

EDUARDO PAVLOVSKY Y EL TEATRO MICROPOLÍTICO DE LA RESISTENCIA: DE “EL CARDENAL” (1991) A “VARIACIONES MEYERHOLD” (2005)

Jorge Dubatti

Grupos textuales y poéticas de producción de sentido político

En diferentes ocasiones¹ hemos sostenido que los textos de Eduardo Pavlovsky pueden distribuirse en cuatro principales macropoéticas o grupos textuales²:

la macropoética de los textos postvanguardistas y fundamento de valor “hacia una realidad total”: *La espera trágica* (1961), *Somos* (1961), *Regresión* (1961), *Camellos sin anteojos* (1963), *Imágenes, hombres y muñecos* (1964), *Un acto rápido* (1965), *El Robot* (1966), *Alguien* (1967, en colaboración con Juan Carlos Herme), *La cacería* (1967), *Match / Ultimo match* (1967, con J. C. Herme) y *Circus-loquío* (1969, escrita con Elena Antonietto).

la macropoética de los textos de matriz realista con intertextos variables de la postvanguardia y fundamento de valor socialista: *La mueca* (1971), *El señor Galíndez* (1973), *Telarañas* (1977), *Cerca* (1979), *Cámara lenta* (1980), *Tercero incluido* (1981), *El señor Laforgue* (1983), *Josecito Kurchan* (1984).

la macropoética de los textos de la “estética de la multiplicidad” y fundamento de valor socialista: *Potestad* (1985), *Pablo* (1987), *Voces/Paso de dos* (1990).

la macropoética de los textos de la micropolítica de la resistencia: *El Cardenal*, *La ley de la vida*, *Alguna vez*, *Trabajo rítmico* (todos de 1991-1992, momento de transición), *Rojos globos rojos* (1994), *El bocón* (1996), *Poroto* (1996), *Dirección contraria* (teatro-novela breve, 1997), *Textos balbuceantes* (1999), *La muerte de Marguerite Duras* (2001), *Pequeño detalle* (2002), *Volumnia/La Gran Marcha* (2002-2003), *Imperceptible* (2003), *Análisis en París* (2003), *Variaciones Meyerhold* (2004-2005).

De acuerdo con este ordenamiento, los textos incluidos en el quinto tomo de su *Teatro completo* enlazan la última (y más cercana) etapa de su producción (*Análisis en París*, *Imperceptible*, *Variaciones Meyerhold*) con la primera de los años sesenta (*El robot*, *La cacería*). Dos concepciones del mundo y del teatro diversas. También, dos concepciones políticas diferentes, si se comprende el término política (traspolando diversos aportes del campo de los estudios y la teoría política clásica y moderna, a la especificidad del teatro) como toda práctica o acción artística (en los diferentes niveles de la poética, en la producción y la circulación, en la gestión de recursos e institucional, en la recepción) productora de sentido social en un determinado campo de poder (relación de fuerzas), en torno de dichas estructuras de poder y su situación en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas, sentido que implica un ordenamiento de los agentes del campo en amigos, enemigos, neutrales o aliados potenciales. A partir de esta definición distinguimos macropolítica de micropolítica para designar, bajo el primer término, los

¹ Véase al respecto nuestra Tesis doctoral inédita *El teatro de Eduardo Pavlovsky: poéticas y política (1961-2003)*.

² Los años corresponden a la fecha de composición o escritura.

grandes discursos políticos de representación, de extendido desarrollo institucional en todos los órdenes de la vida social (liberalismo, izquierda, socialismo, comunismo, peronismo, radicalismo, etc.); bajo el segundo, la construcción de espacios de subjetividad política alternativa, por fuera de las macropolíticas, o en singular, compleja tensión de distancia y complementariedad con ellas. Sostenemos que cada uno de los grupos textuales o macropoéticas antes referidos participa, con combinatorias singulares, de las siguientes archipoéticas (o poéticas abstractas) de producción de sentido político:

Teatro jeroglífico: Llamamos así a una poética abstracta que, a partir del legado de las vanguardias históricas, radicaliza el valor de lo nuevo, y propone un teatro jeroglífico que rompe con el principio mimético de contigüidad y con el realismo objetivo, discursivo y expositivo en el que se funda el drama moderno desde el siglo XVIII. El objetivo es desautomatizar la visión materialista, realista, pragmática de “nuestro común mundo compartido”, ampliar los límites de lo real –de acuerdo con el fundamento artaudiano: religar con lo trascendente, lo arcaico, lo sagrado-, refundar la relación con el mundo desde el misterio y la infrasciencia, superando las fronteras de la sociabilidad impuesta y cuestionando de raíz el sistema de valores socio-culturales de la burguesía.

Recursivamente, este teatro jeroglífico busca generar una relación más saludable y rica del hombre con lo real, y mejorar por esta vía la experiencia del hombre en el mundo. El teatro se convierte en un dispositivo desautomatizador de la percepción natural a favor del descubrimiento de otras potencialidades (desconocidas u olvidadas) de la vida del hombre, no referenciadas con ningún sistema político extraestético. Los procedimientos teatrales principales son la inclusión del personaje-jeroglífico y la destrucción sistemática de las estructuras del drama moderno. Qué cuestiona el teatro jeroglífico: el empobrecimiento de lo real, el empequeñecimiento de la idea de existencia. Qué propone: reencantar el mundo, develarlo, religar con los grandes fundamentos perdidos, instaurarse en interpretación órfica del mundo. Contra quién: contra la concepción materialista, objetivista, racionalista y sus proyecciones existenciales. Desde dónde: desde la idea difusa de “hombre nuevo” y “realidad total”, utopía de base romántica sobre la plenitud física y metafísica del hombre. En suma, el teatro como metáfora epistemológica de una superrealidad o realidad pluridimensional, más amplia y diversa. En el caso de Pavlovsky, de acuerdo a sus testimonios, esta archipoética adquiere en la década del sesenta una funcionalidad vital terapéutica, liberadora de la angustia existencial. Sus textos más representativos son *Somos* y *La espera trágica*.

Teatro macropolítico de choque: Se trata de una poética abstracta vinculada a la macropolítica del marxismo, que recupera las estructuras basales del drama moderno en la postguerra, su matriz mimético-discursivo-expositiva, el fundamento del efecto de contigüidad de los mundos poéticos con el régimen de experiencia de lo real, y los intertextualiza con procedimientos de modernización provenientes de la postvanguardia y otras poéticas modernizadoras (teatro épico, teatralismo, simbolismo, expresionismo, etc.). Esta poética de matriz realista y procedimientos cruzados realistas-desrealizadores, es puesta al servicio del discurso macropolítico del socialismo: la clave está en que la revolución marxista es el fundamento de valor, la lucha de clases, las grandes configuraciones ideológicas de la izquierda contra la subjetividad de derecha y capitalista. El fundamento de valor marxista modaliza la poética. El teatro pasa de esta manera a adquirir una capacidad recursiva ligada a la adecuación del campo social-histórico al proyecto utópico del socialismo. La llamamos “de choque” porque el teatro

reduce su nivel metafórico, literaliza la referencialidad de los mundos poéticos y diseña en forma directa, explícita, una nítida cartografía de amigo, enemigo, aliados potenciales y neutrales. Qué cuestiona: las estructuras del capitalismo y la derecha. Qué propone: los valores ideológicos del marxismo. Contra quién: en el caso argentino, contra la subjetividad de derecha encarnada en partidos políticos, organización militar, dictadura, la tortura como institución represiva. Desde dónde: desde la utopía marxista. El teatro, en suma, como metáfora epistemológica de una concepción dialéctica del mundo y la historia, que persigue el enfrentamiento para propiciar síntesis superadoras hacia una mayor dignidad histórica del hombre y una incidencia directa en lo social. Los textos más representativos de esta concepción son *La mueca*, *El señor Galíndez*, *Telarañas* y *El señor Laforgue*.

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

Teatro micropolítico de resistencia: El socialismo real y las certezas del marxismo se han ausentado en el marco de una crisis inédita de la subjetividad de izquierda, y en consecuencia el fundamento de valor macropolítico se ha replegado, ha ingresado en una etapa de cuestionamiento y autoexamen. Como reparación compensadora de la experiencia de derrota y pérdida, surge el principio de resistencia contra el orden impuesto. La resistencia se ejerce molecularmente, no desde un discurso de representación totalizante, macropolítico, sino que se favorecen las configuraciones micropolíticas entendidas como fundación de territorios de subjetividad (identidad) alternativos, líneas de fuga. La estética de la multiplicidad y el teatro de estados adquieren una dimensión anti-posmoderna de resistencia política contra el avance de los valores del neoliberalismo y a favor de una redefinición latente del socialismo, ya no considerado como discurso de representación totalizante sino como “balbuceo”. Qué cuestiona: la homogeneización macropolítica neoliberal y sus proyecciones existenciales. Qué propone: la necesidad de crear otras posibilidades de sociabilidad y subjetividad. Contra quien: contra el neoliberalismo, la derecha internacional, el imperio, la globalización entendida como homogeneización cultural. Desde dónde: desde la construcción de múltiples concepciones micropolíticas, no

alineadas en un frente común, expresión de molecularidad. El teatro adquiere recursivamente la función micropolítica –ya no macropolítica- de construcción de otras territorialidades de subjetividad alternativa. El teatro se transforma en metáfora epistemológica del contrapoder y, por el convivio, en herramienta de resistencia contra la desterritorialización de las redes comunicacionales, contra la desaturización del hombre, contra la homogeneización cultural de la globalización, contra la insignificancia, el olvido y la trivialidad, contra el pensamiento único, contra la hegemonía del capitalismo autoritario, contra la pérdida del principio de realidad, contra la espectacularización de lo social y la pérdida de la praxis social. La micropolítica de la resistencia afirma que el teatro no está en crisis, está en contra³. En esta última concepción se inscriben, especialmente, *Rojos globos rojos*, *Poroto*, *La muerte de Marguerite Duras*, *Volumnia/La Gran Marcha* y *Variaciones Meyerhold*.

Nos detendremos a continuación en el análisis de esta última concepción. Observaremos detalles de su progresiva constitución hasta la consolidación en *Rojos globos rojos* y la inserción de *Variaciones Meyerhold* en dicho proceso como instancia más cercana al presente del teatro de Pavlovsky.

Devenir de la micropolítica de la resistencia (1991-2005) a través de sus textos

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

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

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

E. P., *Nuestro sentido de existencia*, 1995

La verdadera función del intelectual es la crítica.

E. P., *La voz del cuerpo*, 2004

La crisis y disolución del gobierno socialista en la URSS y en Alemania y el cuestionamiento del socialismo como macropolítica producen hacia 1990 un cambio en el fundamento de valor de la producción de Pavlovsky. Dicho proceso puede ser pensado en la izquierda latinoamericana como el pasaje de las “teorías de la dependencia” a las “teorías de la resistencia”, de acuerdo con el análisis de Morris y Schlesinger (2000). Si el teatro de Pavlovsky entre 1970 y 1990 enmarca su basamento ideológico en la utopía

³ Para una exposición más detallada de estas observaciones, véase J. Dubatti, *El convivio teatral* (2003).

revolucionaria y trabaja con la poética macropolítica de choque o metafórica, a comienzos de los noventa Pavlovsky redefine su posición hacia el diseño de opciones micropolíticas no dogmáticas, balbuceantes, moleculares, a la espera de un futuro más alentador para la redefinición del socialismo. Son importantes en la configuración de esta nueva conceptualización sus lecturas de Foucault, Deleuze, Guattari, Barthes, Castoriadis, Morin, Prigogine, Virilio, Negri, Bourdieu, Wacquant, Ian Kershaw, Goldhagen, Steiner, Orlando Figes, entre los autores de referencia más importantes del período⁴. No se trata de micropolíticas en correlato o contigüidad con una macropolítica superestructural y totalizadora (del tipo macrofascismo/microfascismo, macrosocialismo/microsocialismo, como las que describe Pavlovsky en su artículo “Auschwitz y sus complicidades”⁵) sino de micropolíticas atomizadas, moleculares, construcción de territorialidades de subjetividad alternativa por fuera de lo macropolítico.

