hermes (1970: 3-4); E. Pavlovsky: *Algunos conceptos...* (1974: 181-188) e ídem (1980: 189-196); E. Pavlovsky: *Prólogo* (1980a: 125-126); E. Pavlovsky/J. Kogan (1986a: 9-11); E. Pavlovsky (1986b: 54-55); E. Pavlovsky: *Prólogo* (1987: 13-17); *Balbuceo* (1987a: 15-17); E. Pavlovsky (1989: 31-39); A. de Toro: *Entre teatro kinésico...* (1991: 1-3).

1. TRAYECTORIA Y CARACTERÍSTICAS DEL TEATRO PAVLOVSKYANO

El teatro de Pavlovsky está por una parte enraizado desde su comienzo y a través de los años 70 con las utopías político-sociales que marcan este período, mas también, desde su primer momento comienza a cristalizarse una tendencia a neutralizar una mímesis abiertamente referencial, reemplazándola por aquello que podríamos llamar un estado "espacio-temporal cero" o "débil" que abarca tanto la acción como los personajes. Dentro de esta evidente abstracción, no se convierte lo representado en algo semánticamente neutral, sino que se universaliza, dando espacio a la reflexión teórica y a la experimentación teatral. Esta nueva fórmula de hacer teatro en Latinoamérica lleva a evitar el uso directo de lo que Pavlovsky llama "la línea dura político-mensajista" y "ese imperialismo de la identidad *acá nació, de allá viene*, están tomando mate, como es por lo general el teatro ríoplatense", entendiendo el teatro como "un viaje de nuevos planteamientos" que lleva a la creación de "nuevos territorios existenciales, nuevas identidades, nuevas formas corporales estéticas"[10].

Esta orientación de su teatro llega luego, en el correr de los años 80, a plantearse como una recodificación de ciertos aspectos del teatro de Beckett y de Pinter, lo que Pavlovsky llama "el teatro del goce". Este término se puede entender como una combinación de signos puramente teatrales que ponen su artefacto como tema, pero empleando a la vez una serie de elementos del teatro popular, político, del teatro grotesco, del guiñol (claramente relacionado con Dario Fo); de alta ambigüedad semántica, donde se trata de transmitir la emoción de la angustia, de la soledad, la violencia, todos temas paradigmáticos en el teatro de Pavlovsky, particularmente expresados en *La Mueca, Cerca, El señor Galíndez, El señor Laforgue, Pablo, Potestad* y *Paso de Dos*. Lo dicho anteriormente abarca una reformulación de aquellos elementos que han definido al teatro, incluso el de la modernidad tardía, aquél de Ionesco y Beckett, hasta el punto mismo de desaparecer todo aquello que marcaba lo que era texto, diálogo, personaje, tiempo y espacio. El teatro de Pavlovsky se plantea como una radical subversión de la representación encausada en una "perlaboración" (*Verwindung*)[11] de las tradiciones teatrales, tratando lo político, sin *ser* político; lo social sin *ser* social o lo ético sin *ser* moralizante; la historia sin *ser* teatro histórico, etc. La perlaboración radica en que no se trabaja en "blanco y negro", sino que se muestra la gran complejidad de un personaje, lo que tradicionalmente se acusaba y combatía, y esto desde *Último Match*, por ejemplo, en el personaje del boxeador o del torturador, poniendo al descubierto aquellos mecanismos que radican en la profundidad de lo inconsciente o en zonas tabúes. En este aspecto radica una sustancial diferencia entre el teatro postmoderno de Pavlovsky y ciertas formas del teatro postmoderno norteamericano o europeo con una fuerte carga esteticista y de juego, de la cual el teatro de

10 Vid. E. Pavlovsky/A. de Toro (1991: 43).

11 Con respecto al uso de estos términos vid. A. de Toro "Cambio de..." (1991a: 70-92) e ídem "Entre el teatro..." (1991: 1-3).

Pavlovsky no está desprovisto. Pavlovsky opone por esto una estética *pura* del placer, de la alta cultura, de la belleza a su estética del *goce* como conmoción del espectador, radicada en una absoluta ambigüedad, en una constante lucha contra la toma de partido ético. Sus obras son 'a-éticas', en el sentido de que no pre-juician una perspectiva determinante; por esto son irritantes. Su intención estética se podría incluso definir con aquellos términos clásicos de *'admiratio', 'terror'* y *'perturbatio'*, pero ya no partiendo de la base de códigos éticos o estéticos pre-establecidos, sino de la negación del centro en el que reposan semejantes postulados. El vacío, que tiene que ser "rellenado" por el lector/espectador implícito, es la fuente de la conmoción[12].

Un teatro así concebido abre un nuevo paradigma en el contexto del teatro latinoamericano junto a teatristas como Ramón Griffero, Antunes Filho, Gerald Thomas, Luis de Tavira y otros, donde se reemplaza ese teatro latinoamericano recargado de mensaje, de línea dura, de mentalidad dura, de obviedad y poca conciencia de su artefacto. Pavlovsky dice con determinación: "no se puede decir lo mismo en el setenta que en el noventa"[13].

Aplicando la teoría del rizoma de Deleuze y Guattari podemos decir que Pavlovsky desterritorializa el teatro en su forma tradicional para reterritorializarlo dentro de un contexto postmoderno, esto es, partiendo de un estado 'x', desde adentro, al revés de lo acostumbrado, sin aparente posición ética, pero provocando un efecto que va más allá del puro mensaje.

Hay un desdoblamiento en todos los niveles, donde el gesto corporal pasa a ser signo y el signo algo puramente corporal; donde la voz es un sonido productor de un estado que se puede recibir solamente en el momento absoluto de la actuación[14]. La estructura del quehacer teatral de Pavlovsky tiene un estato oximorónico, en particular en los años 80. El texto es, por una parte, una mera base de inspiración escénica, es decir, un punto de arranque para producir teatro y por otra tiene una fuerte implicación semántica abierta, despragmatizada, que queda a disposición del director y del público, y de ahí deriva su calidad postmoderna, desterritorializada, no predeterminada, ni autoritaria , sino punto de debate, de reflexión y de re-escritura. Así, por ejemplo, obras como *La mueca*, *Postestad*, *Pablo* y en particular *Paso de Dos* existen antes del texto o se originan en una interacción entre texto y actuación, son productos

12 Vid. al respecto en la relación con la *Mueca*, W.-I. Oliver (1988: 48-51).

13 Vid. E. Pavlovsky/A. de Toro (1991: 43).

14 En este aspecto se encuentra Pavlovsky más allá de cualquier vanguardia de ese período cuando constata que todos aquellos elementos tales como el movimiento, el sonido, el ritmo, la iluminación, etc., son los "verdaderos protagonistas en una obra" (cfr. E. Pavlovsky/J.C. Hermes 1970: 3), mientras que el director de *Último Match* los considera como "problemas de oficio, técnicos, es decir, secundarios" (ibíd., p. 9).

de toda una labor actoral, no se trata de puestas en escena, sino de improvisaciones teatrales llegando a un punto de aceptación que les permite luego cristalizarse como texto y espectáculo[15].

Los textos dramáticos de Pavlovsky se caracterizan desde *Último Match* por la economía de su lenguaje, por su carácter de *collage* (y con esto prescindiendo de la causalidad espacio-temporal), por lo grotesco, por el *guiñol*; el texto se considera como "material" al servicio de los actores y del director, es decir, para la puesta en escena; éste es abierto y un mero pre-texto que tendrá su legitimación solamente en el momento en que es teatro[16]. Esta característica se desprende de que Pavlovsky no reclama una autoría autoritaria, sino que ve su teatro como *un proceso colectivo*, entre autor, actor, director y público[17]. En forma ejemplar sabemos cómo este proceso del texto dramático, como texto espectacular, se realiza en *Último Match*: gracias a las valiosas anotaciones de su director C. Ramonet que emplea un método muy similar a Bob Wilson, comenzando a trabajar con los actores partiendo de una idea general del texto que a través de improvisación y actuación va tomando su forma espectacular, incluyendo luego, poco a poco, el texto dramático. Ramonet, preguntándose al final de su ensayo la pertenencia de la autoría, indica que es de los 47 actores y de su director.

