

Teatro independiente, posvanguardia y experimentalismo: Hombres, imágenes y muñecos (1963), de Eduardo Pavlovsky

DUBATTI, Jorge /Universidad de Buenos Aires, Filo:CyT, IAE, Academia
Argentina de Letras – jadubatti@gmail.com

Eje: Historia del teatro independiente - Tipo de trabajo: conferencia

Palabras claves: dramaturgia argentina - metateatralidad – forma breve – colección
integrada

A Eduardo "Tato" Pavlovsky
(Buenos Aires, 1933-2015), *in memoriam*

> Resumen

El objetivo de nuestra conferencia será describir e interpretar la poética de una de las piezas de Eduardo Pavlovsky (Buenos Aires, 1933-2015) recuperadas en 2010 y recogidas en el tomo VII de su *Teatro completo: Hombres, imágenes y muñecos*, escrita en 1963 y estrenada ese mismo año en la sala de Nuevo Teatro (Suipacha 927) el 2 de setiembre, en el marco del Ciclo "Autores Argentinos de Vanguardia 1963", organizado por el Grupo OCAM de Buenos Aires. El programa tripartito constaba de tres piezas cortas, como indica el programa de mano: "Eduardo Pavlovsky, *Imágenes, hombres y muñecos* [sic] (un acto); Andrés Balla, *Dos por dos son seis* (un acto); María Cristina Verrier, *La cueva de los jorobados* (un acto)", las tres con dirección general de Abel Sáenz Buhr. Haremos nuestro análisis combinando los saberes de la Poética Teatral y el Teatro Comparado en la teoría y la metodología de la Poética Comparada. Trabajaremos en tres planos: el de la micropoética de *Hombres, imágenes y muñecos* (componentes particulares de la pieza en tanto individuo poético); el de su relación con la macropoética o poética de conjunto de los textos de Pavlovsky de los sesenta y de su producción completa; el de su vínculo con las poéticas abstractas de la posvanguardia y el experimentalismo.

> Presentación

En un trabajo anterior (Dubatti, 2024), presentado en el marco de estas mismas Jornadas, comentamos que en 2010 logramos recuperar dichosamente, después de muchos años de búsqueda, tres textos dramáticos de Eduardo Pavlovsky que se consideraban perdidos. Se trata de referencias fundamentales de su actividad en el teatro independiente de los sesenta: *Camello sin anteojos* (1963), *Hombres, imágenes y muñecos* (1963) y *Circus-loquio* (1969, escrito en colaboración con Elena Antonietto).

Estas piezas permiten reconstituir una secuencia de escritura y puesta en escena de once textos que consideramos insoslayables para la comprensión de los procesos de modernización del teatro argentino entre 1961 y 1969: *Somos* (1961/1962), *La espera trágica* (1961/1962), *Regresión (El hombre)* (1962), *Camello sin anteojos* (1963), *Hombres, imágenes y muñecos* (1963), *Un acto rápido* (1965), *Robot* (1966), *Alguien* (1966/1970), *Match* (o *Último match*) (1967/1970) –estas dos últimas escritas en colaboración con Juan Carlos Herme–, *La cacería* (1967/1969) y *Circus-loquio* (1969).¹

Lamentablemente, el texto de *Regresión (El hombre)*, “mimodrama” (probablemente un guión de acciones o dramaturgia “sin palabras”, a la manera beckettiana, antecedente de *Hombres, imágenes y muñecos* y *Alguien* en esa modalidad), continúa perdido.²

Cuando en 1966 y 1967 el mismo Pavlovsky se preocupó por reunir su primera producción dramática en dos tomos (que unificó con un título compartido por ambos volúmenes: *Teatro de vanguardia*),³ decidió no incluir en ellos *Camello sin anteojos* ni *Hombres, imágenes y muñecos* (aunque, según un criterio cronológico, debería haberlos sumado al primer libro).⁴ Si bien no menciona sus propias obras en el ensayo preliminar “Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia” con el que abre el tomo II (Pavlovsky, 1967: 5-12), este opera como metatexto de filiación de sus textos al movimiento teatral internacional en la posguerra.

¹ Para dar cuenta de la serie apuntamos primero el año de escritura y luego, cuando no coincide con este, el correspondiente al estreno. Cuando figura un solo año es porque coinciden escritura y estreno.

² Véase sobre *Regresión* nuestra tesis doctoral (Dubatti, 2004, Volumen I, Cap. II, pp. 159-161).

³ El tomo de 1967 explicita *Teatro de vanguardia II* como título principal pero solo en la portada (no aparece en tapa, donde figuran excluyentemente los nombres de las obras *Match* y *La cacería*). Afirmamos que Pavlovsky se hizo cargo de la gestión, armado y cuidado de estas ediciones porque él mismo nos lo testimonió y porque, si bien el volumen II corresponde a obras escritas en colaboración con Juan Carlos Herme, el *copyright* en página de legales únicamente consigna el nombre de Pavlovsky (1967: 4).