Pavlovsky ha definido su concepto de micropolítica de la resistencia en diversas oportunidades, especialmente en *La ética del cuerpo* (2001, pp. 147-149). Si el socialismo ha sido derrotado (¿momentáneamente? ¿definitivamente?) y se ha impuesto un nuevo orden hegemónico –el capitalismo radicalizado o neoliberalismo, el “imperio”, la hegemonía política de los Estados Unidos-, quedan dos caminos: sumarse al nuevo orden o resistir contra él. El gesto de la resistencia es inseparable del sentimiento de derrota o pérdida, se articula como posibilidad de no concesión absoluta al victorioso y abroquelamiento en espacios circunscriptos. Se resiste micropolíticamente, es decir, no desde el discurso macropolítico totalizador e institucionalizado, no desde la molaridad de las grandes representatividades, sino desde la fundación de nuevas subjetividades por los bordes, a través de identidades complejas alternativas⁶. Construcción de espacios de producción de subjetividad (identidad) diversos donde se desarrollan otras opciones existenciales, “espacios experimentales de búsqueda, de estudio, de creación, de hallazgos de nuevos tipos de solidaridad, de nuevas formas del ser en los grupos, nuevos territorios existenciales a inventar” (*La ética del cuerpo*, 2001, p. 148). Pavlovsky define lo “micropolítico” como aquellas “experiencias que no se pueden explicar sólo por la historia sino que son desvíos de la historia” (íbidem). De acuerdo con Deleuze y Guattari, Pavlovsky sostiene que la opción de resistencia está en crear líneas de fuga, “escapando siempre de los territorios duros”. Devenir “molecularidad” para no entregarlo todo. En diálogo con Pavlovsky, le observamos que lo micropolítico resulta complementario de su interés por lo grupal, una de las constantes de su reflexión desde la década del sesenta, y el dramaturgo nos señaló: “Mucho del campo de lo grupal tiene que ver con espacios para producir una subjetividad diferente de la impuesta. Reflexiones sobre lo que pasa con la gente, nuevas maneras de pensar, nuevos discursos. Estamos en un momento tan grave de

⁴ Resulta útil consultar el inventario de biblioteca, teatroteca, discoteca, pinacoteca y cinemateca firmado por Pavlovsky y Hernán Kesselman, “Entre otros autores que nos hemos devorado y desovado”, *La multiplicación dramática* (edición corregida y aumentada), 2000, pp. 141-142. Sobre el tema véase también nuestra Tesis ya citada.

⁵ *Página/12*, 5 de febrero de 2005.

⁶ En un sentido aplicable a los estudios de las micropolíticas, hay que resaltar la importancia, más allá del *habitus* (Puiggrós y Gagliano, 2004, p. 219) o en diálogo con él, de estructuras de desvío, fuga, desterritorialización, alternativa o disyunción respecto de las sobredeterminaciones sociales. En la conceptualización pavlovskiana, la micropolítica posee una dimensión creadora, fundadora, capaz de ampliar y enriquecer la experiencia del mundo con otras territorialidades.

la crisis de las grandes representaciones que frente a esto caben distintos espacios experimentales de búsqueda, de estudio, de creación... Ya nadie puede hablar como antes, con pedantería, seguro de tener la justa” (*La ética del cuerpo*, 2001, p. 148).

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

Uno de los temas que más me preocupan es el del destino de la izquierda argentina e internacional. Sobre esta cuestión escribí un artículo, "En busca de la unidad perdida: la izquierda y la juventud" [Revista *Zona Abierta*, n. 17, recogido en *Micropolítica de la resistencia*⁷], que es una especie de declaración de principios. (...) Definir y diagnosticar situaciones requiere asumir la responsabilidad de integrar niveles diferentes de complejidad y reducir el predominio del pensamiento omnipotente y totalizador. Es difícil describir lo que ocurre hoy con la izquierda. (...) No tenemos lenguaje para explicar hoy nuestras ideas, nuestras dudas y nuestras incertidumbres. La juventud actual en su mayoría no parece entenderlo. Cabalgamos lejos de sus inquietudes existenciales, de sus búsquedas de nuevas identidades. Nos ven dogmáticos, repitiendo viejos *slogans*. Cuando hablamos de política los jóvenes nos observan sin involucrarse. No me refiero a los jóvenes militantes sino a la gente de todos los días. Mi propuesta actual es un socialismo con democracia, que pueda tener una fuerte militancia combativa y de denuncia y, al mismo tiempo, suficiente estructura de demora para la producción de nuevos discursos posibles. Un socialismo poético y alegre, que se vaya inventando a sí mismo en nuevas prácticas concretas, sin renegar de sus principios ni de su ética. Un socialismo apasionado que sea capaz de involucrar a las juventudes trabajadoras y universitarias. Un socialismo lúdico y creativo. Una verdadera utopía donde los jóvenes se sientan representados y nos acompañen en nuestras ilusiones, que también deberían ser las ilusiones de ellos” (*La ética del cuerpo*, 2001, pp. 153-154).

Se resiste desde la pasión, la alegría y la creación alternativas, contra la depresión y la parálisis; desde el ejercicio de la memoria, contra el olvido; desde la “ética del cuerpo”, que persigue la coherencia de sostener con el cuerpo (las acciones individuales y sociales) lo que se dice con la palabra; desde “la voz del cuerpo”, decir lo que se piensa y se experimenta históricamente sin acomodarse a lo coyuntural, “decir siempre lo mismo”, ser fiel a la verdad de las propias ideas y de la propia experiencia histórica, sin eufemismos, especulaciones ni influencias de los contextos diversos, como señala Pavlovsky en su artículo “La voz del cuerpo”, publicado en *Página/12*, Contratapa, 27 de marzo de 2003, y recogido en el volumen homónimo. (*La voz del cuerpo*, pp. 137-138).

Se resiste además desde el ejercicio de la crítica, función por excelencia del intelectual, de acuerdo con E. Said, “quien le dice la verdad al poder”. La producción de pensamiento crítico como resistencia⁸. Pavlovsky pone en práctica dicha capacidad crítica sistemática y

⁷ Un fragmento de dicho artículo es epígrafe en este estudio, líneas arriba.

⁸ Tal vez sea ésta una de las coincidencias entre los diversos sectores de la izquierda Argentina actual. Véase al respecto, por ejemplo, el “Editorial” de la *Cuadernos de Cultura. Revista Comunista para el Debate Cultural* (Cuarta Etapa, n. 0, diciembre 2004), publicación orgánica del Partido Comunista, firmado por el Consejo de Redacción (Ricardo Capellano, Alfredo Granbde, Beatriz Rajland, José HOLOGRAMÁTICA – Facultad de Ciencias Sociales – UNLZ - Año II, Número 3 (2005), pp.35-70

regularmente a través de sus ensayos breves publicados en diversos medios, centralmente en *Página/12*, y recogidos en *Micropolítica de la resistencia* (los producidos entre 1989 y 1999) y en *La voz del cuerpo* (de 1999 a 2004). Pavlovsky ha reflexionado sobre la función crítica en varios de sus artículos periodísticos, especialmente en “La responsabilidad del intelectual”, donde propone a Juan Gelman como modelo de intelectual, y de práctica de la resistencia crítica (*La voz del cuerpo*, pp. 196-197). Pavlovsky ha escrito en colaboración con Kesselman y De Brasi un pequeño ensayo en el que reflexionan a tres voces sobre los vínculos entre arte y micropolítica: *Escenas multiplicidad (Estética y micropolítica)* (1996). Desde este complejo fundamento de valor de la micropolítica y la resistencia, se manifiesta en la dramaturgia del último Pavlovsky un nuevo tipo de personaje caracterizado por la producción de espacios de subjetividad alternativa, que ya no se ampara en la macropolítica de la revolución pero resiste contra el avance de la macropolítica del neoliberalismo. Personajes que componen líneas de fuga, como el actor Cardenal de *Rojos globos Rojos*, Poroto, Coriolano o Meyerhold, y que analizaremos a continuación.

El Cardenal es el texto que marca el momento de pasaje o transición entre la macropolítica marxista y la formulación de las nuevas conceptualizaciones de una micropolítica de la resistencia. Evidencia la búsqueda de nuevos parámetros poéticos, tanto en lo morfológico como en lo temático. Se conserva un único texto, que Pavlovsky decidió no estrenar y publicó en 1992, resultado del trabajo de reescritura sobre un texto anterior, *El último poeta*, no conservado, cuya origen data de 1987. Con esta pieza Pavlovsky agrega un eslabón más a la serie de la poética macropolítica metafórica, pero lo singular es que ya no la encuentra eficaz para su expresión y decide no estrenarla. Junto con *El Cardenal*, la edición de 1992 incluye tres textos breves, más tarde recogidos en *Teatro completo III*. Se trata de prácticas de una “dramaturgia del balbuceo”, del fragmento, del supuesto “discurso irrelevante”, de la desarticulación del recorrido narrativo tradicional, una nueva forma de atentar contra la matriz mimético-discursivo-expositiva del drama moderno. Si Pavlovsky ya había trabajado con formas de teatro breve (*Circus-loquio*, 1969), lo hacía integrando los textos cortos a una estructura mayor, a la manera de una colección integrada, no miscelánea (Mora, 1992). A diferencia de aquella primera experiencia, *La ley de la vida*, *Alguna vez* y *Trabajo rítmico* constituyen las primeras expresiones de una dramaturgia minimalista, que rehúye deliberadamente la tesis realista y la predicación pedagógica y cuya poética es metáfora epistemológica de la destotalización y el cuestionamiento de las grandes articulaciones discursivas. La emergencia de esta dramaturgia minimalista se relaciona además con una extraña voluntad de silencio y reconcentración, producto del desconcierto y el despalabrarse, en el sentido beckettiano y también en el que Paul Celan enuncia en su poesía (Vila-Matas, *Bartleby y Cia*, 1995). “Pequeños relatos”, “manchas”, “instantes” –tales son las palabras con que Pavlovsky se refiere a ellas en una entrevista inédita- que no componen una morfología “menor” o “pequeña” de la obra grande sino una poética propia, específica, con sus rasgos autónomos y su especificidad, como ha señalado Eduardo Pérez-Rasilla (“Tipología general del teatro breve”, 1997, pp. 51-56). Pavlovsky las concibe para ejercicios de trabajo con el grupo teatral, pero les otorga otro estatuto al considerarlas para la publicación. Son textos breves que evidencian la

Schulman, Emilia Segotta, Raúl Serrano y Jorge Testero), cuyo punto de partida es “dar batalla por una cultura crítica y alternativa” (p. 3).

necesidad de Pavlovsky de buscar nuevas formas de expresión dramática y de abandonar las grandes formas discursivas y orgánicas. Ponen de manifiesto, además, la vigencia y recurrencia del arsenal de procedimientos postvanguardistas indagado en los sesenta y recuperado permanentemente en años posteriores. Tienen paradójicamente a la vez el estatuto de esbozos-ejercicios, núcleos dramáticos como germen de textos posibles, y textos autónomos con validez propia. En el caso de *Trabajo rítmico*, manifiesta el intertexto de las piezas breves beckettianas (*Pavesas*) así como el interés de Pavlovsky por una dramaturgia que explota el componente suprasegmental de la palabra, su sonoridad, la dramaturgia como música (véase entrevista con Violeta de Gainza, 1997, así como las reflexiones más adelante de Pavlovsky en torno de la escena de la afeitada en *Volumnia*). Aunque todavía no configuran la poética micropolítica de la resistencia, estos textos breves son preámbulo y síntoma de la preparación de Pavlovsky hacia el universo discursivo de *Rojos globos rojos*, *Poroto* y *Volumnia*. Son además antecedente de *Textos balbuceantes* (1999)⁹.