Desde *Último Match* el teatro de Pavlovsky se plantea como corporalidad, entendido en el sentido de signo total, lo cual está magistralmente logrado en *Potestad* y especialmente *Paso de Dos*. El cuerpo pasa a ser la misma fuente de significación y no un mero puente para la palabra; de significación tan múltiple que se cuestiona el problema de la significación misma. La escritura o el signo gráfico teatral se convierte en elemento subversivo, deconstruye la inocencia inscrita en su pretendida proveniencia de la *parole* para decirlo con palabras de Derrida, y de esta forma elimina ese realismo altamente cuestionable que marca gran parte del teatro latinoamericano.

Cabe finalmente indicar una última característica que es la constante despragmatización del discurso, es decir, su asituacionalidad, su falta de origen, del por qué y del para qué. Este está allí inmanentemente rizomático, altamente autor-referencializado y suficiente a través de lo cual le permite recodificar la lengua teatral, su aspecto semántico, su sintáctica y así su artefacto.

Que esta es la fórmula capaz de asegurarse, de apoderarse y de reclamar un espacio universal, y que demuestra el hecho que este es el paradigma predominante haciendo al teatro latinoamericano no accesible, sino digno de ser recibido, lo vemos en las 123 obras representadas en Hamburgo en algo más de 5 semanas durante el

15 Vid. O. Ferrigno (1980: 25-26) y E. Pavlovsky (1987a: 15-17).

16 Vid. E. Pavlovsky/J.C. Hermes (1970: 3) y C. Ramonet, ibíd., pp. 5-9.

17 Por el contrario de otro teatrista postmoderno, Jean-Marie Koltès, quien produjo un gran debate en Hamburgo (documentado en *Der Spiegel* y en *Theater Heute)*, ya que, en desacuerdo con la puesta en escena de su obra *La solitude dans le champs de coton*, prohibe toda representación en Alemania aseverando que solamente Pierre Cherau es el único director autorizado para poner en escena sus obras.

Festival de Verano de Teatro en la Kampnagel Fabrik del año 1992 que incluía también teatro-danza.

2. LAS OBRAS

2.1 *Último Match* un collage escénico de la concienca individual y colectiva y *Cámara lenta un diagrama psico-fisiológico de un ex-boxeador*

Último Match[18], que se considera como 'expresionista', es más bien una profunda incursión en la psicología y emocionalidad del individuo frente al placer sensual e intelectual de la violencia, donde zonas tabuizadas se ponen al descubierto, pero no de manera denunciatoria, moralizante, sino meramente de constatación con una fuerte provocación ética concretizada en la auto-inmolación del Campeón luego de haber matado a su rival durante el combate y como resultado de su interno rechazo a la profesión o deporte que ejerce. Su suicidio es equivalente a la liberación de la violencia, su triunfo frente a la masa del público que indolente frente al destino que reclama, demanda otro Campeón.

La pieza está dividida en 19 escenas que se alternan entre el 'estadio', 'escenas en la calle', 'habitación del campeón', 'gimnasio', 'plaza de ciudad', 'antesala de un alto funcionario' y 'noche cerrada/árbol', sin relación causal espacio-temporal. La obra representa la conciencia reducida del Campeón hasta el punto de haber perdido el lenguaje que parece recuperar puntualmente frente a la chica de blanco de la que está enamorado y de quien no es capaz ni de mencionar su nombre, reflejando así su falta de identidad total. Es un ente manipulado y determinado por los intereses de sus managers y del público. Nos muestra no al héroe del boxeo, sino a una víctima de la violencia.

Este entrelazamiento de escenas, pleno de rupturas, de fragmentación y bruscos cambios que obedece a una conducción psíquica, impide, al menos en el nivel textual, una identificación del público con lo expuesto, es decir, produce un distanciamiento que conduce la atención de lo puramente anecdótico hacia la perspectiva interna del Campeón, que nos muestra esa máquina de violencia como un personaje débil, sensible, lleno de contradicciones. Este tipo de organización sintáctica del espectáculo tiene bastante correspondencia con la organización espacial del estrado, donde alrededor del ring y los lados de la tribuna se prolongan escenas en diferentes espacios y tiempos, rompiendo así una mimesis espacial. Otro elemento de distanciación empleado implacablemente es el procedimiento de la repetición, por parte del público la necesidad adicta de un Campeón y por otra la del deseo del Campeón de no luchar más.

De esta forma Pavlovsky/Hermes no producen una obra 'realista', 'expresionista' o anecdótica, mensajista, sino que tratan al menos de tematizar los abismos de la violencia inherentes al ser humano que finalmente lo conducen a desarrollar una energía criminal (los managers que esclavizan al Campeón, el público que es capaz del linchamiento si no se siente satisfecho en la realización de su agresión).

18 Empleamos el texto de 1970. Al respecto véase la bibliografía.

Cámara lenta. Historia de una cara[19] es una continuación de la temática de *Último Match* en cuanto trata de la vida de un ex-boxeador, su manager y una prostituta amiga de ambos. También aquí tenemos un conjunto de escenas dispuestas en forma caleidoscópica (20 en total) sin ninguna unión causal . El único punto de relación lineal es el constante deterioro mental y físico del ex-boxeador. Son retratos o diagramas del estado psicológico y físico en que queda el ex-boxeador Dagomar (de 45 años) tras una feroz derrota, un estado que lo lleva a la dependencia absoluta de su envejecido manager (Amílcar) quien hace las veces de enfermero. La conciencia del ex-boxeador es una constante repetición fragmentada, casi en alucinación, de su pasado, trozos de recuerdos, esqueletos de memoria. Su relación con el mundo externo se rige por sus debates con Amílcar y la satisfacción sexual que le produce observar los pies de la prostituta (Rosa). Característico es también en esta obra, y en forma más acentuada que en *Último Match*, el aspecto de la crueldad, en particular en aquella escena ("Los pies", p. 40), donde Dagomar y Amílcar recuerdan cómo el boxeador le revienta los ojos a Williams, su contrario y casi lo mata, o en la escena "El Sueño", en la cual Dagomar le cuenta a Amílcar cómo este último lo asesinaba para luego suicidarse, muriendo uno en los brazos del otro, mientras Amílcar come. Este sueño es proléptico ya que la escena final se cierra con el lamentable estado de deterioro de Dagomar y con la desesperación de Amílcar quien toma un cuchillo y baja las luces. Así se insinúa la muerte anunciada en el sueño.

La crueldad y lo grotesco son elementos que predominan en esta obra, como así también el discurso reiterativo, en muchos casos descentrado pragmáticamente, como se da en la escena "Secando el sudor" (pp. 48-51).

2.2 *La Mueca*: la estética de la tortura como medio revelador y *Cerca. Melodía inconclusa de una pareja*: la soledad y la tortura del amor

La Mueca, constituida por la banda del Sueco y por un matrimonio, aborda el problema de la hipocresía y la corrupción de las clases burguesas acomodadas, del fanatismo estético-revolucionario izquierdista o fascista, del problema del amor, de la sexualidad, de la crueldad y de la tortura. Un "team" fílmico irrumpe en casa de una pareja acomodada, los drogan y los hacen actuar "en vivo", los denigran (agreden a la esposa, obligan al marido a besarle los pies al Sueco), les permiten recuperar su dignidad dándole espacio a la protesta y a la violencia (la esposa-víctima escupe y agrede a sus opresores, el marido golpea dura y largamente al Sueco), pero al final vuelven a su papel de víctimas. Bajo tortura y extorsión revelan los esposos sus perversiones y bajezas (él se masturba en la oficina cuando está nervioso, ella tiene un amante, etc.). Al fin, cuando el grupo fílmico ha cumplido con sus tomas, grabaciones y notas van despidiéndose cortésmente y disculpándose por "el mal trato". La

19 Empleamos el texto de [2]1987 citado en la bibliografía.

pareja, que ha quedado al desnudo y habiendo establecido una relación emocional frente a sus torturadores, queda desolada y sin saber cómo relacionarse nuevamente.

Pavlovsky, para evitar una identificación directa con uno u otro grupo, fuera de relativizar la moral o el discuro de los esposos, hace que la pareja ruegue a sus torturadores que se queden y que éstos se encuentren nuevamente escuchando con placer la voz del Sueco, el torturador. Semejante final obliga al espectador a abandonar su pasividad estética (constantemente tematizada en la obra).

