

NUEVOS PARÁMETROS DE PRODUCCIÓN DRAMATÚRGICA EN EL TEATRO DE EDUARDO PAVLOVSKY DE LA ÚLTIMA DÉCADA

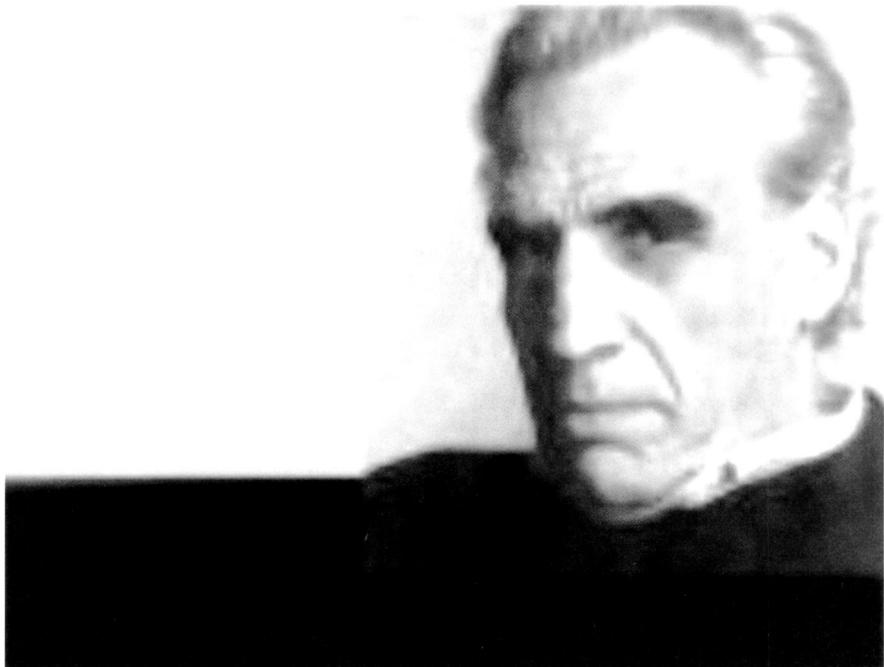
Ana Laura Lusnich
GETEA-UBA

ANA LAURA LUSNICH ÉS DOCTORA EN ARTS PER LA FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES DE LA UNIVERSITAT DE BUENOS AIRES; INVESTIGADORA DEL GRUP DE ESTUDIOS DE TEATRO ARGENTINO (GETEA); COORDINADORA DEL CENTRE DE INVESTIGACIÓ Y NUEVOS ESTUDIOS SOBRE CINE (ClyNE); MEMBRE DEL COMITÈ DE REDACCIÓ I COORDINADORA DE LA SECCIÓ DE CINEMA ARGENTÍ DE LA REVISTA TEATRO XXI, PUBLICACIÓ DEL GETEA; EDITORA DE LA REVISTA XANADÚ, PUBLICACIÓ DEL ClyNE; I PROFESSORA DE LA CARRERA D'ARTS DE LA FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES DE LA UNIVERSITAT DE BUENOS AIRES: CÀTEDRES «INTRODUCCIÓ AL LENGUAJE DE LAS ARTES COMBINADAS» I «HISTORIA DEL CINE UNIVERSAL».

La producción dramática de Eduardo Pavlovsky posterior a 1976 expone dos problemas centrales, uno vinculado a la inscripción general de sus textos en la poética del «realismo crítico», otro asociable al permanente trabajo hacia los márgenes, de cuestionamiento y ruptura de los modelos instituidos. Si nos remitimos a los cambios ocurridos en el microsistema teatral porteño de las últimas décadas y a la necesidad de ciertos autores de superar la disolución y el desplazamiento de los modelos textuales iniciales (la «neovanguardia» y, específicamente, el «absurdo referencial»), es posible reconocer en el teatro de Eduardo Pavlovsky producido luego de 1976 tres variantes del modelo realista crítico —una primera de transición a la poética del realismo; una segunda de asunción del realismo crítico; y la tercera de problematización y apertura—,¹ versiones que coinciden en acentuar de forma programada las matrices delineadas en la tercera fase de producción del autor inaugurada por *Telarañas* en 1977 y sistematizadas en los primeros textos de la década de los años ochenta, *Tercero incluido* (1981) y *El señor Laforgue* (1983); éstas son la búsqueda de la transparencia que se sustenta en la demarcación de una estructura dramática coherente y destinada a probar una tesis social de contenido ético y, en segunda instancia, la resemantización de procedimientos realistas y teatralistas que, desde el punto de vista de la relación planteada con el espectador, propone un distanciamiento mayor que el «realismo reflexivo».