⁴ Pavlovsky nunca precisó por qué no incluyó *Camello sin anteojos* ni *Hombres, imágenes y muñecos* en los tomos de su *Teatro de vanguardia* (1966 y 1967). Tal vez consideró estos textos menos significativos o logrados que los efectivamente publicados.

En esta ocasión el objetivo de nuestra conferencia será describir e interpretar la poética de una de esas piezas recuperadas: *Hombres, imágenes y muñecos*.⁵ Este texto cuenta aún con escaso aparato crítico, sólo conocemos un estudio académico que se centra en él (Ricardo Dubatti, 2012).

Haremos nuestro análisis combinando los saberes de la Poética Teatral y el Teatro Comparado en la teoría y la metodología de la Poética Comparada.⁶ Trabajaremos en tres planos del análisis: el de la micropoética de *Hombres, imágenes y muñecos* (componentes particulares de la pieza en tanto individuo poético); el de su relación con la macropoética o poética de conjunto de los mencionados textos de Pavlovsky de los sesenta y de su producción completa; el de su vínculo con las poéticas abstractas de la posvanguardia y el experimentalismo.

Llamamos posvanguardia a la multiplicidad del legado de los campos procedimentales de la vanguardia histórica a partir de la posguerra (de 1945 hasta hoy), pero vaciados de su fundamento de valor original (la fusión del arte con la vida y la lucha contra la institución arte) y resignificados desde múltiples nuevos fundamentos de valor.⁷ Para la noción de experimentalismo seguimos a Umberto Eco (1988): se trata del trabajo artístico con una radicalización de lo nuevo pero intrainstitucional, sin el cuestionamiento feroz a la institución arte propio de la vanguardia histórica. El experimentalismo correspondería a una franja interna a la posvanguardia, aquella que extrema la percepción de lo nuevo radicalizado. Posvanguardia y experimentalismo son construcciones teóricas que se complementan y parcialmente se superponen, dos perspectivas diferentes para leer los mismos fenómenos teatrales. Un exponente del teatro de posguerra que puede ser leído desde estas poéticas abstractas es Eugene Ionesco (1909-1994), con cuya textualidad Pavlovsky se relacionó de diferentes maneras (véase al respecto Dubatti, 2021).

Como ya apuntamos al analizar *Camello sin anteojos* (Dubatti, 2024), para caracterizar el teatro de Pavlovsky en los sesenta preferimos estas y otras poéticas abstractas, pero no la del "teatro del absurdo" (Esslin, 1961, 1966), hoy cuestionada y en desuso, justamente por ser demasiado general y poco

⁵ Todas las citas se harán por la edición del *Teatro completo VII*, 2010: 49-74.

⁶ Disciplina que combina el Teatro Comparado y la Poética Teatral y estudia la poética desde la consideración de los fenómenos de territorialidad, inter-territorialidad, supra-territorialidad e intra-territorialidad, y en procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización. Parte de la distinción y relaciones entre micropoética (análisis del individuo poético en su singularidad y heterogeneidad interna), macropoéticas (análisis de grupos o conjuntos de micropoéticas consideradas en sus relaciones y diferencias) y poéticas abstractas (construcciones teóricas cuya formulación va más allá del estudio de los individuos y los grupos). Véase Dubatti, 2012: 127-142.

⁷ Para la vanguardia histórica y la posvanguardia, y sus campos procedimentales (el "torpedeo" o violencia destructiva; el "rattrapage" de lo premoderno y lo antimoderno; las zonas propositivas: otro concepto de teatralidad no-representativo, la liminalidad, el irracionalismo, el conceptualismo), véase Dubatti 2016a.

específica.⁸ El mismo Pavlovsky cuestiona esta categoría en los sesenta (1967: 5)⁹ y prefiere las de “realismo exasperado” (propuesta por Lorda Alaiz, 1964) y la más amplia de “vanguardia” (que toma de Leonard Pronko, 1962, 1963, entre otros analistas del teatro contemporáneo).