Cerca es la otra cara de *La Mueca*, es la parte suave de ésta, es un breve y económico diálogo, casi en monólogos dialoguizados de dos personajes El y Ella; trata de la pérdida del amor, del desgaste de las palabras, de los gestos y, finalmente, de la propia identidad y aquella del otro a través del correr del tiempo. Como último esfuerzo de encontrar un sentido a la relación, tratan de jugar a producir una relación incorporando los recuerdos del pasado, pero semejante empresa fracasa. Al fin queda la angustia y el vacio. *Cerca* es el anuncio de *Paso de Dos*.

2.3 *Telarañas* o la violencia en las relaciones familiares

Mientras *Último Match* y *Cámara lenta* tratan la violencia colectiva e individual, la *Mueca* trata de descubrir la hipocresía de la burguesía y la violencia de grupos militantes; *Telaraña* "explora la violencia en las relaciones familiares" y hace "visible la estructura ideológica invisible que subyace en toda relación familiar"[20]. A pesar de este propósito, que Pavlovsky considera como una mera opción desde su punto de vista de autor, acentúa el teatrista argentino lo puramente teatral de la obra, donde los personajes no deben "decir ideas", es decir, ser transportadores de mensajes, sino transformarlas en vivencias en el " hic et nunc" de la representación.

Telaraña gira en torno a tres personajes: el Padre, la Madre y el Pibe en cuya relación irrumpen por algún momento dos miembros del servicio secreto: Beto y Pepe.

La relación del trio familiar la podemos considerar como perversa: el hijo, el Pibe, al parecer un retardado mental o al menos con una gran deficiencia en su personalidad, tiene relaciones sexuales con la Madre; la Madre lo tiene mimado y lo llena de comida (puré) hasta el vómito con un placer sadista; por su parte ella es masoquista y hace que el Pibe le castigue a latigazos la espalda; el Padre es un obsesivo de la ruleta y un sádico, maltrata al hijo hasta casi darle muerte (le corta a tajo limpio la cara hasta deformársela). El Padre y la Madre sólo son capaces de tener relaciones sexuales mientras torturan al Pibe.

Los padres no tienen ninguna conciencia de su comportamiento sado-masoquista, sino que muy por el contrario, creen ser padres perfectos. Al final de la pieza le regalan al Pibe una soga para luego ahorcarlo con ella. El Pibe muere después de fuertes convulsiones que lo llevan a destruir el espejo, en el cual se contemplaba narcisistamente, dejando una trizadura en forma de telaraña.

20 Vid. E. Pavlovsky: *Prólogo* (1980: 125). Usamos esta edición.

El lenguaje es reducido en su temática, pero agudamente intenso. Los discursos giran en torno a la ruleta, al tipo de alimento que recibe el Pibe (solamente puré), o a su condición de marica y su deber de hacerse hombre en el campo de deportes.

2.4 *El señor Galíndez* y *Pablo* o las dos caras de una misma moneda

El señor Galíndez y *Pablo* representan dos caras de una misma moneda. Una es un presente y la otra es un pasado.

El señor Galíndez es quizás una de las más conocidas, exitosas (junto con *Potestad*) y quizas la más osada de las obras expuestas de Pavlovsky[21]. Luego de haber sido estrenada en 1973 en una buena parte del país y de haber sufrido un atentado terrorista, es seleccionada en 1975 en representación del teatro argentino para el X Festival de Teatro de Nancy siendo invitada por varias capitales europeas como París y Roma. Gana en 1976 el premio a la mejor puesta en escena en el Festival Internacional de Teatro de Caracas y en 1984 se lleva al cine en España y se estrena en 1986 en Nueva York.

Una vez más se confronta Pavlovsky con el problema de la angustia, la opresión, la tortura y el poder anónimo y despiadado de la dictadura. *El señor Galíndez* nos trae a la memoria el *1984* de Orwell ya que Galíndez es sólo una voz que se revela en el teléfono y de la cual sus cómplices o torturadores, Pepe y Beto, no están seguros de si siempre es la misma. Sus secuaces viven en la incertidumbre, parte del sistema de la opresión y de la angustia, esperando su llamada para recibir un nuevo "trabajo" o un nuevo "paquete", personas que se han rebelado contra el sistema y que deben ser puestas "en orden" nuevamente. El señor Galíndez ha escrito incluso un "tratado" sobre la tortura que sirve de base para la preparación de los neófitos. La estructura de *El señor Galíndez*, una perlaboración de *En attendant Godot* de Beckett, donde la anonimidad, la despersonalización, la angustia se concretizan en el poder totalitario y en la tortura, poder que recae también sobre los torturadores que son a su vez víctimas del sistema que ellos representan. Uno de sus adictos, Ahumada, al no cumplir bien sus tareas, se suicida o es asesinado por los hombres del señor Galíndez.

Desafiante es la forma cruda, indolente, indiferente y neutral en que se tratan los campos tabúes masoquismo, sadomasoquismo y sadismo en la descripción de la relación entre Pepe y su mujer quienes sólo a través de la violencia pueden alcanzar el placer sexual. Así también el regalo que les envía el señor Galíndez a sus secuaces, dos prostitutas (Negra y Coca), se transforma de una bacanal, en una orgía de tortura. La impasibilidad de la representación se cristaliza en Sara, la mujer que limpia, que recorre el cuarto impávida frente a ambas situaciones. El paso de lo erótico a la tortura parte de un tatuaje que sobre Perón exhibe Coca. De esta forma inscribe Pavlovsky el elemento político, indicando, sin decirlo, que el grupo del señor Galíndez es de corte totalitario. La mujer se libra de la tortura porque a los torturadores

21 Empleamos la edición citada en la bibliografía.

se les comunica que deben prepararse para "trabajar". En ese momento el cuarto normalmente amueblado se transforma en una sala de torturas, los utensilios y muebles se transforman en instrumentos y los torturadores en cirujanos de la tortura. Allí debe recibir Eduardo, un nuevo cómplice, su primera instrucción práctica. La escena de tortura no se materializa, sólamente se evoca con la transformación del cuarto, ya que una nueva llamada del señor Galíndez cancela la proyectada tortura porque la situación general es muy peligrosa.

Provocante es que los torturadores ven su trabajo como "una profesión". Beto está casado y con hijos y manifiesta una preocupación exagerada por la salud de éstos (la voz agripada de su chica lo alarma, pero no las torturas que lleva a cabo); Eduardo, el nuevo, siente una gran vocación y un gran honor en realizar una tarea inscrita en el tratado del señor Galíndez donde se expone la "ética" de la tortura:

> No podemos dejar de señalar el enorme esfuerzo de vocación que nuestra profesión implica. Sólo con esa fe y con esa voluntad es que se logra una educación mental necesaria para el éxito de nuestras tareas. Fe y técnica son, pues la clave para un grupo de hombres privilegiados ... con misión excepcional ...
> [...]
> La nación toda ya sabe de nuestra profesión. También lo saben nuestros enemigos. Saben que nuestra labor creadora y científica es una trinchera. Y así, cada cual desde la suya, debe luchar en esta guerra definitiva contra los que intenten, bajo ideologías exóticas, destruir nuestro estilo de vida, nuestro ser nacional[22].

Pablo es considerada por Pavlovsky como una "letra final [...] no escrita", donde la letra final es "letra de puesta", la letra es "imagen que recrea otro discurso al ser mirada" que "dará lugar a otras escenas, inscritas sólo como posibilidad de texto" y agrega su concepción del texto dramático como "búsqueda" que se desprende del rigorismo tradicional dando la impresión de anarquía de la estructura. Pero para Pavlovsky la estructura "es una malla del lenguaje del texto escrito", es decir, inscrita a una estructura que se concretiza en el texto espectacular. Es un texto con "vacíos" un texto que debe ser transgredido. No se trata de una re-escritura del texto, sino de una perlaboración, en el lenguaje de Pavlovsky, de "[reinscribirlo] de múltiples sentidos, *aprisionados en el* texto original"[23].

