

MARIA FALSKA

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

La “provocación afectiva” en el teatro de Eduardo Pavlovsky

Palabras clave: Pavlovsky — teatro — provocación — afectividad.

Eduardo Pavlovsky, médico psiquiatra de formación, psicodramatista, dramaturgo, autor de numerosas obras teatrales y textos teóricos, director, actor de teatro y cine¹, nació en Buenos Aires y allí falleció el 4 de octubre de 2015².

Con su extensa obra teatral se dio a conocer no solamente en Argentina e Hispanoamérica, sino también internacionalmente, como prueban su participación en numerosos festivales de teatro³ en varios lugares del mundo y los premios que le han sido otorgados⁴. Como apunta Olga Cosentino “sus obras han sido traducidas, representadas y premiadas en América Latina, Europa, Asia, Canadá y Estados Unidos”⁵. Eduardo Pavlovsky es hoy en día reconocido como uno de los mayores dramaturgos hispanoamericanos. El estudioso alemán, Alfonso de Toro considera a Pavlovsky “uno de los pocos teatristas

¹ Para más información véase, por ejemplo, extensa nota biográfica en: E. Scipioni, *Torturadores, apropiadores y asesinos. El terrorismo de estado en la obra dramática de Eduardo Pavlovsky*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000, pp. 81–91.

² He aquí algunos titulares de la prensa argentina dando noticia de su muerte: “murió el gran dramaturgo”, “un ícono del teatro nacional”, “una figura vital del teatro nacional”, “un gigante de la escena”, “un personaje clave en la cultura argentina”, “uno de los hombres más importantes de la historia del teatro argentino”, “un fundamental del teatro argentino”.

³ Pavlovsky participó con la representación de sus obras fuera de Hispanoamérica (en muchas de ellas actuando como actor) en los festivales de teatro en París, Nancy, Roma, Essen, Londres, Madrid, Los Angeles, Nueva York, Montréal, entre otros. Para la lista más completa consúltese: J. Dubatti, “Apéndice”, en: E. Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, Buenos Aires, Atuel, 2001, pp. 247–248.

⁴ Entre ellos el prestigioso Premio Molière de Teatro en 1987 en París por su obra *Potestad*.

⁵ E. Pavlovsky, “*Soy como un lobo, siempre voy por el borde*”. *Una charla con Olga Cosentino*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2008, p. 9.

latinoamericanos que gozan de renombre internacional fuera del continente”⁶. Según Carolina Muñoz “actualmente es considerado el autor argentino con más difusión internacional en vida”⁷. Su teatro, desde sus inicios en los años sesenta hasta la actualidad, ha pasado por diferentes etapas y poéticas y siempre ha sido de gran impacto emotivo y de gran preocupación por la turbulenta y opresiva realidad hispanoamericana.

Entre una enorme riqueza de recursos formales y contenidos ideológicos que caracterizan el teatro de Eduardo Pavlovsky⁸, en este breve estudio, queremos concentrarnos en uno de ellos, que siguiendo la terminología y la clasificación que Henri Baudin⁹ aplicó al estudio de la nueva comicidad en el teatro francés, llamaremos la *provocación afectiva* o *agresividad*. Intentaremos demostrar que este recurso dramático aparece ampliamente representado en sus obras. La provocación afectiva, situándose en la clasificación de Baudin después del juego verbal, juego imaginativo y provocación intelectual (absurdo), surge como reacción a la existencia de factores opresivos, de diferente índole: sociales, morales y humanos. El gran principio a base del que opera y del que resulta la variedad de sus procedimientos, es la reducción de todo tipo que, entre otros, amplifica o disminuye, convierte lo épico en lo mezquino y viceversa, subvierte los principios.

Los recursos utilizados por Eduardo Pavlovsky, que a continuación clasificaremos y ejemplificaremos, según la propuesta metodológica de Baudin forman parte de la subcategoría de la *provocación afectiva* denominada *chocante* basada sobre todo en la inconveniencia y en algunos casos, en un cierto tipo de cinismo. A diferencia de otras formas de la agresividad que reducen funciones (sátira), tipos (caricatura) o producciones humanas (parodia) y cuyo

⁶ A. de Toro, “El teatro posmoderno de Eduardo Pavlovsky”, en: A. de Toro, K. Pörtl (eds.), *Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Tendencias y perspectivas*, Frankfurt am Main, Vervuert, p. 59.

⁷ C. Muñoz, “Eduardo Pavlovsky: Teatro del estupor”, *Acta Literaria*, 29, 2004, p.70.

