

# Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria

Nuevos paradigmas, formas, enfoques  
en las post-dictaduras del Cono Sur

ARGENTINA CHILE URUGUAY

Antonella Cancellier y María Amalia Barchiesi  
(eds.)



3

lingue  
linguaggi  
politica

cleup



3

lingue  
linguaggi  
politica

*Direttore/Director*  
Antonella Cancellier  
Università degli Studi di Padova

*Comitato Scientifico/Comité Científico*

Antonio Colomer Viadel, Universitat Politècnica de València  
Vincenzo Milanese, Università degli Studi di Padova  
Gianni Riccamboni, Università degli Studi di Padova  
Giuseppe Zaccaria, Università degli Studi di Padova

*Comitato Editoriale/Comité Editorial*

Mathilde Anquetil, Università degli Studi di Macerata  
Amalia Barchiesi, Università degli Studi di Macerata  
Antonella Cancellier, Università degli Studi di Padova  
Francesco Carbone, Università degli Studi di Padova  
Alessia Cassani, Università degli Studi di Genova  
Armando Francesconi, Università degli Studi di Macerata  
Luisa A. Messina Fajardo, Università degli Studi di Roma Tre  
Giovanna Scocozza, Università per Stranieri di Perugia  
Claudio Zoppini, Università degli Studi di Padova

La visione notturna permette al gufo di indagare la realtà in situazioni oscure e discernere le cose; la rotazione del collo amplifica all'estremo il suo campo visivo. Per queste ragioni, nelle mitologie e tradizioni, nei bestiari e nei culti, il gufo è custode della conoscenza, simbolo di comprensione, saggezza, prudenza, lungimiranza, di risoluzione di problemi. Sulle sue ali c'è posto per le utopie.

La collana *Lingue Linguaggi Politica*, scegliendo il gufo come totem, vuole assorbitne le caratteristiche e avere il suo sguardo che sappia essere al tempo stesso semiotico, giuridico, politico, filosofico, sociologico, antropologico, estetico, etico e sappia gettare luce sulla complessità.

Le copertine dei volumi sono state pensate per richiamare i colori del bosco che per natura è rigenerazione. Come rigenerazione è, per la politica, la conoscenza.

La visión nocturna permite al búho investigar la realidad en situaciones oscuras y distinguir las cosas; la rotación de su cuello amplifica al extremo el campo visual. Por dicha razón, en las mitologías y tradiciones, en los bestiarios y en los cultos, el búho es el guardián del conocimiento, símbolo de comprensión, sabiduría, prudencia, previsión, de resolución de problemas. En sus alas hay lugar para las utopías.

La colección *Lingue Linguaggi Politica*, al elegir el búho como tótem, quiere absorber sus características y tener su mirada que sabe ser, al mismo tiempo, semiótica, jurídica, política, filosófica, sociológica, antropológica, estética, ética, y que sabe arrojar luz sobre la complejidad.

Las tapas de los volúmenes se han diseñado para evocar las tonalidades del bosque que por naturaleza es regeneración. Como regeneración es, para la política, el conocimiento.

# **Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria**

**Nuevos paradigmas, formas, enfoques  
en las post-dictaduras del Cono Sur**

ARGENTINA CHILE URUGUAY

**Antonella Cancellier y María Amalia Barchiesi  
(eds.)**

cleup

1222-2022  
800  
ANNI



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Spigi

Dipartimento di Scienze Politiche,  
Giuridiche e Studi Internazionali

La pubblicazione di questo volume è stata possibile grazie al contributo del Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, progetto PRIN bando 2015 - “La letteratura di testimonianza nel Cono Sur (1973-2015): nuovi modelli interpretativi e didattici” - e il patrocinio del Dipartimento di Scienze Politiche, Giuridiche e Studi Internazionali dell'Università degli Studi di Padova

La presente pubblicazione è stata sottoposta a *peer review*.

Prima edizione: dicembre 2020

ISSN: 2724-1556

ISBN 978 88 5495 344 4

© 2020 CLEUP sc

“Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova”

via G. Belzoni 118/3 – Padova (t. +39 049 8753496)

[www.cleup.it](http://www.cleup.it)

[www.facebook.com/cleup](https://www.facebook.com/cleup)

Tutti i diritti di traduzione, riproduzione e adattamento, totale o parziale, con qualsiasi mezzo (comprese le copie fotostatiche e i microfilm) sono riservati.

*A Vera Vigevani Jarach, con profunda gratitud.  
Por sus mensajes de resistencia, resiliencia y libertad,  
la Universidad de Padua y su ciudad le deben mucho.*

*A todas las madres de Plaza de Mayo*

Hacia los 800 años  
de la Universidad de Padua



# Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria







# ÍNDICE

PREMISA	15
Hacia los 800 años de la Universidad de Padua <i>Antonella Cancellier</i>	

PRESENTACIÓN	17
<i>Antonella Cancellier y María Amalia Barchiesi</i>	

## PARADIGMAS DE LA DRAMATURGIA

La política del arte de una dramaturgia del espacio <i>Ramón Griffero Sánchez</i>	31
--	----

Ejercer la memoria en el cuerpo. Usos del testimonio y aperturas sensoriales en la escena teatral chilena <i>Mauricio Barría</i>	51
--	----

Postdictadura y dramaturgia: paradigmas antagónicos de su enseñanza y aprendizaje durante los 90 en Buenos Aires <i>Mariano Saba</i>	81
---	----

## PRÁCTICAS Y ARTES PERFORMATIVAS

<i>La Luna</i> (1986), de Alejandro Urdapilleta: dramaturgia actoral-performativa, grotesco y representación del horror en la primera postdictadura argentina <i>Jorge Dubatti</i>	101
---	-----

<i>Cuarto Intermedio: Guía práctica para audiencias de lesa humanidad. Las memorias de la postdictadura como ejercicios humorísticos</i> <i>Maximiliano Ignacio de la Puente</i>	115
Usos del testimonio en producciones de <i>Teatro x la Identidad</i> (Ciudad de Buenos Aires, 2000-2010) <i>María Luisa Diz</i>	131
El PROYECTO BIODRAMA y lo real como utopía en el teatro argentino contemporáneo: bases de una investigación <i>Pamela Brownell</i>	153
Aquellos raros peinados nuevos. La experiencia liminal del primer grupo punk performático de los años 80 <i>Marina Suárez</i>	167
El umbral de reconocimiento del escrache de H.I.J.O.S. en la dramaturgia societal argentina <i>Mirta A. Antonelli</i>	189
La Historia en el banquillo y la Murga en los estrados. Un juicio carnavalesco a la salida de la dictadura <i>Gabriela Rivera Rodríguez</i>	215
Heridas de ciudad: rastros e indicios de la memoria y el patrimonio en la construcción de las ciudadanías uruguayas contemporáneas <i>María José Apezteguía</i>	233
Performances, intervenciones artístico-políticas, liminalidad en el espacio público de la Ciudad de Buenos Aires en el contexto del 24 de marzo, 'Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia' <i>Catalina Julia Artesi</i>	253

