
LA DRAMATURGIA DE EDUARDO PAVLOVSKY (1990-2000). NUEVAS BÚSQUEDAS DE FIN DE SIGLO

Ana Laura LUSNICH

I. El teatro de Eduardo Pavlovsky. Modelos y propuestas textuales

La producción dramática de Eduardo Pavlovsky se caracterizó, desde un primer momento, por su dinamismo y por la permanente búsqueda de distintos horizontes y propuestas textuales. A tres años de cumplirse cuatro décadas de trabajo ininterrumpido,¹ el análisis diacrónico de las obras del autor nos permite sostener, sin embargo, que los textos que corresponden al periodo 1990-2000 continúan el camino trazado en la tercera fase que abre *Telarañas* en 1977. Esta afirmación se corresponde con la interpretación global de su teatro que, en relación con los estudios realizados por historiadores e investigadores de nuestro país y del extranjero, en los primeros años de la década del setenta expresa el distanciamiento del paradigma textual inicial (el "absurdo nihilista" de la primera fase de creación) y la adopción, de manera no ortodoxa ni sistemática, de la poética del realismo. Ruptura que, de acuerdo a las características inmanentes, se concreta en la segunda y tercera versión textual a través del intercambio de elementos entre el realismo y la neovanguardia —eje que estructura la segunda fase de la textualidad de Pavlovsky a partir de *El señor Galíndez*

¹ Sus primeras obras (*Somos* y *Espera trágica*) datan de 1962.

(1973) – tanto como de la intensificación y la automatización de los procedimientos del "realismo crítico" – ejes que definen la tercera fase que se inicia en 1977 y continúa en nuestros días–. (Pellettieri, 1994: 63)

En relación con estos parámetros, las obras del período 1990-2000² actualizan los dos aspectos centrales del modelo del realismo crítico que distingue a la tercera fase:

a) La demarcación de una estructura dramática coherente, destinada a probar una tesis social de contenido ético y moral; y

b) La noción de "obra abierta" como principio de creación dramática y escénica. En el contexto de este verosímil, los textos de estos últimos diez años pueden ser pensados como las imágenes fragmentarias de un calidoscopio. La proposición de criterios novedosos – que incluyen la adopción de criterios escriturales originales (es el caso de *Poroto*, de 1996, y de *Imagen*, de 1997, que por su estructura se acercan al texto literario–, la incorporación de intertextos hasta entonces no trabajados por el autor (la presencia del teatro popular en *Rojos globos rojos*, de 1994, y el diálogo entablado en *El Cardenal*, de 1992, con algunos referentes de la poesía contemporánea y de la teoría antropológica) y las búsquedas asociadas al proceso de interpretación escénica (nos referimos a la noción de "amplificación del sentido", propuesta por Pavlovsky en los prólogos y escritos teóricos vinculados a la creación de *Paso de dos*, 1990, y *Rojos globos rojos*) ponen en evidencia la reaparición y la emergencia de una serie de aspectos a partir de los cuales las obras de esta última década pueden ser interpretadas a partir de subfases o submodelos particulares.

² El presente trabajo estará centrado en el siguiente corpus de obras: *Paso de dos* (1990), que en su primera edición de 1989 llevaba el nombre de *Voces*; *El Cardenal* (1991); *La ley de la vida* (1991); *Alguna vez* (1991); *Trabajo rítmico* (1991); *Rojos globos rojos* (1994); *El bocón* (1995); *Poroto. Historia de una táctica* (1996). También se hace referencia al conjunto de piezas breves escritas entre 1992 y 1999: *Imagen*, *Los dos*, *Bicicleta molida*, *Rodilla*, *Vienen*, *El niño*, *Pacto*, *El beso* y *Sensatez*.

