

El teatro vanguardista de Eduardo Pavlovsky

GEORGE O. SCHANZER

Es lamentable que aún quede válida la breve mención del argentino Pavlovsky en la guía bibliográfica *Handbook of Latin American Studies*, donde Frank Dauster elogia un artículo de Angela Blanco Amores de Pagella¹ por contener "some information on Eduardo Pavlovsky, a brilliant dramatist barely known outside Argentina."² En el ínterin una pieza de Pavlovsky se dio a conocer y triunfó en Europa y en América, pero todavía hace falta un estudio crítico de la obra total de ese insólito hombre de teatro. En los comentarios sobre la dramaturgia argentina contemporánea, por cierto no muy abundantes, Pavlovsky no aparece o se cita sólo de paso, según veremos más adelante al examinar fuentes secundarias. Incluso en los trabajos sobre el teatro vanguardista sólo figura en compañía de Griselda Gambaro y uno que otro nombre más. A Gambaro, sí se le ha dedicado un capítulo en el libro *Dramatists in Revolt*,³ amén de artículos especializados. A Pavlovsky, tal vez el más fiel a la rebeldía, todavía no. Ya es hora de hacerlo inicialmente y eso es lo que intento.

Pavlovsky acaba de cumplir cuarenta y cinco años; ya tiene estrenadas y publicadas seis piezas mayores, ha recibido tres premios, y es autor de varias obras menores.⁴ Pavlovsky no es un escritor que escribe "para" el teatro, sino un psiquiatra que hace teatro y lo hace integralmente, como actor, dramaturgo y práctico y teórico de psicodrama.

Nació el 10 de diciembre de 1933, en Buenos Aires. Se recibe de médico en 1957 y pronto empieza a dividir su tiempo entre el teatro y la psicoterapia; tiene éxito en ambas actividades. Se casa con Susana Molina, que también actúa en el teatro y estrena una obra propia en 1977.⁵ Tienen seis hijos. Actualmente reside en Madrid. La vanguardia teatral, desde luego, no florece en su tierra nativa en estos días.

Conviene, pues, hacer constar que "la vanguardia teatral" incluye una multiplicidad de rebeldías y no es dable en la América Hispana, tan ecléctica, distinguir lo avanzado en la técnica y en la ideología. Al aceptar la definición de George Wellwarth de un teatro de protesta y de paradoja,⁶ creo que el de

Eduardo Pavlovsky, desde las primeras hasta las obras más recientes, queda plenamente dentro de las corrientes vanguardistas. Además, el psiquiatra argentino no se limita a escribir piezas y a actuar en ellas, sino que suele discutir sus creaciones en los prefacios a sus ediciones. En esto se parece algo a los dramaturgos franceses, y a Bernard Shaw y Rodolfo Usigli. "Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia"⁷ es más literario, tratándose de sus ideas acerca de Artaud, Ionesco y Beckett; "Reflexiones sobre el proceso creador"⁸ es más psicológico, ya que versa sobre el papel del creador-autor, del director, y del actor en el conjunto teatral, con ecos de terapia de grupo y de psicodrama. No ha de extrañarnos la relación estrecha entre esas dos visiones críticas y auto-críticas. La temporada de 1976, de la que pude observar buena parte,⁹ incluyó cuatro psicoanalistas en las carteleras. Claro que también puede haber autores-abogados, actores-burócratas, y directores-ingenieros, ya que en Hispanoamérica rige el antiguo axioma de que "del teatro no se puede vivir." Pero el caso del Doctor Pavlovsky es distinto. Sus dos profesiones están íntimamente ligadas. De manera que fue un verdadero acierto del crítico español, Fernando Lázaro Carreter, calificar a *El señor Galíndez* "una pieza casi maestra de análisis de almas."¹⁰ En sus citadas "Reflexiones . . ." Pavlovsky afirma que la experiencia teatral le hizo comprender mejor la psiquiatría (p. 38) y vice versa; también expresa que "mi teatro es un esfuerzo por superar mi esquizoidia" (p. 27). Entrenado en la técnica psicodramática, precisamente en Nueva York, en 1963, y practicándola luego en Buenos Aires, puede decir con autoridad: "la neurosis la padecemos y la elegimos. [. . .] Allí conocemos la letra de los personajes del drama" (p. 17). Pero aquí no he de ocuparme de los escritos psicoanalíticos de Pavlovsky, de los que ya tiene publicados media docena o más, ni, dentro de los límites de este estudio iniciador, de la poca estima que tiene por los críticos-psicólogos de bolsillo y por sus colegas, a quienes califica de "analistas de consumo." En efecto, eterno disidente, Pavlovsky encabezó un cisma en la Asociación Psicoanalítica Argentina. Tampoco importa que parezca algo doctrinario tanto en su psicología como en su política. Lo que sí importa es que su teatro es buen teatro.