¿Por qué emplea Pavlovsky el término “vanguardia” para autoadscribirse a ella? En nuestro estudio preliminar al tomo VII del *Teatro completo* y en el análisis de *Camello sin anteojos* sostenemos que Pavlovsky prefiere el término más general “vanguardia” porque lo considera abarcador de muchas poéticas y procedimientos de modernización y experimentalismo. Para Pavlovsky “vanguardia” es una vasta tendencia con enorme diversidad de expresiones, un auténtico canon de multiplicidad (tanto desde el ángulo de la producción artística como desde la expectación). Su concepto de “vanguardia” excede, por ejemplo, el concepto de “teatro del absurdo”, y al mismo tiempo lo incluye. El fundamento de valor que permite leer una cierta unidad en las once piezas de su “teatro de vanguardia” no es la percepción del absurdo de la existencia y del mundo, sino una más inclusiva radicalización de lo nuevo entendida como experimentación profunda, como poéticas de contraposición que enfrenta al campo de las convenciones teatrales aceptadas y tradicionalizadas (o poéticas de identificación).¹⁰ Pavlovsky considera esa poética abarcadora como metáfora epistemológica (Eco, 1984) de una ampliación del concepto de realidad. Encuentra en el teatro de este período, en sus diversas manifestaciones de “vanguardia”, una herramienta de expresión que le sirve como dispositivo de desautomatización y ampliación del régimen de experiencia de lo real-cotidiano. Pavlovsky advierte que el teatro de la “vanguardia” ofrece una “realidad pluridimensional” que recursivamente produce afectación vital y modifica la existencia:

Pienso que la imagen [teatral] es la encargada de fusionar símbolo, fantasía y realidad. Para mí estos tres elementos conjuntos dan una nueva dimensión y esa dimensión es la que intento elaborar en mi teatro. Si logro plasmar estos tres elementos en una obra teatral, quedo satisfecho, porque siento que me acerco un poco a una realidad pluridimensional, que es lo que personalmente busco en el teatro, porque no concibo otra realidad que no sea ésta. Para mí es mucho menos real una comedia española que una obra de Beckett. (1967: 10)

Pavlovsky se vincula doblemente con la posvanguardia: desde su apropiación posvanguardista de referentes de la vanguardia histórica (como Antonin Artaud y *El teatro y su doble*, citado en el metatexto

⁸ Posteriormente, la poética de teatro del absurdo ha sido revisada por diversos investigadores (entre otros, el mismo Esslin, 1970; Wladimir Kryszinski, 1999; Michel Pruner, 2003) y en los estudios de poética se ha relativizado su empleo.

⁹ Escribe Pavlovsky: “Entiendo como extraña la denominación de *teatro del absurdo* porque ha sido en general mal interpretada, aun para aquellos que aceptaban la línea de ruptura de este tipo de teatro” (1967: 5).

¹⁰ Sobre esta caracterización de “lo nuevo” en el teatro del período 1947-1970, ver Marco De Marinis, 1988: 13. Para la distinción entre poéticas de identificación y de contraposición, Lotman (1988).

de 1967 y estudiado en nuestra tesis doctoral); desde la relación con otros artistas de la posvanguardia (como en el caso de Ionesco, Beckett o Adamov).

El original mecanografiado que encontramos en la Biblioteca de Argentores fue registrado en 1964. En los criterios de fijación del texto en el papel, sobresale un singular uso discontinuo de los paréntesis y los guiones (estos últimos especialmente característicos en la escritura posterior de Pavlovsky).

Se estrenó, con el título modificado: *Imágenes, hombres y muñecos* [sic], en la sala de Nuevo Teatro (Suipacha 927) el 2 de setiembre de 1963 (y se presentó todos los lunes de setiembre siguientes), en el marco del Ciclo "Autores Argentinos de Vanguardia 1963", organizado por el Grupo OCAM de Buenos Aires.

El programa tripartito constaba de "Eduardo Pavlovsky, *Imágenes, hombres y muñecos* (un acto); Andrés Balla, *Dos por dos son seis* (un acto); María Cristina Verrier, *La cueva de los jorobados* (un acto)", con dirección general de Abel Sáenz Buhr. Integraron el elenco: Elvio Nessier, Osvaldo Persel, Zoila González, Carlos Olmedo, Ángel Pavlovsky, Victoria Jozami, Oscar Baeza, Walter Yonsky, Asunción Gilabert, Néstor Gobinot, Soledad Vértiz (Julia von Grolman) y el mismo Sáenz Buhr.

Resulta valioso el recuerdo de Pavlovsky en *La ética del cuerpo* respecto de dos de las piezas recuperadas. Pavlovsky evoca *Imágenes, hombres y muñecos* (así, con el título del estreno) y reflexiona en 2001:

Era la más fragmentada de todas mis obras. No tengo copia. Era un teatro en "porciones", imposible de narrar, de sintetizar en una historia. Kive Staiff, que entonces era crítico, en una entrevista se mostró tan interesado como confundido. Trabajaba Julia von Grolman. El tema era otra vez el poder y los discursos sociales. Recuerdo que en un momento un personaje iba en busca de alguien, algo así como un ministro del Interior, no recuerdo el nombre, y el tipo que aparecía como funcionario era una especie de gusano que reptaba. La persona que lo visitaba no lo podía creer. Sufría pequeñas convulsiones. Había que oírlo mientras reptaba: era una escena realmente feroz. Cuando parecía que empezabas a comprender la narrativa, se fragmentaba y se abría en pliegues. Creo que ésta, como todas mis obras, tocaba el tema del poder, de la desmitificación, del amor. Esta obra es la primera típicamente fragmentada de mi producción. Trabajaba también "la Pavlovsky" [Ángel Pavlovsky], el travesti, hoy famoso monologuista en España, cuyo verdadero nombre era Goldstein. (2001, p. 25).