⁸ Consúltense por ejemplo: E. Scipioni, *op. cit.*; C. Muñoz, *op. cit.*; M. Falska, “El otro: construcción de relaciones interpersonales en el espacio escénico sobre algunos ejemplos del teatro hispano posmoderno de Eduardo Pavlovsky”, *Philologia XXI*, Supplementum II, *El Otro, Lo Otro, La Otredad*, t. XXI, 2011, pp.121–128; M. Falska, “Del texto dramático al escénico: realización de relaciones interpersonales en una situación límite en el *Señor Laforgue* de Eduardo Pavlovsky”, en: U. Aszyk (ed.), *Especificidad del texto dramático y la puesta en escena: dependencia o autonomía*, Warszawa, Museo de Historia del Movimiento Popular Polaco, 2011, pp. 123–133; M. Falska, “Espacio en el teatro de Eduardo Pavlovsky”, en: M. Falska, B. Brzozowska-Zburzyńska (eds.), *La construcción y el funcionamiento del espacio en literatura y lingüística*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2012, pp. 47–59; M. Falska, “La inter- y la intratextualidad en el teatro de Eduardo Pavlovsky”, en: K. Kumor, K. Moszczyńska-Dürst (eds.), *Del gran teatro del mundo al mundo del teatro*, Warszawa, Biblioteka Iberyjska, 2014, pp. 257–266; M. Falska, “La memoria histórica en el teatro de Eduardo Pavlovsky”, en: B. Baczyńska, M. Krupa (eds.), *Entre artes, culturas y tiempos. Poesía y teatro hispánicos*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2014, pp. 123–130.

⁹ H. Baudin, *La méthanomorphose du comique et le renouvellement littéraire du français de Jarry à Giraudoux*, Lille, Université de Lille, 1981.

elemento principal es lo social, la provocación chocante desafía los tabúes mediante la inconveniencia y opera en el terreno de lo moral y de los valores.

Tras haber realizado un estudio de diferentes procedimientos dramáticos en las obras de Eduardo Pavlovsky procedentes de varias épocas de su creación hemos observado una constante en su teatro que toma las formas de la provocación y cuyo objetivo es “impedir la indiferencia del espectador”¹⁰ porque como lo dice uno de los protagonistas de *La mueca*: “[...] los espectadores sensibles están siempre sentados en sillones demasiado cómodos, demasiado inmóviles para ver la realidad [...]”¹¹ (VI, 178). William I. Oliver en el epílogo de una de las ediciones de *La mueca* constató: “Eduardo Pavlovsky ha demostrado en *La mueca* y otras obras estar dentro de los más provocativos y sensitivos dramaturgos sudamericanos”¹².

Para estudiar los recursos dramáticos¹³ basados en la provocación afectiva hemos elaborado los siguientes criterios clasificatorios:

— **desafío de los tabúes**

- tabú relacionado con el sexo, escenas de contenido sexual representadas o narradas, personajes desnudos, la homosexualidad, el transexualismo
- tabú relacionado con el concepto tradicional de la familia; degradación de los valores

— **desafío de las convenciones¹⁴ relativas a lo estético¹⁵**

- representación de las escenas de gran crueldad y brutalidad
- representación de lo horroroso, asqueroso, antiestético

¹⁰ O. Ferigno, “Prólogo”, en: E. Pavlovsky, *La mueca. El señor Galíndez. Telerañas*, Madrid, Espiral/Fundamentos, 1980, p. 26.

¹¹ Todas las citas de los textos de las obras de Pavlovsky proceden de los siete volúmenes de E. Pavlovsky, *Teatro completo*, Buenos Aires, Atuel, publicados entre 1997 y 2010. Solo daremos entre paréntesis el número del volumen y de la página.

¹² W.I. Oliver, “Epílogo”, en: E. Pavlovsky, *La mueca...*, p. 76.

¹³ Nos limitaremos a estudiar los recursos que desafían los tabúes a nivel del contenido, prescindiendo de los que lo hacen a nivel de expresión lingüística.

¹⁴ Por *convención* entendemos “idea, opinión, manera de comportarse o de proceder que es general o es considerada correcta, adecuada o válida por tradición o comodidad” (*Diccionario de uso del español actual*, Alcobendas-Madrid, SGEL, 2001, p. 608). Entre varios autores que han tratado el tema citemos a unos de ellos: I. Dąbmska comprende por *convención*, en su tercer sentido referido a un cierto modo de ser, un determinado canon de comportamientos obligado por convenio o por tradición en un cierto ambiente. (I. Dąbmska, *O konwencjach i konwencjonalizmie*, Wrocław, Ossolineum, 1975) y G. Sawicka considera que la convención es “un tipo de convenio de carácter a priori, no escrito y obligado”. G. Sawicka, “Konwencja a tabu językowe”, en: A. Dąbrowska (ed.), *Język a kultura. Tabu w języku i kulturze*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2009, p. 36.

¹⁵ Véase, por ejemplo, el concepto de *abject art*. B. Witosz afirma que “[l]a literatura contemporánea —y es lo que se puede considerar su característica estilística dominante— se opuso de forma más radical al tabú estético”, B. Witosz, “Artystyczne manifestacje przekraczania tabu w literaturze polskiej końca XX wieku”, en: A. Dąbrowska (ed.), *op. cit.*, p.120. (Traducción del original polaco por M. Falska).