Expresiones performáticas políticas, feministas y memorialistas en el espacio público de la Ciudad de Buenos Aires: el <i>Comando Evita</i> <i>Adriana Marisa Carrión</i>	275
--	-----

## ARCHIVOS, MUSEOS, MONTAJES Y TERRITORIOS ARTÍSTICOS LIMINALES

Desmontaje de la obra performática <i>Tucumán me mata.</i> <i>Acción #3. El evento</i> , de Adriana Guerrero y Julio Pantoja <i>Julio Pantoja</i>	297
<i>Instantes de Verdad.</i> Montaje, fragmentos y huellas en un Sitio de Memoria <i>Natalia Magrin</i>	329
El video documental en la universidad, memoria y creación colectiva <i>Adriana Musitano</i>	351
Construir la memoria de la Guerra de Malvinas (1982): <i>Museo Miguel Ángel Boezzio</i> (1998), de Federico León <i>Ricardo Dubatti</i>	371
<i>El Descueve</i> y el despertar de la danza en la postdictadura argentina <i>Dulcinea Segura Rattagan</i>	389
Una genealogía del musical <i>Evita</i> , el acercamiento de Nacha Guevara y una nueva búsqueda sobre Eva Perón <i>Jimena Trombetta</i>	403
En busca de la libertad. Montaje y mediación entre historias, memorias, escenas y performances de la Universidad de Córdoba a la Universidad de Padua <i>Valeria Cotaimich - Juan Pablo Santi</i>	421

La dictadura pinochetista y la voz poética de les niñes detenides desaparecides y sobrevivientes	441
<i>Mirian Pino</i>	

## EXPRESIONES Y FIGURAS EMBLEMÁTICAS DEL TEATRO

Memoria y actuación en Eduardo Pavlovsky: de la resistencia a la multitud	459
<i>Martín Gonzalo Rodríguez</i>	
Lo siniestro como expresión crítica de la identidad. Un acercamiento a la pieza teatral de Daniel Veronese, <i>Del maravilloso mundo de los animales: Los Corderos</i>	481
<i>Milena Bracciale Escalada</i>	
Rescrituras materialistas. Imagen, memoria y experiencia en la dramaturgia de Ricardo Monti	503
<i>Sandra Ferreyra</i>	
Contra lo infigurable. Imaginarios en el teatro testimonial de las postdictaduras del Cono Sur (Argentina y Chile)	523
<i>María Amalia Barchiesi</i>	
Las cosas que ocurren al mismo tiempo. <i>La Terquedad</i> , de Rafael Spregelburd	551
<i>Luz Rodríguez Carranza</i>	
El teatro de Lola Arias: del intimismo posmoderno a una poética de deconstrucción histórica	571
<i>Susana Tarantuviez</i>	
Hacia un retorno de lo político. Postdictadura, memoria y lucha colectiva en la poética escénica de Susana Palomas	591
<i>Laura Fobbio</i>	

Circuitos de la memoria: violencia y juventud en la dramaturgia de Nona Fernández <i>Pablo Aros Legrand</i>	609
---	-----

## EXPERIENCIAS DESDE AFUERA

Teatro uruguayo desde fuera <i>Carlos Liscano</i>	631
--	-----







# Memoria y actuación en Eduardo Pavlovsky: de la resistencia a la multitud

MARTÍN GONZALO RODRÍGUEZ

Universidad Nacional de las Artes - Instituto de Investigación en Teatro,  
Buenos Aires / CONICET

## 1. Introducción

Nos proponemos abordar las formas que adopta la memoria en la producción escénica de Eduardo Pavlovsky. Partiremos del estudio de sus producciones realizadas antes y durante la dictadura militar para luego centrarnos en sus obras posteriores a *Rojos Globos Rojos* (1994), verdadero punto de inflexión en su poética. Vincularemos ciertos aspectos técnicos (la relación que como actor establece con sus textos a los que transgrede sin alterar su semántica, su pregnancia escénica asociada al lugar que le otorga al cuerpo en sus producciones, su técnica actoral que se modifica a partir de la incorporación de procedimientos propios del actor popular) con temas recurrentes, tales como la tortura, el box, el cuerpo, la vejez y la muerte que constituyen el ‘universo Pavlovsky’ y que se encuentran unidos entre sí por un sustrato fuertemente realista. Abordaremos los diversos modos de tramar la memoria en este período que se diferencian de modos adoptados en producciones como *Potestad* (1987) o *Paso de dos* (1990). Veremos que en obras como *La muerte de Marguerite Duras* (2000) la trivialidad de los parlamentos y la ‘simpatía’ del actor ya no van a tener por función ocultar una verdad ominosa que se revela hacia el final de la puesta: ese horror que antes constituía el momento culminante de la trama, pasa ahora a ser un momento más del relato de una ‘vida’ constituida por luces y sombras, pero marcada

en última instancia por la voluntad de resistir y de confluir con un otro que, como veremos, adquiere formas diversas y ambiguas.

Junto con Griselda Gambaro, Pavlovsky da inicio a la llamada “neovanguardia absurdista” con obras como *Somos* (1962), *La espera trágica* (1962), *Un acto rápido* (1965), *Acto sin palabras* (1966, escrita junto a Juan Carlos Herme), *Alguien* (1966), *Robot* (1966) y *La cacería* (1967). En todas ellas se apropia del llamado absurdo nihilista al que combina con formas propias del psicodrama y sus técnicas fundamentales (la inversión de roles, el doble, el soliloquio, el espejo) que estarán presentes en toda su obra. Esta primera etapa de su producción no tuvo gran aceptación por parte de un campo teatral que optó por Griselda Gambaro, cuya obra *El desatino* (1965) dio inicio a una intensa polémica en el campo de la crítica, nucleada en gran medida en la revista “Teatro XX”. Esta polémica enfrentó a quienes optaban por las formas realistas (representada por autores como Roberto Cossa, Ricardo Halac, Germán Rozenmacher y Carlos Somigliana, entre otros) y quienes lo hacían por la obra de Gambaro.

## 2. La memoria del texto: barbarie, modernidad y resistencia en *El señor Galíndez* (1973)

La obra temprana de Pavlovsky (estrenada con su grupo Yenesí, fundado en 1960) se mantuvo al margen de estos enfrentamientos que, entre otras cosas, provocaron el cierre de *Teatro XX* y es solo a partir del estreno de *El señor Galíndez* (1973) que la figura de este autor va a ser reconocida. Buena parte del éxito de esta obra se debe a la productiva apropiación que el autor hace de la obra de Harold Pinter (fundamentalmente de *El montaplatos* de 1957) a la que combina con los mencionados recursos del psicodrama<sup>1</sup>. Con estos elementos, *El señor Galíndez* pone en primer plano el horror que se

---

<sup>1</sup> Para el desarrollo de la polémica entre realistas y neovanguardistas, la evolución del teatro de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlosky y el intertexto de *El montaplatos* en *El señor Galíndez*, remitimos a *Una historia interrumpida* de Osvaldo Pellettieri (Pellettieri 1997).

mezcla con lo cotidiano: frente al carácter abstracto de sus primeras obras encontramos aquí elementos referenciales que denuncian (pero sobre todo anticipan) la violencia política ejercida primero de manera paraestatal (a través de la llamada Triple A) y, luego del golpe militar de 1976, por el estado mismo en connivencia con grupos de poder económicos que pretendían (y finalmente lograron) llevar adelante proyectos de corte neoliberal bajo pretexto de defender (aun mediante la tortura y la muerte) nuestro estilo de vida, acechado por ideologías extrañas.