I. La reformulación de los niveles del texto dramático

Lejos de proponer un modelo cristalizado, las obras de Eduardo Pavlovsky de la última década plantean una serie de aspectos renovadores y alternativos que implican la adopción de nuevos parámetros de producción dramatúrgica.² El problema de la reformulación de los distintos niveles del texto dramático implica, a nuestro juicio, varios aspectos. La modificación sustancial de la estructura actancial es el primero de ellos. Las obras que conforman esta variante textual de problematización y apertura del realismo crítico (*Pablo*, estrenada en 1987; *Paso de dos*, 1990; *El Cardenal*, 1991; *Alguna vez*, de 1991; *Rojos globos rojos*, de 1994; *El bocón*, de 1995; *Poroto*, de 1996; *Imagen*, *Vienen y Sensatez*, obras breves escritas en esta etapa) cuentan con protagonistas que clarifican su objeto y depuran su desempeño; estos son la conservación de la identidad mediante la resistencia y la adopción de distintas estrategias que marquen un límite con el contexto amenazador. Esta resistencia se localiza en la compleja red de desempeños adoptados por el protagonista (*Poroto*, protagonista de *Poroto. Historia de una táctica y el Cardenal*, de *Rojos globos rojos*, se presentan como ejemplos paradigmáticos), o bien se expresa en su precaria e inestable subjetividad. El relato fragmentario y confuso realizado a través de voces entrelazadas, la restricción de la información, la ambigüedad espacial y temporal, la ausencia de niveles de prehistoria y del procedimiento de la explicación, elaboran en *El bocón*, *El Cardenal* y



El dramaturgo, actor i psicoterapeuta argentí Eduardo Pavlovsky.

en varias de las obras breves escritas entre 1992 y 1999 (*Vienen, Sensatez, Imagen, Pacto*) relatos que resguardan la devaluada identidad del protagonista.

En segundo término, la actualización o la transgresión de procedimientos realistas en el nivel de la intriga se impone como otro de los aspectos que emergen en esta etapa. De los procedimientos realistas que intensifican su funcionamiento en estos textos, el desarrollo dramático coherente, el encuentro personal, el personaje referencial, los niveles de prehistoria y la diferenciación de los sujetos dramáticos, son los recursos que organizan la intriga de *Pablo, Alguna vez, Poroto y Rojos globos rojos*. Con la intención de escapar de la automatización, la actitud renovadora del autor se manifiesta en el cuestionamiento y en la transgresión, en otro grupo de textos, de dos artificios realistas: el procedimiento de la explicación y la inclusión de niveles de prehistoria. Creemos que esta orientación expresa el interés del autor de problematizar la noción de «contexto», comprendida en el drama realista como el conjunto de las circunstancias que rodean la emisión del texto lingüístico y la producción de la representación y facilitan su comprensión (Pavis, 1998: 92-93). En el caso particular de *El bocón*, la estrategia del texto consiste en escamotear estas circunstancias dadas y en administrar el suspenso. Para tal fin, trabaja con el mecanismo referencial múltiple (Krysinski, 1989: 11), restringiendo los deícticos a su mínima expresión, manipulando los niveles espacio-temporales y limitando la definición de los sujetos de la enunciación. El resultado es un relato opaco en su enunciación, que manipula la competencia ideológica y cultural común a los espectadores, los que deben aguzar sus conocimientos o, en última instancia, asistir a un mundo que ofrece múltiples concreciones.