- escenas con un contenido escatológico
- representación de lo indecoroso o que afecta al buen gusto
- **reducción del ser humano**
- el hombre reducido a su aspecto fisiológico; animalización
- regreso a la parte infantil, el hombre reducido a la simplicidad infantil.

Las categorías propuestas, en la práctica dramática se entrecruzan y se complementan de forma que la misma escena puede contener elementos de varias de ellas.

En la época contemporánea se han roto los tabúes relacionados con la sexualidad humana¹⁶ y Eduardo Pavlovsky no es, por supuesto, ni el más radical y ni el más atrevido en incorporar en sus obras numerosas escenas que representen, narren o aludan a las relaciones sexuales entre los personajes. Sin embargo, llama la atención el uso frecuente que hace de esta forma de provocación en su expresión artística cuyo objetivo no es provocar de forma pura y gratuita la indignación del lector/espectador sino inscribirla en un contexto ideológico de gravedad. Observemos sobre algunos ejemplos con qué recursos dramáticos y en qué contexto situacional se construyen escenas con contenidos sexuales.

El señor Laforgue, la obra que Dubatti en su clasificación incluye en la categoría de “teatro macropolítico de choque”¹⁷, fue escrita en 1982, es decir con plena experiencia de la dictadura del Proceso¹⁸. La obra en general es sobre la represión de Duvalier en Haití, pero, como lo comenta el autor, aprovechó “todo el material para establecer la conexión entre ambos procesos represivos”¹⁹. En la obra encontramos una escena en la que el protagonista, Juan Carlos y su mujer, Pichona que “queda desnuda” realizan un acto sexual durante el que los dos se excitan tocándose y su respiración agitada y el ritmo creciente de las palabras entrecortadas sugiere que llegan al orgasmo. Es indispensable explicar que Juan Carlos es un ex-torturador que arrojaba a los presos políticos al mar desde el avión. La escena que antecede, es una escena muda en la que al protagonista se le pasan en la pantalla las imágenes de él con su familia y con sus amigos para culminar con la proyección de “los prisioneros subiendo al avión”. El acto sexual se sitúa al final de la escena en la que Juan Carlos queda reducido al estado infantil: “se le pone un babero”, Pinchona “le agarra la boca, lo hace

¹⁶ Sobre este tema consúltese por ejemplo: A. Dąbrowska (ed.), *op. cit.* o J. Szyłak, *Gra ciatem*, Warszawa, Drukarnia Sowa, 2013.

¹⁷ J. Dubatti, “Estudio preliminar”, en: E. Pavlovsky, *Teatro completo V*, Buenos Aires, Atuel, 2005, p. 8.

¹⁸ Proceso de Reorganización Nacional es el nombre de la dictadura militar de J.R. Videla que se instaló en la Argentina en los años 1976–1983 tras haber derrocado el gobierno de la viuda de J. Perón. Los militares instauraron un sistema represivo de terrorismo de Estado a escala sin precedentes con violación de derechos humanos, tortura, “desaparición” de miles de personas, robo y apropiación de niños, hijos de las víctimas del sistema.

¹⁹ E. Pavlovsky, *La ética...*, p. 110.

masticar haciendo movimientos”, “le llena la boca de zanahorias”, “le limpia la boca” (II, 47–49); y al estado animal: la enfermera le afila los dientes “saca un torno del delantal y le pone el torno en los dientes. Se tiene que oír el ruido del torno mecánico” de forma que queda “con los dientes tipo lobo” (II, 50). En la escena siguiente se produce la metamorfosis de Juan Carlos en “Laforgue un culturista de la época de Charles Atlas” (II, 52).

Encontramos otra representación del acto sexual en la obra *Pablo* cuando los dos protagonistas L. e Irina se acuestan en la cama y la división de las palabras pronunciadas “coincide con el ritmo del coito”, según informa la acotación. El autor explica ampliamente cómo debe realizarse la escena: “El ritmo del coito es protagónico. Solo que este ritmo es descompuesto musicalmente. Suponiendo que el coito tuviera una musicalidad, habría que descomponerla en unidades posibles. El jadeo es una musicalidad. El orgasmo otra. La penetración es otra. Sugiero que el orgasmo se funda con el Concord” (I, 156).

En *La mueca* un matrimonio, Elena y Carlos, juega a una pareja de leones: “como si fueran dos animalitos” (VI, 155) y de esta forma animal realizan supuestamente un acto sexual escondidos detrás de un sillón. Los cuatro hombres que asaltan la casa presencian el acto, tal como lo indica la acotación correspondiente: “Los cuatro personajes miran atónitos lo que debe ser un acto sexual, lo que el público no llega a ver” (VI, 156).