Se trata de la primera de las dimensiones de la memoria cultural y política: memoria del presente y del futuro (pero también del pasado, ya que la tortura está entramada con nuestra historia y con la historia de la humanidad). Esta obra de Pavlovsky condensa buena parte de los modos a los que la dramaturgia contemporánea y posterior a la dictadura se referirá a ella, fundamentalmente la trivialidad de lo cotidiano que oculta el horror. *Galíndez* inaugura un verdadero dispositivo de la memoria sobre el horror que tiene como eje la banalidad del mal de la que habla Hannah Arendt, pero que introduce con fuerza una dimensión que tiene una larga historia en nuestra cultura: la dimensión de las pasiones asociada entre otras cosas a la violencia.

*Galíndez* (una voz telefónica) da órdenes a tres torturadores encerrados en un cuarto que mediando la obra se revelará como sala de torturas: Beto, Pepe y Eduardo (el aprendiz recién llegado). Este último es quien más claramente representa el pensamiento de *Galíndez* y su mirada final es esclarecedora en este sentido:

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 intentan, bajo ideologías extrañas, destruir nuestro estilo de vida, nuestro ser nacional (Pavlovsky 1997: 185).

Eduardo es el torturador moderno, científico, desapasionado: sigue al pie de la letra las enseñanzas de *Galíndez*, conoce sus libros, los cita de memoria y sabe que para ser exitoso en su profesión es necesario combinar fe y técnica. Beto y Pepe, en cambio, están demasiado

atravesados por las pasiones, por el deseo. A Pepe, Galíndez le pide que “le dé con todo” a un estudiante para que sirva “de escarmiento”, pero “se le va la mano” y lo mata. Beto lo reprende: “Vivo, el pibe hubiera servido más, Pepe”. Pepe intenta asimilar las enseñanzas de Galíndez y transmitírselas a Eduardo:

A estos objetos hay que saberlos usar. Tienen que funcionar a su debido tiempo. Es como una sinfonía. Cada uno debe sonar a su momento. Como dice Galíndez, ya se acabó la época de los matones entre nosotros (Pavlovsky 1997: 182).

Pero esas enseñanzas que quiere transmitir no le sirven a la hora de hacer su trabajo. Su apasionamiento lo vuelve una pieza que distorsiona el funcionamiento de la máquina represiva que, en su ausencia, Galíndez representa. Por eso Beto y Pepe son prescindibles y su destino podría asimilarse al del flaco Ahumada, torturador amigo de Beto, que primero es echado y luego se suicida en circunstancias misteriosas. Al recurso de la postergación de la acción (los personajes esperan en la llegada de las víctimas que siempre está a punto de producirse pero que nunca tiene lugar) se suma el de la circularidad que refuerza la idea de sistema, de máquina que se devora a sí misma: primero es el flaco Ahumada, luego serán Beto y Pepe y quizás luego Eduardo a quienes la máquina irá descartando a medida que su funcionamiento y su tecnología evolucionen, porque la máquina cada vez tolera menos las pasiones, se vuelve cada vez más fría y racional.

En esa suerte de dúo casi cómico y a la vez monstruoso que componen Beto y Pepe, el primero representa la lógica y el segundo la fuerza bruta, irracional. Esta distinción se pone de manifiesto aun en diálogos y actividades triviales como, por ejemplo, jugar al Prode<sup>2</sup>; Beto propone la jugada lógica (que Boca Juniors de local, debería imponerse a Colón que “hace quince años que no le gana en la bombonera” y además “va último”), mientras que Pepe se deja

---

<sup>2</sup> ‘Prode’ es la sigla de pronóstico deportivo, un juego de azar sumamente popular en la que los apostadores tienen que acertar el resultado de trece partidos de fútbol (las opciones para cada uno de los partidos son local, empate o visitante).

arrastrar por un “pálpito”<sup>3</sup>. Se trata de distintos grados de racionalidad (o irracionalidad): Beto estudia Contabilidad, Secretariado General e Impuestos en el Liceo Profesional Cima (una academia popular) por si alguna vez se queda sin trabajo, mientras que Pepe hace gimnasia; Beto tiene una familia, una “vida ordenada”, mientras que Pepe tiene una relación con la Nelly, con quién se golpean mutuamente a la hora del sexo (es más libre, según palabras de Beto). Sin embargo, cuando Galíndez les envía dos prostitutas para que “practiquen”, Beto también se entusiasma y su desconfianza respecto de Galíndez desaparece y es reemplazada por una “ingenuidad popular” que lleva a admirar a quienes mandan y a confiar en ellos:

¡Es un señor! Digan lo que digan, Pepe, ¡pero es un señor! (*Se mueve nerviosamente*). Yo ya tengo unas ganas de empezar a moverme. ¡Te lo juro!, cada vez que hablo con él, ¡me entran unas ganas de laburar! (Pavlovsky 1997: 169).

Lo que en estos grados de deseo o de pasión respecto del “trabajo” se pone en juego (más adelante Pavlovsky hablará de “intensidades”) son ciertos modos violentos de dirimir cuestiones políticas que en nuestra cultura se encuentran condensados en el *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento. El *Facundo* junto con el *Martín Fierro* (1872) de José Hernández son los textos más representativos de la literatura argentina del siglo XIX. Ambos han sido objeto de numerosas polémicas y se han asimilado a modos diversos y contrapuestos de entender el país que van más allá de sus contenidos immanentes. En el caso particular de la obra de Pavlovsky, se retoma la oposición entre dos formas de la barbarie: la barbarie inorgánica, representada por *Facundo* Quiroga y la barbarie hecha sistema representada por Rosas. La biografía del caudillo riojano, *Facundo* Quiroga, le sirve a Rosas

---

<sup>3</sup> La palabra ‘pálpito’ remite a una intuición repentina, es la sospecha o presentimiento de que algo va a ocurrir, pero siempre está asociada a lo inmediato y suele derivar en una acción instantánea (sobre todo en los juegos de azar). En el caso de la obra analizada, aunque Pepe sabe que la lógica indica que uno de los equipos debe ganar, tiene un “pálpito” que le indica que en verdad va a ganar el otro que tiene muchas menos posibilidades.

para resolver el enigma de la barbarie rosista que, desde Buenos Aires, dirige los destinos del país:

Facundo no ha muerto; está vivo en las tradiciones populares, en la política y revoluciones argentinas; en Rosas, su heredero, su complemento: su alma ha pasado a este otro molde, más acabado, más perfecto; y lo que en él era sólo instinto, iniciación, tendencia, convirtiéndose en Rosas en sistema, efecto y fin. La naturaleza campestre, colonial y bárbara, cambióse en esta metamorfosis en arte, en sistema y en política regular capaz de presentarse a la faz del mundo, como el modo de ser de un pueblo encarnado en un hombre, que ha aspirado a tomar los aires de un genio que domina los acontecimientos, los hombres y las cosas. Facundo, provinciano, bárbaro, valiente, audaz, fue reemplazado por Rosas, hijo de la culta Buenos Aires, sin serlo él; por Rosas, falso, corazón helado, espíritu calculador, que hace el mal sin pasión y organiza el despotismo con toda la inteligencia de un Maquiavelo (Sarmiento 1971: 53).