> Observaciones sobre la poética

Detengámonos en la micropoética del texto dramático de *Hombres, imágenes y muñecos* y sus relaciones comparatistas con macropoéticas y poéticas abstractas. Se trata de una pieza relativamente breve, algo más extensa que *Camello sin anteojos*; la duración de la forma breve favorece la intensidad de la experimentación y el ejercicio de contraposición.

A diferencia de *Camello sin anteojos* (que "despliega una situación única y tópica, codificada: una conferencia", Dubatti, 2024: 60), la historia de *Hombres, imágenes y muñecos* se articula en forma más

compleja y "fragmentada" (como explica el mismo Pavlovsky en el citado metatexto), transformándose así en antecedente de su *Textos balbuceantes* (1999).

La estructura dramática se compone de una situación-marco y una colección de diversas historias enmarcadas. La situación-marco abre y cierra la obra, se sostiene todo el texto porque reaparece en los sucesivos enlaces entre cada historia representada.

Sin duda la fragmentación de la que habla Pavlovsky multiplica el efecto de la forma breve (en una suerte de segmentación interna y de autonomía de cada escena representada, que podría ser extraída del texto mayor). Pero esa fragmentación responde a una unidad, como veremos enseguida, a partir de elementos isotópicos y compositivos. No podríamos, por lo tanto, identificar esa fragmentación con la radicalidad de la "obra de arte inorgánica" a la que se refiere Peter Bürger cuando analiza el surrealismo. "Era un teatro en 'porciones', imposible de narrar, de sintetizar en una historia" (2001, p. 25). Sin embargo no es tan caótico y responde a un orden de organización.

Así abre el marco: en un espacio donde "*no hay nada en el escenario*" (p. 49),¹¹ el "hombre de mediana estatura" (más tarde se lo llamará "el hombre del comienzo", p. 55, o simplemente "el hombre", p. 73), tras hacer mediciones "muy tímidamente" (p. 49), da orden a "los obreros" dirigidos por un "capataz" para que traigan una silla y la coloquen en un lugar preciso, "*en la mitad del telón de fondo*" (p. 51); el "hombre de mediana estatura" se sentará en ella y se pasará toda la obra leyendo un diario, abstraído, ajeno a lo que sucede en la escena, sentado junto a un "muñeco" u "hombre-muñeco" (p. 55) que se le parece, emplazado a su costado, en otra silla.

Un detalle importante: el "hombre de mediana estatura" no da la orden de ingreso del muñeco, cuya presencia no registra; el muñeco y su silla son traídos por iniciativa de un obrero, como se hará en las escenas siguientes. Es relevante señalar que ya antes de la representación de la primera historia enmarcada, la inclusión del muñeco junto al "hombre de mediana estatura" opera una transición del marco a la historia representada. Es marco porque se mantiene en toda la obra y porque el "hombre de mediana estatura" dio la orden inicial a los obreros para traer la silla; pero al mismo tiempo deviene liminalmente una historia por la extraña presencia del muñeco no registrada por el hombre y concretada sin su participación. Acaso podríamos leer la presencia del muñeco como una historia más, una pre-historia, en germen, al sesgo si se la compara con las siguientes.

El texto resaltará redundantemente la necesidad de que en el marco, en los enlaces entre una historia y otra, no se pierda de vista la presencia constante del "hombre de mediana estatura" y el muñeco, conviviendo en sus sillas con las escenas de las historias representadas. Por ejemplo: "*sólo queda*

¹¹ La bastardilla de las acotaciones, en el original.

iluminada la silla y el hombre del comienzo, con el hombre-muñeco al lado", señala una acotación al final de la historia 1 (p. 55). Pavlovsky insiste en esta presencia permanente e inmodificable en las acotaciones con que remata las historias 12 (p. 70) y 13 (p. 73).

El muñeco es "de trapo" (p. 51) y parece duplicar la presencia del hombre sentado: "*es siniestramente parecido, lo que no quiere significar que sea parecido; lo siniestro es que en algo se parecen*" (sostiene la acotación, p. 51). Pero Pavlovsky busca un efecto de multiplicidad, de tercero incluido: así como el muñeco se parece al hombre, el "hombre de mediana estatura" se manifiesta marionetizado o amuñecado ("*el hombre debe tener expresión de muñeco*", p. 51); al mismo tiempo hombre y muñeco se oponen: "*Debe expresar algo de esta pequeña fórmula: humano, inhumano, hombre, máquina*" (p. 51). La simultaneidad de hombre y muñeco sentados trae la resonancia del título. Este campo semántico de la tensión en la condición de humano/muñeco constituye en el texto una isotopía fuertemente irradiada, se extiende a las escenas representadas y a toda la poética con ricas variaciones.