Las escenas sexuales se hacen más provocativas cuando la actividad sexual representada en ellas llega a tener un carácter ilícito, no permitido legal ni moralmente. Se observan en las obras de Pavlovsky numerosas escenas relacionadas con la violencia, la tortura, el sadismo o el incesto. En la famosa obra *El señor Galíndez* en una escena bastante desarrollada Beto y Pepe asistidos por Eduardo maltratan a dos prostitutas con los ojos vendados que el señor Galíndez les manda como “obsequio de la casa [...] para que se diviertan” y “hagan lo que quieran” (II, 176). Desde el principio de la escena el juego sádico se confunde con el sexual, hasta que se convierte en un entrenamiento de los torturadores ya que ésta es la verdadera profesión de los personajes. La cama en la que se iba a realizar un acto sexual, de repente “se pone en posición vertical automáticamente” (II, 180) y los tres personajes se preparan para torturar a la mujer. El texto didascálico informa precisamente cómo deben realizarlo:

Eduardo le marca a Coca zonas del cuerpo que deben interpretarse como zonas neurálgicas [...] Pepe toma el sifón y la moja totalmente [...] saca de la caja una picana. La enchufa. Se ven las chispas.[...] Eduardo está a punto de agarrar la picana [...] (II, 181).

Su actividad se ve interrumpida con la llamada del señor Galíndez. La transformación del espacio mimético de una habitación “extraña”, en la que se realizan sin embargo actividades cotidianas, en otro espacio que corresponde claramente a una cámara de torturas, marca el momento culminante en el desarrollo de la acción. Se produce una forma de *reconocimiento* con el

que se revela el verdadero sentido de la obra. La escena se realiza con toda una riqueza de signos teatrales. Los elementos del decorado, el mobiliario se transforman, según lo comenta el mismo autor en el prólogo a la obra:

Un mantel que se quita delata que, lo que hasta allí mesa, es en realidad una camilla; un armario con Bonavena²⁰ pegado en sus vidrios gira y deja ver cajas relucientes de instrumental médico; una vitrina es ahora un completo botiquín de primeros auxilios; una “inocente” lámpara suspendida baja por una roldana y su luz no deja margen para imaginar otra cosa que no sea un interrogatorio (II, 155).

Aparecen nuevos accesorios teatrales semantizados como instrumentos de tortura: “gasas, sueros, vendas, aparatos supuestamente ginecológicos, guardapolvos, guantes [...]” (II, 155). La iluminación adquiere un valor dramático contribuyendo a la creación del espacio y una significación de segundo grado.

Como podemos ver en esta escena, el elemento sexual sirve en la obra, como en otras obras anteriormente comentadas, no solamente para construir una situación dramática, sino también para introducir de forma más impactante un contenido ideológico grave.

En *Telerañas* los padres realizan un juego de carácter sádico en el que maltratan al Pibe, su hijo, atándole las manos y los pies a la silla y arrojándole las bolas de madera a la cara en la que le han puesto “una carreta de metal de un negro”. En medio de los gemidos y gritos desconsolados de éste, se excitan, “comienzan a tocarse los genitales, hasta llegar a un orgasmo. El impacto agresivo de las bolas de madera en la cara del Pibe los excita sexualmente” (II, 139). En la misma obra la Madre vestida de prostituta arrastra al Pibe, su hijo, desnudo, a la cama y comienza a seducirlo, llegando, como se sugiere, a realizar un acto sexual con él. En otra escena, intitulada *Vejación*, la Madre aparece “vestida de prostituta con la parte superior del cuerpo desnuda” (II, 140). El Pibe disfrazado de domador le da latigazos cada vez más fuertes respondiendo de esta forma a su requerimiento de que la reconozca la más guapa y joven de sus amantes. Al final permutan sus roles de dominado y dominador y el Pibe, insultado por la Madre, huye con miedo.

Telerañas, cuando se estrenó, no sin problemas, en 1997, en plena dictadura, turbó a los espectadores que “salían asustados por lo que habían visto”²¹. Sin embargo, hay que recalcar que la obra se propone, según informa el autor en el prólogo, “explorar dramáticamente la violencia en las relaciones familiares” (II, 111) y las escenas sexuales y violentas forman parte de los recursos dramáticos cuyo objetivo es mostrar el “microfascismo instalado en la familia”²². Citemos a Dubatti que comenta al respecto: “Pavlovsky enfoca la

²⁰ Famoso boxeador argentino.

²¹ E. Pavlovsky, “*Soy como un lobo...*”, p. 56.

²² E. Pavlovsky, *La ética...*, p. 76.

familia como formación del microfascismo diario, en el que se fundamentan las grandes dictaduras”²³.

Lo sexual teñido de lo sádico aparece en *El cardenal* en el que las relaciones interpersonales entre el cardenal y los enanos son una mezcla de agresión y un cierto sexualismo perverso. Los personajes realizan acciones de carácter erótico: se masajean las piernas, se “acarician frenéticamente”, el cardenal “se levanta la bata y se exhibe obscenamente” (III, 132), pone al Enano “entre sus piernas” o “mete la mano entre las piernas del Enano” (III, 136) al mismo tiempo que, en medio del juego erótico reaccionan de forma violenta. Según instruye el texto didascálico, “se arrojan sobre el Cardenal intentando ahogarlo o abrazarlo. Es una mezcla de agresión y orgía sexual [...]” (III, 127).