Nos encontramos en este punto con la segunda dimensión de la memoria cultural: más que pensarlo en términos de intertextualidad –lo cual sin dudas daría lugar a una lectura singularmente productiva– preferimos considerar que la obra de Pavlovsky es un emergente de los modos no exentos de contradicciones en que la neovanguardia y sus derivaciones han pensado las relaciones entre los sectores populares y la política. El caso más emblemático de los modos en que estas cuestiones se hacen presentes en el teatro es *La malasangre* (1982), de Griselda Gambaro, en donde nos encontramos con referencias indirectas, pero sumamente claras al rosismo y su política represiva.

Dentro de esta lógica, los poderes a los que el misterioso personaje de Galíndez representa son posibles en la medida en que hay sectores del pueblo ignorantes y desclasados, capaces de ponerse a su servicio. Solo de ese modo se explica que puedan hablar de la tortura como una profesión o un trabajo y que crean que de ese modo están sirviendo a la patria. Esto puede apreciarse claramente en Beto y Pepe (lo vemos en su lenguaje, en lo que Beto estudia, en que Pepe llame a su novia “la Nelly”), pero también en Sara, llena de prejuicios y encargada de alimentar a los torturadores y limpiar la escena simulando no ver lo que sucede. Sin embargo, sería injusto decir que esta es la única

imagen de lo popular presente en la obra: así como encontramos al pueblo cómplice, también encontramos al otro pueblo representado por Coca, que tiene a Perón tatuado en la espalda y lo exhibe con orgullo:

COCA. -Yo también tengo mi tatuaje. ¡Miren! (*Muestra la espalda con orgullo. Los tres se acercan a mirarla.*)

BETO. -¡Perón! ¡Lo tiene a Perón en la espalda! ¡Esto es genial! (*Se ríe a carcajadas.*)

EDUARDO. -¡Lo tiene con la banda presidencial y todo!

PEPE. -(*Muy serio.*) ¿Sos peronista vos?

COCA. - (*Desafiante.*) ¡Sí! ¿Por qué?

PEPE. -;Raja de acá, negra de mierda!

BETO. -(*Tentado.*) ¡Déjate de joder, Pepe! ¡Lo tiene a Perón en la espalda y te lo vas a tomar en serio!

EDUARDO. -;Déjela, señor! ¡No ve que es una pobre mujer!

COCA. - Pobre mujer será tu madre (Pavlovsky 1997: 178-179).

La escena pone en primer plano al “otro pueblo”, al pueblo que reivindica a Perón y al que la elite (y quienes reproducen su lógica) llama “negros de mierda”. Al pueblo que no se subordina y que es capaz de sostenerle la mirada al patrón gracias al peronismo. Ese pueblo que no acepta que lo defiendan los siervos del poder y que es capaz de responder: ¡Pobre mujer será tu madre!

En esta escena quizás menor dentro del contexto general de la obra, comienza a configurarse un modo de la memoria que luego va a ser central en su obra posterior: la resistencia (popular o no) que no pasa por la idea (o al menos no solo por ella) sino por el cuerpo, la memoria de la resistencia que se inscribe de manera indeleble en los cuerpos como un tatuaje. Es la memoria de la militancia (de la mujer militante) en *Paso de dos* (1990), pero también la memoria del pueblo, de los actores populares y sus procedimientos que se abre en *Rojos Globos Rojos* (1994). Con relación a *Paso de dos*, la resistencia de Ella radica en el silencio: no habla bajo tortura, no nombra a nadie, no delata a nadie, ni siquiera da nombres falsos: “pensabas que la intensidad haría develar hasta lo más íntimo pero es al revés es lo más íntimo lo que más se preserva en la intensidad, siempre queda algo a

resguardo” (Pavlovsky 2008: 117) y no habla luego, no nombra a su torturador, no le asigna el lugar que él desea tener (no nombra ese juego de intensidades a las que Él llama “lo nuestro”), lo destierra de la memoria:

ELLA.- No te voy a nombrar. Preferiría que te denuncie, que cuente todo. Sé que así te sentirías mejor, orgulloso de que todos sepan que me tocaste querés ser héroe como todos los demás orgullosos otra vez de lo que hicieron orgullosos de andar sueltos desafiando y acechando siempre... otra vez héroes sos demasiado retorcido no te voy a nombrar vas a seguir esperando... esperando siempre ése va a ser tu pequeño tormento te conozco bien (Pavlovsky, 2008: 119).

La puesta en escena de Laura Yusem trabajaba a partir del desdoblamiento del personaje femenino. Habría por lo tanto dos ELLA:

1) una ELLA que está “en escena” (la actriz Susy Evans) cuyo cuerpo inerte, desnudo y sin voz era manipulado por Pavlovsky en un piletón lleno de afrecho que generaba un efecto de “lucha en el barro”;

2) una ELLA que estaba en las gradas en las que se ubicaba el público, esta vez vestida y con voz (Stella Gallazzi), cubierta de restos de barro que evidencian la duplicidad. Esta segunda ella sostenía un extenso e intenso encuentro personal con El que culminaba en el “no te voy a nombrar”.

Se resiste desde la voz, pero sobre todo se resiste desde el cuerpo (en cuyo caso la voz opera como un emergente del cuerpo, es tartamudeo, balbuceo que excede la mera palabra, la mera comunicación y remeda el tartamudeo y el balbuceo del pueblo, sus ritmos que en buena medida son su memoria). En *Rojos Gobos Rojos* se inicia una reversión respecto de su producción anterior: retoma el uso de la morcilla que había iniciado en *Potestad* y que hacía que el texto se extendiera de treinta a sesenta minutos de duración, pero pone esa capacidad adquirida durante esa puesta al servicio de un personaje positivo, el Cardenal, sobreviviente en un pequeño teatro de balneario



(Los Globos Rojos) junto a sus ayudantes (las Popis). Como en buena parte de su producción anterior, sostiene un largo encuentro personal con el público en el que alternan anécdotas, temas triviales, textos de Shakespeare y de obras suyas anteriores (fundamentalmente de *El Cardenal*), referencias a la vejez y a la degradación del cuerpo, uno de sus temas favoritos (presente por ejemplo en *Potestad*), remisiones a autores (Roberto Arlt, Gregorio de Laferrère, Oliverio Girondo, Samuel Beckett, Pirandello, Molière), actores varios, cultos y populares (Héctor Alterio, Alberto Olmedo, Pepe Arias, Luis Sandrini, Fidel Pintos, Luis Arata, Oscar Ferrigno, Vittorio Gassman, Marlon Brando) y directores (Stanislavsky, Meyerhold, Juan Carlos Gené). La vejez, la decadencia, la imposibilidad para pagar las cuentas, la escasez de público, lejos de hacerlo sentir derrotado, refuerzan su fe:

CARDENAL. -¿Cuántas entradas hay para las once?