II. Constantes e innovaciones en el teatro de la última década

II.1. Constantes y variantes del modelo textual de las obras de la última década

Como mencionamos, la producción dramática de la última década retoma y acentúa las matrices textuales delineadas en la tercera versión inaugurada por *Telarañas* en 1977 y sistematizadas en los textos de la década del ochenta: *Tercero incluido* (1981), *El señor Laforgue* (1983), *Potestad* (1985) y *Pablo* (1987). Con relación a las características que perduran y se intensifican, los textos de los años 90 privilegian –en el nivel de la acción– la configuración de un modelo actancial en cuyo marco el sujeto tiene como objetivo central la búsqueda de la identidad, situación que lo lleva a recordar y reconstruir su historia personal, tanto como a replantear las relaciones entabladas con los seres queridos. Esta búsqueda, que se transforma en una experiencia traumática y generalmente fallida, tiene su correlato en la proliferación de acciones verbales y fisisico-verbales a partir de las cuales se expresa el juego especular de los personajes y la adopción de múltiples estrategias destinadas a establecer un límite con el contexto avasallador. Teniendo en cuenta la estructura del modelo actancial, las obras de esta etapa pueden clasificarse en tres grupos distintos. El primero de ellos [que reúne a *Paso de dos*, *El Cardenal*, *La ley de la vida* (1991) y *Trabajo rítmico* (1991)] presenta sujetos dramáticos que, siguiendo la línea trazada en las primeras piezas de la tercera versión, instauran complejos vínculos y reproducen distintas variantes de las relaciones que se entablan entre dos roles recurrentes en la dramaturgia de Pavlovsky: la víctima y el victimario. La obra que abre la década (*Paso de dos*) cuenta con una figura femenina (el personaje de Ella) que, motivada por un pasado de sometimiento y agresión, decide exteriorizar sus sentimientos y adoptar un nuevo lugar social. Su objetivo es doble: hacer pública la verdadera identidad de su marido (un hombre de múltiples facetas, que aparentemente ha sido torturador y que además fue violento con ella) y fortalecer su condición de mujer. A medida que avanza el diálogo de la pareja, las acciones se tornan fisisico-verbales. Al sometimiento psíquico (Él detalla los momentos previos al noviazgo, en los que se instala la relación de complicidad y silencio; Él recuerda los golpes propiciados a su esposa en distintas

partes del cuerpo; Ella instala el interrogante sobre la siniestra actividad laboral de su marido) se suma la agresión corporal ejercida en el presente por Ella (sostiene fuertemente del cuello a Él y lo mantiene en esa situación por algunos instantes). En *Trabajo rítmico* y *El Cardenal*, el esquema de sometimiento y agresión se extiende al juego especular de tres sujetos dramáticos. *Trabajo rítmico*, un breve ejercicio de intolerancia y violencia en el que el personaje C golpea a sus dos compañeros de oficina (A y B), puede ser pensada como una variante del conflicto central de *El Cardenal*. A través de un desarrollo dramático expandido y coherente, esta última obra explora la noción de simulacro. En la sucesión de las aparentes escenas de la muerte en la horca, el asesinato mediante un arma de fuego, el acto sexual y el maquillaje para una performance, los personajes (El Cardenal, Enano I y Enano II) transitan por un sinnúmero de estados anímicos que provocan ambiguas reacciones y dan lugar a desempeños que se mantienen en el plano de la acción verbal (el Enano I y el Enano II expresan su angustia ante la ausencia momentánea de El Cardenal; El Cardenal dirigiéndose al público expone su concepción filosófica de la vida) y luego se expanden a lo físico-verbal (El Cardenal da latigazos a los enanos; los enanos se arrojan sobre El Cardenal; en el final de la obra los tres personajes se suben a la horca para ensayar un nuevo simulacro).