No se inició en el teatro como dramaturgo. Apenas diplomado médico y psicoanalista, estudia teatro con tres conocidos directores porteños: P. Asquini, A. Boero, y C. Ramonet. En 1960, funda con el pediatra Julio Tahier el conjunto Yenesí, que da a conocer las obras de la vanguardia internacional, estrenando a Ionesco, Beckett, Pinter, y la nacional, con Gambaro y pronto también al propio Pavlovsky. Sus primeras obras son piezas en un acto y de indudable afiliación ionesquiiana:¹¹ *Somos* fue representada por el grupo Yenesí el 5 de junio de 1962 en el Teatro Nuevo. Recibió una Mención Municipal. Yenesí en el mismo teatro también estrenó *Espera trágica* el 10 de diciembre de aquel año. *Un acto rápido* siguió el 11 de noviembre de 1965, en Teatro 35. Estas cuatro obras, con *Alguien, acto sin palabras*—en colaboración con Juan Carlos Herme, con quien Pavlovsky había de triunfar en 1967 con una obra mayor—fueron recogidos en el tomo *Teatro de vanguardia*.¹² Constituyen los primeros textos impresos del novel dramaturgo, precedidos de una breve introducción por Pablo Palant.

En aquellos años se estrenaron varias obras más de Pavlovsky: *El hombre, Imágenes, hombres y muñecos, Camellos sin anteojos* no se habrían impreso. *Circus-Loquio*, en colaboración con Elena Antonieto, fue estrenado por Tahier en

el Teatro La Fábula en 1969; *Alguien*, en el Teatro Municipal San Martín, dirigido por Ramonet, en 1970. En las cuatro obras cortas, publicadas, Pavlovsky mismo asumió uno de los papeles, algo que sigue haciendo también en las piezas mayores posteriormente. Además, intervino como actor en obras de Ionesco, Mrosek, Sanders y Orton; y apareció en dos películas argentinas.

Ultimo match, que escribe con Juan Carlos Herme, recibe el Primer Premio de Teatro en 1967. Se publica, con *La cacería* y los citados *Algunos conceptos...* en *Teatro de vanguardia II*¹³ en el mismo año. *Ultimo match* sale nuevamente en la conocida colección Talía, desgraciadamente desaparecida, en 1970 (No. 77). Entretanto, Pavlovsky ya se ha consagrado con la mencionada *Cacería* (estrenada el 24 de julio de 1969) elegida la Mejor Obra Nacional en 1969. El año siguiente *Ultimo match* llega al Teatro Municipal San Martín, dirigido también por Ramonet, y es premiado por Argentores. También gana una mención en el concurso de Casa de las Américas, en La Habana. La misma editorial cubana le publica a Pavlovsky *La mueca*, en *Tres obras de teatro*,¹⁴ igualmente en 1970. *La mueca* tarda en representarse en Buenos Aires hasta el 12 de mayo de 1971. Se representó en el Teatro Olimpia y fue dirigida por Oscar Ferrigno. Después se incluye en la colección Talía (número 84).

En los años siguientes Pavlovsky se liga estrechamente con el Teatro Payró y el grupo de Jaime Kogan. Para este conjunto y con ellos produce *El señor Galíndez*, que se estrena el 18 de enero de 1973 y se representa en Buenos Aires y el interior en 1973 y 1974. En 1975 el Teatro Payró lo lleva a Europa, para el Festival de Nancy. Luego sale en París, Roma y otras ciudades. *El señor Galíndez* aparece como libro, con las citadas "Reflexiones sobre el proceso creador," en 1976. Después se representa en el Festival de Caracas y en varias capitales sudamericanas. En Buenos Aires, silenciada la vanguardia política y sospechadas las tendencias avanzadas en el teatro, la próxima obra de Pavlovsky, *Telarañas*, no puede mantenerse en las tablas. Sin embargo, se publica en 1976.¹⁵ En el año siguiente Pavlovsky se traslada a Madrid y, en una España ávida de nuevas corrientes, el grupo La Picota interpreta *El señor Galíndez* en veinte provincias antes de representarlo en Madrid, donde la crítica recomienda el "importante drama" al público para "que no se lo pierdan."¹⁶ Hasta aquí la trayectoria del teatro de Eduardo Pavlovsky. Examinemos, pues, las obras que la constituyen.