PIPI. -Hay ocho Cardenal.

CARDENAL. -¿Ocho? ¿Y vendidas, Pepi, vendidas, vendidas? ¿Cuántas hay?

PEPI. -Tres.

CARDENAL. -¿Tres? (*Se sienta en silencio frente al espejo del camarín. Señala con los dedos índice de cada mano las fotos de Dringue Farías y Pepe Arias. Baja la cabeza, cierra los ojos y se reconcentra. Grita:*) ¡Vamos todavía Globos Rojos! (Pavlovsky 2008: 101).

Si con *Potestad*, Pavlovsky descubría sus dotes como ‘improvisador’ y su capacidad para el juego con el público, en *Rojos Globos Rojos* va a poner esas dotes al servicio de un teatro de resistencia que encuentra su principal fundamento en el cuerpo como dispositivo de memoria y en los procedimientos que toma del actor popular. Como el tatuaje de Perón que Coca luce con orgullo en su espalda, hay una memoria individual y colectiva de la que el cuerpo es soporte: esa memoria, cuando es verdaderamente experimentada, nos vuelve resistentes y la actuación popular algo tiene para decir al respecto. Vamos a pensar entonces estas cuestiones en dos de sus obras estrenadas en la década del 2000: *La muerte de Marguerite Duras* (2000) y *La gran marcha* (2003).

### 3. La memoria del cuerpo: *La muerte de Marguerite Duras* y *La gran marcha*<sup>4</sup>

#### 3.1. Pavlovsky autor de sí mismo

Afirma Eduardo Pavlovsky en la entrevista realizada por Jorge Dubatti (Pavlovsky 2000) en la introducción al tercer tomo de sus obras completas que, si bien su reconocimiento internacional se debe más a su labor como dramaturgo, él se considera fundamentalmente un actor. Sin duda algo de cierto hay en su afirmación: bastaría con comparar los textos y las puestas de *Paso de dos* o *Potestad* para notar la distancia que hay entre su producción escrita y su concreción escénica. Si bien Pavlovsky como actor nunca se alejó demasiado de los contenidos implícitos de sus textos –en algunos casos verdaderos guiones–, siempre se caracterizó por realizar agregados y cambios que los enriquecían y redimensionaban. *La muerte de Marguerite Duras*, por ejemplo, es una verdadera lección de cómo se dice e interpreta un texto escrito. Sabemos a través de declaraciones suyas que ese texto fue dicho antes que escrito porque Pavlovsky escribía sus obras o sus guiones, según el caso, pensándose a sí mismo como protagonista y aun –la hipótesis es de Osvaldo Pellettieri (1994)– como director. Es decir, el acto de la escritura y su concreción actoral y directorial se presentaban de manera simultánea como un todo que encontraba en Pavlovsky su procedencia y su concreción final. Sin dudas, Pavlovsky

---

<sup>4</sup> *La muerte de Marguerite Duras* (2000), de y por Eduardo Pavlovsky; Dirección: Daniel Veronese; Asistentes: Guillermo Arengo y Eduardo Misch; Luces: Guillermo Arengo; Sonorización: Martín Pavlovsky; Realización Escénica: Ariel Cánepa; Prensa: Colombo, Pashkus y equipo; Fotografía: Guillermo Arengo; Diseño Gráfico: Gonzalo Martínez. Teatro Babilonia. *La gran marcha* (2003), de Eduardo Pavlovsky. Actores: Eduardo Pavlovsky, Norman Briski, Susy Evans, Karina K, Jorge Waldhorn, Eduardo Misch, Hernán Romero, Kevin Valente, Fabián Conti, Ariel Sandez, Sebastián Iglesias Rial; Escenografía: Leandro Bardach, Norman Briski, Mauricio Zuleta; Vestuario: Magda Banach; Música original: Marín Pavlovsky; Asistente de sonido: Alejandro Vargas; Asistente de luces: Mauricio Zuleta; Asistente de vestuario: María de la Paz Carmelli; Realización de escenografía: Héctor Aristimuño, Alejandra Castillo, Fabián Conti, Eduardo Jercog, Angel Skoliver, Kevin Valente; Asistente de dirección: Verónica Jofré; Dirección: Norman Briski. Centro Cultural de la Cooperación.

fue el mejor intérprete de su propia producción escrita: cuesta imaginar a otro actor haciendo *Paso de dos* de la manera en que él la hizo.

Cabría ahora preguntarse qué es lo que Pavlovsky hacía con sus textos o, dicho de otro modo, de qué manera lograba que estos fueran tan efectivos. En primer lugar, Pavlovsky poseía una enorme pregnancia escénica que excedía ampliamente sus dotes actorales: nadie llenaba la escena como él, nadie generaba en el espectador una conciencia tan grande de que eso que estaba allí en escena era un cuerpo. Porque Pavlovsky era fundamentalmente un cuerpo en escena y su actuación buscaba siempre reforzar este punto del que no sólo era plenamente consciente, sino que lo ponía de manifiesto en su propia escritura (las referencias a su altura, el hacerse llamar “grandote”, etc.) y en sus acciones (por ejemplo, cuando boxeaba). Esta presencia física se encontraba en perfecta consonancia con esa extensión del cuerpo que es la voz: Pavlovsky poseía una voz gruesa y grave que se adaptaba perfectamente a sus necesidades y al tipo de personajes que creaba. En esta puesta, esa pregnancia escénica se veía favorecida por la proximidad con el público, por una escenografía casi nula (una pared de cemento y un sillón negro) y por una luz casi blanca que estaba destinada a evitar la creación de ‘climas’ o, al menos, a crear un clima natural, que dejaba de lado toda estilización.