Rojos globos rojos: teatro del balbuceo y el aullido

Se conservan dos textos dramáticos diferentes de *Rojos globos rojos*, de naturaleza diversa. El texto publicado en la primera edición (Babilonia, Colección Libros de Babilonia, Serie Drama, n. 1, 1994) reprodujo el manuscrito entregado por Eduardo Pavlovsky a los editores unos meses antes del estreno del espectáculo, con la incorporación de cambios experimentados por el borrador original (lamentablemente no conservado) en el proceso de ensayos. Se trata entonces de un texto dramático pre-escénico. Cuando en 1996 Jorge Garrido, director de Ediciones Atuel, propuso a Eduardo Pavlovsky por nuestra iniciativa publicar su *Teatro completo*, sugerimos la posibilidad de transcribir la nueva versión de *Rojos globos rojos*. Durante el trabajo de puesta en escena y, más tarde, en el curso de dos años y cinco meses de temporada (de agosto de 1994 a diciembre de 1996), el texto escénico se fue modificando notablemente. En *Teatro completo I* (1997, reedición 2003) incluimos la “nueva versión” (1997, 2003, p. 75), resultado de la grabación y minuciosa transcripción del texto utilizado en una función con público de *Rojos globos rojos*, grabada en video en el Teatro Babilonia, en octubre de 1996. Contamos para ello con la colaboración de Nora Lía Sormani, y la revisión final de Pavlovsky, quien “tachó” prácticamente todas las didascalias -sugeridas por nuestra notación-, siguiendo el criterio apuntado en el prólogo de la primera edición: “He dejado de lado *ex profeso* todo tipo de indicaciones de puesta en escena, quedando en libertad cada elenco para poder encontrar los movimientos-ritmos-presencia y ausencia de los personajes. Es decir, su propia musicalidad. Su texto dramático. Su propia estética de la multiplicidad” (1994, p. 9). Este criterio es concordante con lo expuesto en *Paso de dos*: reducir las didascalias al mínimo para propiciar las nuevas lecturas y puestas sin condicionarlas. Nuestro deseo de fijar una nueva versión de *Rojos globos rojos* se relaciona con una tarea de edición de “textos de teatristas” que venimos realizando desde 1990. Por otra parte, de esta manera continuamos con una práctica de fijación textual ya iniciada por Pavlovsky con *Potestad*.

⁹ Sobre *Textos balbuceantes* remitimos al estudio preliminar a Eduardo Pavlovsky, *Teatro completo III*, 2000, pp. 7-9. Sobre el caso particular de *Imagen*, el “texto balbuceante” que retoma el legado de *El señor Galíndez*, véase nuestro “Hacia el análisis de un texto dramático: *Imagen* de Eduardo Pavlovsky” (1997).

Nos hemos referido al complejo y largo proceso de elaboración de esta pieza, primer texto representativo de la micropolítica de la resistencia, en el estudio preliminar al *Teatro completo I* (1997, reeditado en 2003). La obra abandona la problemática de los represores y la construcción memorialista de la dictadura y presenta al personaje de Cardenal, un viejo actor que, acompañado por dos bailarinas "tailandesas" cuarentonas (las hermanas Popi) ponen en escena obras y números de varieté en "El Globo Rojo", teatrillo marginal de un pueblo perdido en la Provincia de Buenos Aires. Pese a lo precario y fallido de sus interpretaciones, los actores asumen la decadencia con dignidad a lo largo de las tres o cuatro funciones diarias. Resistir es la filosofía del viejo Cardenal refugiado en su teatrillo de morondanga, donde en cada función revive la pasión de un estreno, bajo el lema de "Todo no se puede entregar". Pavlovsky ha destacado el vínculo ideológico de Cardenal con la micropolítica de la resistencia:

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

Rojos globos rojos mantiene muchos de los componentes estéticos empleados en *Potestad y Paso de dos*: definen su poética las nociones de dramaturgia de actor, teatro corporal, estética de la multiplicidad, teatro de estados y dramaturgia abierta (sin o casi sin didascalias). Pero a estos rasgos de continuidad se incorporan algunas "desviaciones" productivas: personaje positivo, mayor espesor de redundancia pedagógica, teoría de la resistencia, antiposmodernidad pero a la vez asunción de la Segunda Modernidad, recuperación de la tradición del actor popular argentino, acentuación del campo semántico de la vejez. Estos nuevos componentes, al proyectar el eje de la selección en el de la combinación, generan una poética inédita. Detengámonos en algunas de estas novedades consideradas en el eje de la selección:

a) la introducción del primer personaje positivo del teatro de Pavlovsky; y en complementariedad con esto, el primer personaje ideólogo. El Cardenal expone una visión de mundo con una inflexión pedagógica, elabora un modelo a seguir, que incluso se

sintetiza en apotegmas o consignas de acción, en discurso directivo (de acuerdo con la tipología de Werlich, 1975): "¡Hay que resistir!". El Cardenal es un ideólogo a pesar de sí mismo, destinado por Pavlovsky a poner en ejercicio y verbalizar la militancia en la resistencia micropolítica, contra el avance de la macropolítica neo-liberal salvaje de fin de siglo. Su rol de "predicador" de esta nueva filosofía para el futuro determina en la poética de *Rojos globos rojos* la inclusión de procedimientos de construcción inéditos en la historia del teatro de Pavlovsky. El único antecedente de personaje positivo en el teatro de Pavlovsky será Dagomar (*Cámara lenta*), aunque con características muy diferentes a las de El Cardenal.

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

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

d) Sin embargo *Rojos globos rojos* es también el registro de la aceptación pavlovskiana de la crisis de los valores de la Modernidad, la pérdida de los discursos homogéneos y especialmente de las totalizaciones teóricas de la izquierda. Se trata de un teatro del "balbuceo". El texto explicita este aspecto: "Cholo, quiero que me cuenten las historias de los decires balbuceantes, con las dicciones de los grandes tormentos, misterios y tartamudeces de la noche. Quiero oír hablar en tartamudo (...) No te quiero explicar nada. Nos hemos pasado toda la vida explicando todo y entendimos bastante poco. Quisiera contarte la historia de mis retazos, de mis pausas de mis ambigüedades, de mi incomprensión de la existencia, de mis largos monólogos inexplicables, de la complejidad de mi vida" (1994, p. 15). El concepto de balbuceo (hablar con pronunciación entrecortada, torpe, lenta y vacilante, trastocando a veces las letras o las sílabas) es el correlato de la pérdida de los grandes sistemas de representación, la asunción del desamparo y, también, del desconcierto de la derrota. Lo que no se puede pensar, no se puede decir. A un pensamiento no sistemático, "débil", fragmentario, le corresponde una expresión verbal hecha de retazos, atomizada. Por esto último *Rojos globos rojos* se autodefine también como teatro del "aullido": "Contemos la historia del fracaso, no nos olvidemos nunca de los aullidos y de los balbuceos" (pp. 16-17). Teatro del balbuceo y del aullido: Pavlovsky es consciente de la novedad histórica de la Segunda Modernidad y también de la novedad de su último teatro: por eso El Cardenal explicita la necesidad de "aprender a contar otras historias" y a "cantar nuevas canciones" (1994, p. 20).

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

f) si las poéticas se definen no sólo formal sino también temáticamente, caracteriza a *Rojos globos rojos* la emergencia del campo semántico de la vejez, ya apuntado en *Potestad* y en *Pablo*. En el plano de la expresión espectacular, la complementariedad semiótica entre Pavlovsky-actor y Cardenal-personaje generaba un efecto de constante pasaje del plano

ficcional (la historia de Cardenal) al plano real de la actividad actoral (Pavlovsky en escena), casi como en la “comedia de comediantes” medieval y de acuerdo con los usos de la postdramaticidad en el teatro de las últimas décadas. Cuando Pavlovsky decía: “¡Qué cansado estoy, no doy más, no puedo seguir!”, los espectadores no sabían si atribuir esas palabras al personaje Cardenal o al propio Pavlovsky.

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

El hecho de que sea el resultado de una función grabada en video y desgrabada acentúa su carácter de “dramaturgia de actor”, explicita componentes del subtexto de la primera versión y del texto espectacular (la espacialización y la escenografía, los accesorios, los movimientos, los códigos de actuación). La segunda versión consigna que en la mesa de su camarín Cardenal tiene dos fotos: una de Pepe Arias y otra de Dringue Farías. Sobre la inclusión de ésta última, que fue sumada *a posteriori*, Pavlovsky reflexiona en *La ética del cuerpo* (Cap. XV, pp. 172-173). La nueva versión en muchos casos torna nítida la inflexión oral de determinados parlamentos, el estallido de las marcas del modelo de interpretación popular (especialmente a la manera de Pepe Arias), las bruscas transiciones de un tono a otro, las intensidades o las acciones físicas y físico-verbales de las Popi. Explicita o densifica las matrices de representación y acrecienta el espesor “oral” de la pieza. Al respecto Pavlovsky ha escrito: “El lugar del actor es el descubrimiento del Texto de Goce. No de Placer. Cuando editamos *Globos rojos* (sic) en su segunda versión Dubatti lo que hizo fue ver la última función en video, observar nuestros cuerpos (el mío y el de las Popi), nuestros ritmos, lo no representable de la escena. Edita los ritmos de la letra del texto escrito, los movimientos e improvisaciones, lo no representable, la belleza de lo que escapa siempre por los bordes de la letra escrita. Lo otro. Lo opaco. La no transparencia” (Pavlovsky, *Psicodrama y literatura*, 1998, p. 35).

En tanto la primera versión fue escrita para ser leída y la segunda es el resultado de un proceso de escenificación, de pasaje del texto por el cuerpo de los actores y el “tiempo” de un texto espectacular, puede decirse que al texto de 1994 corresponde la categoría de “reader-oriented”, y al de 1997 la de “performance-oriented” (Santoyo, 1989). Es interesante señalar que un equipo de actores italianos que estrenó *Rojos globos rojos* en 2000 solicitó a Pavlovsky una fotocopia de la segunda versión y le han transmitido dos observaciones sobre ella: por un lado, que les provee ventajosamente ciertas claves para la comprensión del funcionamiento de la obra en escena (por ejemplo, ofrece ciertas instrucciones sobre el desempeño de las Popi); por otro, que les complica el proceso de traducción en tanto esta segunda versión está ligada más inmediatamente a la expresión de la oralidad rioplatense de 1996. La primera versión, en tanto su proceso de escritura es anterior al trabajo de escenificación, se relaciona con el “castellano escrito”; la segunda, en cambio, con las variables dialectales orales del “castellano cotidiano” en el Río de la Plata. En este sentido Pavlovsky recomendó a esta compañía italiana que “cruzen”, integren las ventajas de una u otra versión.

La segunda versión permite observar cambios y desplazamientos de los acontecimientos de la intriga. En el proceso de escenificación, Pavlovsky realizó ciertos ajustes a la trama de la pieza. Entre los cambios más relevantes figura el del cierre de *Rojos globos rojos*: en la segunda versión Pavlovsky excluye el apotegma pedagógico “¡Hay que resistir, carajo!”, que explicita en forma redundante el propósito didáctico del texto y desplaza la expresión de ese sentido, implícitamente, al plano de las acciones físicas (la

alegría de Cardenal frente a las entradas vendidas para las próximas funciones). También se observa la anulación de algunas situaciones menores y de breves réplicas de Cardenal.