El personaje Pablo es una mera mención, un grafema, sin rostro, sin pasado explicado, sin identidad y sin función, como así también aquella de los otros dos personajes, L. y V., pero Pablo parece unir a tres personajes, a los dos mencionados y a Irina que tiene, por lo visto, una vaga relación con V. Si se preguntase cuál es el tema de esta obra, debemos contestar, no lo sabemos. Hay una falta total de organización pragmática de los discursos, es decir, una carencia deíctica, una radical desubicación contextual que se puede ejemplarizar con el siguiente pasaje:

22 *El señor Galíndez*, pp. 50-51.

23 Vid. E. Pavlovsky (1986: 54-55).

L. - ¿Usted?
V. - No yo ...
L. - Le digo que ...
V. - Tal vez sí, pero ...
L. - Sólo si ...
V. - Bueno, pero ...[24]

Sabemos que V. un buen día visita a L. diciéndole que viene de parte de Pablo, le extiende una carta que lleva junto con una valija y una fumigadora. El lugar donde se encuentra L. es anónimo, de dónde viene V. también, y tampoco se llega a saber si L. era realmente amigo de Pablo como sostiene V. Lo único que sacamos en claro son los siguientes puntos:

- la predominancia del tema de que "las cosas allá se amontonan por todas partes; problemas de abundancia" vs. "acá nada sobra, falta";
- todo lo que recuerda V. de "acá" no es confirmado por L.:

  "V. - Creo que estaba cerca de ... una glorieta."
  "L. - ¿Una glorieta?"
  "V. - ¿O un almacén?"
  "L. - ¿Almacén?[25];

- la mención de la abundancia y que "allá devoran todo cuando tiene hambre" produce horror en L., le aterroriza la mención del pasado. L. sólo quiere sobrevivir sin recuerdo;
- L. observa una escena tensa, de celos entre un hombre viejo y una mujer joven, pero sin una palabra, con meros gestos, como en el cine mudo y en cámara lenta. Luego V. ve que pronto irrumpen dos hombres en el cuarto de la pareja y que golpean al viejo hasta que le sale sangre por los ojos, los cuales se los arrancan y a la mujer la violan (L. le ruega a V. no hacerse "testigo". V. indica que "allá esas cosas son normales ... depuraciones necesarias. Un poco de sangre no le viene mal a nadie [...][26]", frente a los vecinos agrupados que creen que se trata de un crimen pasional y en la muralla está escrito con sangre, "no me olvides", mueren el viejo y la mujer tomados de la mano. Lo que impresiona a V. es el "fin poético" y los vecinos aplauden. V. agrega que "allá" así se trata a la gente que se sale de la línea para volverlos a la normalidad. Esta observación se relaciona en este punto con una frase dicha de paso, que los hombres que irrumpen en el cuarto "quieren buscar algo", y con los comentarios de V. con respecto al respeto frente al poder y al orden y a su necesidad, es decir, se alude a un crimen político;

24 *Pablo*, p. 66

25 Ibíd., p. 58.

26 Ibíd., pp. 74-76, la cita se encuentra en la p. 76.

- Irina irrumpe sorpresivamente, es al parecer amante de Pablo y mujer de V. y luego hace el amor con L. cuyo ritmo es acompañado por recuerdos de V. sobre Pablo;
- Los tres personajes parecen haber estado involucrados en un pasado tortuoso que Irina caracteriza como "un mundo difícil" y que por eso "no eran culpables". Se alude vagamente al problema posterior del grado de involucración o militancia en un sistema totalitario, al problema de haber perdido la fe, de allí la necesidad de L. de sólo sobrevivir, pero sin mencionar nada de esto en forma explícita, sino como mera evocación (tenemos en este caso una reminiscencia con respecto a *Paso de Dos*);
- Al final se cristaliza una relación entre Pablo y L.: L. mató a Pablo por una orden y Pablo se dejó matar por esa orden, y V. viene a matar a L. por su propia orden: lo fumiga.

De central importancia son aquellos pasajes con una función metatextual, donde se reflexiona, por ejemplo, cuando a la pregunta de L. "¿Y ahora qué pasa? (observando la escena entre el viejo a la mujer joven) V. le responde: "Nada, qué quiere que pase. Se están estudiando. Usted quiere cosas concretas. Acontecimientos visibles. Trazo grueso. Son la generación del trazo grueso. Nosotros vemos lo invisible. Nos hemos acostumbrado a lo imperceptible. Lo grueso es lo que sobra. Tenemos que reinventar todo"[27] lo que se refiere a la forma de hacer teatro no mensajista o de línea dura, transformar el discurso teatral en una textura motivante, evocante, llena de vacíos, donde el gesto pasa a ser el personaje principal, como en el siguiente pasaje:

> El *simula* que se quiere levantar y ella *simula* que lo va ayudar. Se suspende la imagen.
> [...]
> L. - Son los pequeños gestos los que interesan. Lo imperceptible. En esos *pequeños gestos* donde el viejo encuentra sus actos de libertad [...].
> [...]
> Pero también de los disfraces, juegos de palabras, máscaras infinitas, retórica, vacío, de un vacío que vuelve a ser máscara ... de tantas trampas ... sólo se construye una mueca, que dice:
> [...]
> (Irina hace gestos en silencio con la boca [...])[28].

2.5 *El señor Laforgue* o el "hiperrealismo" de la tortura

El señor Galíndez podría interpretarse quizás como la obra más "política" de Pavlovsky en el sentido que menciona directamente la dictadura de "Papa Doc" en

27 Ibíd., p. 73.

28 Ibíd., pp. 73, 74, 87.

Haití, pero el autor procede en la forma conocida, no produce un texto "político", "acusatorio", sino que por el contrario, desdobla a la víctima y al opresor-torturador en ambos papeles usando el "hiperrealismo" (que Pavlovsky llama "realismo exasperante") y elementos del teatro grotesco, entrelazados con "clisés" populares que latinoamericanos o tercermundistas poseen sobre los EE.UU. o "clisés" sobre determinados personajes sociales. Nuevamente son las fuerzas de la opresión, frías, omnipotentes y anónimas las que dominan el mundo de la acción y rigen la emocionalidad de los personajes.

Juan Carlos Open vive una vida normal la cual de pronto es interrumpida por la policía secreta que le investiga su pasado como miembro preferido del régimen. Su labor consistía en volar una avioneta en la cual se transportaban a opositores del régimen a quienes, luego de dormirlos, con una droga los echaban al mar.

En la prisión encuentra a Calvet, una de las víctimas que logró salvarse, quien promueve un escándalo al revelar la forma de eliminar a los opositores y quien es recluído de por vida en prisión. Calvet, quien ha olvidado su pasado y sólo recuerda su vuelo con el avión, su huída y el rostro del médico y del piloto Juan Carlos Open, es ahora parte del régimen, hace labores de alcahuete y de soplón. Su estado es lamentable, es un cuerpo infestado por la tortura y la infección, pero con una mente lúcida y sádica.

A Juan Carlos Open lo someten a un tratamiento de drogas psíquico y físico que lo transforma en Laforgue, un culturalista de la época de Charles Atlas, le dan una nueva esposa e hijos comprados en los cinturones de miseria de Haití. A su verdadera esposa (Pichona) la conforman con una pensión de por vida. Luego lo deciden enviar a EE.UU. como profesor de cultura física. El personaje tiene sus momentos lúcidos y es acosado constantemente por pesadillas que le recuerdan sus viajes en avioneta echando dormidos al mar. Su terror al avión es suspendido por una especie de maremoto que devuelve todos los cádaveres a la ciudad. El fenómeno es contemplado como un "bello espectáculo de hermoso colorido" con los cadáveres cubriendo las crestas de las olas. Laforgue, entretanto en medio de la muchedumbre que reconoce con felicidad a sus desaparecidos, reclama justicia y se transforma en una especie de profeta. La obra termina con un mar de cadáveres que invaden el escenario y con una voz en *off* alabando al "Papa Doc".