Sin nueva orden del "hombre de mediana estatura" (aislado en su lectura), durante toda la pieza, los obreros irán armando y desarmando metateatralmente (teatro dentro del teatro) la escena para propiciar la representación de historias. Enmarcada por esa situación de base, se representa una serie de escenas:

- Historia 1: la encomienda y la muñeca asesina
- Historias 2 y 3 (paralelas, representadas en simultaneidad): el fotógrafo; el carcelero (esta última lleva título: "El carcelero y el hombre")
- Historias 4 y 5 (paralelas): padre e hijo; imagen del dios y mujer (ambas con títulos, respectivamente: "La escena del padre y el hijo", "La imagen y la mujer")
- Historias 6 y 7 (paralelas): animales y hombres en el zoológico; bebé y su madre en el dormitorio (ambas con título: "En el zoológico", "El dormitorio")
- Historias 8 y 9 (paralelas): el monstruo "Frankenstein" y el sabio; el inválido y la mujer (ambas con título: "El sabio y la bestia", "El inválido")
- Historia 10: Mr. J. y Mr. R. juegan al "juego de la espesura"
- Historia 11: Mr. J., Mr. R. (ambos con cambio de vestuario), una actriz y un actor representan la historia de el asistente del Sr. Dalton, Mr. R. (hijo), su madre y el Sr. Dalton
- Historia 12: Mr. J. y Mr. R. parecen iniciar nuevamente, en circularidad, la Historia 10 (pero es interrumpida rápidamente por la intromisión de los obreros del marco)
- Historia 13: las tres muñecas en la juguetería

No todas las escenas llevan título (sólo aquellas que indicamos), rasgo que (junto a algunas acotaciones cargadas de una intención humorística)¹² evidencia una cierta irreverencia o desparpajo, cierta levedad desinteresada respecto de las reglas formales de la escritura dramática.

Analicemos brevemente algunos aspectos más destacables de la situación-marco.

Si bien el marco parece tener una base realista (Dubatti, 2009) combinada con lo metateatral (en tanto un grupo de técnicos arman y desarman el escenario), muy pronto esa base se altera paródicamente y Pavlovsky despliega un arsenal de procedimientos anti-realistas de "torpedeo" y comicidad al servicio de la novedad experimental:

- una pequeña silla "vulgar, de madera" (p. 50) tiene un peso extremado al punto que debe ser trasladada con "tremenda fuerza" (p. 50) por cinco obreros a la vez;
- se interviene la temporalidad discursiva de las acciones por aceleración o deceleración: "*el ritmo de los obreros debiera ser a veces muy rápido y a veces muy lento*" (p. 50);
- el "hombre de mediana estatura" y los obreros no hablan entre ellos, todo parece resolverse mímicamente (escena muda, sin palabras, como antes en *Regresión* o más tarde en *Alguien*) o con "*gritos guturales y primitivos*" y alguna interjección (p. 50);
- el "hombre de mediana estatura" está sentado en la escena pero está aislado, no percibe su entorno;
- para representar las historias, los actores que se harán cargo de la representación son "*traído[s] como si fuera[n] un muñeco, duro, estático*" (p. 52), como si se tratara de un teatro de autómatas o títeres de tamaño humano a los que se acciona artificialmente como máquinas.

La alteración de las velocidades busca el efecto cómico del *gag*: arrastrados por el peso de la silla, cinco obreros y el "hombre de mediana estatura" "*(todos sin soltar la silla) cruzan a gran velocidad el escenario para desaparecer por uno de los bastidores*" (p. 51); cuando sale a buscarlos el capataz, "*el grupo vuelve a entrar a gran velocidad (todos tomados de la silla) cruzando nuevamente el escenario*" (p. 51), producto de "*la fuerza del primer envión*" (ibid.), movimiento pendular de entrada y salida de escena que se repite varias veces "*hasta ir disminuyendo poco a poco*" (ibid.). Recordemos que la vanguardia histórica y la posvanguardia valoran la comicidad y el humor como amplio espectro de artificios que transversaliza los tres campos procedimentales (el "torpedeo" o violencia destructiva, el rattrapage de lo premoderno y lo antimoderno, el nuevo campo propositivo tan rico en recursos).