La primera, *Somos*, tiene cuatro personajes raros, típicos del cosmopolitismo absurdo, que no logran comunicarse y cuyos silencios son tan o más importantes que sus palabras. Uno canturrea, otro fija la vista, el tercero se dedica a un rompecabezas y el/la cuarto/a—de sexo no determinado—se calla y queda totalmente ignorado/a. El primero y el segundo hablan de su madre, la una gentilmente brutal, la otra vilmente cariñosa. El tercero está obsesionado por memorias ultra-precisas y repetitivas. Finalmente los tres deambulan por el escenario semi-oscurecido superando obstáculos invisibles, acompañados de ruidos de agua, en busca de algo seguro. Es indudable el impacto de esta escena cuyo sentido no se explica. Sospechamos que los dos caballeros serán una sola persona que añora la madre y desea volver al vientre. Aunque esta interpretación esté completamente equivocada, es obvio que Pavlovsky, siguiendo la línea del absurdo europeo, no ha encontrado todavía su propio idioma teatral en esta pieza corta, inexplicablemente

dedicada a sus hijos. Se nota, sin embargo, su énfasis en el movimiento escénico. *Espera trágica*, dedicada a su mujer, enfatiza más los gestos. Nos encaramos con una tertulia, con cuatro personajes y muchos contertulios invisibles. EL y ELLA conversan incoherentemente y engullen alimentos. Aparece un Desconocido y luego una Señora. El mundo de afuera irrumpe momentáneamente en una alusión a Fidel Castro y en el ruido de una explosión. Al final un par de vigilantes llega para detener al culpable cuya identidad no queda aclarada. Lo mejor de esta obra temprana es un trocito de conversación sobre la incompreensión. Comenta ELLA: "Decimos palabras y las palabras no nos unen. Las palabras forman puentes que nos separan" (p. 37).

Es en *Un acto rápido* donde Pavlovsky muestra su temple innovador. La pieza tiene sólo tres personajes—marido, mujer y amante—pero este eterno triángulo está complementado por una pantalla y un grabador. En éste se oyen voces de hombre y de mujer, y la de los personajes; en aquélla se ven tanto imágenes como palabras. Ambos artefactos acompañan la acción, representando los pensamientos de los protagonistas o su subconsciente. Hay mucho movimiento escénico y se usa varias veces el recurso del apagón. El argumento es mínimo. El marido se entusiasma por una revista de chicas. Cuando vuelve la esposa hay un juego erótico y de celos con motivo de un ex-amante de ella. Este llega como invitado a comer con el matrimonio. El esposo presencia indiferentemente las caricias entre la esposa y su amante. Después de una cordial despedida del rival, marido y mujer vuelven a la rutina de leer periódicos, mientras se observa un "play-back" rapidísimo en ambas máquinas. Tenemos la impresión de que todo lo anterior puede haber sido una acción mental o la ejecución de un psicodrama. Al final la mujer pregunta "¿En qué piensas, amor mío?" Y el marido le contesta, también con las palabras de la conocida obra corta de Villaurrutia: "En nada . . ." (p. 55).

El robot es la más larga de las piezas de esta colección de obras menos conocidas de Pavlovsky. En ella reaparecen los personajes Mr. Ronald y Mr. Casoy de *Somos*, pero también hay proyecciones. Volvemos a encontrar diálogos incoherentes, repeticiones, y una explosión. Suena un teléfono que se desoye. Hay ruido y apagones. El mundo exterior de noticias interviene, pero lo más interesante de esta obra es la forma en que irrumpen los personajes en la escena. Son arrojados Ronald y el tercer personaje, la Señora. De igual manera llega una muñeca, que luego es golpeada en medio de toda clase de violencias. Al caer el telón los dos hombres extraen por debajo de una cama un robot, a quien dirigen la pregunta: "¿Es Ud. acaso el hijo del futuro?" (p. 86). La llegada violenta de los personajes sugiere el nacer en un mundo absurdo cuyo fin es un interrogante.