En una dirección diferente, *Alguna vez* (1991) recupera el conflicto presente en *Paso de dos* y construye una estructura actancial centrada en la búsqueda de la identidad común de una pareja, en el presente en visible disolución. El diálogo cordial de los personajes (Él y Ella) se muestra de esta manera como la versión no siniestra de *Paso de dos*. Finalmente, en un tercer grupo de textos (*Rojos globos rojos; Poroto; El bocón; Imagen; Vienen; Pacto; Sensatez*) los protagonistas varían su objeto: mantener la identidad a través de la resistencia y la adopción de distintas estrategias que marquen un límite con el contexto amenazador. En este camino, el viejo actor del teatro El Globo Rojo (El Cardenal, protagonista de *Rojos globos rojos*), decide, frente a la insistencia del Cholo y de los visibles cambios sociales y culturales, rechazar a los productores y a los agentes de privatización y permanecer en su teatro. En el final del texto, El Cardenal expresa su posición: "Todo no Cholo, todo no se puede entregar, hermano. ¡Todo no se puede entregar! ¡Todo noooooo! Estrenamos aquí con las Popis,

Cholo, hacer teatro aquí es mi manera de resistir, mi única manera de resistir..."(100)

En *El bocón* (1995), el relato fragmentario y confuso realizado a través de dos voces entrelazadas (reconocemos un relato en primera persona, atribuible al sujeto, y otro en tercera persona, presumiblemente de un narrador implícito) ponen en marcha una segunda estrategia de resistencia. Esta vez, la restricción de la información, la ambigüedad espacial y temporal, la ausencia de niveles de prehistoria y del procedimiento de la explicación, elaboran un relato que resguarda la frágil identidad del protagonista. He aquí que la ininterrumpida reflexión interior (apunta a diluir los límites entre el presente y el pasado, entre la identidad individual y colectiva, entre la realidad y el sueño) y el juego incesante de preguntas e interrogantes (instala la duda y la ambigüedad acerca de las situaciones) se transforman en un mecanismo terapéutico por medio del cual el protagonista logra aceptar las sensaciones negativas y las traumáticas situaciones del pasado, asociadas al dolor corporal y a los golpes propiciados por terceros. Este tipo de construcción de la subjetividad, que reaparece en varias de las obras breves escritas entre 1992 y 1999 (*Vienen, Sensatez e Imagen*) alcanza su máxima expresión en *Pacto*, en cuyo desarrollo dos personajes (Enano I y Enano II) se proponen, ante el inminente regreso de un tercero que ejerce poder sobre ellos, olvidar todo recuerdo, incluso la propia identidad. El Enano I concluye al final de la obra: "Es verdad. No sé quien sos, nunca te he visto, no recuerdo quien soy, no recuerdo haber tenido ideales, ni enseñanzas, ni el nombre de mi padre, ni el de mi madre, ni haber nacido". (43)

Por su parte, *Poroto. Historia de una táctica* incluye una nueva forma de resistencia, definida por el propio protagonista como la "estrategia de la huida o de la partida". En esta obra, como en las mencionadas anteriormente, el sujeto (Poroto) pone en práctica una original táctica cuyo resultado inmediato es evitar el compromiso afectivo. Como otras tantas veces, Poroto transforma el diálogo con su interlocutor de turno (esta vez Leo, un amigo de militancia, recién llegado de Francia) en una minuciosa planificación de los movimientos que aseguran una partida excepcional. En el momento en que la conversación alcanza el punto máximo de intimidad, de desnudez y de transparencia, presumiblemente con la intención de distanciarse y no sentirse involucrado, Poroto ensaya inesperadas salidas.

Con relación al nivel de la intriga, las obras de esta última década se caracterizan por actualizar varios de los procedimientos realistas que emergen en la segunda fase de creación del dramaturgo (el desarrollo dramático coherente, el encuentro personal, los niveles de prehistoria, la diferenciación de los sujetos dramáticos, la presencia de personajes referenciales, entre los más relevantes). A éstos se suman procedimientos teatralistas de distinta procedencia, entre los que aparecen con mayor asiduidad la construcción de microcosmos cerrados y amenazados por la extraescena realista, la ambigüedad y la alternancia de roles, el desdoblamiento de los personajes y la presencia del personaje desenmascarador. Si tenemos en cuenta la hipótesis enunciada en el comienzo del trabajo, que sostiene que en el teatro de Pavlovsky la transición y la asunción de la poética del realismo no se produce de manera sistemática ni homogénea, es posible detectar que, en el contexto de las obras del período 1990-2000, los procedimientos de la intriga adquieren distintas funciones y sentidos. Si nos referimos a la estructura de los relatos y al desarrollo dramático, es posible confrontar distintas concepciones. Dos de los procedimientos realistas que intensifican su funcionamiento en estos textos son el encuentro personal y el personaje referencial. Ya hemos mencionado el hecho de que tanto las obras breves como las más extensas se centran en largos diálogos establecidos entre dos o más personajes. Asimismo, estos personajes aparecen diferenciados dramáticamente y estableciendo fuertes lazos con la serie social y política (reaparecen figuras de poder: El Cardenal, protagonista de la pieza homónima, o el personaje del Padre, de *La ley de la vida*; figuras de sometimiento: el Enano I y el Enano II de *El cardenal*, o el personaje de Ella de *Paso de dos*; antihéroes y seres marginales: los protagonistas de *Poroto*, *Imagen* y *Los dos*).