En *La mueca* los personajes aluden a las relaciones sexuales incestuosas que uno de ellos (Turco) mantuvo con su hermana y a la homosexualidad del otro (Sueco).

Paso de dos, obra que pertenece a lo que el autor denomina *estética de estados* es un texto de gran opacidad, en el que la violencia y la tortura se confunden con lo erótico. A decir de Pavlovsky, “En el *Paso de dos* el cuerpo es el acontecimiento. La sexualidad, la tortura, el placer, el dolor, el amor y la agonía son estados del cuerpo. [...] El cuerpo es caja de resonancia dramática [...] una caja de resonancia de afectos e intensidades”²⁴.

La familia y los roles tradicionales de sus miembros como valor social es otro de los tabúes que rompe Eduardo Pavlovsky con su obra *Telerañas*. De hecho, las autoridades solo vieron la obra en esta dimensión, puesto que su representación fue prohibida por decreto municipal a pocos días de su estreno por “conmover los fundamentos de la institución familiar”²⁵. La provocación afectiva consiste aquí en la reducción de los vínculos familiares y de los papeles tradicionales representados por los miembros de la familia, los tres protagonistas: el Padre, la Madre y el Pibe, su hijo. Como ya hemos observado anteriormente, en la obra se perturban y se pervierten las relaciones basadas en el afecto y en el amparo y se sustituyen por un juego violento entre la víctima y el victimario con un matiz sexual. El final tiene elementos de lo cínico desafiante cuando los padres le regalan a su hijo, con todo el ceremonial habitual de la entrega del obsequio, un “paquete prolijamente envuelto en papel de seda” (II, 150) que contiene una soga de ahorcar. El regalo efectivamente les sirve a los padres para el fin al que está predestinado, ya que suben por fuerza al hijo a la silla y la retiran después, ahorcándolo. Perversamente, en la última escena lo recuerdan como un héroe. La provocación chocante en esta obra no reside tanto en la violencia misma en las relaciones interpersonales, como en la interpretación afectiva que los personajes dan a las manifestaciones de ella.

²³ J. Dubatti, “Estudio preliminar”, en: E. Pavlovsky, *Teatro completo I*, Buenos Aires, Atuel, 2003, p. 20.

²⁴ E. Pavlovsky, “*Soy como un lobo...*”, p. 73.

²⁵ Citado en: J. Dubatti, “Estudio preliminar”, en: E. Pavlovsky, *Teatro completo I*, p. 20.

En otra obra, *Poroto*, aparece un episodio monologado, retomado después en *El cardenal*, que relata el asesinato de la madre por el hijo. Es un parlamento pronunciado por uno de los personajes, supuestamente el hijo, compuesto de frases entrecortadas que mezclan el estilo directo con el indirecto y en el que se confunden las voces de la madre y del hijo. Se dejan ver unas relaciones intensas y tumultuosas que culminan con el asesinato cuya imagen estremecedora aparece recordada por el hijo:

[...] qué te hice mamá te rompí la cabeza la cara tenés los huesos afuera los sesos se ven mamá te destruí tus bellos ojos te los reventé estás desfigurada [...] mamá te rompí toda [...] tu cara tenés el cráneo roto tus ojos son globos reventados [...] (III, 85).

Eduardo Pavlovsky en su teatro desafía las convenciones representando escenas de gran brutalidad, antiestéticas, indecorosas, escatológicas²⁶.

La violencia en sus formas más brutales está, se puede decir, omnipresente en las obras del dramaturgo. Generalmente y en la mayoría de los casos, aparece en forma de relatos dialógicos o monologados, insertos en la acción de las obras, como podemos observar en los fragmentos citados. En unas de ellas forma parte de las situaciones dramáticas importantes, en otras sólo es uno u otro episodio intercalado en la estructura abierta de la obra y su valor dramático reside en un choque afectivo que produce en el espectador. Aparte de algunas muestras de la violencia como recurso dramático ya mencionados, citaremos fragmentos de escenas más relevantes. Entre las representaciones de la brutalidad y de la crueldad, la famosa descripción de la muerte de los padres de Adriana en *Potestad* es de las más impactantes. El protagonista, en su largo monólogo ante un auditor mudo, describe, no prescindiendo de los pormenores horrorosos, los cuerpos humanos masacrados a balazos. En este caso la imagen recordada por el personaje constituye el momento culminante en el desarrollo dramático y le da sentido a toda la obra. El vocabulario médico, preciso y profesional con el que se expresa el protagonista (antiguo médico del régimen) potencia el efecto chocante y conmovedor: “tenía [...] un agujero en el molar, fosa orbicular derecha, comisura labial. Se le veía el piso de la boca [...] además tenía el parietal abierto, con salida de masa encefálica [...]” (I, 187–188).