Alguien, acto sin palabras hace pensar en el de Beckett. Los personajes son genéricos: Albañil, Peón, Profesor, Mujer; y uno que es Alguien, no más. Hay un andamio y se construye algo; se trabaja con pausas. Se oyen ruidos variados y se suben y bajan baldes. Luego Alguien, que llega al escenario desde las butacas, aparece suspendido de la polea, ahorcado. Los demás, con marcada indiferencia, se disputan lo que tiene puesto.

Las cinco primeras obras de Pavlovsky merecen la atención que les hemos prestado, porque manifiestan, en germen, casi todas las modalidades de su teatro:

el uso de personajes ordinarios, el habla cotidiana, la acción episódica (un rasgo que habrá de acentuarse en las piezas mayores), el énfasis en luces, gestos y objetos, los cambios abruptos—hasta de parejas sexuales—la violencia descarada, la importancia de ruidos y silencios y el aprovechamiento eficaz de los recursos técnicos modernos.

Sólo faltaban una idea y una ideología. Pero no habían de faltar. La idea central de *Ultimo match* es que el campeón tiene un rol que le es impuesto por la masa carente de auto-realización. Por lo tanto, el verdadero protagonista es la Masa, en este caso, los “hinchas” del boxeo. (En *Telarañas* será el fútbol.) Esto le da a la obra un recio tono popular. Además, *Ultimo match* es un producto colectivo, lo que afianza aun más su carácter avanzado. Ideado por Pavlovsky y Juan Carlos Herme, fue elaborado juntamente con el director, Conrado Ramonet, y un reparto extenso. Es decir, el texto impreso—y hay que notar que se imprimió primero con el título *Match*, en *Teatro de vanguardia II*—es el producto final que se deriva de un pre-texto. En adelante, el teatro de Pavlovsky, que requiere una prolongada gestación, no será nunca mera “literatura” dramática.

Ultimo match, rotulado “Comedia dramática en 19 escenas,” se distingue por los cambios frecuentes y rápidos. Hay escenas con pocas palabras y hasta una que es pantomima. A diferencia de las demás obras de Pavlovsky, ésta necesita un reparto numeroso, veinticinco personajes o más, incluso la multitud de los adictos al boxeo. Los actores principales se conocen sólo por su función: El Campeón, que es un pobre diablo empujado a luchar y triunfar arriesgando el enojo de la Masa; el Líder de los aficionados, el Arbitro, los Managers, y una Mujer/Muchacha que será un ideal de paz inalcanzable. El ambiente es el ring, pero se desvía a otros lugares, a la calle, el gimnasio, una habitación, una plaza, en sucesión rápida. En la “Nota sobre la puesta en escena” los mismos autores aluden a un “collage.”¹⁷ El Campeón es un ídolo casi involuntario, rodeado de exigentes hombres-ring. Hay más movimiento que argumento, pero es obvio que lo esencial es que “SE NECESITA UN CAMPEÓN” y así reza un cartel desplegado al final del drama. En el desarrollo algo esquemático-expresionista no faltan toda clase de reacciones populares, un comentarista de radio, y un matrimonio vulgar que interrumpe constantemente su cena de spaghetti para observar el match. Pavlovsky y Herme han escogido eficazmente el deporte en su propio dramatismo como manifestación de la psicología de masas.

La cacería, también premiada, es muy distinta. Con estar repleta de toques absurdos y crueles, tiene algo de alegoría filosófica. No hay más que tres personajes, que llegan uno tras otro a una especie de “picnic.” Sabemos, poco a poco, que se trata de amigos de antaño, compañeros de colegio, que se han citado con un extraño propósito. Este resulta ser el desenterrar un tesoro que cada uno piensa emplear, excluyendo a los demás, para sus propios fines. Los tres, indicados en el texto únicamente como R., C., y Pat, representan sendas ideologías intransigentes. R. es un buen burgués que aspira a darse el lujo de placeres adquisitivos; C. quiere aprovechar el tesoro para fomentar la revolución por el Partido; y Pat es un cura/ministro que lo empleará para su iglesia. Se vilipendian constantemente y se hieren también físicamente. Al estar a punto de sacar el supuesto tesoro, se atacan brutalmente y mueren uno tras otro. Hasta cierto grado el blanco de la búsqueda de los tres nos hace pensar en el anillo perdido del famoso