Si nos centramos en la inclusión de niveles de prehistoria o de índices espaciales y temporales, observamos que en algunas de las obras estudiadas aparecen transgredidos. Como contracara de la reconstrucción del pasado llevada a cabo por los personajes de *Paso de dos* y de *Alguna vez* (coincidentalmente, los miembros de dos parejas en disolución) o de *Rojos globos rojos* (en el cual conocemos detalladamente el derrotero del viejo teatrillo y de sus pintorescos integrantes), otro conjunto de textos restringen la información necesaria que permite conocer el pasado y la identidad de los personajes. Esta situa-

ción incluye en un punto extremo la negación del yo (mencionamos al respecto el objetivo que se fijan los personajes de *Pacto*) e incluso la imposibilidad de reconocerse. En *Imagen* (1997) el protagonista afirma:

No recuerdo nada –me hace feliz más liviano haber perdido la memoria– ágil veloz ya no me estanco en nada estúpido y jactancioso... nada sé sólo retengo la imagen de aquel muchacho... con asombrosa nitidez –hoy lo dudo será mía... tengo derecho a suponer que soy yo al que veo aunque el rostro del que veo no es el mío... (11)

De los procedimientos teatralistas, ya presentes en la primera y segunda fase, se destacan la ambigüedad y el desdoblamiento de los personajes (de la poética del absurdo) y, en segunda instancia, la construcción de microcosmos cerrados y amenazados por la extraescena realista (uno de los artificios de la poética del grotesco). En *El Cardenal*, la ambigüedad y el desdoblamiento enriquecen el juego de simulacro que se convierte en el principio constructivo del texto. La ambigüedad sexual que caracteriza a los tres personajes –son de género masculino pero se muestran con ademanes y arreglos femeninos– y el permanente cambio de los estados de ánimo –los enanos por instantes aman al Cardenal, en otros lo odian y desean su muerte; el Enano I en determinado momento decide abandonar al Cardenal y regresar a su hogar, sin embargo en las escenas siguientes relata con gozo la muerte de su madre; el Cardenal dice querer a los enanos como verdaderos hijos y a continuación los castiga con latigazos– ponen de manifiesto relaciones humanas de carácter inestable y poco satisfactorias, vividas con angustia por los personajes de la obra. En el final de la escena IV, el Cardenal suplica a uno de los enanos y le dice: "¡Qué sos, quiero saberlo! (lo pone entre sus piernas) Necesito saberlo... (Mete la mano entre las piernas del enano) Decime qué sos, por favor. ¡Hacelo por mí!" (24). El desdoblamiento es otro de los artificios presentes en algunas de las piezas de este período. Tal como sucede con la pareja de enanos (que aparecen no sólo en *El Cardenal* sino también en *Pacto*) o con los personajes universales de *Él y de Ella* (protagonistas de *Paso de dos*, *Alguna vez* y *El niño*), las Popis (las herma-

nas Pepi y Pipi) de *Rojos globos rojos* representan distintas facetas de la personalidad femenina (la enamorada, la amiga, la colega) que, en varias ocasiones, poseen unidad de pensamiento y de discurso. El recuerdo del Cardenal referido al primer encuentro con su amada es encarnado por los tres personajes:

CARDENAL: ¿Te acordás cuando nos conocimos, rubia? ¿Te acordás?