Por supuesto que estas dotes que podríamos denominar ‘naturales’ y que Pavlovsky explotaba con gran agudeza, no podrían ‘funcionar’ en escena sin una técnica actoral acorde. Y Pavlovsky poseía esa técnica. No se trataba por cierto de una técnica depurada –cuesta imaginarlo interpretando a otros personajes que no fueran los por él mismo diseñados–, pero sí efectiva, aspecto fundamental en un teatro de ‘efectos’ como el suyo. Esa técnica que combinaba procedimientos realistas con otros provenientes del psicodrama y que, a partir de *Potestad* y de *Rojos Globos Rojos* comenzó a incorporar procedimientos del actor popular argentino, se hallaba al servicio de una textualidad cuyo principio constructivo es el encuentro personal. En la obra que nos ocupa estos encuentros personales se producen con Aristóbula, la “mujer ausente”, pero fundamentalmente con el público. En esta puesta, esos encuentros personales –a veces verdaderas confesiones de

actos horrendos— alternaban con momentos triviales, hasta divertidos, que producían un tipo de identificación ‘simpática’. Los espectadores se reían, se conmovían, se sentían ‘cerca’ del personaje, compartían su relato, sus temores, sus dudas existenciales. Solo en el momento en que cuenta que golpeaba a gente a cambio de dinero se producía una distancia, pero increíblemente esa distancia se acortaba luego y el espectador volvía a acercarse al personaje, ‘olvidando’ ese momento de horror. Y en este punto se percibe una diferencia respecto de su textualidad anterior, ya que este horror ‘pinteriano’ no ocupaba un lugar central, sino que era un momento más en la ‘vida’ del personaje. En esta puesta, la trivialidad ya no tenía por función ocultar una verdad que, conforme a la gradación de conflictos propia del realismo, habría de intensificarse o revelarse hacia el desenlace, sino que ahora se hallaba al mismo nivel que ese momento de horror —el relato de la tortura, que en otras obras ocupaba un lugar central, pasa a ser un momento más—. Este reposicionamiento del horror no era de ningún modo ingenuo y respondía a exigencias realistas, a la idea de que todos podemos cometer actos terribles, si nos dejamos llevar, si no llevamos inscriptos en nuestros cuerpos y en nuestras conciencias los necesarios mecanismos de resistencia. La escena presentaba múltiples facetas de un mismo personaje, pequeñas muestras de sus costados ominosos, pero también de sus aspectos ingenuos, de sus deseos, sus tristezas y sus resistencias —resistencia a golpear a la mujer embarazada, pero también resistencia por medio de la risa que, a la manera de la “peste” artaudiana, se contagiaba a todo el hospital provocando la represión policial—. Pero este carácter proteico del personaje no implicaba de ningún modo dispersión: por el contrario, sus ‘fragmentos’ estaban armonizados como un verdadero conjunto integrado. Pavlovsky buscaba “suturar estos fragmentos, realizar un montaje con este fin, trabajar con un todo orgánico, llevar la vida a escena” (Pavis 1994: 82). Más aún, por más que el personaje presentaba aspectos repudiables, el espectador sabía que detrás de él se encontraba Pavlovsky, un hombre cuyo compromiso operaba como garante de la ideología del texto —garante de una memoria de izquierda— y permitía al espectador resolver positivamente toda ambigüedad, toda duda respecto de los sentidos últimos del texto. De hecho, la presencia de Pavlovsky, por

más que estuviere componiendo un personaje, jamás abandonaba la escena por completo ya que los límites entre actor y personaje eran en él muy difusos.

Nos gustaría en este punto hablar de la risa –tematizada en el citado relato del hospital– y del lugar que Pavlovsky le otorga al humor en la última etapa de su producción, especialmente en obras como *Rojos Globos Rojos*. Pavlovsky encuentra en la risa una forma de liberación y de resistencia. Hay un segmento de la puesta que casi podría considerarse una reflexión sobre su poética: es el relato de la pelea por el título olímpico. Allí el personaje relataba una singular estrategia: le hacía “morisquetas” al rival reproduciendo las enseñanzas teatrales que había recibido de Pedro Asquini<sup>5</sup>, lo hacía reír y lo ablandaba, ganándole finalmente por puntos. Vemos aquí una verdadera metáfora de la función de la risa en este espectáculo: ablandar al espectador para luego golpearlo. Tanto los golpes como la risa –los golpes y la risa de la anécdota, pero también los que tenían lugar durante la puesta– poseían la misma función: generar resistencias en el público apelando a su conciencia, pero también interpellando al cuerpo con el objetivo de ‘desactivar’ sus automatismos. Vemos que la risa aparece en Pavlovsky con una función regeneradora y desautomatizante, cercana a la que le atribuye Artaud cuando comenta los films de los hermanos Marx.

Ahora bien, ¿qué técnicas utilizaba Pavlovsky para producir risa? Como habíamos anticipado, Pavlovsky recupera técnicas del actor popular como la mueca, la maquieta y el hablarle directamente al público, pero también procedimientos verbales como la morcilla, a la que apela permanentemente y por medio de la cual se aleja del texto dramático que da origen al espectáculo, aunque sin alejarse de su sentido<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Pedro Asquini fue, junto con Alejandra Boero, el fundador de Nuevo Teatro, uno de los teatros independientes de mayor trayectoria entre las décadas del cuarenta y del sesenta.

<sup>6</sup> Para la explicación de estos procedimientos nos basamos casi totalmente en los desarrollos de Osvaldo Pellettieri (2001). La maquieta, base del efecto cómico, implica una exageración de lo costumbrista a la que se llega eludiendo la afectación, que es una manera gruesa de concretar el artificio habitual en los actores cultos que

Sin duda, Pavlovsky no fue un actor popular, no pertenecía a esa tradición actoral: sin embargo, supo incorporar limitadamente sus recursos combinándolos con técnicas realistas de actuación para ponerlos al servicio de una textualidad igualmente realista. Había en él además dos aspectos que lo acercaban al actor popular: la ‘soledad’ y la ‘autotradición’ de las que habla Marco de Marinis. Pavlovsky actuaba solo (aun cuando hubiera otros actores en la escena), escribía los textos que luego representaba y, más allá de los directores ocasionales, era él mismo quien se encargaba de dirigirse como actor. Prueba de ello son

---

representan teatro popular. La maquieta resulta de una exageración de los rasgos distintivos de los personajes marginales del teatro de principios del siglo XX, de un siglo y un desparpajo en los que se mezclaban un rostro y un tono desafiantes con el servilismo, la agresividad y la intriga, aspectos que resultaban sumamente atractivos para su público. El movimiento torpe, el equilibrio precario del cuerpo, echado hacia adelante, y la peculiar elocución, descomponían la armonía de la escena desde el ingreso mismo del personaje. La mueca, base del efecto melodramático o patético, siempre va acompañada de un tono peculiar que es el tono llorado y presenta dos modalidades: en primer lugar, la mueca sentimental, en la que confluyen la felicidad del mundo evocado y la tristeza por la pérdida del mundo evocado: la sonrisa hace presente ese mundo mientras que la mirada llorosa señala lo irremediable de la pérdida. Es la mueca propia del cantante de tango y de la mayor parte de los actores populares. En segundo lugar, encontramos la mueca patética, resultado de una exageración de lo sentimental: es una contorsión triste pero payasesca del rostro propia de un personaje ridículo que no puede soportar la realidad y en la que la risa y el llanto han quedado cristalizados, asociados a una angustia existencial. Esta mueca puede verse por ejemplo en actores argentinos como Luis Sandrini, Pepe Arias o Luis Arata, a quienes el propio Pavlovsky se refiere en *Rojos Globos Rojos*. La mueca y la maquieta están moduladas por procedimientos secundarios, también desarrollados por Pellettieri, tales como el camelo (hablar de manera ininteligible o disparatada y cometer errores de pronunciación, el famoso ‘cantinfleo’), el latiguillo (énfasis particular al final de un parlamento), la acción simultánea (el llamado ‘robar escena’ que en el actor popular siempre redundante en parodia), el aparte (parlamento breve en el que el personaje habla con el público o consigo mismo fingiendo que está solo), la morcilla (uso de palabras o frases no incluidas en el texto original), el retruécano (respuesta rápida al público o a otro actor), la parodia a la declamación característica del actor culto y el doble diálogo (hablar con el partenaire mirando al público y haciendo gestos de burla que por lo general niegan lo que la palabra afirma). Estos procedimientos y los modos particulares en que se los utiliza, constituyen el capital con el que el actor sube a escena y con el que disputa los favores del público y su lugar dentro del campo teatral.