Otro personaje del marco es "el especialista", quien acciona como una suerte de técnico que arregla la máquina/autómata/actriz: "*con una especie de aparato en forma de cuchara abre la boca de la actriz,*

¹² Entre otras, destaquemos esta: "[...] *la indignación de los obreros es muy grande con movimientos de: 1° boca abierta de indignación; 2° boca cerrada de indignación*" (p. 50).

haciendo una observación detallada de sus fauces e introduciendo casi la cara dentro de la boca" (p. 52). Parece corregir un desperfecto técnico de la autómatas "*chillona*" (p. 52): trabaja en la garganta de la actriz hasta que su voz "*sale argentina y cristalina*" (p. 53). La labor del "especialista" en la garganta de la actriz "*produce un corto circuito*" (p. 53) que deja tanto el escenario como la sala a oscuras. Eso motiva la aparición de otro personaje del marco: el "empresario" (p. 53), quien se suma a los obreros para observar la refacción de la autómatas-actriz.

También cumplen esa función de asistencia técnica "*dos obreros [...] con una especie de pinza muy grande que colocan sobre el brazo que golpea del actor; luego de grandes esfuerzos el brazo vuelve a la posición de reposo; los dos obreros pasan antes de retirarse al lado de la actriz y aprovechan para hacerle un rápido reajuste de hombro derecho y rodilla izquierda saliendo por uno de los bastidores*" (p. 53). Poco después un obrero intervendrá "*con una llave maniobra*" para "*hacer golpear [la puerta] al Actor 2º*" (ibid.).

Observemos algunas características de las escenas enmarcadas.

La colección de 13 historias es al mismo tiempo colección integrada (las 13 historias tienen rasgos en común) y miscelánea (se diferencian deliberadamente). El rasgo común (isotopía) más destacable son las variaciones en el campo de tensión en la condición de humano/muñeco (ya orientada por Pavlovsky en el título, procedimiento integrador por excelencia). Otros componentes compartidos son los tópicos de la violencia, la ferocidad, el salvajismo o primitivismo (asesinato, encarcelamiento y tortura, miedo y terror, pelea desesperada por el hambre, canibalismo, etc.), nítidamente contrastados con situaciones de ternura y contención amorosa.

El efecto de contraste articula las historias paralelas (en pares: 2 y 3, 4 y 5, 6 y 7, 8 y 9), así como la variación de las tres muñecas en la historia final. En el caso de las situaciones simultáneas, Pavlovsky promueve una mirada comparatista a partir de coincidencias y diferencias.

Nuevamente Pavlovsky pone en juego la temporalidad, a través de simultaneidad y sucesión: "*Lo importante de las dos escenas simultáneas es que las pocas palabras que dicen no son simultáneas sino sucesivas. Ejemplo: el fotógrafo dice: 'La cabeza más levantada' e instantáneamente el carcelero dice: 'La cabeza más levantada'*" (pp. 56-57). Las situaciones coinciden en su composición verbal, pero contrastan en los aspectos no-verbales, los personajes y las historias que despliegan.

La temporalidad es investigada, además, en el efecto de "inmovilidad" física y concentración en la transformación facial cuando Mr. J. y Mr. R. se reconocen:

Lo que al principio fue una simple mirada se va convirtiendo en una mueca de terror. La cara de los dos debe ir paulatinamente mostrando cada vez más espanto. Esta escena podría durar hasta un minuto y debiera escucharse música electrónica. Durante toda esta escena no debe

haber movimiento. Sólo se deben mover los músculos faciales y los ojos de los dos que irán paulatinamente dando todo el movimiento de la escena. Es importante señalar que en esta escena de plena inmovilidad debe lograrse la expectación sólo por la modificación de la expresión facial de los personajes. De improviso la mueca de Mr. J. debe ceder y su contractura es seguida de relajación. Lo mismo ocurre con Mr. R. (p. 60)

La metateatralidad (teatro de 2° grado) de las historias representadas adquiere un salto más (teatro de 3° grado) cuando los personajes representados a su vez representan, ya sea en el "juego de la espesura" (historia 10) o el encuentro con el Sr. Dalton (historia 11). Tanto en el caso del juego (cuyas reglas no son accesibles al espectador) como en la composición del personaje del Sr. Dalton y su interacción con los otros personajes, Pavlovsky trabaja con el irracionalismo absurdista y con la infrasciencia del público (para el que la escena manifiesta un alto grado de opacidad). El Sr. Dalton es un personaje-jeroglífico de referencialidad compleja o deliberadamente inaccesible:

No tiene brazos ni piernas. Esto se debe lograr inmovilizando al actor los brazos y piernas. El cuerpo debe ir recubierto con una espesa funda hasta el cuello. El Sr. Dalton reptar. Se mueve arrastrándose y oscilando por el piso. Cada metro que avanza le cuesta muchísimo. El camino entre la puerta y el sillón debiera ser hecho con mucha lentitud. La cara del Sr. Dalton se contorsiona con cada reptación. Tiene pelo largo y abundante, preferentemente gris. [...] Hace un raro movimiento con la lengua, algo semejante a lo que puede hacer un reptil. [...] Cruje, un crujido intensísimo, mezcla de convulsión y grito salvaje [...] (pp. 65 y sigs.)