PEPI: El 15 de febrero de 1982.

CARDENAL: ¿Te acordás qué te dije esa vez?
(...)

PEPI: Me encanta el color celeste de tus ojos.
(...)

CARDENAL: ¿Y al despedirnos, qué te dije al despedirnos?

PEPI: Teníamos esperanza (...) Nos entristecíamos juntos, caminando, siempre caminando, caminando sin rumbo, acompasadamente, con la certeza de que nuestros pasos tenían algo que ver con otro vivir. (...)

CARDENAL: La certeza infinita de nuestros cuerpos. (82-83)

La transgresión de los roles sociales puede ser pensada como otra de las manifestaciones de la ambigüedad y del desdoblamiento. En *El beso*, una de las recientes obras breves, el relato de un beso entre una mujer muy joven y un hombre mayor se transforma en una situación incómoda y poco habitual en el momento en el que la joven comienza a tomar iniciativas y se comporta de una manera no esperada. A partir de entonces, provocando horror e ira en el hombre, sólo se interesa por sus dientes postizos y por su encía desnuda.

La construcción de entornos cerrados y amenazados por la extraescena es otra de las constantes de las obras de esta década. Sin embargo, a diferencia de lo que sucedía en los textos de la primera y segunda fase, en cuyo marco la descripción de la escenografía y la presencia de índices espaciales y temporales cobraban un importante valor indicial y simbólico, en los textos escritos entre 1990 y 1999 es posible rastrear la relación con el referente a partir de los desempeños y del discurso de los personajes. En líneas generales, podemos distin-

guir dos niveles de referencialidad, uno asociado a la llegada inminente de una persona no deseada, otro vinculado a la caracterización de un contexto histórico y social adverso. Como señalamos anteriormente, el contacto con personajes que ejercen el control y el poder recorre las obras *Vienen*, *El bocón*, *Pacto*, *La ley de la vida* y *El Cardenal*. A excepción de *La ley de la vida*, que incorpora didascalias que detallan distintas fuentes sonoras que marcan la presencia del personaje que en el momento final golpea ferozmente al hijo, el resto reconstruye la extraescena a partir del discurso fragmentario y hermético de los personajes. El protagonista de *Vienen* incluye en su monólogo interior las siguientes frases:

Vienen y se van. Eso sí, no faltan nunca. (...) Por lo menos no mienten. Llegan y se van sin hablar. (...) Adoro los silencios. Como ellos. Hacen su trabajo y se van, sin pronunciar palabra. (...) No sé. Al fin y al cabo por qué sigo hablando de ellos o de él. Pienso que son simples excusas para postergar hablar de mí. (...) A veces me he preguntado, si la función de ellos termina con nuestros encuentros pautados, o si este trabajo es una función específica que ellos ejercitan con otros clientes. (39-40)

Una situación similar se observa en *Pacto*, obra en la que el diálogo mantenido entre Enano I y Enano II rememora la figura de un tercero no deseado:

ENANO II: ¿Vendrá?

ENANO I: Siempre lo hace.

ENANO II: Nunca falla, tendríamos que prepararnos.

ENANO I: ¿Para qué?

ENANO II: Para saber responder. (...)

ENANO II: Ya no pregunta para obtener respuestas concretas. (...) Quiere sólo mostrarnos que el que pregunta es el que manda y el que responde es el que obedece. (39-40)

Por su parte, la conversación entre un hombre y una mujer, presumiblemente los padres del niño que da nombre a la obra, aportan datos acerca del contexto histórico y social, vinculable a los años de la última dictadura militar:

ELLA: Tal vez pensaba que la VIDA era ESO.
Un peregrinar sin rumbo fijo, siempre huyendo. (...)

ÉL: Aguantando todo tipo de golpes y sinsabores.

ELLA: Tal vez pensaba que la humillación era un estado natural o habitual.