La nueva versión manifiesta la intensificación o ampliación de ciertos códigos: la cultura de la pobreza, la indigencia del trío; la interacción con el público en convivio; las referencias al campo de la vejez y el cansancio de Cardenal; la multiplicación de los vaivenes entre los planos de realidad/ficción (el de Cardenal y el de Pavlovsky), hecho que produce un efecto de autorreferencia metateatral; la inserción de alusiones de actualidad favorecidas por la improvisación y los cambios históricos de 1994 a 1996. Recogimos el balance de Pavlovsky sobre la experiencia de *Rojos globos rojos* en el Cap. XV de *La ética del cuerpo* (2001, pp. 167-175). La adecuación de la micropolítica de la resistencia a las nuevas condiciones culturales y a la historicidad de los noventa queda en evidencia por el éxito de recepción de *Rojos globos rojos*, por el “entre” de El Cardenal y el público al que hace referencia Pavlovsky en dicho capítulo. También se advierte por la proyección intertextual de la obra teatral en la película *La Nube* (1997), de Fernando “Pino” Solanas, protagonizada por Pavlovsky. El film es una amplificación del concepto pavlovskiano de resistencia, aunque Solanas desplaza el balbuceo y el aullido micropolíticos por una afirmación macropolítica redundante y un tanto anacrónica: el público no lo acompañó.

El bocón: micropolítica solipsista

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

Poroto / Dirección contraria: nuevas tácticas para la libertad

Poroto se publicó por primera vez en 1996 (Ediciones Búsqueda de Ayllu) como texto pre-escénico. En 1997 esa misma versión fue reeditada en el tomo I del *Teatro completo*. También en 1997, *Poroto* asumió un nuevo formato, el novelístico: bajo el título *Dirección contraria* (Ediciones Búsqueda de Ayllu), el texto original fue acompañado por Pavlovsky de un conjunto de otras narraciones que continúan y amplifican el mundo de este singular personaje. Dos años después, en noviembre de 1999, Galerna y Búsqueda de Ayllu coeditaron el nuevo texto de *Poroto*. Esta segunda versión –de carácter post-escénico, resultado de los cambios que impuso al texto el proceso de la puesta en escena- fue incluida en el *Teatro completo III* (2000).

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

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

"La idea es la misma: cómo mantener nuestra propia identidad, nuestros propios valores, nuestra propia estética, nuestras propias micropolíticas en un mundo que, básicamente, tiende a desarticularlos, a homogeneizarlos en una especie de anonimato. Poroto es un héroe de la micropolítica de la resistencia, así como Cardenal era explícitamente un héroe de la resistencia. Ni siquiera Willy explicita la filosofía fundamental de Poroto. Lo que Willy explicita es la "partida de ajedrez" que se da entre ellos dos. Como si fuera Kantor en escena, describiendo lo que sucede. Nadie explica qué piensa o hace Poroto en relación a la microresistencia, pero es un héroe de la micropolítica, de la microestética. Un héroe de las nuevas tácticas de la libertad" (*La ética del cuerpo*, 2001, p. 186).

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

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

Poroto es un personaje cuya tentativa en la vida consiste en poder huir de las situaciones que consideraba tóxicas. Un personaje que planea estrategias de huidas en alto nivel de sofisticación. La huida como creación, como trazo de líneas de fuga para la preservación de sí. Metáfora de la necesidad de huir de la macropolítica neoliberal y de

la necesidad de construcción de espacios alternativos. La micropolítica de la resistencia encuentra en esta pieza un desarrollo menos explícito y transparente, que Pavlovsky desambiguó de esta manera:

"Desde la perspectiva psicológica uno estudia la fobia como huida, como huida de situaciones temidas o catastróficas. Cuando un hombre le tiene miedo a "la mujer", la ve, se establece la relación, se desata una crisis de pánico y huye. Por ejemplo, personalmente, tengo cierta percepción de que hay gente que a mí me hace pensar, con quienes me vuelvo creativo, adquiero potencia de actuar, así como siento que hay otra gente, incluso muy cercana, que no me hace pensar, me crea afectos tristes, pierdo potencia. Lugares donde me potencio y lugares donde no. Una especie de mapa de mi vida, una cartografía en la que se registra la huida de situaciones que no me permiten crecer o tener el placer de la experiencia o la potencia de actuar. (...) Empecé a descubrir que esas huidas me "incomunicaban" en el sentido de que me permitían salir de situaciones desagradables. Algunos veían mal mi huida. Descubrí que en mí y en otra gente la huida tenía una función creativa-potente. Uno va contorneando una silueta y si uno no tiene temor a quedar atado por la gente, puede ir eligiendo ciertos espacios y gambetear otros. ¿Cuál es la diferencia entre fobia y huida? Poroto lo sabe muy bien cuando le dice a Uriarte: "¿Usted conoce la cartografía de los niños autistas? Los niños autistas hacen movimientos incontrolados que estudió el profesor George Shaw en la Universidad de Massachussets en 1992, movimientos incontrolados, rápidos, veloces, verdaderas cartografías, verdaderos mapas de movimientos... Pero ojo -le dice al psiquiatra-, no tienen nada que ver con mis movimientos de huida que son diseñados, calibrados, científicos y que me producen mucho placer". Y el psiquiatra lo mira y le dice: "¿De qué está hablando?". Entonces, una cosa sería la huida por el temor a la catástrofe y otra muy distinta sería la huida para la preservación de la potencia de vida. En este sentido, Poroto es un personaje que de ninguna manera construye su huida como patología. Briski, al principio, me dijo que Poroto era un fóbico, pero yo le dije que no, que Poroto es un estratega, que vive al servicio de cómo poder estar en la vida adecuadamente" (*La ética del cuerpo*, 2001, pp. 188-189).

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

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

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

“Vivimos en una cultura donde las caras, las imágenes, nos atrapan independientemente de lo que digan. Yo entiendo inglés, no tanto como para seguir a Clinton, pero Clinton es un tipo atrapador con la cara cuando habla... Cuando uno ve como yo, anoche, la ceremonia de entrega del Oscar o muchas otras cosas de la televisión, uno queda pendiente de lo visual, de la imagen: "Mirá a Jack Nicholson, mirá a tal otro qué viejo está, mirá, mirá...". Uno queda atrapado en los rostros. La teoría de Poroto, en el fondo, es una micropolítica, que Alain Touraine ha desarrollado muy claramente: el problema de volver a uno mismo. Uno está permanentemente atrapado en un afuera de uno, corriendo de un lado para otro, atendiendo tantos mensajes externos, tantas ofertas de comunicación, que uno tiene que aprender a huir de esas situaciones, preguntarse qué es lo que quiere y qué tiene que ver eso con su vida. Uno debe tomar una distancia, que Touraine llama "volver a lo personal", para después volver a juntarse con el mundo. De lo contrario, queda la fusión en la globalización -yo, un japonés y un jamaquino viendo ayer el Oscar con la misma imagen, los tres mirando a Jack Nicholson-. O, para recuperar la identidad, me convierto en un fundamentalista. O busco otra línea de fuga como manera de percibir un nuevo devenir psicológico, existencial, territorial. Labrar un devenir potente y un nuevo territorio apto para mi potencia con otras máquinas sociales que me “afecten”, que me “involucren”. En ese sentido, Poroto es un estratega, un microestratega. Tiene que ver con nuestra inquietud frente al problema de la identidad. En ese sentido Poroto me apasiona” (*La ética del cuerpo*, 2001, p. 189-190). “Yo con los años "poroteo" cada vez más, huyo cada vez mejor. Lo teatral, mi lectura, mi profesión... y no hay más”, concluye Pavlovsky. El estrategia de la huida que da nombre a la pieza es un nuevo correlato de la micropolítica de la resistencia sobre la que se articula ya en 1994 *Rojos globos rojos*. Por otra parte, la lectura de la novela *Dirección contraria* multiplica, densifica y profundiza la composición de Poroto. Por ejemplo, explicita la singularidad del personaje, diferenciándolo y distanciándolo de una posible sospecha de patología (1997b, pp. 58-61), y deja advertir cómo este comportamiento de Poroto se relaciona con la ética de la resistencia (p. 94). Permite además identificar algunos principios estéticos fundamentales de la escritura pavlovskiana en este período, en su mayoría expuestos por el mismo Poroto¹⁰. La novela opera como amplificación de la pieza teatral y a la vez como dispositivo de explicitación y explicación del texto. En ella Poroto adquiere una dimensión más “redonda”, se enriquece de datos: habla, piensa, sostiene relaciones, genera y atraviesa acontecimientos. Se transforma en el hombre sin argumentos, sin la debilidad de la lógica, con nuevas leyes, el hombre después de la caída del racionalismo, abierto, de paradójica opacidad inteligible, de reducida previsibilidad. Pero no olvida su pasado ni la historia: aunque la pieza no pueda reducirse –como ha intentado parte de la crítica- a la historia del reencuentro de dos militantes de los años setenta, el recuerdo de la utopía revolucionaria está presente en el episodio de la bomba. En su nueva versión el texto de *Poroto* evidencia rasgos de actualización estética respecto de otras poéticas del pasado teatral pavlovskiano. Trabaja con una estructura fragmentaria y no persigue la ilustración de ningún “saber” previo –ni político ni científico ni social-. Propone que la escritura se convierta en un espacio de descubrimiento del hombre y su nueva manera de estar en la realidad. Abandona la discursividad racionalista y elige transformarse en opaca metáfora epistemológica. En la experiencia de Poroto, de rasgos micropolíticos, inscribe oblicuamente la problemática de lo macropolítico y nunca “cierra”

¹⁰ Véase al respecto el estudio preliminar a Eduardo Pavlovsky, *Teatro completo III*, 2000, pp. 20-22
HOLOGRAMÁTICA – Facultad de Ciencias Sociales – UNLZ - Año II, Número 3 (2005), pp.35-70
www.hologramatica.com.ar o www.unlz.edu.ar/sociales/hologramatica

objetiva, unívocamente el sentido. Persigue un efecto de diversidad, una multiplicación de los puntos de vista, ya sea a través de la inclusión de El Parroquiano, del juego con las escenas simultáneas, de la función de Willy como relator e incluso de la quiebra del realismo (Poroto y Leo encarnados por Susana Evans y Elvira Onetto/María José Gabin). Dicho efecto de multiplicidad encierra la certeza de que no hay centro fijo sino muchos centros narrativos en coexistencia. Incluso en algún momento el mismo discurso se traslada de un personaje a otro, quebrando la noción de sujeto individual y convirtiéndose en emergencia de lo coral, de lo macropolítico. La opacidad de los acontecimientos es valorada como índice de un mundo que no puede ser atrapado directa y fácilmente por la razón, que acaso sólo a través de una intuición profunda y laboriosa pueda llegar a ser comprendido en su misterio. Esta noción justifica la inclusión de ciertos objetos y situaciones que responden, en un primer nivel de lectura, al principio estético de la arbitrariedad, que busca producir en escena la experiencia –tan presente en lo cotidiano- de una realidad de vastas zonas incomprensibles. En la línea del “teatro del balbuceo” y la “estética de la multiplicidad”, *Poroto* propone una percepción de lo fragmentario, de un mundo (o mundos) que no puede(n) ser reducido(s) a totalización conceptual, pero que a la vez expresa la experiencia del dolor, la conciencia de la pérdida. Como *Rojos globos rojos* esta pieza también pertenece al “teatro del aullido”. Poroto huye para preservar su libertad e identidad, sus propios valores, su micropolítica en un mundo que tiende a capturar y homogeneizar a los hombres en el anonimato. Poroto es una variación del héroe de la micropolítica de la resistencia, una suerte de interiorización silenciosa, hermética y ambigua del hombre de la resistencia encarnado por El Cardenal de *Rojos globos rojos*.