Es necesario mencionar a su vez la inclusión de procedimientos teatralistas. A los artificios mencionados se suman procedimientos teatralistas de distinta procedencia, especialmente del teatro de Harold Pinter, reapareciendo de obras anteriores la construcción de microcosmos amenazados por la extraescena y la presencia del personaje desenmascarador. La compleja y velada relación entablada entre la escena (generalmente espacios cerrados que expresan el agobio y la inestabilidad de los sujetos) y la extraescena (el lugar donde comienza el mundo real de referencia) es una de las constantes de las obras estudiadas. Con relación a la opacidad del relato, 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 contextual y simbólico, en los textos escritos en la última década es posible rastrear la relación con el referente únicamente a partir de los desempeños y el discurso hermético y fragmentario de los personajes. Por su parte, siguiendo las ideas que sostuvo Althusser respecto del teatro materialista (1965: 150), el desenmascaramiento y el reconocimiento crítico de la situación actual operan en dos niveles diferentes: el personaje, que toma conciencia de sus contradicciones y de su solución, y el lector-spectador, quien consigue dominar el funcionamiento ideológico del universo representado y de su propio universo.³

La amplificación de los silencios y los lugares de indeterminación en el nivel verbal es otro de los aspectos que Pavlovsky explora en estos años. En esta dirección, el discurso de los personajes contiene numerosos no-dichos, sugerencias, aspectos implícitos y hasta inefables. Como adelantamos en párrafos anteriores, la estrategia que signa a algunas de las obras opta por dejarnos en la ignorancia a fin de administrar el suspenso, obligarnos a concluir el texto o bien a asumir su carácter incompleto (Pavis, 1998: 130). Pensemos por ejemplo en el medio nivel

de conciencia del protagonista de *El bocón*, pieza que trabaja con la dicotomía entre lo dicho y lo descifrable y con el silencio psicológico de la palabra reprimida. El narrador reflexiona en distintos pasajes de la obra:

Odiaba ese medio nivel de conciencia de no saber nada y sin embargo saber tanto. Se preguntaba qué utilidad tenía el conocimiento de parcialidades, si es que podía llamar a eso parcialidad. (125)

Ya no pronunciaba exteriormente, pero pensaba palabras, él sugería conceptos. Angustia sin palabras. (127)

No se atrevía a las preguntas fundamentales porque temía a un miedo que no soportaba. (128)

En el nivel semántico de los textos, la reformulación abarca la revisión de los ideologemas de la segunda y tercera versión textual. Si, como sostuvo Osvaldo Pellettieri respecto de *Rojos globos rojos*, 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)» (Pellettieri, 1998: 27), los textos de esta última década amplifican y ofrecen nuevos puntos de vista acerca de 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 la tensión entre el olvido y la memoria.

II. Las estrategias de preservación y resistencia

Como veremos a continuación, la formulación de distintas estrategias de preservación y resistencia implican, en un segundo orden de lectura, la adopción de nuevos principios de producción que tienen como meta cuestionar el estatuto del texto —tradicional y oculto— mediante dos caminos diferentes: la disolución de la estructura tradicional de la obra dramática (nos referimos específicamente a la presencia de sus dos componentes básicos, los parlamentos y las didascalías, y a la entrega de mundo a través de la doble enunciación del autor y de los personajes) y la puesta en segundo plano de lo argumental-narrativo.