2.6 *Potestad* o el vacío débil: entre el teatro kinésico y teatro deconstruccionista

Potestad, como así también *Paso de Dos*, representan un teatro de lo más actual dentro de aquella corriente que llamamos postmodernidad deconstruccionista historizante. *Potestad* nos parece al comienzo ininteligible como *Pablo*: unos dirán que es altamente político, otros refutarán esta posibilidad, considerando la obra como encubridora, ya que falta la ideología obvia o lo panfletario; otros calificarán su obra como "psicodrama" o "drama de terapia de grupo", etc. Mas esta obra llega al límite del lenguaje, de la representacionalidad: crea una pragmática, semántica y sintáctica

que produce un vacío, el de lo no dicho, o no enteramente dicho, un 'para-lenguaje' que desterritorializa su referente histórico, esto es, el teatro comprometido y de acusación política, recodificándolo en forma postmoderna, alusiva, intertextual, ambigua, fragmentaria y universal. *Potestad* y *Paso de Dos* son también un caso de tipo mixto dentro del modelo que hemos desarrollado para el teatro postmoderno[29]. Ambas obras por analizar encajan por lo menos en tres de los modelos: es altamente kinésica, deconstruccionista y también se les podría calificar de restaurativa-historizantes, pero más bien se produce una desterritorialización de este último modelo.

Lo expuesto comenzamos por analizarlo a partir de *Potestad*, obra estrenada en la Sala del Teatro del Viejo Palermo[30], que consta tan sólo de dos personajes, o más bien de uno: el personaje masculino llamado 'El hombre'. El segundo personaje, una mujer, cuyo nombre es Tita, es una especie de fantasma que se encuentra petrificada en el estrado pero que tiene una función dramatúrgica vital: encarna la soledad más despiadada, la incomunicación más cruel, la frialdad, el estar, pero el no ser; ella marca el abismo; es un icono de la "muerte en vivo".

2.6.1 El texto dramático

El texto dramático está constituido por El hombre que representa el mundo escénico física y lingüísticamente, los objetos en el espacio (observemos que en el estrado se encuentran solamente dos sillas y al fondo un gran telón), como así también a los otros personajes, su hija Adriana y su mujer, Ana María[31], y sus diversos movimientos y posturas al sentarse, etc.

El monólogo, las alucinaciones de El hombre se pueden sintetizar tanto semántica, sintáctica como temporalmente. El hombre, luego de haber evocado en *presente* la presencia de su mujer e hija, habla de su juventud como deportista (haciendo burla de sí mismo), de su relación actual rutinaria con su mujer y de los estudios de su hija. De pronto cambia al pasado y describe cómo un sábado un hombre viene a buscar a su hija, quien nunca más regresará. En una segunda parte entra Tita, a la cual El hombre le hace partícipe de dolor y de la enajenación de su mujer, quien ha caído en un estado de demencia. Finalmente tenemos una tercera transición en la cual El hombre, que hasta ese momento representa aparentemente una víctima de la represión, se descubre en su doble identidad de víctima y de malhechor: es un médico del

29 Cfr. A. de Toro (1990: 23-52).

30 E. Pavlovsky: *Potestad*, 1987. Esta obra, junto con *Paso de Dos*, fue presentada en el Theater der Welt/Essen (del 27 de junio al 14 de julio de 1991) y la versión espectacular que presenciamos es aquella realizada en el Alumni Theatre/Carleton University Ottawa (el 2 de agosto del 91) durante el II Coloquio Internacional del IICTL. También consideramos un vídeo del festival de México de 1987.

31 Ellas existen, como nos damos cuenta en el transcurso de la obra, tan sólo en su delirio retrospectivo monologizante.

servicio secreto que confirma la muerte de los asesinados padres de Adriana. Esta, aún pequeñita, se encontraba en la sala contigua y es "adoptada" por el médico, que tenía un matrimonio infértil.

El intertexto histórico es el hecho conocido del rapto por parte de la dictadura de los chicos que quedaban huérfanos a causa de los asesinatos de sus padres militantes. Aquí el nuevo sistema le quita la chica, ya bastante mayor, al usurpador.

2.6.2 La dimensión sintáctico-espacio-temporal-espectacular

El aspecto temporal (fuera del pragmático y kinésico, al cual volveremos más adelante) es fundamental ya que desencaja el discurso/actuación de su determinación espacio-temporal. Todo está dicho retrospectivamente, pero actuado como aquí y ahora, lo cual se manifiesta en una deixis-verbo-temporal ambivalente que oscila entre el presente inmediato y el pasado, marcando así la transición del monólogo y los cambios anímicos de El hombre:

> La posición física de mi mujer en este sábado es la siguiente: ella coloca la pierna [...]. La posición física de Adriana viene a ser la siguiente. A ver ... Sí. Ella estudia historia [...]
>
> Sábado tres y media de la tarde... a eso más o menos de las cuatro y cuarto sonó el timbre de mi casa [...]
>
> [...] y Ana María está aquí sentada a un metro veinte [...][32].

Con este procedimiento, Pavlovsky saca la temática expuesta de su determinación puramente local e histórica, haciéndola trascender a la ambigüedad del individuo en general, mostrando su capacidad de destruir, de amar, de torturar y de sufrir. Así, las palabras siguientes de El hombre son fundamentales: "Como yo soy disléxico y pierdo el sentido del tiempo y del espacio creo que [...]"[33]; ya que despacializan y destemporalizan lo expuesto y dicho, dejándolo en una situación 'débil', relativizada, a disposición, plenamente abierta.

2.6.3 La dimensión pragmática

El espectador/lector se encuentra casi en la totalidad del espectáculo/de la lectura en una pragmática 'vacía' y 'débil' ya que el monólogo o diálogo fingido no es ni introductivo ni mimético, sino que se refiere a sí mismo o al sistema 'teatro'. Este no está nunca al servicio de transportar una acción o un mensaje, es pura materia lin-

32 E. Pavlovsky: *Potestad*, (1987: 28-29; 32).

33 Ibíd., p. 31.

güística y así, hermético. En el mejor de los casos es descriptivo, pero sin finalidad situativa:

> Posición mía de este sábado [...]
> La pierna derecha en ángulo agudo, la pierna izquierda en ángulo recto, hay una distancia del talón [...][34].

o:

> Yo he sido deportista, jugador de rugby [...]
> Eso cuando tenía 25 años. Ahora tengo 53 [...] y esa mirada ha dejado de funcionar con la intensidad y la sensualidad [...][35].

Todo el diálogo entre el hombre que llega a buscar a la chica y El hombre (su padre) queda sin explicación, ya que la chica sale con el primero como si fuese un compañero que la viene a buscar para ir a pasear. No se entiende por qué los padres no se oponen a que la chica salga. Lo que sí queda claro es que El hombre después de que el anónimo personaje le dice "¡ [...] no estamos en la época de Antesss!"[36] se siente impotente para evitar que la chica se vaya. La situación solamente comienza a aclararse algo durante el monólogo con Tita, cuando El hombre le revela que le han "robado" a Adriana[37]. La explicación de estos vacíos sale en cierto modo a la luz solamente cuando El hombre revela su verdadera identidad. Su discurso es ahora una mezcla entre agresor, vejador y despreciador de la vida humana que describe técnica y fríamente los cuerpos masacrados de los padres de Adriana ("Tenía además un agujero en el molar, fosa orbicular derecha, comisura labial [...]. Ella [...] no tenía jeta [...]"[38]).

Por otra parte, se destila la otra cara del malhechor, la de sentir dolor, de llorar. Aquí toma Pavlovsky la perspectiva del torturador, que al fin es el que nos representa toda la historia. No toma partido, sino que acusa desde la perspectiva doliente del médico del servicio secreto, mostrando los abismos de la naturaleza humana.

2.6.4 La dimensión kinésica

De principal importancia es el trabajo físico-gestual en esta obra. Pavlovsky hace accesible su gesto lingüístico a través de un lenguaje mímico, transforma el signo

34 Ibíd., p. 25.

35 Ibíd., p. 26.

36 Ibíd., p. 31.

37 Ibíd., p. 36.

38 Ibíd., p. 42.

verbal en signo gestual-corporal. De especial interés son aquellas escenas en que habla con Tita, donde El hombre arrasado por el dolor, por la angustia, por la soledad, no llega, a pesar de su retórica, ni a conmover a la imperturbable Tita, que al parecer queda aterrada de la realidad de su amigo, ni a acercarse a ella. Las manos, el cuerpo de El hombre giran en torno a la mujer, la acaricia a unos milímetros de la piel, se presume casi el roce entre las manos, el rostro, pero éste no llega a concretarse. Existe una especie de barrera de energía que impide el acercamiento. Así, Pavlovsky expresa el aislamiento y la soledad más infinita, no con las palabras, sino con este juego corporal. Además son sus diversas posiciones mímicas reproductoras de diversos personajes y de diversas épocas y en diversas situaciones.