La muerte de Marguerite Duras: la vida en retazos

De *La muerte de Marguerite Duras* se conserva un único texto, de carácter post-escénico, que fue publicado en el *Teatro completo III* (Atuel, 2000), un mes después del estreno de la pieza. El texto entregado para la edición corresponde al de las primeras funciones de la obra. En el trayecto que conecta *Rojos globos rojos* con *La muerte de Marguerite Duras* se produce una acentuación, una intensificación de lo micropolítico. *Poroto* marca un paso decisivo en la tendencia a la interiorización de lo micropolítico, ya francamente manifiesta y definida en *La muerte de Marguerite Duras*. La percepción de lo micropolítico comienza a tornarse cada vez más concentrada en un individuo, y gana a la vez en oblicuidad, fragmentación y ambigüedad. Pero nunca se ausenta. Resulta insostenible la perspectiva de los analistas que pretenden relacionar el teatro de Pavlovsky -en cualquiera de sus etapas- con la “des-referencialización” de la escena postmoderna (A. de Toro). Bajo la dirección de Daniel Veronese, quien coordinó el trabajo de improvisaciones de Pavlovsky durante alrededor de ocho meses (desde fines de 1999 hasta poco antes del estreno, el 24 de julio de 2000), *La muerte de Marguerite Duras* surgió del montaje de fragmentos textuales de diversa procedencia –algunos de ellos editados en *Textos balbuceantes*, otros originarios de *El Cardenal* y *Poroto*-. Un hombre sin nombre habla con una mujer –presente *in absentia*, llamada Aristóbula-, en una estructura narrativa parecida –aunque esta vez definitivamente convertida en monólogo unipersonal- a la de *Potestad*. El personaje habla de su propia historia y de sus propias experiencias, sin embargo en algunos momentos parece invadido o atravesado por voces que no le pertenecen, que corresponden a otros sujetos (variación del motivo de la “voz colectiva” de la segunda versión de *Poroto*).

La muerte de Marguerite Duras se constituyó desde la actividad de Pavlovsky como actor: improvisaciones estimuladas por ideas, palabras u objetos, representación de textos fragmentarios del propio Pavlovsky, grabaciones de los materiales en video y un permanente diálogo entre actor y director gestaron el texto con rapidez. La participación de Veronese fue protagónica a la hora de componer el texto: favoreció el trabajo de Pavlovsky desde la actuación –dramaturgia de actor- y fue sugiriendo cómo integrar las escenas, qué incluir y qué resagnar. “Ha sido un armador de rompecabezas” (*La ética del cuerpo*, 2001, p. 222). *La muerte de Marguerite Duras* es la historia de un hombre a través de fragmentos. El procedimiento proviene de la vanguardia histórica (la composición por montaje de fragmentos, Bürger, 1998). Esa estructura le pareció a Pavlovsky una metáfora epistemológica de la existencia:

“Así es la vida de la gente: fragmentos de recuerdos y percepciones, unidos en el montaje de la conciencia. Veronese se encargó de ir conectando esos materiales, buscando los enlaces de continuidad, los vínculos. Fueron reuniones muy creativas, de gran importancia para mi labor como dramaturgo. Veronese tiene una memoria y una precisión sorprendentes, tiene en la cabeza cada detalle de las improvisaciones anteriores. Uno se siente muy cuidado como actor” (*Teatro completo III*, 2000, p. 28).

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

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

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

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

Sin embargo, lo macropolítico no desaparece, se inscribe –aunque lateralmente en el conjunto de la estructura total- en los episodios del boxeador contratado para torturar y en el contagio colectivo de la risa controlada por los agentes del orden (*La ética del cuerpo*, 2001, pp. 229-230).

La muerte de Marguerite Duras, en tanto texto espectacular, encierra también la profundización de otro componente, ya identificado en *Rojos globos rojos*: el trabajo con procedimientos de la poética del actor cómico popular argentino, la mueca, el gesto hiperbólico y deformante, la máscara al borde de lo clownesco. La importancia de este rasgo de Pavlovsky como actor queda registrado en la fotografía de Guillermo Arengo elegida por el autor de la pieza para la tapa de *Teatro completo III*. La excelente recepción del público (la pieza siguió representándose en diferentes espacios hasta 2004) es explicada por Pavlovsky en *La ética del cuerpo* (2001, pp. 224-225).

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

Pequeño detalle: cartografía de vínculos en la pareja

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

borrosos. En una línea solidaria a *La muerte de Marguerite Duras, Pequeño detalle* constituye un nuevo hito en la serie de interiorización de la micropolítica.

Volumnia/La Gran Marcha: ritornello shakesperiano

Coriolano, el militar romano de prodigiosa valentía, célebre por el admirable espectáculo de sus cicatrices de batalla y por su incontenible soberbia, héroe y traidor digno de las páginas de Dionisio de Halicarnaso, Tito Livio y Plutarco, es el inesperado protagonista de *Volumnia* (2002). ¿Cómo llega Coriolano a través de los siglos y desde la Roma clásica a un escenario del Río de la Plata para convertirse en símbolo de resonancias argentinas? Sucede que Pavlovsky, por primera vez en su extensa trayectoria teatral, se interesó por la reelaboración de un texto dramático de otro autor¹¹, y eligió *Coriolano*, de William Shakespeare, tragedia histórica¹² basada en las *Vidas paralelas* de Plutarco.

Considerada esta secuencia textual, *Volumnia* resulta una reescritura teatral de segundo grado, intermediada por sucesivos procesos de traducción: Pavlovsky reescribe a Shakespeare –traducido por Luis Astrana Marín–; Shakespeare reescribe a Plutarco –en versión de North. La huella de Plutarco, presente en *Volumnia*, llega a Pavlovsky indirectamente a través de Shakespeare. Por sus operaciones de reescritura de segundo grado, la obra de Pavlovsky es vinculable a tres textos teatrales que la anteceden: *Coriolano* (1953) de Bertolt Brecht, *Un lugar que se hace llamar Roma (A Place Calling Itself Rome)*, 1973) de John Osborne y *Coriolano* (1990) de Steven Berkoff. Las obras de Brecht, Osborne y Berkoff, sin embargo, no fueron tenidas en cuenta para la elaboración de *Volumnia*.

Pavlovsky nos explicó en diversas entrevistas (Dubatti, 2003) qué lo decidió a trabajar sobre *Coriolano* de Shakespeare, una de las piezas menos “populares”, recordadas y representadas del creador isabelino en el medio argentino¹³. En 1978 el director Manuel Iedvabni le propuso a Pavlovsky protagonizar la tragedia shakesperiana; luego de leerla dos veces Pavlovsky se sintió “involucrado personalmente”:

“Coriolano me impresionó por su cuerpo cubierto de cicatrices, por su heroicidad desmesurada. Me impresionó que no aceptara mostrar sus cicatrices para conquistar el apoyo político del pueblo romano, admiré su fuerza para no ceder ni hacer concesiones, su férrea voluntad y la fidelidad indeclinable a su pensamiento” (Dubatti, 2003). “Me interesó por la personalidad indomable de un general romano, por su valentía y creencia en sus propias convicciones, y por su capacidad de traición. Además me

¹¹ En materia de adaptación o reescritura de textos de otros autores, Pavlovsky trabajó antes sobre textos poéticos, no dramáticos, de Jacques Prévert para *Circus-loquio* (1969). Tal como hemos sostenido en nuestra Tesis doctoral citada, *El señor Laforgue* no es –como se ha afirmado– reescritura del libro de Diederich y Burt.

¹² Los historiadores ubican la escritura de *Coriolano* hacia 1607-1608, por lo que corresponde a la tercera fase o período del teatro de Shakespeare, el de las “grandes tragedias y las comedias amargas”. *Coriolano* es subgrupada en la serie de “dramas romanos” junto a *Julio César* y *Antonio y Cleopatra*. Véanse al respecto Praz, Cerrato-Velarde y McLeish-Unwin. Hemos tenido en cuenta la compilación de estudios de B. A. Brockman, *Shakespeare: Coriolanus* (1996), que reúne una selección de artículos sobre la pieza shakesperiana, escritos por figuras de la talla de S. B. Shaw, T.S. Eliot y destacados especialistas.

¹³ El director Alberto Ure ironiza sobre el carácter políticamente incorrecto de la obra: “Si a algún inconsciente se le ocurre hacer *Coriolano* en serio, va a protestar hasta Ubaldini”, en su *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*, 2003, p. 323.

sorprendió la relación de Coriolano con su madre Volumnia. La intrinsiquedad de esa relación. El ‘entre’ misterioso que los abarca” (*Teatro completo IV*, 2002, p. 38).

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

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

Se trata de cuatro textos con importantes diferencias, por lo que nos centraremos en el análisis de (b) *Volumnia*, segundo texto conservado del proceso de reescritura, significativo en tanto fue elegido y corregido por el autor –como señalamos- para la edición en su *Teatro completo* en 2002.

Como el mismo Pavlovsky explica en las entrevistas citadas, en el verano de 2001 leyó seis o siete veces *Coriolano* de Shakespeare y, dejando finalmente al margen el texto, inició el *ritornello*, la apropiación dramática no desde la literalidad sino desde sus afecciones, su imaginario, su cuerpo, su contemporaneidad. Pavlovsky define como *ritornello* la “multiplicación de la obra original de Shakespeare, de eso se trata, de meterse por los intersticios y plasmar nuevas intensidades. Nuevas historias a inventar. Nuevas lógicas” (*Teatro completo IV*, 2002, p. 39). Dio así comienzo a lo que él mismo llamó una reescritura “baconiana”: “Yo soy a Shakespeare lo que Francis Bacon es a Velázquez en el *Estudio sobre el retrato del Papa Inocencio X*” (Dubatti, 2003), nos señaló. Pavlovsky utiliza el concepto de “imaginación técnica” de Bacon para pensar el trabajo de reescritura de *Coriolano*:

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

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

La confrontación comparatista evidencia que *Volumnia* se diferencia radicalmente del texto de Shakespeare, y en consecuencia del de Plutarco, aunque preserva el vínculo con ambos. Para caracterizar esa diferencia nos detendremos a continuación en los siguientes aspectos: describiremos *Volumnia* en el nivel de la historia, en su doble articulación sintaxis-trama, y señalaremos las operaciones textuales de reescritura remitiendo contrastivamente a los pasajes correspondientes de los textos de Shakespeare o Plutarco con los que cada unidad narrativa del texto pavlovskiano guarda relación; caracterizaremos los rasgos más destacados del personaje Coriolano según Pavlovsky, en confrontación con los Coriolanos de Shakespeare y Plutarco y, a partir de la interpretación de las principales operaciones textuales, caracterizaremos la producción de sentido del universo discursivo de *Volumnia* para precisar su originalidad semántica. **Análisis del nivel de la historia: sintaxis-trama.** Para la composición de *Volumnia*, Pavlovsky parte de los núcleos insoslayables o invariantes que constituyen la historia de Coriolano: su triunfo en la batalla de Coreoles, la consagración política y la candidatura al consulado romano, la pelea con los tribunos, el destierro, el acuerdo con el líder volsco Aufidio y la traición a su patria, la marcha contra Roma, el retroceso, el asesinato de Coriolano a manos volscas. En el cuadro siguiente, a partir del orden de las escenas de *Volumnia*, remitimos a la localización de los textos que estimulan la reescritura de Pavlovsky directamente desde el *Coriolano* de Shakespeare e indirectamente –es decir, intermediados por Shakespeare- desde el *Coriolano* de las *Vidas paralelas* de Plutarco¹⁴.