ÉL: Desconocía la posibilidad de gritar o rebelarse. (...)

ELLA: De llorar a los muertos.

ÉL: De enterrar a los seres queridos. (...)

ELLA: Tal vez se hubiera asustado si le hubiéramos hablado de otras posibilidades.

ÉL: De otro mundo.

ELLA: Sin golpes. (...)

ÉL: Sin muertes y violencia. (33-35)

En cuanto al aspecto verbal, en relación con los procedimientos y artificios de la intriga, reaparecen con fuerza la presencia de distintas formaciones discursivas, la confusión verbal y la contradicción entre el discurso y el desempeño de los personajes. Asimismo, trazando una distancia considerable con la pieza inaugural de la tercera fase, la clausura de los textos incluye, en algunos casos, una clara diferenciación de los sujetos dramáticos que, luego de un intenso y confuso periplo, asumen un rol y un punto de vista definidos que coinciden con la visión de mundo del hablante dramático básico. Desde esta perspectiva, los protagonistas de las obras más extensas (*Paso de dos*, *Rojos globos rojos* y *Poroto*) y de varias de piezas breves (*Alguna vez*, *Los dos* y *El niño*) pueden ser definidos como los antihéroes de nuestra época que, soportando todo tipo de adversidades, deciden seguir adelante. He aquí que las últimas frases del viejo actor de *Rojos globos rojos* son: "A mí no me van a privatizar la alegría" y "Vamos todavía Globos Rojos". Por su parte, el Pintor de *Los dos* relata las múltiples estrategias mediante las cuales pospone su intención de suicidarse:

Pienso en matarme (...) entonces abro el cajón y saco la pistola una 9 mm que compré nada más que para la ceremonia (...) espero siempre como una última aclaración una señal de algo (...) una pequeña revelación (...) espero en vano entonces dejo el revólver en el cajón y digo: hoy no es el día (...) puedo dormir y espero la próxima vez (...) y entonces me digo vale la pena esperar un poco más. (19-20)

El nivel semántico de los textos retoma y desarrolla, aportando nuevas miradas sobre los acontecimientos y los personajes, los ideologemas y las isotopias que se formularon en la segunda y tercera versión textual; éstos son: la relación ambigua entre la víctima y el victimario, la revisión de los roles sociales, la crítica a las instituciones de la familia, la iglesia y el poder militar y las distintas facetas de la sexualidad, que asume entre otras formas el juego erótico, la mostración del cuerpo y la autocontemplación. Como sostiene Pellettieri (1998: 27) respecto de *Rojos globos rojos*, uno de los textos paradigmáticos de la producción dramática actual vinculada a la tendencia del realismo crítico, el sentido de la tesis realista se remonta a las piezas de la fase otoñal: "Lo fundamental no cambió: la tendencia al autoanálisis del texto, a 'verse vivir', a probar mediante el desarrollo dramático la tesis realista ('hay que resistir frente a esta cultura y sociedad débiles'), a actualizar la situación escénica como prolongación de la vida".

Por otro lado, el teatro de Pavlovsky de esta última década intensifica su carácter metatextual. En cada caso, haciéndose eco de las actuales búsquedas del autor, los sujetos dramáticos exploran los múltiples caminos de la resistencia. En *La ética del cuerpo*, Eduardo Pavlovsky reflexiona respecto de *Rojos globos rojos*: "El Cardenal es un personaje apasionado. Involucrado en su existencia. En las intensidades de la vida (...) la pasión de El Cardenal es la más cercana a mí. Ideológicamente afin" (137-138). En suma, podemos concluir que la actitud que caracteriza a la mayor parte de los personajes de estos años es el resguardo o la producción de la subjetividad a partir del reconocimiento de los fracasos y de las derrotas del pasado.