2.6.5 La meta-teatralidad

Finalmente dos aspectos más: la comicidad y la meta-teatralidad. Pavlovsky incluye la comicidad, tanto gestual-física como semántica, con una doble función: ésta se descubre como un medio de cautivar a un público, de seducirlo a través de una especie de obra de estas costumbristas baratas, campechanas, por otra se revela la comicidad dentro del contexto de la vida de los personajes y de sus acciones como un arma del cinismo, en contraste con la situación contada y lamentada por El hombre. La pieza de boulevard se va transformando de este modo en un tema sangriento, de lo no dicho, de lo reprimido verbal y escénicamente hasta el final, hasta el momento en que se descubre la verdadera identidad de El hombre como raptor, que se le baña el rostro y el pecho de sangre al contar cómo había conseguido a la chica. La sangre es la alegoría de una adopción criminal. La meta-teatralidad se refleja en que El hombre siempre está reflexionando sobre sus palabras, gestos y acciones como así frente a las de los otros personajes. De esta forma produce Pavlovsky a la vez un teatro antimimético, una especie de "distanciamiento" incrustado sutilmente en el discurso mismo, sin llegar a ser una estética "brechtiana", sin transformarse en un discurso psicoanalítico distanciador en la tradición de Ionesco. Más bien es una reelaboración del discurso de Beckett, esto es, una deconstrucción de la escena, una derepresentación, desrealización de lo tradicionalmente teatral, sin llegar al límite de la destrucción del signo teatral como se da en el caso de Beckett: tenemos una recodificación pavlovskyana del teatro de Beckett para un asunto meramente argentino, pero que dentro de esta reactualización se transforma en universal, pasando a ser parte de todos. Y aquí radica la grandeza del teatro de Pavlovsky.

Potestad de Pavlovsky se revela como una de las grandes formas del teatro postmoderno kinésico/deconstruccionista que deja el mensaje político en lo no dicho, en el subtexto ambiguo en cuanto representa la tragedia del malhechor desde el punto de vista del malhechor, así como Koltès lo trabaja en *La solitude dans le champs de cotons* o en *Roberto Zucco*, haciendo uso de una vasta gama del trabajo corporal y mímico. Pavlovsky desterritorializa el teatro comprometido y el teatro del absurdo ofreciendo una nueva fórmula. *Potestad* es una renovación del teatro hablado, esto es, de lo que era el teatro tradicional. El texto no cae ni en la mímica y retórica de

circo, que podría haberse fácilmente dado en esta obra, ni en el debate ideológico, ni en el análisis de la patología social, ni en la acusación política, ni en la indiferencia: emplea los diversos códigos e intertextos dentro de una tensión ajerárquica y siempre con una tendencia a la despragmatización, lo cual le da al comienzo a la textura del significante una aparente indiferencia que oculta su compromiso invitando a su descubrimiento. Claro está que dependerá fundamentalmente de la puesta en escena si lo aquí descrito se cumple.

2.7 *Paso de Dos* o la generación rizomática del texto espectacular

En cuanto a texto espectacular y en cuanto a teatro representa *Paso de Dos* quizás la obra más osada de Pavlovsky. Esta se representa en 1990 en el Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz, se estrena en el mismo año en Buenos Aires y también se representa en el Theater der Welt de Essen en 1991[39].

A pesar de que ni el texto dramático, ni el texto espectacular nos dejan quizás entrever el problema de la opresión militar, la crítica de Klaus Albrecht en *NRZ* (del 6 de junio de 1991) apunta a algo fundamental en toda la obra de Pavlovsky: la tortura, la opresión militar se alegoriza en dos individuos anónimos. Con esto traspasa Pavlovsky de lo general a lo particular y de lo particular a lo universal: de la violencia en la relación hombre mujer, a la relación dominador y víctima. Pero esta obra va mucho más allá, como nos lo demuestran las explicaciones de Laura Yusem, Eduardo Pavlovsky, Susana Evans y Stella Galazzi sobre la génesis del texto espectacular y el vídeo. Precisamente en el primer momento, la aparente total discrepancia entre el texto dramático y el espectacular es lo que nos da la medida de lo que Pavlovsky no dice de la mera virtualidad del texto dramático y de los secretos que este contiene y que son sacados a luz durante la puesta: eso que él llama "multiplicar la propuesta del autor, el re-inventar, el re-crear". Se pone de manifiesto la oposición palabra vs. actuación en el sentido de corporalidad. El texto espectacular nace de lo que se le extrae al texto dramático como sustancia corporal, como vivencia física y anímica. El texto dramático no se representa, sino que es mera virtualidad sugestiva, la obra teatral es pura espectacularidad en el momento en que los actores se mueven (y no digo 'representan'). Es decir, en esta obra no solamente se llega al límite de la mimesis, sino que es reemplazada por la vivencia. Tenemos un "happening" postmoderno. No quisiera dejar de mencionar mi asombro al haber leído el texto y luego visto el espectáculo; creí que se trataba de obras diferentes. No es el análisis del texto quien nos conduce a un acercamiento de la obra, sino la misma puesta en escena nos lleva a comprender lo que en el texto estaba oculto, debajo, en silencio, pero latente.

39 Usamos el texto de la edición de 1989 (vid. bibliografía) y empleamos el vídeo del Festival de Essen.

2.7.1 El texto dramático

Unas palabras sobre el texto dramático: tenemos sólo dos personajes, un El y una Ella. Se trata de reconstruir el pasado, de revivir ciertas experiencias fundamentales entre una pareja que ha llegado al agotamiento de su relación, recuerdos de escenas de celos, amor, angustia pueblan el diálogo. Este está sembrado de puntuales parlamentos sobre cádaveres en el barro, de violencia. Nos pone en evidencia la violencia sexual del hombre y su dependencia física e intelectual frente a la mujer y, a la vez, la fuerza psíquica de la mujer como único refugio en su situación de víctima. Mientras el hombre lo ocupa todo, se apodera de ella, ésta se venga al rechazarlo internamente, al no "nombrarlo", es decir, al no reconocerlo. La víctima es destruida físicamente, pero el torturador no alcanza a apoderarse de su palabra. El silencio (el no-reconocimiento) es la forma en que la víctima tortura al torturador.

2.7.2 La generación rizomática del texto espectacular

Durante los ensayos Pavlovsky descubre con sus colaboradores que *Paso de Dos* es la relación de dos cuerpos desde el amor hasta la muerte, relación que se impone como "la clave de la obra"[40].

A Laura se le revela el discurso como "la imagen de la problemática de la relación sexual", donde la cama se da como un "universo", como lugar "metafísico", donde los personajes comienzan a visualizar lo exprimido del texto dramático como en la danza donde la relación corporal determina su lenguaje. Partiendo luego del contacto corporal se cristaliza la relación física como médula central de todo el texto espectacular, exactamente la manipulación del cuerpo de una moribunda, una manipulación donde la víctima queda muda, muda ya que su lenguaje es plenamente corporal. El poner el texto dramático en sus labios hubiese destruido esa concretización corporal. Por esto se trata de que el personaje El tome también el discurso de Ella, interiorizando a la víctima después de su pérdida. La puesta que resulta como imagen muestra una "escenografía de la tortura" con momentos máximos de exaltación y con grandes abismos en el vacío de lo cotidiano. Frente a esta situación El, no soportando el vacío y la ambigüedad de lo cotidiano que se le presenta como el fracaso amoroso, golpea a Ella hasta dejarla agonizante. Según Pavlovsky, es este el momento preciso donde comienza y se materializa el texto espectacular. El, frente al cuerpo inánime de su víctima trata desesperado de "recuperar momentos de grandes intensidades". Allí es donde el texto espectacular abre la posibilidad de contar diversas historias, pero partiendo de la relación física y a partir de ella conectando el texto dramático que no se adapta o traspasa al espectacular, sino que se deriva de éste. Aquí podríamos hablar de una espectacularidad "rizomática del azar dirigido", en cuanto el lenguaje y la conexión de sensaciones físicas con determinados sintagmas exige al fin

40 Ibid., p. 32.

una decisión; por otra parte la elección del discurso se va dando como resultado de la manipulación corporal.