En *Cámara lenta* se evocan los cuerpos masacrados en las luchas de boxeo. Uno de los protagonistas, Dagomar, ex-boxeador masacró a un rival de lucha, dejándolo ciego, con los ojos reventados y vomitando sangre. Amílcar, su ex-manager vuelve al hecho en una réplica compuesta de frases entrecortadas en las que se acumulan y se repiten los mismos elementos: hacer caso, reventar los ojos, refregar el guante en la herida (I, 215). Dagomar mismo a

²⁶ En este sentido el teatro de Pavlovsky se inscribe en lo que B. Witosz denomina “inversión de valores estéticos”, “antiesteticismo” y “cambio de código cultural”. B. Witosz, *op. cit.*, pp. 115–125.

consecuencia de una lucha se ha quedado convertido en estado casi vegetal en el que no controla sus funciones fisiológicas y necesita una ayuda constante.

En la misma obra está incorporado un relato, no relacionado con la escena en la que se narra, que reproduce la imagen de una joven muerta con la cabeza rota a ladrillazos, aplastada y sin un ojo.

La obra intitulada *Pablo* describe la escena de un asalto y una violación que uno de los personajes está observando a través de un agujero. Otra vez más aparece el motivo del ojo arrancado, separado del cuerpo: “lo tiene colgando [...] se sostiene el ojo de la mano [...] el grandote le arranca el ojo de la mano” (I, 152). Con el carácter horrendo de la escena contrasta el tono del relato y el comentario del narrador: “son cosas normales... depuraciones necesarias. Un poco de sangre no le viene mal a nadie” (I, 157). Este contraste sirve para potenciar el impacto de la escena en el espectador.

El teatro de Pavlovsky provoca al espectador también por su contenido escatológico y la representación de las imágenes antiestéticas y repugnantes que atentan contra la delicadeza y el buen gusto. Los personajes de sus obras hacen sus necesidades en la escena y lo convierten en el tema de sus conversaciones. Las escenas de este tipo son numerosas en las obras de Pavlovsky. A continuación citamos unos ejemplos. En el *Señor Galíndez* en la primera escena Eduardo se presenta como enurético y su conversación con Sara gira en torno a los problemas con la defecación. En una larga réplica Sara evoca a su marido y los enemas que le tenía que dar y Eduardo “se agarra la barriga, toma el papel higiénico [...] y va al baño” (II, 159). Cuando vuelve, la conversación con los recién llegados torturadores Pepe y Beta sigue concentrándose en lo que Eduardo dejó en el baño por no haber tirado la cadena. Dagomar de *Cámara lenta* aparece en una de las escenas mojado porque no retiene la orina y queda desnudo, cuando Almícar le cambia de pantalón. En la escena que precede directamente al final, Almícar desarrolla una larga réplica en la que le reprocha a Dagomar la incontinencia: “Te cagas y te meas encima [...] Antes no te cagabas, sólo te meabas encima, pero ahora te cagas también. Antes me avisabas cuando te cagabas, ahora [...] ya ni me avisas...” (I, 223).

En *Volumnia*, subtitulada *Versión libre de “Coroliano” de William Shakespeare*, el diálogo de Volumnia con Virginia que en el original se concentra en el tema de la valentía de Marcio que volverá de la guerra con “la corona de roble”, se transforma en el texto de Pavlovsky en los parlamentos de Volumnia acerca de la expulsión de gases intestinales “que en la batalla con los volscos llegaron a sumar hasta mil veces [...] y los últimos pedos eran tan intensos que Aufidio cayó envuelto en gases antes de terminar herido” (IV, 52).

En *El señor Laforque Calvet*, una de las víctimas de Papa Doc describe ampliamente cómo hace sus necesidades en la posición parada ya que a consecuencia de las torturas no puede sentarse. Su aspecto descrito en la acotación y aludido en el diálogo es repulsivo por sus eccemas y úlceras sangrientas que

sigue rascando con un palo a lo largo de la escena. Hay un contraste penetrante entre su estado y sus réplicas en las que encuentra su situación reconfortante.

En la misma obra se representa una escena de gran impacto afectivo en la que el diálogo en forma de contrapunto consiste en dos series de réplicas: una referida al proceso de alimentarse, digerir y eructar y otra que evoca a las víctimas de la represión de Duvalier narcotizadas y arrojadas del avión al mar. El tema de los eructos y de la mala digestión vuelve con insistencia a lo largo de la escena en las repetidas réplicas de Pinchona, la mujer de Juan Carlos que intenta alimentarlo por fuerza con la zanahoria. El eructar parece tener un significado simbólico que resulta del tono alusivo de Pinchona:

El verdadero problema son los eructos. No quieren que eructes más. Te volvés molesto [...] (II, 48); Tus eructos tienen eco [...] el ruido se propaga por las paredes [...] ¡El otro día en la plaza todo el mundo escuchaba tus eructos! [...] ¡Es mejor que revientes a que sigas eructando! ¡Esta dispepsia fermentativa nos va a matar a todos! (II, 49–50).