Este tipo de escritura, que dio origen a *Rojos globos rojos*, *El bocón* y *Poroto*, entre otras obras, se encuentra directamente vinculado al destino actual de los textos que —de acuerdo con ideas de Pavlovsky— adquiere sentido último en el trabajo de escritura escénica llevado a cabo por el director y los actores. Más allá de esta propuesta, que ha sido estudiada por numerosos investigadores y presentada por el autor en varios de sus escritos⁴ con las denominaciones de «teatro de estados» y «estética de la multiplicidad», creemos que esta nueva forma de presentación y formalización del espacio textual puede explicarse en la actualización de algunos parámetros de la estética posmoderna: la deconstrucción, la fragmentación y la disolución de la voz rectora en el relato. Con relación a este último aspecto, en el prólogo de *Poroto*, Pavlovsky afirma:

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 hablaba —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. (1997: 45)

Para finalizar, queremos dar cuenta de otros dos aspectos que pueden ser considerados emergentes en las obras de estos últimos años: 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 y, en segunda instancia, la intensificación del carácter metateatral. Si la obra que abre la década (*Paso de dos*, 1990) trabaja de manera exclusiva con el intertexto del psicoanálisis y específicamente con algunas de las técnicas propias de la terapia de grupo, el texto siguiente (*El Cardenal*, 1991) ofrece una apertura referida a la inversión del sentido de una de las teorías antropológicas propuestas por Claude Lévi-Strauss en su libro *Mitológicas* (la oposición de las categorías de lo «cocido» y lo «crudo» en relación con la mitología de los indígenas Bororó de Brasil). 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 (Lévi-Strauss, 1968: 122), la obra de Pavlovsky hace hincapié en la consolidación de una subjetividad y de un sistema totalitario. Sobre el tema, Miguel Angel Giella sostiene que la «metáfora de la alimentación» encubre el discurso doctrinario del personaje dominante (Giella, 1995: 82-83). Valiéndose de las 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.

En una dirección muy diferente, *Rojos globos rojos* explora la potencialidad de distintas formas teatrales del pasado. Siguiendo ideas de George Woodyard, *Rojos globos rojos* y su antecedente directo de 1991 (*El Cardenal*) recuperan, en un primer orden de lectura, dos aspectos centrales de *Coriolano*, la última tragedia de Shakespeare: el carácter netamente metateatral y su postura política, dos conceptos predilectos de Pavlovsky (Woodyard, 1995: 239). Por otro lado, la tradición teatral local reaparece 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 tras 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 sin número 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 de nuestra escena (Pepe Arias, Luis Arata, Dringue Farías, Alberto Olmedo) y la imitación de la voz y el estilo característicos de Pepe Arias en un famoso monólogo de principios de siglo. Las fotos que el protagonista tiene en el camarín (específicamente se trata de Pepe Arias y Dringue Farías), apuntadas desde las didascalías, y la definición del público como el complemento necesario para llevar adelante la función, completan el homenaje a una época del teatro nacional.

III.- El carácter metateatral de los textos y la exploración de la subjetividad

Como podemos comprobar, el teatro de Eduardo Pavlovsky de la última década intensifica su carácter metateatral. En esta dirección, es interesante señalar que las obras de estos últimos años se distinguen por mantener un diálogo y una conexión permanentes que vinculan la producción del dramaturgo 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 productivo, polisémico y abierto de los textos. Mención aparte merece el proceso de producción de *Rojos globos rojos*, pieza que se postula como una nueva narrativa que modifica la temática y el espacio de una obra anterior (*El Cardenal*, 1991) recuperando, sin embargo, la controversia existencial que enfrenta a los sujetos dramáticos (Pavlovsky, 1996: 7).

La producción dramática de Eduardo Pavlovsky se encuentra en estos momentos en una tercera fase que actualiza y explora una matriz general —el modelo del realismo crítico— que no permanece ajena a los cambios ocurridos en el campo intelectual. Si tenemos en cuenta la compleja realidad política de los últimos años y la reubicación de los artistas individuales una vez concluido el ciclo «Teatro Abierto», es posible evaluar el proyecto creador de Pavlovsky como el intento de escapar al automatismo y a las respuestas convencionales. Creemos que la resistencia textual y espectacular resume la posición adoptada por el autor. Resistir significa interpretar y cuestionar la realidad, trabajar con la memoria, recuperar el pasado, retomar los temas que aún no han sido colectivamente resueltos, concebir el teatro de una manera potente, producir espacios de subjetividad diferentes a los habituales.