Por otra parte, se multiplica el efecto de anti-realismo con la incorporación de sonorizaciones grabadas. Cuando el teatro queda a oscuras por el "corto circuito" generado en la asistencia técnica a la actriz, se oye una multitud ruidosa: "*El ruido del escenario debe ser grabado. Sería semejante al que producirían muchos hombres hablando y trabajando al mismo tiempo, por eso las voces que se escuchan tienen que sobresalir del murmullo. Voz: Cuestión de momentos. El especialista encontrará el desperfecto. (Un ruido es muy intenso.)*" (p. 53). Cuando ingresa a escena el Sr. Dalton, "*Se debiera oír sonidos de animales – pájaros, cerdos, perros, gatos*" (p. 65).

La posición infrasciente del espectador se verifica también en la articulación de los acontecimientos dramáticos entre sí según causalidad implícita (que implica un esfuerzo de intelección) o espacial (no-causalidad o puesta en suspenso de la causalidad, Todorov 1975). ¿Por qué la Actriz no percibe ni la relación amorosa ni el asesinato de su marido por la muñeca en la historia 1? ¿Qué genera el cansancio en "el juego de la espesura"? ¿Cómo pensar las relaciones de causa y efecto en la entrevista con el Sr. Dalton? ¿Por qué la receta de cocina recitada por Mr. R. hijo produce en el Sr. Dalton semejante afectación? Pavlovsky parece recurrir a procedimientos de construcción dramática que ha frecuentado

en la producción de Ionesco, cuya literatura ya circula en Buenos Aires y es accesible en castellano (Ionesco, especialmente 1960, 1961a, 1961b, 1962 y 1963).

Otro procedimiento que Pavlovsky frecuentó en la dramaturgia de Ionesco (especialmente en *La cantante calva*) es el de la circularidad de la intriga, presente en la historia 12.

Hay también una resonancia intratextual de los personajes burgueses Mr. Ronald y Mr. Casoq (de *Somos*, 1961/1962) en los burgueses Mr. J. y Mr. R. La representación paródica de la burguesía (clase social a la que Pavlovsky pertenece y con la que se identifica por su *habitus*) constituye uno de los aspectos más potentes de crítica social y política de su primer teatro posvanguardista.

Por último centrémonos en la producción de sentido. En *La ética del cuerpo* (metatexto antes citado) Pavlovsky señala que “el tema era otra vez el poder y los discursos sociales. [...] Creo que ésta, como todas mis obras, tocaba el tema del poder, de la desmitificación, del amor” (2001, p. 25). Es cierto que el carácter posvanguardista y experimental de *Hombres, imágenes y muñecos* le otorga una semántica abierta y múltiple, como apunta Pavlovsky: “Era la más fragmentada de todas mis obras. [...] Kive Staiff, que entonces era crítico, en una entrevista se mostró tan interesado como confundido. [...] Cuando parecía que empezabas a comprender la narrativa, se fragmentaba y se abría en pliegues” (2001, p. 25). Creemos que, en el marco de esa polisemia, de semiosis ilimitada (irreducible a un sentido único), Pavlovsky se vale del símbolo de los muñecos para referirse a la necesidad de re-humanizar a la sociedad y a las personas, contra la rigidez y el automatismo de mandatos políticos, económicos, culturales, artístico-teatrales, existenciales, instalados desde el poder en sus diversas formas (macro y micropolíticas).¹³ Esas formas de vivir naturalizadas y mecánicas, que nos convierten en “autómatas”, deshumanizan la vida contemporánea y alejan de otras formas posibles del amor. De manera oblicua, indirecta, en el “juego de la espesura” surge psicodramáticamente el malestar y la necesidad del cambio:

MISTER R.: (Que está visiblemente cansado.) Yo no aguanto más; no soy culpable de la situación, con los obreros; no soy culpable de la explotación, yo solo no puedo hacer la revolución. La situación es terriblemente difícil. (El cansancio que invade a Mr. R. debe ser espeluznante.) Sí, el país está en bancarrota. [...] (Cada vez más agotado mostrando signos de cansancio.) Yo sólo soy un simple ciudadano, un simple ciudadano. [...] (Desesperadamente.) Yo no soy un Mesías, yo no soy un Mesías, sólo soy un hombre, no me exijan más, no puedo más.” (p. 62)

Mr. J. cierra el juego en la misma dirección, también en forma indirecta: “Con hombres así no se puede hacer la revolución. Habrá que seguir esperando” (p. 63). Así, políticamente, el fundamento de valor del

¹³ Para la distinción entre macro y micropolítica y sus combinatorias y tensiones, Dubatti 2004 y 2016b.

teatro posvanguardista y experimental de Pavlovsky en los sesenta sienta implícita, oblicuamente, la necesidad de una “revolución” micro y macropolítica.