II. 2. Perspectivas y aspectos renovadores

Hasta este momento, nos hemos interesado en describir las constantes del modelo o de los submodelos textuales de esta última década. Sin embargo, lejos de presentar una estructura anclada plenamente en el pasado, la dramaturgia de Eduardo Pavlovsky propone una serie de aspectos que intentan renovar una textualidad dominante, legitimada por el público y la crítica, y plantear perspectivas para el futuro próximo. Entre estos aspectos, nos interesa señalar dos en particular:

- a) La adopción de nuevos parámetros de producción de los textos; y
- b) La inclusión en las obras de variados intertextos teatrales y extrateatrales.

La puesta en práctica de nuevos parámetros y procesos escriturales abarca, desde nuestro punto de vista, la disolución de la estructura tradicional de la obra dramática (nos referimos a la presencia de sus componentes básicos: los parlamentos y las didascalias) y la asunción de formas propias de la literatura, cercanas al cuento y a la novela. Este tipo de escritura, que dio origen a *Poroto*, *Imagen*, *Alguna vez* y *El bocón*, entre otras obras, aparece directamente vinculada al destino actual de los textos que, de acuerdo a las ideas del autor, adquiere sentido último en el trabajo de reescritura escénica llevado a cabo por el director y los actores. Más allá de esta propuesta, que tiene su origen en las producciones de la década del ochenta, creemos que esta nueva forma escritural se asocia a la actualización de algunos parámetros de la estética posmoderna: la deconstrucción, la fragmentación y la disolución de la voz rectora en el relato. En el prólogo de *Poroto*, Pavlovsky (45) sostiene:

Poroto fue visualizado por mí. (...) Me di cuenta que no era un texto teatral –sino literario– casi un cuento. (...) Pero aún así la música de sus movimientos me impulsaba a pensar que existía una teatralidad de ritmos. (...) Otras veces todo parecía sumergirse en un caos donde las réplicas no tenían sujeto. Se ha-

blaba –la palabra circulaba pero no era fácil individualizar su origen–. (...) Tuve la sensación de que no iba a saber nunca quién hablaba este texto que estaba esbozando.

En relación con el carácter metateatral, es interesante señalar que las obras de estos últimos años se distinguen por mantener un diálogo y una conexión permanentes que vinculan el teatro de Pavlovsky con los postulados contemporáneos de la teoría y el análisis textual. La referencia explícita o implícita del nombre de los personajes (entre otros tantos ejemplos podemos mencionar el de Cardenal, personaje que asume características físicas y desempeños opuestos en *Rojos globos rojos* y *El Cardenal*) e incluso la incorporación de fragmentos que corresponden a textos previos (es el caso de *Rojos globos rojos*, que incluye partes de *Alguna vez*, y de *Sensatez*, que retoma diálogos ya presentes en *El bocón* y en *Poroto*) nos hablan del carácter polifónico y productivo de los textos. Un segundo aspecto, que puede ser considerado emergente en las obras de estos últimos años, es la inclusión y la resemantización de variados intertextos, a través de los cuales los relatos se conectan con producciones dramáticas del pasado, e incluso con formas externas al ámbito teatral.

Si en la obra que abre la década (*Paso de dos*) se trabaja de manera exclusiva con el intertexto del psicoanálisis y específicamente con algunas de las técnicas propias de la terapia de grupo, *El Cardenal* ofrece una doble apertura referida a la inversión del sentido de una de las teorías antropológicas propuestas por Lévi-Strauss (1968) –la oposición de las categorías de lo "cocido" y lo "crudo" en relación con la mitología de los indígenas Bororó de Brasil– y, en segunda instancia, al diálogo entablado con *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett. En contraposición con la tesis antropológica de Lévi-Strauss, que sostiene que las categorías empíricas de lo "crudo" y de lo "cocido" expresan un particular sistema de relaciones humanas basado en dicotomías básicas que explican la transformación de los seres y de los objetos naturales en seres y objetos culturales, la obra de Pavlovsky hace hincapié en la consolidación de una subjetividad y de un sistema totalitario. Como sostiene Giella (82-83), la "metáfora de la alimentación" encubre el discurso doctrinario del personaje dominante. Valiéndose de las hoy clásicas categorías antropológicas, el Cardenal fija un programa alimenticio que, centrado en la selección y en la dosificación de

los alimentos, tiene como resultado inmediato la unificación y el mejoramiento intelectual de la gente:

ENANO II: Cambiaremos la alimentación de cada uno de los habitantes de este bello país.