PAVLOVSKY “Volumnia”	SHAKESPEARE “Coriolano”	PLUTARCO “Coriolano”
1. Arenga de Coriolano	Acto I, Esc. 4	VIII
2. Escena de Volumnia y Virgilia	Acto I, Esc. 3	---
3. Antes de entrar a Coreoles	Acto I, Esc. 4	VIII
4. Escena en la plaza	Acto II, Esc. 1	X-XI
5. Discurso negativo	Acto II, Esc. 2	XIV-XV
6. Escena alternativa	---	---
7. Escena de la Dama y Virgilia	---	---
8. Escena con Virgilia	---	---
9. En el Senado	Acto III, Esc. 1	XV, XVII, XVIII, XIX y XX
10. Después de la huida	Acto III, Escs. 2 y 3	XX
11. Coriolano y sus amigos	Acto III, Esc. 3 Acto IV, Esc. 1	XXI
12. Esc. de Aufidio y Coriolano	Acto IV, Esc. 5	XXIII
13. Aufidio afeitado a Coriolano	---	---
14. La Gran Marcha	---	---
15. Escena de Aufidio y la Dama	Acto IV, Esc. 7	---

¹⁴ Para el texto de Plutarco seguimos la división numerada que propone María Antonia Ozaeta Gálvez en su edición de *Vidas paralelas: Alcibíades-Coriolano, Sertorio-Eumenes* (Alianza, Clásicos de Grecia y Roma, 1998, pp. 141-199). Todas las citas de Plutarco remiten a esta edición.

16. <i>Volumnia y Coriolano</i>	Acto III, Esc. 2	---
17. En el campamento de Aufidio	Acto V, Esc. 3	XXXIII, XXXIV, XXXV y XXXVI
18. <i>Coriolano se presenta ante los ojos de Volumnia</i>	Acto V, Esc. 6	XXXIX

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

“[La reescritura] no significa que mi versión de la obra no contenga frases o textos originales [de Shakespeare]. De por sí la obra comienza con un texto de diez renglones de Shakespeare que después abandono. Y también existe un orden de escenas en relación al original” (*Teatro completo IV*, 2002, p. 37).

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

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

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

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

Para esta primera escena Pavlovsky parte de la situación planteada por Shakespeare en Acto I, Esc. 4: Coriolano estimula a los soldados a pelear contra Coreoles. La pieza comienza, de esta manera, en la inminencia de la batalla y se conecta con la Escena 3, el combate mismo frente a las puertas de la ciudad sitiada. Ya Plutarco en VIII destacaba germinalmente que Coriolano “exhortó a los romanos a volver a la lucha” y resaltaba el aspecto “vigoroso” del militar, “por la fuerza de su voz y la expresión fiera de su rostro” (p. 151). Pavlovsky introduce una novedad importante en la arenga: los temas que trata Coriolano, especialmente su teoría del combate como música e intensidad corporal.

Según se nos informa más tarde en la Escena 7 de *Volumnia*, Coriolano nunca recuerda qué dice en sus discursos: habla en estado de trance, es “hablado por los dioses”, por “el otro”, dato que justifica la desarticulación y relativa oscuridad de lo dicho en la arenga

de la Escena 1. De esta manera Coriolano es presentado desde el inicio como “el poeta del combate”, en estado de entusiasmo órfico, según nos señaló el mismo Pavlovsky (Dubatti 2003).

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

Pavlovsky toma la situación del diálogo de Volumnia y Virgilia en Shakespeare, Acto I, Esc. 3: mientras cosen, madre y esposa de Marcio (todavía no es Coriolano) hablan sobre este hombre excepcional. Esta situación de la trama no se encuentra en Plutarco¹⁵. Pavlovsky modifica el texto: hace que Volumnia exponga extensamente su teoría del hombre-héroe (“un Dios hecho hombre”, caracterizado por sus arritmias y sus excesos) en oposición al hombre mediocre (que “engorda en la inacción”, teme a la muerte y al riesgo y vive para acumular dinero). Coriolano es el modelo del hombre lleno de fuerza, alegría y amor a la vida, atributos que manifiesta en su pasión por el combate. El parlamento de Volumnia es fundamental para la nueva semántica del texto, y será retomado en la Escena 4 para desarrollar la imagen negativa del hombre-rebaño. A pesar de que en el texto de Shakespeare y en Plutarco se pone el acento en que Marcio recibirá su nuevo nombre después del triunfo en la batalla, en la obra de Pavlovsky Volumnia ya se refiere a su hijo en esta Escena 2 como Coriolano.

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

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

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

Coriolano ingresa a Roma triunfante, celebrado por todos (Shakespeare, Acto II, Escena 1; Plutarco, X-XI). Pavlovsky introduce en esta escena dos elementos novedosos: continúa la exposición ideológica de Volumnia contra el “hombre-rebaño”, y luego desplaza la situación al espacio privado, en el que la madre atiende al hijo y lava su sexo. Para el discurso de Volumnia en torno del hombre “grande de espíritu”, Pavlovsky recurre al procedimiento del anacronismo: Volumnia habla de Llopes y del Che Guevara. “Hubo un gran asmático –dice- que sin aire dirigió por la selva su ejército triunfal y doy fe que carecía de aire. Pero dicen que era el más veloz y el más valiente en los combates. Poco aire pero demasiado orgullo y huevos”. En cuanto a la escena del lavaje con permanganato, que remite a un intertexto cómico de la revista porteña, Pavlovsky extrema de esta manera el vínculo incestuoso de Coriolano y Volumnia, uno de los aspectos del texto shakesperiano (no acentuado en Plutarco) que más le impactaron desde las primeras lecturas de la tragedia.

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

¹⁵ Sin embargo, es importante señalar que Shakespeare (y a través suyo Pavlovsky) siguen a Plutarco en los nombres de la madre (Volumnia) y la esposa (Virgilia), diferentes en los textos de Dionisio de Halicarnaso (*Antigüedades romanas*) y en Tito Livio (*Historia romana*), fuentes de Plutarco. Según ambos, la madre de Coriolano se llamaba Veturia y la esposa Volumnia.

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

6. *Escena alternativa*: los miedos del héroe

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

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

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

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

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

9. *En el Senado*: irreductibilidad y huida

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

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

En continuidad inmediata con la escena anterior, Pavlovsky imagina un Coriolano que hará un último intento ante el Senado por pedido de Volumnia. La situación se correlaciona con Shakespeare (Acto III, Escs. 2 y 3) y Plutarco (XX), aunque en éstos con menor incidencia de la figura materna. En el texto de Pavlovsky la madre le exige que se someta a las autoridades para alcanzar el poder, que “pida perdón por todo” y “aprenda de una vez a mentir”. Volumnia reclama a su hijo que negocie un acuerdo. Coriolano acepta a regañadientes. Al regresar al Senado, es acusado de traición y sale maldiciendo a los romanos con el discurso que ya aparece en las dos versiones de *Rojos globos rojos* citadas arriba: “¡Ah jauría de ladrones!, ¡perros populares!...”.

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

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

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

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

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

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

forma de individuación, que estaría en el ritmo entre los dos. El ‘entre’ marca una fusión en el devenir rítmico” (Dubatti 2003).

14. La Gran Marcha: arenga contra Roma

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

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

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

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

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

17. Escena en el campamento de Aufidio: el retroceso

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

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

Es ésta una de las escenas más complejas de la obra de Pavlovsky, porque incluye una sucesión de acciones diversas. Puede dividirse claramente en dos partes. La primera no está en Shakespeare ni en Plutarco: muerto de miedo, sucio, imagen invertida de la heroicidad pasada, Coriolano se presenta ante su madre y se confiesa “cobarde”. Confiesa que “siempre tuve miedo. Esa es la verdad. Sólo drogado y borracho entraba a los combates [... Los que me admiran] no toleran mi terror de hombre común. No

toleran mi desgracia de cobarde”. Confiesa a su madre que quiere dejar de pelear y que no ganó en Coreoles porque “no peleé con nadie. La ciudad estaba vacía. Los volscos huyeron todos”. La segunda parte de la Escena 18 comienza cuando Aufidio acusa a Coriolano de traidor. Esta situación, así como el asesinato del protagonista a manos de los volscos, remiten a Shakespeare (Acto V, Esc. 6) y a Plutarco (XXXIX). Pero Pavlovsky introduce cambios importantes: Aufidio reta a duelo al amilanado Coriolano, quien al recibir una espada y al sentirla apretada en su puño recupera la pasión del combate y se convierte nuevamente en “el Gran General Romano”. Frente al avance ofensivo incontrarrestable de Coriolano en el duelo, Aufidio pide a los volscos que maten a su rival. Volscos y romanos acribillan a Coriolano. Mientras muere, Marcio ríe y pronuncia una última arenga, esta vez dirigida a su madre. Le pide que transmita al pueblo que lo han obligado a ser “triste y mustio” y que es su obligación recuperar la alegría y juntarse para hacer de la vida la revolución soñada (ver Escena 12 y 14). El tribuno romano Bruto intenta detener a Volumnia para que no irradie el mensaje de Coriolano entre la gente y Aufidio lo transmite con entusiasmo entre sus soldados. Las risas contagiadas se oyen hasta el final.

En este rápido examen contrastivo no nos detuvimos en un procedimiento central de la reescritura de Pavlovsky, que extiende sus matices a todo el texto: el humor. La búsqueda del efecto cómico está presente en innumerables referencias, chistes y situaciones disparatadas, así como en el tono que el argentino otorga a las acciones principales. Las risas del final y esta comicidad diseminada en cada escena borran la naturaleza trágica original del *Coriolano* de Shakespeare.

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

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

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

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

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

“Hace especial hincapié Plutarco en el hecho de que [Coriolano] careciera de una educación esmerada, como un terreno rico sin cultivo. A ello atribuye el hecho de que

no se diera en él esa mezcla de gravedad y mansedumbre, que son cualidades indispensables en un hombre de estado y que sólo se obtienen por la inteligencia y la educación” (Plutarco, 1998, p. 136).

Para Plutarco el personaje de Coriolano no es digno de imitación. Como señalan E. Valgiglio (1992) y A. Bravo García (Plutarco, 1998, p. 12), la conducta virtuosa es el eje central de la obra de Plutarco, la práctica de la virtud –que se realiza cultivando previamente la razón– es el objetivo fundamental de la vida moral, y todo mal ha de ser evitado mediante la virtud. En consecuencia, Plutarco concibe a Coriolano como un ejemplo de lo que no debe hacerse. El político es en Plutarco el modelo del ciudadano privado y debe conocer muy bien los secretos y mecanismos de la naturaleza humana. Coriolano no puede controlarse y es su propio enemigo. En suma, un personaje negativo.