las partituras finales de cada uno de sus espectáculos, tan parecidas entre sí, tan adecuadas a ese estilo tan propio. Es interesante ver cómo en esta puesta los aportes de la dirección de Pavlovsky convivían con los aportados por la dirección de Daniel Veronese, cofundador del reconocido grupo *El Periférico de Objetos* y celebrado autor y director teatral. Creemos ver la escritura escénica de Veronese en tres puntos:

a) En primer lugar, en la reiteración de determinadas acciones como, por ejemplo, el gesto de cortar fiambre con la máquina que remitía a la idea metafísica y existencial de ‘asomarse al vacío’. La repetición de este gesto, generaba una sensación de extrañeza acorde al uso de lo siniestro tan caro a Veronese –producía un efecto *flashback*–, pero también reforzaba los núcleos del texto dramático, funcionaba como un conector que articulaba los diversos fragmentos en función de un sentido. En este punto vemos que aún ciertos recursos ‘marca Veronese’ eran refuncionalizados por Pavlovsky en función de su propia poética.

b) En segundo lugar, el uso del sonido, los extraños ruidos ‘de fondo’, que venían de distintos sectores de la sala, aun desde fuera de la sala. Estos ruidos ‘abrían’ la escena y reforzaban la idea de vacío, de que algo inefable nos acechaba en nuestra cotidianeidad.

c) En tercer lugar, el carácter moderadamente fragmentario del texto (el rescate del fragmento), que si bien no lograba disolver por completo la tendencia de Pavlovsky a concebir la escena como un conjunto integrado al menos la limitaba y diluía el efecto de ‘mirada final’ o de revelación habitual en su poética. Este aspecto es remarcado por el propio Pavlovsky en entrevistas (2000: 27-28):

Desde el primer momento le dije a Veronese que, a pesar de que se me reconoce más como autor, en el teatro soy básicamente un actor. Le sugerí que nos centráramos en el trabajo actoral a partir de improvisaciones sobre determinados temas. Nos reuníamos los lunes, tres horas, para trabajar sobre materiales en los que yo improvisaba. Veronese es un director muy hábil. Frente a mi forma de escribir con el cuerpo, en las improvisaciones, ha sido un armador de rompecabezas. *La muerte de Marguerite Duras* es la historia de un hombre a través de fragmentos, Veronese se encargó de ir conectando esos materiales, buscando los enlaces de continuidad, los vínculos. Fueron reuniones muy creativas, de gran importancia para mi labor como dramaturgo.

Entre Pavlovsky y Veronese hay muchos aspectos en común: una serie de lecturas entre las cuales se podría mencionar a Foucault, Artaud y fundamentalmente Deleuze, una misma ‘tradición’ teatral cercana al absurdo, un gusto por los ‘márgenes’ (Pavlovsky) o por la ‘periferia’ (Veronese) que forma parte de una ideología pero también de una estrategia para posicionarse dentro del campo intelectual teatral. Sin embargo, hay un aspecto que los diferencia claramente: la poética de Veronese opera con los principios de negatividad, fragmentariedad y discontinuidad, presenta una serie de aspectos ‘inefables’ que contrastan con la textualidad realista de Pavlovsky regida por los principios de identidad, totalidad y causalidad (Ferreyra 2019). Creemos que en este duelo de poéticas, Pavlovsky se impuso claramente: fue él quien llevó adelante la puesta en escena utilizando los aportes de Veronese en función de su manera de concebir el teatro. Todo ello apoyándose en un texto dramático estructurado como una sucesión de encuentros personales que alternan con momentos triviales y por el que desfilan ciertos temas que constituyen –como se ha dicho– el ‘dispositivo de memoria Pavlovsky’, tales como las torturas, el box, el miedo y la atracción por el vacío, el cuerpo, la vejez y la muerte, unidos todos por un sustrato fuertemente realista y por clara voluntad de transformar al espectador, de generar en él ‘resistencias’, de acumular experiencias que le permitan construir una memoria del cuerpo. Esta memoria que todavía es individual va a confluir en *La gran marcha* con la memoria colectiva, con la memoria del pueblo o, más precisamente, de la multitud.

### 3.2. Hacia la multitud: *La gran marcha* (2003)

Escrita por Pavlovsky y dirigida por Norman Brisky, *La gran marcha* (2003) es una reescritura doble de *Coriolano*, de William Shakespeare. Decimos doble porque es sometida a dos transformaciones sucesivas: la primera es la que da origen a *La gran marcha*, texto dramático; la segunda es la transformación escénica a la que este texto resultante es sometido por la dirección de Brisky y, sobre todo, por el propio



Pavlovsky que con su actuación transgrede y amplifica no solo a Shakespeare sino su propio texto.

En *La gran marcha* reaparecen las preocupaciones habituales en la producción de Pavlovsky, cuyo cuerpo vuelve a ser espacio de cruce de preocupaciones políticas y privadas (aunque, como diría Deleuze, en Pavlosky el universo privado, aún aquellos aspectos más íntimos, son políticos en sí mismos) que se ponen de manifiesto en los sucesivos encuentros personales (con su madre Volumnia, con su esposa, con el senado, con la multitud, con el jefe de los volskos) que estructuran la obra y que permiten incluirla en una suerte de realismo tardío, caracterizado precisamente por estos encuentros en los que no es posible distinguir lo político y lo privado y que actoralmente se expresan a través del uso de procedimientos del actor popular.

Todos esos encuentros personales (privados y políticos a un tiempo) están ahí para poner en evidencia una verdad: la verdad de aquellos que quieren alejarlo de la gente. El mundo familiar, la relación con su madre y con su esposa, pero también el senado (metáfora de la ‘vieja política’ o la ‘política de los políticos’) forman parte de un orden edípico que retiene a Coriolano y le impide unirse con el verdadero sujeto de esta obra: la ‘multitud’, cuya gramática ha sido estudiada por Toni Negri y Michel Hardt en *Imperio* y por Paolo Virno, entre otros. Haciendo una pequeña digresión, no podemos obviar que, así como el contexto de *Rojos Globos Rojos* era el neoliberalismo menemista, el contexto de esta obra todavía está afectado por los coletazos del 2001 y del “que se vayan todos”, pero también de la asunción de Néstor Kirchner y de su célebre discurso que abreva en los orígenes del peronismo (la remisión al tatuaje se vuelve nuevamente inevitable). En una nota publicada en “Página 12” (6 de marzo de 2013) en oportunidad de la muerte de Hugo Chávez, Pavlovsky compara a esos negritos a los que Chávez había “vacunado contra la indignidad” y a su descenso de los morros para liberar a su líder en oportunidad del golpe de estado perpetrado en su contra con el 17 de octubre de 1945, cuando el pueblo llenó la Plaza de Mayo pidiendo la libertad de Perón. Dice Pavlovsky en la nota:

Pensé en los “cabecitas negras” de Perón lavándose las patas en Plaza de Mayo. Allí se inscribían como Hombres. Se les dio la dignidad de ser “humanos”. De las patas de los cabecitas surgió el peronismo. Ese fue su primer movimiento de liberación. De auténtica liberación (Pavlovsky 2013).