Bibliografía

- Artaud, A. (1964). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bürger, P. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- De Marinis, M. (1988). *El nuevo teatro 1947-1970*. Barcelona: Paidós.
- Dubatti, J. (2004). *El teatro de Eduardo Pavlovsky (1960-2003): poéticas y política*. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires. Dos tomos. Disponible en el Repositorio Digital de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1568>
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2016a). "Para la teoría y la historia de la vanguardia artística/política en el teatro". *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte*. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil, 26, 13-50. <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/laescalera>
- Dubatti, J. (2016b). "Las poéticas políticas de Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun, entre siglos: de la micropolítica de la resistencia a una nueva discusión macropolítica alternativa". *El Matadero. Crítica de la literatura argentina*, Revista del Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas" de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, N° 10, 51-67. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero>
- Dubatti, J. (2021). "Para la recepción de Eugène Ionesco en la Argentina (1950-1976): Eduardo Pavlovsky, políticas de la diferencia". En: Germán Brignone y Abel González Melo, eds., *Teatro actual en español. Homenaje a José-Luis García Barrientos. I. Estudios*. Madrid: Ediciones Antígona, 135-152.

- Dubatti, J. (2024). "Dramaturgia recuperada de Eduardo Pavlovsky: *Camello sin anteojos* (1963)". En: Paula Ansaldo, María Fukelman, Bettina Girotti, Jimena Trombetta y Rocío Villar, eds., *Teatro independiente: grupos, espacios, prácticas*. California, EEUU: Editorial Argus-a, 57-70. Disponible en: <https://argus-a.org/ebook/806-teatro-independiente-grupos-espacios-practicas.html>
- Dubatti, R. (2012). "El salto ontológico y la experimentación: el juego de lo teatral en Hombres, imágenes y Muñecos, de Eduardo Pavlovsky". *Revista del CCC. Primera época*, Sección "Palos y Piedras", a. 5, n. 14/15 (enero-agosto). Disponible en: <https://www.centrocultural.coop/revista/1415/el-salto-ontologico-y-la-experimentacion-el-juego-de-lo-teatral-en-hombres-imagenes-y>
- Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Eco, U. (1988). "El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia". En su *De los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires: Lumen, 99-111.
- Esslin, M. (1961). *The Theatre of the Absurd*. New York: Anchor Books.
- Esslin, M. (1966). *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral.
- Esslin, M. (1970). "Nouveaux regards sur le théâtre de l'absurd". En su *Au de-là de l'absurd*. Paris: Editions Buchet/Chastel, 259-269.
- Ionesco, E. (1960). *El rinoceronte*, trad. Francisco Javier. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ionesco, E. (1961a). *Teatro I*, trad. Luis Echávarri. Buenos Aires: Losada.
- Ionesco, E. (1961b). *Teatro II*, trad. Luis Echávarri. Buenos Aires: Losada.
- Ionesco, E. (1962). *Teatro III*, trad. María Martínez Sierra. Buenos Aires: Losada.
- Ionesco, E. (1963). "La lección del teatro está más allá de las lecciones", traducción de María Luisa Bastos. *Sur*, 282 (mayo-junio), 5-10.

- Ionesco, E. (1965). *Notas y contranotas. Estudios sobre el teatro*, trad. Eduardo Paz Leston. Buenos Aires: Losada.
- Krysinski, W. (1999). "El lenguaje teatral de Ionesco". *Itinerarios*, 2, 11-16.
- Lotman, I. (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Lorda Alaiz, J. M. (1964). *Teatro inglés. De Osborne hasta hoy*. Madrid: Taurus, Col. Primer Acto.
- Pavlovsky, E. (1966). *Teatro de vanguardia*. Buenos Aires: Ediciones Cuadernos de Siroco.
- Pavlovsky, E. (1967). *Match y La cacería. Teatro de vanguardia II*. Buenos Aires: Ediciones La Luna.
Incluye el metatexto de Pavlovsky "Algunos conceptos sobre el teatro vanguardia", 5-12.
- Pavlovsky, E. (1999). *Textos balbuceantes*. Buenos Aires: Ediciones Teatro Vivo, Col. Teatro Vivo, 3.
Prólogo de J. Dubatti.
- Pavlovsky, E. (2010). *Teatro completo VII*. Estudio preliminar (pp. 5-31), notas y edición al cuidado de J. Dubatti. Buenos Aires: Editorial Atuel, Col. Atuel/Teatro.
- Pronko, Leonard C. (1962). *Avant-Garde: Rhe Experimental Theater in France*. Berkeley and Los Angeles, EEUU: University of California Press.
- Pronko, Leonard C. (1963). *Théâtre d' Avant-garde*. Paris: Denoel.
- Pruner, M. (2003). *Les théâtres de l'absurde*. Paris: Nathan.
- Todorov, T. (1975). *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Buenos Aires: Losada.