En la obra *Sólo brumas* los personajes se alimentan con los restos que seleccionan en las bolsas de basura. Se alude con frecuencia al olor nauseabundo, a la defecación y los excrementos. En *Telerañas* el Pibe sobrealimentado por la Madre “evidencia signos de asfixia. Tiene burbujas de puré que le salen por la boca [...] hace una arcada y vomita en la mesa” (II, 120–121) o escupe la comida violentamente.

En *Cámara lenta* se relata un suceso repugnante que consiste en introducir en un autobús lleno de pasajeros un ataúd con un cadáver en estado de descomposición al que “le salían los gusanos por todos los agujeros de la cara” (I, 200).

La escena final de *El señor Laforque* culmina con la aparición masiva de cadáveres, tal como lo describe la acotación:

Por todos lados comienzan a aparecer pies de cadáveres [...] siguen entrando cadáveres por todos lados. Deben bajar cadáveres desde la parte superior del escenario [...] La invasión de los cadáveres en el escenario debe lograrse con el mayor número posible (II, 69).

Con el proceso de alimentar y digerir está también relacionado otro recurso del que se sirve Eduardo Pavlovsky para afectar al espectador y cuya base es el rebajamiento del ser humano. Observamos al hombre reducido a su aspecto fisiológico, a la simplicidad infantil o animalizado. A la actividad de comer se dedican varios enunciados de los personajes como por ejemplo el discurso pseudocientífico del Cardenal en el que vuelve obsesivamente al tema de la alimentación. La Madre de *Telerañas* está cebando al Pibe con un puré hasta que éste “tiene la boca llena de puré porque ya no traga [...]” y “el puré le va quedando en la cara, nariz y ojos” hasta que “la cara del Pibe está llena de puré”. Un extenso diálogo de la Madre con el Padre se construye a partir de la oposición carne — puré el dramaturgo recurre al procedimiento cómico de acumulación y repetición. Calvet de *El señor Laforque* y Dagomar

de *Cámara lenta* tienen su personalidad reducida a las necesidades básicas: comer, digerir, defecar, rascarse. El Pibe de *Telerañas* a lo largo de la obra no emite la voz humana, aúlla y produce sonidos inarticulados. En la escena intitulada “Tarzán en la selva”, “atraviesa el cuarto colgado de una soga o dos (tipo Tarzán) expresando gritos guturales y primitivos” (II, 126). El Padre de la misma obra se divierte con los juegos infantiles: da vueltas por el cuarto en bicicleta, se aburre de ella y la pateo, se hace equilibrista, “se arrodilla en el suelo y hace globos” o “queda en cuatro patas” y juega a ser caballo que monta el Pibe. Por su parte la Madre “le da el pecho al Pibe”, que según lo indican las velas en la torta de cumpleaños, tiene 17 años. Observamos un procedimiento análogo en *El señor Laforque* cuando Pinchona reduce a su marido al estado infantil; le pone un babero, le da de comer con la cuchara, lo regaña como a un niño sin apetito, le limpia la boca.

Aparte de los procedimientos que muy someramente hemos comentado hasta aquí, el teatro de Eduardo Pavlovsky provoca al espectador también por el lenguaje en el que con frecuencia se comunican los personajes expresando agresividad de forma verbal. Sus diálogos abundan en insultos y palabras groseras.

Todos estos recursos formales tienen como objetivo sensibilizar la receptividad del espectador, agredir su emotividad, profundizar el impacto y facilitar de esta manera que asimile los mensajes que se le transmiten.

Antonin Artaud unos treinta años antes de que Eduardo Pavlovsky escribiera sus primeras obras postuló un teatro de la crueldad, considerando que “en un periodo angustioso y catastrófico en el que vivimos, sentimos una necesidad urgente de un teatro al que los acontecimientos no sobrepasen, cuya resonancia se quede profunda en nosotros y que domine la inestabilidad de los tiempos”²⁷. Esta característica corresponde perfectamente con la época y las circunstancias en las que fueron escritas muchas de las obras de Pavlovsky y su teatro pertenece, en este y otros aspectos, al linaje artaudiano.

Referencias bibliográficas

ARTAUD A.

1964 *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.

BAUDIN H.

1981 *La méthamorphose du comique et le renouvellement littéraire du français de Jarry à Giraudoux*, Lille, Université de Lille.

DAŃBSKA I.

1975 *O konwencjach i konwencjonalizmie*, Wrocław, Ossolineum.

²⁷ “Dans la période angoissante et catastrophique où nous vivons, nous ressentons le besoin urgent d’un théâtre que les événements ne dépassent pas, dont la résonance en nous soit profonde, domine l’instabilité des temps”, A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 130. (Traducción al español por M. Falska).

DICCIONARIO DE USO DEL ESPAÑOL ACTUAL

2001 *Diccionario de uso del español actual*, Alcobendas-Madrid, SGEL.

DUBATTI J.