Nathan der Weise, de Lessing, donde las tres religiones monoteístas reclaman cada una la auténtica herencia. *La cacería*, obra de gran impacto, representada sin intervalo alguno, demuestra que Pavlovsky no vacila en ofender la sensibilidad del público en general o de un sector de él. Abundan las palabras y las acciones fuertes; a muchos les chocarían las bromas en torno a la comunión y las relaciones del cura/ministro con los prostíbulos. Pavlovsky ya no perdonará a nadie a fin de sacudir a los espectadores. No en balde escribió Ferrigno, el director de la pieza siguiente, *La mueca*, en su prólogo: "Toda la violencia, la agresividad, los enfrentamientos sin concesiones, para desenmascarar una falsa ética, están dirigidos a impedir la indiferencia del espectador. . . ."¹⁸

La mueca, en efecto, ya no es teatro absurdo, sino teatro de crueldad con ideología declarada, anti-burguesa. Es una agresión y a la vez el rodaje de un film dentro de una obra teatral. Tratándose de una pieza a incluirse en la nueva colección del teatro de Pavlovsky,¹⁹ se puede prescindir de un análisis detallado, pero se sugieren algunos comentarios pertinentes. *La mueca* se desarrolla en orden lógico de tiempo, en un ambiente burgués; tiene seis personajes con apodos o nombres y nada de simbólico. La acción se desarrolla en un departamento (o propiedad horizontal) que será argentino únicamente por el lenguaje de los invasores. La violencia en un recinto privado, con motivos políticos-sociales, desgraciadamente, será un fenómeno porteño, frecuente en la década de los setenta, pero *La mueca* tiene una trascendencia mucho más amplia. Es que en sus tres obras más recientes Pavlovsky logra combinar ingeniosamente los toques locales con la universalidad. En *La mueca* los cuatro guapos—el cruel Sueco, que dirige la película, el más fino Flaco, el tonto Turco, y el subalterno Aníbal—que invaden el hogar de Elena y Carlos para rodar improvisadamente el documental de la falsa ética del joven matrimonio burgués como representantes de la decadencia de su clase—aparecen más siniestros que idealistas. Sin embargo, con sus víctimas, ofrecen un espectáculo de gran pujanza dramática. Son de veras involuables los abusos que presenciamos en esta obra: los golpes (que dejarían magullados a los actores meses enteros), la inyección de drogas, el sexo, y las casitoruras físico-mentales, que Pavlovsky no podrá ni querrá superar. Se me ocurre la posibilidad de que esta invasión representada en las tablas, desafortunadamente, prefigurara otras, verdaderas, perpetradas en la Argentina por pandillas extremistas de ambos lados así como de otros grupos, con finales mucho más funestos. No se puede evitar la comparación de *La mueca* con *Los invasores* del chileno Egon Wolff, con el cual Pavlovsky comparte la edición de La Habana. En ambas obras la agresión anti-burguesa produce una confesión de pecados burgueses. La chilena parece un íncubo dentro de un marco; la obra argentina es un film por hacer, también con marco. Es interesante que en la del católico Wolff se revelan más pecados capitalistas contra la colectividad social, mientras los peccadillos de la joven pareja ultrajada de Pavlovsky, de hipocresía y sexualidad, son básicamente de fuero interno. Sin duda reflejan las preocupaciones profesionales del Dr. Pavlovsky.

Tampoco podrán olvidar, quienes vieron representar en los dos lados del Atlántico *El señor Galíndez*, la pesadilla de ésta, la obra más difundida de Pavlovsky, al punto de ser recopilada también por Fundamentos. Porque *El señor Galíndez* aturde, aunque no haya nada absurdo; la crueldad está atenuada y el

mensaje sólo insinuado; porque Pavlovsky logró crear un drama de moldes casi clásicos: Se desarrolla en un mismo lugar, en un espacio de tiempo limitado, con un mínimo de personajes y, con excepción de una escena, sin violencia en el escenario. El tema, "el mester de tortura," y la escenografía son más elocuentes que cualquier declaración en el texto o en los carteles. Lamento, por lo tanto, como lo hizo F. Lázaro Carreter al elogiar la "óptima calidad" y "extraordinaria credencial" de la obra,²⁰ que *El señor Galíndez* se anunciara como una condena del estado capitalista que necesita la tortura como recurso. Tampoco creo que este drama, que figurará entre los mejores de nuestro tiempo en Hispanoamérica, refleje sucesos de la historia reciente argentina, los cuales lo habrían inspirado. Porque tales comentarios le restan universalidad. La tortura, con sus especialistas, es un fenómeno de todos los climas y siglos; otros torturadores, tal vez menos científicos que los Pepe y Beto de la obra de Pavlovsky, habrían practicado su "oficio" en Irán y el Brasil y en la España de la Inquisición; sospecho también que en algún país socialista los Eduardo fríamente idealistas protejan con su "labor" el "estilo de vida" revolucionario de su patria contra "ideologías exóticas" (p. 91).