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

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

Pavlovsky realiza sobre el personaje shakesperiano cambios radicales que intentaremos sintetizar. Por un lado, transforma a Coriolano en un *personaje positivo*: es el hombre heroico, el hombre-Dios, opuesto al hombre-rebaño o mediocre. Coriolano es el Superhombre de raíz nietzscheana y spinoziana. Coriolano encarna la pasión y la alegría, y por sobre todo la irreductibilidad a someterse a aquellos mandatos en los que no cree, con los que no está de acuerdo. Es el hombre fiel a sus convicciones, que siempre dice y hace lo que piensa y siente, el hombre de la “ética del cuerpo”, no acomodaticio ni voluble, no calculador, el que no adecua su discurso a cada situación. Al respecto nos dijo Pavlovsky:

“Hay una concepción del superhombre, la nazi, que distingue al hombre superior de los inferiores. Para el nazismo estos últimos son despreciables y eliminables: judíos, gitanos. La hitleriana es una concepción genética e inmodificable. En mi versión [el

Superhombre] Coriolano quiere expresar que la chusma triste y resignada puede devenir alegre y danzarina, puede reír a carcajadas, [es decir] adquirir una nueva potencia que desconocía. Puede ser revolucionaria. En ese sentido el hombre debiera luchar toda la vida para realizarse en hombre potente y creador. Cada hombre tiene la potencia de un superhombre. Un devenir superhombre. Las circunstancias históricas sociales han impedido que un gran sector de la humanidad llegara a este estado. Al de la potencia creadora. Luchar contra ese destino trágico es la idea de Coriolano [en mi obra]” (*Teatro completo IV*, 2002, p. 42).

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

Por el contrario Pavlovsky convierte a Coriolano en el ideólogo y el ejemplo de una “revolución alegre”, en el que resuena por multiplicación la imagen del Che Guevara, del revolucionario fiel a la “gran marcha” del hombre hacia el cumplimiento de sus sueños y utopías de una alegría compartida por todos. A través de *Volumnia*, en la Escena 18, Coriolano ya no arenga sólo a sus soldados sino al pueblo entero, el mismo que organiza la rebelión contra los privilegiados cuando Coriolano es desterrado (ver Escena 11). Marcio los convoca, según Pavlovsky, a “la lucha desesperada por salir del rebaño de la mediocridad” y los incita a “la búsqueda de los poderes excepcionales del hombre [...] recuperar juntos la acción, alegremente, una nueva potencia del ser” (*Teatro completo IV*, 2002, p. 38-39).

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

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

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

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

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

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

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

Para Pavlovsky Coriolano es además un mecanismo poético a través del que pensar la relación con el poder. En el marco de la institucionalidad macropolítica de la Roma de su tiempo, Coriolano encarna una actitud micropolítica, alternativa, de desvío por los bordes, de fundación de una territorialidad subjetiva diferente por afuera de los grandes discursos de representación. De esta manera Coriolano se transforma en uno de los exponentes del *teatro de micropolítica de la resistencia* característico de la última producción pavlovskiana, junto a *Rojos globos rojos*, *Poroto* y *La muerte de Marguerite Duras*.

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

Imperceptible: estructura catafórica micropolítica

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

Análisis en París

Se conserva un único texto, publicado en diversas oportunidades: en 2003 en el volumen colectivo *El diván. 25 autoconfesiones* de varios autores (México, Ediciones El Milagro); el 18 de diciembre de 2003, en *Página/12*; en 2004, en *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, política y subjetividad* (Astralib); en noviembre de 2004 en *Palos y Piedras. Revista de Política Teatral* (n. 2). Fue escrito a pedido del director Michel Didym (*Confesiones*, Pavlovsky escribió antes para él *Imagen*), esta vez para el espectáculo *El Diván*, nuevamente con la estructura de un actor/un espectador pero en este caso en torno del tema psicoanálisis. *El Diván* se presentó en el marco de *Tintas Frescas en Buenos Aires*, encuentro organizado por la Asociación Francesa de Acción Artística y la Embajada de Francia en la Argentina en noviembre de 2004.

Un paciente habla con su terapeuta: Pavlovsky aprovecha la oportunidad para satirizar el discurso de los lacanianos y la megainstitucionalización del psicoanálisis en la Argentina. El analista se limita a murmurar todo el tiempo “Hummm”, “Eh”, “Hem”, y el analizado le pregunta: “¿Me está diciendo algo o es un gesto onomatopéyico?”. Finalmente el analista juega con el significante casamiento y lo segmenta en “casamiento”. Se trata de un breve paso cómico, en la línea de la dramaturgia minimalista, sin la aportación a la micropolítica de la resistencia de las piezas grandes.

Variaciones Meyerhold: la imaginación, mayor herramienta revolucionaria

Variaciones Meyerhold, estrenada el 8 de abril de 2005 en la Sala Solidaridad del Centro Cultural de la Cooperación, es producto de un largo proceso de experimentación, que se inicia en 2003 a partir del devenir de los borradores de una pieza finalmente no concluida, *El sueño de Wojtila*. A fines de 2003 Pavlovsky comienza a investigar sistemáticamente¹⁶ en la vida y la obra del director ruso Vsevolod Emilievich Meyerhold (1874-1940), creador de la biomecánica, figura descollante de la vanguardia teatral en el siglo XX, militante comunista encarcelado, torturado y asesinado por Stalin. Pavlovsky inicia en 2004 el recorrido de investigación grupal junto a Susana Evans, Eduardo Misch y Martín Pavlovsky a través de ensayos, grabaciones, manuscritos y lecturas. Como acceso a la compleja y diversa personalidad de Meyerhold le resultan especialmente provechosas las lecturas de textos del director de *El cornudo magnífico* (Meyerhold 1969, 1973, 1992) y los estudios de Braun (1995), Picon-Vallin (1990) y Alma Law/Mel Gordon (1996), entre otros. Bajo el concepto de “teatro del borrador”, el actor presenta al público argentino las primeras versiones de *Variaciones Meyerhold* en una serie de “laboratorios” durante 2004. Cada laboratorio consistió en una función de “teatro del borrador” -generalmente sin montaje de luces ni música ni accesorios-, seguida de un diálogo abierto con el público. La secuencia de presentaciones en 2004 fue la que sigue: 1) 5 de agosto, Teatro Belisario, para miembros de la Escuela de Espectadores; 2) 16 de setiembre, Chacarerean Teatre, laboratorio organizado y videado por Tranquilo Producciones para Canal 7¹⁷; 3) 23 de setiembre, *Primer Congreso Argentino de Historia del Teatro Occidental*, Centro Cultural de la Cooperación, Sala Solidaridad; 4) 25 de setiembre, *Séptimas Jornadas Nacionales del Sur*, Hotel Carlon, Buenos Aires; 5) 21 de octubre, Teatro IFT, organizada por Autodeterminación y Libertad; 6) 30 de octubre, *Pre-Congreso de las Madres de Plaza de Mayo*, Teatro Payró; 7) 22 de noviembre, *Primer Encuentro Nacional de Residentes y Profesionales en Formación de Salud Mental*, Centro Armenio, Buenos Aires; 8) 26 de noviembre, Municipalidad de Morón; 9) 4 de diciembre, Rosario, Centro de Psicodrama; 10) 11 de diciembre, Mar del Plata, El Galpón de las Artes. A ello se sumaron presentaciones en Cuba¹⁸ y España.

¹⁶ Pavlovsky había dedicado al gran vanguardista ruso un artículo publicado en *Página/12* el 18 de agosto de 1993: “El último acto del gran Meyerhold”, más tarde recogido en su *Micropolítica de la resistencia* (1999, pp. 89-91).

¹⁷ El material de aquel laboratorio, sumado a fragmentos de una entrevista, fue editado en formato televisivo por Tranquilo Producciones y emitido en Canal 7 en diversas oportunidades a fines de 2004 y marzo de 2005.

¹⁸ Véase al respecto Fernanda Hrelia, “Cuba: La imaginación es subversiva: Pavlovsky y Meyerhold”, Revista *Teatro Celcit*, n. 26 (2005), soporte digital www.celcit.org.ar

Los textos de *Variaciones Meyerhold* reunidos en el tomo V de su Teatro completo fueron transcritos a partir de las grabaciones de dos de esos laboratorios (Teatro Chacarerean y Teatro IFT, como se detalla al comienzo de cada texto en la presente edición). *Otras variaciones* fueron grabadas en casa de Pavlovsky. Los textos publicados no son, en consecuencia, los del estreno en el Centro Cultural de la Cooperación, por lo que detallamos a continuación la ficha técnica del mismo, en el que aparecen colaboradores no presentes en el marco de los laboratorios:

Elenco: Eduardo Pavlovsky, Susana Evans, Martín Pavlovsky y Eduardo Misch

Diseño sonoro: Martín Pavlovsky

Diseño de iluminación: Leandra Rodríguez

Vestuario: María Claudia Curetti

Asistente de dirección: Eduardo Misch

Dirección: Martín Pavlovsky

La evocación/construcción del mítico Meyerhold realizada por Pavlovsky transforma al director ruso en un símbolo de la resistencia dentro de la macropolítica del comunismo. Meyerhold deviene una suerte de micropolítica de la resistencia “dentro” de la macropolítica comunista. Pero lo cierto es que Pavlovsky vuelve en esta pieza al discurso de lo macropolítico y propone una discusión para la revisión y defensa de otro pensamiento de la izquierda. Concreta una relectura del comunismo/socialismo reivindicando la memoria de Lenin y Trotsky contra Stalin, y elabora una teoría de la imaginación como la mayor herramienta revolucionaria. La oposición de Meyerhold al realismo socialista abre una discusión estética que cuestiona algunos preceptos muy arraigados en la historia del teatro argentino. Pavlovsky retoma una estética de la multiplicidad en todos los planos del texto: verbal, narrativo, corporal, temático, escénico, semántico. Tragicomedia, el texto cruza el asesinato de Meyerhold con episodios humorísticos (como el primer encuentro con Zinaida Rajch o algunas referencias satíricas al teatro ruso tradicional). *Variaciones Meyerhold* se convierte en una metáfora epistemológica que expresa con precisión la complejidad del tiempo presente¹⁹. Por otra parte, se trata de un drama metalingüístico, por su apelación permanente al pensamiento sobre el lenguaje teatral, pero es importante advertir que la autorreferencia dramática se convierte en manos de Pavlovsky en un mecanismo de superación de los límites del lenguaje, a la vez trascendencia política y metafísica. La poética adquiere además un carácter post-dramático: Pavlovsky multiplica las tensiones y vaivenes entre representación y presentación, personaje y actor, ficción y realidad convivial, ilusión y artificio, y de esta manera se pierden los límites precisos entre Meyerhold y Pavlovsky, por momentos no se sabe bien si se está hablando de uno u otro. Finalmente, observemos que la tragedia de Meyerhold opera simbólicamente como constructo memorialista de la persecución ideológica, tortura y desaparición de personas durante la dictadura argentina. Sobre *Variaciones Meyerhold*, Pavlovsky nos dijo en una entrevista realizada el 25 de febrero de 2005:

“Cuando leí en una revista inglesa toda la epopeya y el martirologio de Meyerhold, me interesó como figura intelectual y artista por su opresión y asesinato. Un asesinato por

¹⁹ Por razones de espacio, remitimos a nuestro artículo “Meyerhold-Pavlovsky: metateatro, postdramaticidad y micropolítica de la resistencia”, en *Escritos sobre Teatro*, n. 2 (2005)

sus diferentes ideas estéticas: no creía en el realismo socialista, defendía la imaginación como potencia creadora y revolucionaria. Pero cuando empecé a ensayar me di cuenta de que me negaba a escribir, poseído por cierto espíritu meyerholdiano. Estoy seguro de que Meyerhold es mucho más amplio en sus ideas y en su producción. Pero creo haber captado desde mi experiencia teatral ciertas cosas que él defendía mucho. No podía escribir porque me sentía más Meyerhold cuando actuaba a Meyerhold que cuando quería escribir un texto. De ahí que la obra está hecha en un verdadero espíritu meyerholdiano”.

La poética que Pavlovsky le atribuye a Meyerhold se parece mucho a la que el propio Pavlovsky fue elaborando desde *Potestad* en adelante: la por él llamada “estética de la multiplicidad”. De esta manera Pavlovsky construye en Meyerhold un precursor de su propio teatro.