2001 “Apéndice”, en: E. Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, Buenos Aires, Atuel, pp. 247–248.

2003 “Estudio preliminar”, en: E. Pavlovsky, *Teatro completo I*, Buenos Aires, Atuel, 2003, pp. 7–44.

2005 “Estudio preliminar”, en: E. Pavlovsky, *Teatro completo V*, Buenos Aires, Atuel, pp. 5–60.

FALSKA M.

2011 “Del texto dramático al escénico: realización de relaciones interpersonales en una situación límite en el *Señor Laforgue* de Eduardo Pavlovsky”, en: U. Aszyk (ed.), *Especificidad del texto dramático y la puesta en escena: dependencia o autonomía*, Warszawa, Museo de Historia del Movimiento Popular Polaco, pp. 123–133.

2011 “El otro: construcción de relaciones interpersonales en el espacio escénico sobre algunos ejemplos del teatro hispano posmoderno de Eduardo Pavlovsky”, *Philologia XXI*, Supplementum II, *El Otro, Lo Otro, La Otredad*, t. XXI, pp. 121–128.

2012 “Espacio en el teatro de Eduardo Pavlovsky”, en: M. Falska, B. Brzozowska-Zburzyńska (eds.), *La construcción y el funcionamiento del espacio en literatura y lingüística*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, pp. 47–59.

2014 “La inter- y la intratextualidad en el teatro de Eduardo Pavlovsky”, en: K. Kumor, K. Moszczyńska-Dürst (eds.), *Del gran teatro del mundo al mundo del teatro*, Warszawa, Biblioteka Iberyjska, pp. 257–266.

2014 “La memoria histórica en el teatro de Eduardo Pavlovsky”, en: B. Baczyńska, M. Krupa (eds.), *Entre artes, culturas y tiempos. Poesía y teatro hispánicos*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, pp. 123–130.

FERIGNO O.

1980 “Prólogo”, en: E. Pavlovsky, *La mueca. El señor Galíndez. Telerañas*, Madrid, Espiral/Fundamentos, pp. 25–26.

MUÑOZ C.

2004 “Eduardo Pavlovsky: Teatro del estupor”, *Acta Literaria*, 29, pp. 69–92.

OLIVER W.I.

1980 “Epílogo”, en: E. Pavlovsky, *La mueca. El señor Galíndez. Telerañas*, Madrid, Espiral/Fundamentos, pp. 73–76.

PAVLOVSKY E.

1980 *La mueca. El señor Galíndez. Telerañas*, Madrid, Espiral/Fundamentos.

2000 *Teatro completo III*, Buenos Aires, Atuel.

2001 *La ética del cuerpo*, Buenos Aires, Atuel.

2002 *Teatro completo IV*, Buenos Aires, Atuel.

2003 *Teatro completo I*, Buenos Aires, Atuel.

2005 *Teatro completo V*, Buenos Aires, Atuel.

2006 *Teatro completo VI*, Buenos Aires, Atuel.

2008 “*Soy como un lobo, siempre voy por el borde*”. *Una charla con Olga Cosentino*, Buenos Aires, Capital Intelectual.

2008 *Teatro completo II*, Buenos Aires, Atuel.

SAWICKA G.

2009 “Konwencja a tabu językowe”, en: A. Dąbrowska (ed.), *Język a kultura. Tabu w języku i kulturze*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, pp. 31–46.

SCIPIONI E.

2000 *Torturadores, apropiadores y asesinos. El terrorismo de estado en la obra dramática de Eduardo Pavlovsky*, Kassel, Edition Reichenberger.

SZYŁAK J.

2013 *Gra ciałem*, Warszawa, Drukarnia Sowa.

TORO, A. de

1996 “El teatro posmoderno de Eduardo Pavlovsky”, en: A. de Toro, K. Pörtl (eds.), *Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Tendencias y perspectivas*, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 59–84.

WITOSZ B.

2009 “Artystyczne manifestacje przekraczania tabu w literaturze polskiej końca XX wieku”, en: A. Dąbrowska (ed.), *Język a kultura. Tabu w języku i kulturze*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, pp. 115–125.

“Affective provocation” in Pavlovsky’s theatre

Keywords: theatre — Pavlovsky — affective provocation.

Abstract

This short study aims at examining Eduardo Pavlovsky’s theatre and the usage of dramatic/comic devices, here denominated *affective provocation* or *aggressiveness*. The terminology adopted in this paper owes much to the one suggested by H. Boudin in his study of the French new comic. This paper is intended to demonstrate that the usage of *shocking/appalling provocation* based on indecorous elements is a recurring theme in Pavlovsky’s works. Functions and instantiations of the distasteful and unpalatable of various kinds are observed in the elements of dramatic structure, such as: space, object, character, and language expression. These elements are arranged in three major classes, in relation with: violation of taboos, the idea of ‘going too far’, and eschatological concepts. Eventually, the way in which these notions permit Pavlovsky to construct an ideological discourse is examined.