Una próxima etapa se da después de la muerte de la víctima. La imposibilidad de la expresión verbal de Ella conduce a desdoblar el personaje. Entonces aparece en el texto espectacular la segunda mujer sentada en el público que es la conciencia de la voz femenina, y allí se incrusta el discurso de Ella en texto espectacular. La Otra Ella revive el pasado de Ella muerta a través de la observación de los cuerpos de El y Ella, pero desde un futuro. Tenemos una totalidad espacio-temporal de discurso del pasado, relación corporal en el presente y discurso de la Otra Ella desde el futuro.

2.7.3 La escena como "personaje subversivo"

La escena es simple pero cargada de significación, es un personaje más del texto espectacular. Se trata de un círculo circundado y lleno de arena en donde se encuentran El y Ella. Los espectadores se encuentran en una tribuna, viendo el espectáculo en forma vertical. Tenemos una reminiscencia del anfiteatro griego como lugar cultista-ceremonial-ritual en los orígenes de la tragedia con Esquilo, es decir, es una especie de retorno a la vivencia teatral donde frente a la palabra existía un gran escepticismo y ésta sólo era aceptada a través de la vivencia o a través de su expresión verbal directa. La marca diferencial de esta regresión que se da como perlaboración deconstruccionista radica en que Pavolovsky ha trabajado la *parole* como *langue* haciéndole perder su aparente inocencia, es decir, su *Ursprünglichkeit* y aparente pureza original.

Se expone aquello que por lo general queda en silencio: dos cuerpos en una exposición pública del ritual de la intimidad sexual, donde a través de la vergüenza y el pudor se hace al público cómplice al mirar algo *prohibido*. El círculo o pileta alegoriza "la cámara de tortura y de disección de anatomía el fanal de las relaciones humanas", el "microfascimo cotidiano, social" del que habla Pavlovsky transportado a un plano estético.

2.8 *El Cardenal*

2.8.1 El texto dramático y sus relaciones intertextuales rizomáticas

El Cardenal se publica en el 92[41] y consta de 16 escenas constituidas por el personaje del Cardenal y por dos Enanos (I y II), escenas que se van alternando por un diálogo entre los Enanos y el Cardenal y entre los Enanos mismos.

Según el prólogo de Pavlovsky, este texto se origina en un trabajo en común con Miguel Dao en relación con la pintura de Francis Bacon. Mas también existe una relación explícita (p. 14) con *Coriolano* de Shakespeare y yo diría que su relación intertextual con *Fin de partie* de Beckett y con ciertas escenas de *La cantatrice chauve* de Ionesco son más que evidentes, claro está que no se trata de una imitación de estos textos de referencia, sino de una perlaboración de ellos. ¿En qué radican sus relaciones? Tenemos un texto explícito del teatro elisabetiano del siglo XVII, uno pictórico explícito del siglo XX y dos dramáticos implícitos de la segunda mitad del siglo XX. *Coriolano* trata un conflicto político-social entre pueblo (en *El Cardenal* la inteligencia) y la aristocracia (en *El Cardenal* la ideología imperante). Además ocupa en la obra de Shakespeare la descripción del radical carácter de Coriolano, tan rico en contrastes, sintetizado en la oposición 'virtus/pietas vs. colérico/desmesuración'. La problematización de 'individuo vs. masa', 'adaptación vs. intransigencia' tiene un lugar central. Las pinturas de Bacon muestran al ser humano en forma brutal y desgarrada desde sus entrañas, al descubierto, desfigurado, aislado, por lo general en la representación de la crucificción y del Papa Inocencio II que lo pinta (lo perlabora) según Velázquez. Con *Fin de partie* comparte *El Cardenal* la absoluta descontextualización o desitualización del discurso, su absoluta anonimidad, su falta de eje espacio-temporal-pragmático. Constatamos también similitudes entre Hamm y el Cardenal o entre los Enanos I y II y Nagg y Nell. En ambas piezas de teatro se encuentran los personajes, o mejor dicho los fantasmas de éstos, en una situación cero, límite, circundada de inercia, de muerte, donde sólo existen algunos recuerdos fragmentarios. Con *La cantatrice chauve* comparte *El Cardenal* la falta de identidad de los personajes, su enajenación, su alienación, la *banalidad metafísica* de sus diálogos.

Mientras que los Enanos tienen la función de servidores y de devotos intelectuales, de eco del pensamiento de el Cardenal y no saben a ciencia cierta por qué, para qué y desde cuándo se encuentran allí, es la función del Cardenal aquella de la inteligencia progresista, utopista, mas ya caduca, y por esto nostálgica de lo que era y fue y de lo que ya no puede ser.

41 Vid. bibliografía. Junto a este texto aparecen allí impresos *La ley de la vida, Alguna vez, Trabajo rítmico*. Esta obra no fue representada, Pavlovsky reescribió el texto y lo publicó bajo el título *Rojos globos rojos*. La obra se estrenó en agosto de 1994 en el Teatro Babilonia de Buenos Aires. Así también ha sido publicado su libro *La ética del cuerpo* que es el resultado de las conversaciones con Jorge Dubatti. No pudimos considerar ambos textos en este lugar por haberse encontrado el libro en su proceso de impresión.

La pieza es una alegoría de la oposición 'Modernidad vs. Postmodernidad', en cuanto los Enanos representan el pensamiento rizomático, que ellos mismos llaman sugestivamente "los senderos que se bifurcan"(p. 10)[42] y que para el Cardenal es el pensamiento de "la ambigüedad, de la confusión, de los matices, de las tonalidades infinitas" (p. 17), donde nada se define, donde no hay solidaridad ni posibilidad de fundaciones, es decir, de utopías (p. 18). A este pensamiento se opone aquel del Cardenal que se caracteriza por la "concepción de la linealidad" (p. 20) donde las cosas están claramente definidas. Partiendo de este pensamiento, mejor dicho, de su reducción y tergiversación brutal, se trata de transformar a los poetas, a los rebeldes, que según el Cardenal son los mejores filósofos porque tienen la pasión de transmitir ideas. El Cardenal describe la idea de la "alimentación" como método científico transformador (p. 20ss.). Este método, otra alegoría, consiste en poner en línea, en idiotizar a la inteligencia (como también constatan los Enanos, p. 14) procediendo de dos formas: la inteligencia, los poetas-filósofos, para hacerse entender deben simplificar, empobrecer sus ideas, lo cual van aceptando con alegría por el resultado de la positiva comprensión de los idiotas, y con ello comienzan a idiotizarse a sí mismos. Por otra parte, las ideas de los poetas-filósofos dan lugar a "residuos", es decir, la sociedad se apodera de éstas y las transforma de tal forma que como resultado se produce lo opuesto de lo inicialmente pretendido. Las transformadas (idiotizadas) ideas de los poetas-filósofos se transforman en sus propios enemigos. Se representa la desvirtuación de la Modernidad y de la Postmodernidad, sus errores, sus falacias.

La obra es además una alegoría del conflicto entre el sistema ideológico (político-social) imperante y el individuo, entre la colectividad y el yo. Existe el esfuerzo de la recuperación del yo a través de las relaciones humanas, de la expresión de sentimiento, de la añoranza de un hogar. Mas este esfuerzo es vano: la relación entre los Enanos y el Cardenal se funda en un erotismo homosexual reprimido, con una fuerte carga patológica, y en un erotismo perverso, sado-masoquista. De pronto se da la relación entre el Cardenal y los Enanos como algo de ya hace mucho tiempo y familiar, así también entre los Enanos mismos y, por otra parte, se confrontan en otros momentos como completos desconocidos (pp. 32-37).

Otra relación es la que se da entre el Enano I y su madre, representada en un discurso onírico retrospectivo. La madre y el hijo tienen una relación semi-incestuosa de la cual el hijo se libera asesinándola brutalmente. La madre desaparece como corporalidad pero queda como voz perenne en la memoria del Enano I.