NOTAS

1. La primera variante, de transición al realismo, abarca los textos *Telarañas* (1977, Teatro Payró, dirección de Alberto Ure) y *Cámara lenta* (1981, Teatro Olympia); la segunda, de asunción del realismo crítico, *Tercero incluido* (ciclo «Teatro Abierto» 1981, dirección de Julio Tahier) y *El señor Laforgue* (1983, dirección de Laura Yusm); la tercera, de problematización y apertura, *Pablo* (enero de 1987, Teatro Payró), *Paso de dos* (abril de 1990, Teatro Babilonia), *Rojos globos rojos* (agosto de 1994, Teatro Babilonia), *Poroto. Historia de una táctica* (estrenada en octubre de 1998 en el Teatro Calibán). También se trabajan las siguientes obras escritas en esta etapa: *El Cardenal* (1991), *La ley de la vida* (1991), *Alguna vez* (1991), *Trabajo rítmico* (1991), *El bocón* (1995). Se hará referencia así mismo al conjunto de piezas breves escritas entre 1992 y 1999: *Imagen*, *Los dos*, *Bicicleta molida*, *Rodilla*, *Vienen*, *El niño*, *Pacto*, *El beso* y *Sensatez*.

2. El artículo está centrado en el siguiente corpus de obras: *Pablo* (enero de 1987, Teatro Payró), *Paso de dos* (abril de 1990, Teatro Babilonia), *Rojos globos rojos* (agosto de 1994, Teatro Babilonia), *Poroto*.

Historia de una táctica (estrenada en octubre de 1998 en el Teatro Calibán). También se trabajan las siguientes obras escritas en esta etapa: *El Cardenal* (1991), *El bocón* (1995). Se hará referencia así mismo al conjunto de piezas breves escritas entre 1992 y 1999: *Imagen*, *Vienen*, *Pacto* y *Sensatez*.

3. A diferencia del reconocimiento-crítico, el reconocimiento-aceptación del naturalismo provoca en el lector-spectador un efecto de ilusión que impide la toma de conciencia (Pavis, 1998: 386).
4. Entre estos se encuentran *La ética del cuerpo* (Buenos Aires: Babilonia, 1994) y el Prólogo a *Poroto* (*Teatro Completo I*. Buenos Aires: Atuel, 1997).

BIBLIOGRAFÍA

- ALTHUSSER L. «Notes sur un théâtre matérialiste». *Pour Marx*. París: Masperó, 1965. P. 150.
- GIELLA, M. A. «Metáfora de la alimentación y discurso de la subjetividad en *El Cardenal* de Eduardo Pavlovsky», en Pellettieri O. (ed.), *El teatro y los días. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Galerna, Facultad de Filosofía y Letras, 1995. P. 82-83.
- LEVI-STRAUSS, C. *Mitológicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968. P. 122.
- KRYSINSKI W. «La manipulación referencial en el drama moderno». *Gestos*, 4.7 de abril de 1989. P. 11.
- PAVIS P. *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós, 1998. P. 92-93 y 130.
- PAVLOVSKY E. *Rojos globos rojos*. En *Teatro Completo I*. Buenos Aires: Atuel, 1997. P. 7, 79 y 100.
- PAVLOVSKY E. *Pacto*. En *Textos balbuceantes*. Buenos Aires: Teatro Vivo, 1999. P. 43.
- PAVLOVSKY E. *El bocón*. En *Teatro Completo I*. Buenos Aires: Atuel, 1997. P. 125, 127 y 128.
- PAVLOVSKY E. *Poroto*. En *Teatro Completo I*. Buenos Aires: Atuel. P. 45 y 59.
- PELLETTIERI O. «La dramaturgia en Iberoamérica (1985-1998)». *La dramaturgia en Iberoamérica*. Buenos Aires: Galerna, 1998. P. 27.
- WOODYARD G. «Rojos globos rojos de Pavlovsky: intertextualidad y aspectos posmodernistas». En Pellettieri O. (ed.), *El teatro y los días. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Galerna-Facultad de Filosofía y Letras, 1995. P. 239.