“Nunca lo pensé, pero evidentemente Meyerhold me afecta profundamente hoy, no por sus deslumbrantes dispositivos escénicos sino por su concepto del trabajo sobre el cuerpo del actor”.

Bibliografía

- AAVV., 1994, *Crítica genética*, número especial de la revista *Filología* (UBA), a. XXVII, n. 1-2. Volumen a cargo de Elida Lois.
- Abuín González, Angel, 1997, *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Chile, Universidad de Santiago de Compostela.
- Braun, Edward, 1995, *Meyerhold. A Revolution in Theatre*, London, Methuen.
- Brockman, B. A., 1994, comp., *Shakespeare: Coriolanus. A Casebook*, London, The Macmillan Press.
- Bürger, Peter, 1997, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- Castelli, Eugenio, 1978, *El texto literario. Teoría y método para un análisis integral*, Buenos Aires, Ediciones Castañeda.
- Cerrato, Laura, y Manuel Enrique Velarde, 1970, Introducción a W. Shakespeare, *El Mercader de Venecia*, Buenos Aires, Plus Ultra, pp. 9-42
- Cornago Bernal, Oscar, 1999, *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Visor.
- Dubatti, Jorge, 1997, "Hacia el análisis de un texto dramático: *Imagen* de Eduardo Pavlovsky", *La Escalera. Anuario de la Escuela Superior de Teatro*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (Tandil), n. 7, pp. 61-74. Véase también en p. 201 nota al pie de Jorge Dubatti para la edición del texto *Imagen*.
- , 2003, *El convivio teatral*, Buenos Aires, Atuel, Col. Textos Básicos.
- , 2003, “La revolución será alegre o no será”, *Palos y Piedras. Revista de Política Teatral*, n. 1 (noviembre), pp. 6-11.
- , 2003, “Diálogo con Eduardo Pavlovsky: *La Gran Marcha*, reescritura de *Coriolano* de William Shakespeare”, en J. Dubatti editor, *De los dioses hindúes a Bob Wilson. Perspectivas sobre el teatro del mundo*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas y Editorial Atuel, pp. 233-239.
- , 2003, Entrevista con Eduardo Pavlovsky en la Escuela de Espectadores, Buenos Aires, julio, inédito.

- , 2004, *El teatro de Eduardo Pavlovsky: poéticas y política (1961-2003)*, Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires (inédita).
- , 2005, "Meyerhold-Pavlovsky: metateatro, postdramaticidad y micropolítica de la resistencia", en *Escritos sobre Teatro*, n. 1.
- Gainza, Violeta H. de, 1997, *Eduardo Pavlovsky dialoga con Violeta H. de Gainza*, Buenos Aires, Lumen, Col. Puentes hacia la Comunicación Musical.
- Giella, Miguel Angel, 1994, "Metáfora de la alimentación y discurso de la subjetividad en *El cardenal* de Eduardo Pavlovsky", en su *De dramaturgos: teatro latinoamericano actual*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 218-231.
- , 1997, "Existir, resistir y persistir: *Rojos globos rojos* de Eduardo Pavlovsky", en Osvaldo Pellettieri (ed.), *El teatro y su mundo*, Editorial Galerna y Universidad de Buenos Aires, pp. 231-238. También en J. Dubatti (comp.), *Teatro, postmodernidad y política en Eduardo Pavlovsky*, Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina), Ediciones Búsqueda de Ayllu, 1997, pp. 75-83.
- Grésillon, Almuth, 1994, "Qué es la crítica genética", en AAVV., 1994, 25-52.
- Law, Alma, and Mel Gordon, 1996, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics. Actor Training in Revolutionary Russia*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company Publishers.
- Margarit, Lucas, 2003, *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*. Buenos Aires, Editorial Atuel.
- McLeish, Kenneth, y Stephen Unwin, 2000, *Shakespeare, una guía*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Meyerhold, V. E., 1969, *Meyerhold on Theatre*, ed. E. Braun, London, Methuen.
- , 1973, *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos.
- , 1992, *Textos teóricos*, ed. Juan Antonio Hormigón, Madrid, ADE.
- Mora, Gabriela, 1993, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Buenos Aires, Editorial Danilo Albergo Vergara.
- Morris, Nancy, et Philip R. Schlesinger, 2000, "Des théories de la dépendance aux théories de la résistance", *Hermès*, n. 28, pp. 19-33.
- Pavlovsky, Eduardo, 1989, *Multiplificación dramática*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda. En colaboración con Hernán Kesselman.
- , 1991, *El Cardenal*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, con breve prólogo de Pavlovsky. Incluye los textos breves *La ley de la vida*, *Alguna vez* y *Trabajo rítmico*.
- , 1994: *Rojos globos rojos*, Buenos Aires, Ediciones Babilonia (Col. Los Libros de Babilonia, Serie Drama, 1). Con estudio y bibliografía de Jorge Dubatti (pp. 37-61).
- , 1995, *El bocón*, Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina), Ediciones Ayllú.
- , 1996: *Poroto. Historia de una táctica*, Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina), Ediciones Búsqueda de Ayllú. Incluye el prólogo de Pavlovsky "Apuntes de la cocina de un escrito".
- , 1996, *Escenas multiplicidad (Estética y micropolítica)*, Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina), Ediciones Búsqueda de Ayllú. En colaboración con Hernán Kesselman y Juan Carlos De Brasi.
- , 1997, *Teatro completo I*, Buenos Aires, Ediciones Atuel (Col. Los Argentinos). Estudio preliminar y edición a cargo de Jorge Dubatti. Contiene las obras *Poroto*, *Rojos globos rojos* (nueva versión), *Paso de dos*, *El bocón*, *Pablo*, *Potestad* y *Cámara lenta*.

- , 1997: *Dirección contraria*, Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina), Ediciones Búsqueda de Ayllu. Inserta el texto de *Poroto* en el contexto de una estructura narrativa mayor: la primera “novela” del autor.
- , 1998, *Teatro completo II*, Buenos Aires, Ediciones Atuel (Col. Los Argentinos). Estudio preliminar (pp. 9-25) y edición al cuidado de Jorge Dubatti. Incluye los textos *El Señor Laforgue*, *Tercero incluido*, *Cerca*, *Telarañas* y *El Señor Galíndez*.
- , 1998, *Psicodrama y literatura*, Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina), Ediciones Búsqueda de Ayllu.
- , 1999, *Micropolítica de la resistencia*, Buenos Aires, Eudeba/CISEG. Recopilación de labor periodística de Pavlovsky entre 1988 y 1999, realizada y prologada por Jorge Dubatti.
- , 1999, *Textos balbuceantes*, Buenos Aires, Ediciones Teatro Vivo, 1999 (Col. Teatro Vivo, 3). Prólogo de Jorge Dubatti, pp. 7-9.
- , 1999, *Poroto. Nueva versión para teatro*, Buenos Aires, Editorial Galerna y Búsqueda de Ayllu. Prólogo de Alfonso de Toro: “El teatro postmoderno de Eduardo Pavlovsky o el ‘Borges’ del teatro: de la periferia al centro”, pp. 5-18. Con textos introductorios de Pavlovsky, Norman Briski y Leandro Bardach.
- , 2000, *Teatro completo III*, Buenos Aires, Ediciones Atuel (Col. Atuel/Teatro). Estudio preliminar (pp. 7-32) y edición al cuidado de Jorge Dubatti. Incluye las obras *La muerte de Marguerite Duras*, *Textos balbuceantes*, *Poroto (nueva versión)* con los textos introductorios de Pavlovsky, Norman Briski y Leandro Bardach, *El Cardenal*, y los textos breves *La ley de la vida*, *Alguna vez* y *Trabajo rítmico*.
- , 2000, *La multiplicación dramática*, Buenos Aires, Editorial Galerna y Búsqueda de Ayllu, 2000, nueva “edición corregida y aumentada” del libro escrito con H. Kesselman en 1989. Incluye un capítulo nuevo, “Y casi treinta años después, en el 2000... Nuevos caminos entre el arte y la psicoterapia”, pp. 117-158.
- , 2001: *Pequeño detalle*, Concepción del Uruguay, Búsqueda de Ayllu.
- , 2001, *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*, Buenos Aires, Atuel, 270 págs.
- , 2002: *Teatro completo IV*, Buenos Aires, Ediciones Atuel (Col. Atuel/Teatro). Estudio preliminar (pp. 5-48) y edición al cuidado de Jorge Dubatti. Incluye *Volumnia*, *Pequeño detalle. Dos textos breves (2001)*, *Somos*, *La espera trágica*, *Un acto rápido*.
- , 2003: *Teatro completo I*, Buenos Aires, Ediciones Atuel, segunda edición (Col. Los Argentinos). Estudio preliminar actualizado y edición a cargo de Jorge Dubatti. Contiene las obras *Poroto*, *Rojos globos rojos* (nueva versión), *Paso de dos*, *El bocón*, *Pablo*, *Potestad* y *Cámara lenta*.
- , 2004, *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, subjetividad y política*, Buenos Aires, Astralib. Compilación de labor periodística de Pavlovsky entre 1999 y 2004: Jorge Dubatti y Eduardo Misch. Edición, prólogo y contratapa a cargo de J. Dubatti.
- , 2005, *Teatro completo V*, Buenos Aires, Ediciones Atuel (Col. Atuel/Teatro). Estudio preliminar a cargo de Jorge Dubatti
- Pérez-Rasilla, Eduardo (ed.), 1997, *Antología del teatro breve español (1898-1940)*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.
- Picon-Vallin, B., 1990, *Meyerhold*, Paris, CNRS, Col. Les Voies de la Création Théâtrale, n. 17.
- Plutarco, 1998, *Vidas paralelas: Alcibíades-Coriolano, Sertorio-Eumenes*, Madrid, Alianza Editorial, Col. Clásicos de Grecia y Roma. Introducción general de Antonio

Bravo García y traducción, edición e introducciones parciales de María Antonio Ozaeta Gálvez.

-Praz, Mario, 1975, *La literatura inglesa. De la Edad Media al Iluminismo*, Buenos Aires, Losada.

-Puiggrós, Adriana y Gagliano, Rafael (dirs), 2004, *La fábrica del conocimiento. Los saberes socialmente productivos en América Latina*, Rosario, Homo Sapiens.

-Said, Edward, 1996, *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós.

-Santoyo, Julio César, 1989, “Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología”, *Cuaderno de Teatro Clásico*, n. 4, pp. 95-112.

-Shakespeare, William, 1947, “Coriolano”, en su *Obras completas*, Madrid, Aguilar, pp. 1549-1601. Estudio preliminar, traducción y notas por Luis Astrana Marín.

-Shaw, George Bernard, 1891, *The Quintessence of Ibsenism*, London, Walter Scott.

-Ure, Alberto, 2003, *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*, Buenos Aires, Norma.

-Valgiglio, E., 1992, “Dagli *Ethiká* ai *Bioi* in Plutarco”, en AAVV., *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II*, 33, 6, pp. 3963-4051.

-Vila-Matas, Enrique, 1995, *Bartleby & Cia*, Barcelona, Anagrama.

-Werlich, E., 1975, *Typologie der Texte*, München, Fink.

PARA CITAR ESTE ARTÍCULO

Dubatti, Jorge,(2005) *Eduardo Pavlovsky y el teatro micropolítico de la resistencia: de “El Cardenal” (1991) a “Variaciones Meyerhold” (2005)*; Hologramática, Año II N°3, F.Cs.Ss.U.N.Lomas de Zamora,Ar; pp 35-70