En esta obra se tematiza además el agotamiento de los individuos, y con esto, de las ideas. El Cardenal quiere combatir el aburrimiento, la cotidianeidad, el cansancio, el deterioro y la vejez, añora la renovación, aún cuando ésta se manifieste en detalles mínimos, casi imperceptibles (p. 12). El Cardenal tiene la función de un Mesías incomprendido e invadido por la soledad en un nuevo mundo donde nada tiene que decir, estilizándose paródicamente como Jesús Cristo en la cruz:

42 Este pasaje es una referencia a un texto de J.L. Borges con el mismo nombre y que he definido como un texto rizomático por excelencia; vid. A. de Toro (1992: 145-184).

¡Qué solo me siento, Padre mío! ¡A qué dura prueba me has sometido! ¡Perdónalos, no saben lo que hacen! ¡Sólo tú me acompañas en este largo trayecto de sacrificios![43]

También el final de la pieza es una reminiscencia a la crucifixión: el Cardenal y los dos Enanos se ahorcan.

2.8.2 El texto espectacular

Sobre el texto espectacular propiamente dicho no podemos explayarnos como sería debido por no haber visto la puesta en escena que se debería haber llevado a cabo en Buenos Aires durante el año 93. Mas existen una serie de referencias en el texto mismo. La escenografía está compuesta por el trono del Cardenal, ubicado en el centro, rodeado por vidrios desde atrás hasta los costados. Sobre el trono se balancea la horca. A lado derecho e izquierdo del trono se encuentran las horcas de los Enanos. El Cardenal se encuentra en bata, tiene movimientos femeninos y se pinta las uñas de los pies.

La obra está marcada por la simulación, por "el teatro en el teatro", tenemos una "espectacularidad especular", donde se pone de manifiesto el acto de performancia teatral. Esto se hace evidente en la escena IV. Mientras el Cardenal tiene la función constante de emisor, los Enanos ocupan el papel de receptores. Tenemos una duplicación de las funciones performativas de:

Emisor :: Actor/ Cardenal ≈ Receptor :: Actores/Enanos/Público.

El Cardenal es por el momento la última obra que conocemos de Pavlovsky. Seguiremos con atención las próximas producciones del actor, dramaturgo y psiquiatra Pavlovsky, que representa una mezcla de Beckett, Dario Fo y Hamlet del teatro latinoamericano actual. ¿Permanecerá éste en el ámbito de su *ars combinatoria* o experimentaremos tanto en la forma como en el contenido un fuerte cambio? Si la amargura y desilusión del Cardenal se interpretase como una manifestación del "autor implícito", y con esto, como una hipótesis de lo real, luego se encontraría el teatro de Pavlovsky en una profunda crisis, frente a un gran desafío.

43 *El Cardenal*, p. 40.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS

Pavlosky, Eduardo: *Último Match* (1967). Buenos Aires (Ediciones Búsqueda) 1970 (en trabajo conjunto con Juan Carlos Hermes)

----: *La mueca* (1971). Caracas (Editorial Fundamentos. Colección Espiral) 1980. También en Buenos Aires (Ediciones Búsqueda) 1988

----: *El señor Galíndez* (1973), impreso junto con *Pablo* (Ediciones Búsqueda) Buenos Aires 1986. También en Caracas (Editorial Fundamentos. Colección Espiral) 1980

----: *Cámara lenta. Historia de una cara* (1978). Buenos Aires (Ediciones Búsqueda) [2]1987

----: *Telarañas* (1976). Caracas (Editorial Fundamentos. Colección Espiral) 1980

----: *Pablo* (1984), impreso junto con *El señor Galíndez*. Buenos Aires (Ediciones Búsqueda) 1986. También en Caracas (Editorial Fundamentos. Colección Espiral) 1980

----: *El señor Laforgue*. Buenos Aires (Ediciones Búsqueda) 1982

----: *Potestad* (1986). Buenos Aires (Ediciones Búsqueda) 1987

----: *Cerca*. Buenos Aires (Ediciones Búsqueda) 1988

----: *Paso de Dos*. Buenos Aires (Ediciones Búsqueda/Ayllu) 1989. Buenos Aires (Ediciones Búsqueda) [2]1990

----: *El Cardenal*. Buenos Aires (Ediciones Búsqueda) 1992

----: *Rojos globos rojos*. Buenos Aires (Ediciones Babilonia) 1994

----: *La ética del cuerpo*. Buenos Aires (Ediciones Babilonia) 1994

CRÍTICA

Ferrigno, O.: *Prólogo*, en: *La mueca*. Caracas (Ediciones Fundamentos. Colección Espiral) 1980 pp. 25-26

Oliver, W.-I.: *La Mueca*, en: *La Mueca* y *Cerca*. Buenos Aires (Ediciones Búsqueda)1988 pp. 48-51

Pavlovsky, E./ J.C. Hermes: *Notas*, en: *Último Match*. Buenos Aires (Talía) 1970 pp. 3-4

E. Pavlovsky: *Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia* (1966), en: *La muñeca/El señor Galíndez/Telarañas*. Caracas (Editorial Fundamentos. Colección Espiral) 1980 pp. 189-196

----: *Reflexiones sobre el proceso creador* (1974), en: *La muñeca/El señor Galínez/Telarañas*. Caracas (Editorial Fundamentos. Colección Espiral) 1980a pp. 181-188

----: *Prólogo*, en: *Telarañas*. Caracas (Editorial Fundamentos. Colección Espiral) 1980b pp. 125-126

----: *Apuntes para una obra de teatro*, en: *Pablo*. Buenos Aires (Ediciones Búsqueda) 1986 pp. 54-55

Pavlovsky, E/ J. Kogan: *Introducción*, en: *El señor Galíndez*. Buenos Aires (Ediciones Búsqueda) 1986a pp. 9-11

Pavlovsky, E: *Prólogo*, en: *Potestad*. Buenos Aires (Ediciones Búsqueda) 1987 pp. 13-17

----: *Balbuceo del proceso creativo*, en: *Potestad*. Buenos Aires (Ediciones Búsqueda) 1987a pp. 15-17

----: *Paso de Dos. Aventura de una puesta*, en: *Paso de Dos*. Buenos Aires (Ediciones Búsqueda/Ayllu) 1989 pp. 31-39

Pavlovsky, E./Toro Alfonso de: (Entrevista) *Eduardo Pavlovsky: El teatro del goce y los nuevos territorios existenciales*, en: *La Escena Latinoamericana* 7 (1991) 42-45

Pellettieri, Osvaldo: *Cien años de teatro argentino (1886-1990). Del Moreira a Teatro abierto*. Buenos Aires (Ed. Galerna/ IITCTL)1990

Teatro argentino hoy, El. Buenos Aires (Ediciones Búsqueda) 1981

Toro, Alfonso de: *Semiosis teatral postmoderna: intento de un modelo*, en: *Gestos*, año 5,9 (1990) 23-52

----: *Entre el teatro kinésico y el teatro deconstruccionista: Eduardo Pavlovsky*, en: *La Escena Latinoamericana* 7 (1991) 1-3

----: *Cambio de paradigma: el 'nuevo' teatro latinoamericano o la constitución de la postmodernidad espectacular*, en: *Iberoamericana* 43/44, año 15, 2-3 (1991a) 70-92; reimpreso en: *Espacio*, año 5, Nº 9 (1991b) 111-133

----: *El productor 'rizomórfico' y el lector como 'detective literario': la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-rizoma-deconstrucción)*, en: K.A. Blüher/A. de Toro (Eds.): *Jorge Luis Borges: Procedimientos literarios y bases epistemológicas* (TKKL/TCCL, Vol. 2), Frankfurt am Main (Verlag Klaus Dieter Vervuert) 1992, pp. 145-184; reimpreso en: *Studi di Litteratura Ispano-Americana* 23 (1992) 63-102

----: *Borges y la 'simulación rizomática dirigida': percepción y objetivización de los signos*, en: *Iberoamericana* 18. Jahrgang, Nr. 1,53 (1994) 5-32

----: *Das postmoderne Theater von Eduardo Pavlovsky*, en: *Maske & Kothurn* 1 (1992/1996) 67-92