La pregunta entonces es la siguiente: ¿cuál es el nexo que hace posible la unión entre el líder y la multitud (aunque la multitud no deba tener líder, carezca de centro)? Y la respuesta solo puede ser una: el cuerpo entendido como dispositivo de memoria, pero también como espacio abierto a la experiencia, al encuentro con lo inesperado. Coriolano es ante todo un cuerpo y tanto su ‘pedazo’ (una suerte de bastón de mando) como su espada no son más que prolongaciones de ese cuerpo, símbolos fálicos que el poder (la familia, la ‘vieja política’) desea poner al servicio de un orden perimido, de viejos mandatos.

En este sentido el teatro funciona como una metáfora de la política que Pavlovsky percibía como deseable. Ese modo de entender la política era representado escénicamente en el modo que Coriolano se vinculaba con la multitud, pero también se prolongaba en el modo en que Pavlovsky interpelaba a los espectadores en su propio cuerpo. Pavlovsky sabía que el teatro debía operar sobre el cuerpo del público: es la idea del “teatro como peste” de Artaud que Pavlosky lograba articular con un pensamiento político, pero también con un conjunto de procedimientos ‘populares’ que fue desarrollando por lo menos desde el estreno de *Rojos Globos Rojos* y con una pregnancia que era en gran medida la base de su efectividad.

Pavlovsky era fundamentalmente, tal como vimos, un cuerpo en escena y su actuación buscaba siempre reforzar este punto del que era plenamente consciente. Esta conciencia se pone de manifiesto en su propia escritura: el ‘pedazo’ es una sinécdoque de su cuerpo y los permanentes chistes de doble sentido en torno a este pedazo, un modo de referirse a él mismo y una muestra más del carácter profundamente autorreferencial de su producción escénica. También son modos de referirse al cuerpo propio y de escenificarlo, sus referencias a la vejez o la repetición constante e invariable de los emotivos enfrentamientos con ese amigo-enemigo que es el jefe rival (y en este caso la lucha

con espadas es una metáfora de otra de sus pasiones, ampliamente conocida por sus seguidores y tematizada en otras obras suyas como *Cámara lenta* o *La muerte de Marguerite Duras: el boxeo*.

Esta pregnancia, tal como vimos, era reforzada escénicamente por Pavlovsky a través del uso de los procedimientos del actor popular combinados con lo que Arturo Cerretani (refiriéndose a los personajes del grotesco criollo) llama el “balbuceo” del protagonista.

Veamos, por ejemplo, cómo utilizaba Pavlovsky la maquieta en esta puesta. Este recurso que en el actor popular era la base de la caricatura y del efecto reidero se construía en torno al gestus del actor popular, del sigilo (la actitud temerosa frente al poder o a las diferencias de clase) y del desparpajo (una actitud desenfadada opuesta pero complementaria a la anterior, que permite que el cuerpo se desencadena y olvide las regulaciones a las que está sometido). Pavlovsky lograba articular estas dos actitudes con su manera de entender la política, como un dispositivo de memoria que le permitía traer al presente las “agachadas”<sup>7</sup> y las resistencias del pasado: recurre al sigilo (y al balbuceo) en los momentos en que el personaje se somete a los poderes de turno –el cuerpo inclinado, la mirada huidiza, pero con un matiz amenazante–, y al desparpajo –actitud desenvuelta y liberadora– cada vez que logra escapar total o parcialmente de la lógica perversa de la dominación. Es decir que el desparpajo funcionaba a la vez como metáfora y sinécdoque de toda rebelión, como la rebelión del cuerpo individual inmerso en ese otro cuerpo que es el cuerpo de la multitud.

El intenso despliegue escénico y los movimientos de los actores también se encontraban en función de estas ideas, y en este sentido cabe destacar la labor de Briski quien, por otra parte, desempeñaba con singular efectividad a la madre de Coriolano. La escena reproducía de algún modo el funcionamiento maquínico de una sociedad perversa, pero también tenían lugar en ella momentos en los que se vislumbran salidas, posibles líneas de fuga, en las que el cuerpo parecía liberarse de la lógica del poder.

---

<sup>7</sup> La palabra ‘agachada’ traduce en términos físicos el sometimiento.

Una última apreciación: resulta difícil conciliar la intimidad y la emoción presentes en el encuentro entre Coriolano y el jefe de los volskos (enemigos y amigos a un tiempo), la nostalgia y los sentimientos que esa unión provocaba, con la posterior traición de este último. Esta ‘comunidad’ entre los personajes aparecía, a todas luces, como más verdadera que la posterior traición y prefiguraba el encuentro final entre Coriolano y la multitud. Estos encuentros eran los dos “momentos de verdad” (Moretti 1986) de la puesta, en los cuales se accedía a una verdad que trascendía lo discursivo y que se vivía en el cuerpo: la verdad de una multitud que sólo cree en el cambio porque para la multitud nada permanece en su lugar, es puro movimiento. La verdad de un teatro que se dirige a una multitud deseable, que se sabe político y que se propone llegar al cuerpo, crear resistencias que ayuden al espectador (aun al espectador progresista y biempensante), a escapar de esas trampas que el poder nos tiende a diario para someternos y a comenzar a diseñar desde la memoria del cuerpo la gran resistencia futura.

## Bibliografía

- ARTAUD, Antonin (2005), *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- DE MARINIS, Marco (1997), *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires, Galerna.
- FERREYRA, Sandra (2019), *Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino*, Los Polvorines, Ediciones UNGS.
- MORETTI, Franco (1986), *The moment of truth*, “New Left Review”, I, 159.
- PAVIS, Patrice (1994), *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*, La Habana, Casa de las Américas.
- PAVLOVSKY, Eduardo (2008), *Teatro completo I*, Buenos Aires, Atuel.
- PAVLOVSKY, Eduardo (1997), *Teatro completo II*, Buenos Aires, Atuel.
- PAVLOVSKY, Eduardo (2000), *Teatro completo III*, Buenos Aires, Atuel.
- PAVLOVSKY, Eduardo (2013), *Chávez*, “Pagina 12”, en <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-215157-2013-03-06.html> [20-11-2020].
- PELLETTIERI, Osvaldo (1994), *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*, Buenos Aires, Galerna.

PELETTIERI, Osvaldo (1997), *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna.

PELETTIERI, Osvaldo (dir.) (2001), *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*, Buenos Aires, Galerna.

SARMIENTO, Domingo Faustino (1971), *Facundo*, Buenos Aires, Kapeluz.