ENANO I: (...) Que distingan lo crudo de lo cocido.

CARDENAL: No es fácil volver al arte culinario.

ENANO I: Intentaré reunir (...) a la gente para que modifiquen la costumbre alimentaria que nos ha arruinado. (18)

En ese mismo texto, se observan una serie de conexiones con la obra de Samuel Beckett. De manera especular a la situación dramática de los personajes de Wladimir y Estragón de *Esperando a Godot*, los dos enanos de *El Cardenal* asumen un conjunto simétrico de funciones (esperar, disentir, proponer separarse, presentir la llegada de un tercero), compartidas en el final de la obra por el personaje del Cardenal:

ENANO II: Dice que volverá mañana a esta misma hora, que lo esperemos como siempre, que no faltará. (Gime)

CARDENAL: ¿Pero no dijo que llegaba hoy?

ENANO I: Algún retraso seguramente.

CARDENAL: También ayer pasó lo mismo.

¿Cuándo vendrá?

ENANO II: Me aseguró que mañana a primera hora.

CARDENAL: ¿Seguro? (43)

Creemos que la referencia a la obra de Beckett se extiende también a la ambigüedad de las coordenadas geográfica e histórica (un espacio y un tiempo hipotéticos) tanto como a la angustia existencial que se percibe en los sujetos dramáticos.

En una dirección muy diferente, *Rojos globos rojos* explora la tradición teatral local con el interés de: "(...) acercarse al espectador mediante su identificación simpática a través del actor nacional y sus técnicas" (Pellettieri, 1998: 27). El texto, que focaliza el relato en un

viejo actor y en sus dos acompañantes que, noche a noche, ofrecen su espectáculo en un teatro marginal de un pequeño pueblo de la provincia de Buenos Aires, se transforma en un sentido homenaje a un sinnúmero de figuras del microsistema. La obra crea así un sistema de referencias que, a la gestualidad y el discurso propios del personaje de Cardenal, suma la mención de actores paradigmáticos (Pepe Arias, Luis Arata, Dringue Farías, Alberto Olmedo), la imitación de la voz y el estilo característico de Pepe Arias en un famoso monólogo y el recuerdo de su forma de actuar. En un pasaje de la obra, el Cardenal dice: "Yo te puedo contar la historia a vos con mi cuerpo, hermano, con mi cuerpo, con mis gestos, mis ritmos, mis dolores, mis risas, como Olmedo, como Olmedo". (79)

Las fotos del camarín de Pepe Arias y Dringue Farías, apuntadas desde las didascalias, y la definición del público como el complemento necesario para llevar adelante la función completan el homenaje a una época del teatro nacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GIELLA, M. A., 1995, "Metáfora de la alimentación y discurso de la subjetividad en *El Cardenal* de Eduardo Pavlovsky", en *El teatro y los días*, O. Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

LÉVI-STRAUSS, C., 1968, *Mitológicas*, México: Fondo de Cultura Económica.

PAVLOVSKY, E., 1992, *El Cardenal*, Buenos Aires: Búsqueda.

_____, 1994, *La ética del cuerpo*, Buenos Aires: Babilonia.

_____, 1997, *Rojos globos rojos, Poroto*, en *Teatro Completo I*, Buenos Aires: Atuel.

_____, 1999, *Pacto, Imagen, Vienen, El niño, Los dos*, en *Textos balbuceantes*, Buenos Aires: Teatro Vivo.

PELLETTIERI, O., 1994. "*Paso de dos*, de Eduardo Pavlovsky: un texto dramático remanente y una puesta eficaz", en *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*, Buenos Aires: Galerna.

_____, 1998, "La dramaturgia en Buenos Aires (1985-1998)", en *La dramaturgia en Iberoamérica*, O. Pellettieri y E. Rovner (eds.), Buenos Aires: Galerna.