Lo horripilante de esta pieza de escenografía pujante es que los tres jóvenes que "trabajan" en esta sala de torturas son muy ordinarios, con inclinaciones similares. Como otros personajes de Pavlovsky hablan de fútbol, funciones escatológicas, revistas pornográficas, su querida familia o rarezas sexuales con su novia, y de estudios (de contabilidad o de anatomía). Se divierten con un par de mujercitas que les envía su jefe, para aprestarse luego a tratarlas "profesionalmente." Todo eso bajo la tutela de la matronal Sara, la esmerada ama de casa, de una casa infernal, y bajo los órdenes del teléfono. Es que Galíndez es sólo una voz (¿o dos voces distintas?) en el aparato. Es él quien manda las víctimas, el pago, y al que no han visto nunca sus agentes, ni siquiera un antiguo compañero recién eliminado. Galíndez no es un hombre sino una amenaza de terror que amilana no sólo a los argentinos.

Pero es la última pieza estrenada y publicada de Pavlovsky la que parece más específicamente arraigada en su tierra. Sin embargo, *Telarañas* también tiene algo fuertemente universal, no obstante todos los motivos y alusiones locales. De acuerdo con el Prólogo, "propone explorar dramáticamente la violencia en las relaciones familiares" (p. 9). Lo logra mediante una serie de dieciocho viñetas (algunas de ellas brevísimas pantomimas), estructuradas sobre la metáfora única del fútbol. La adhesión al club, en este caso Lanús (uno de los equipos de la periferia de Buenos Aires) substituye casi todos los lazos patrióticos, religiosos e ideológicos. Este culto, en *Telarañas*, se asocia con la añoranza del pasado, el rito de la pubertad, y el conflicto generacional. Añádase a esto el complejo de Edipo y la pasión por el juego de azar y se tiene, más o menos, la armazón subyacente de la obra.

Está organizada a la manera de *Ultimo match* en escenas cortas, con una sola excepción, pero tiene tan pocos personajes como *Mueca* y *Galíndez*. El núcleo familiar se compone de Padre, Madre e hijo (el Pibe). Este, paradójica mas no insólitamente, en el teatro vanguardista, varía de edad; alterna entre el niño que tiene que tragarse el puré que la madre le da en la boca y el adolescente apto para despliegues seductores de parte de ella. Dos intrusos, policías o agentes para-

estatales, juegan un papel serio-cómico. Como amenaza foránea hacen pensar tanto en *La mueca* como *El señor Galíndez*; siendo curioso que también se llamen Pepe y Beto. Reencontramos, además, las metamorfoses lúbricas de los personajes, la violencia exagerada y detalles, no del todo necesarios, como el vómito u orgasmo simulados, a la manera de otras obras del dramaturgo. El teatro de Pavlovsky, a diferencia de producciones recientes más atenuadas de sus congéneres, aún aspira a sacudir al público. Cumple con este propósito más por medio de una teatralidad muy eficaz que por una ideología. Me parece equivocado enfatizar el aspecto ideológico de *Telarañas*, manifiesto más en los carteles que en el texto. Creo que no conviene presentar la pieza a modo de una visión de la familia como baluarte del sistema capitalista. Si se la presenta en forma de alegoría de la sociedad, el analista Pavlovsky concederá que la dialéctica generacional, el complejo de Edipo, y hasta la violencia ocurren no sólo en la sociedad porteña o burguesa, sino en cualquier tiempo y lugar. Es esto justamente lo que subraya la pujanza generalmente humana de *Telarañas*.

¿Qué ha dicho la crítica del teatro no conformista de Pavlovsky? En primer lugar, no existen, a menos que uno disponga de las reseñas periodísticas de sus estrenos en Buenos Aires, muchos elementos de juicio. Creo que la primera mención de Pavlovsky en un estudio serio y generalizado se encuentra en la revista *Universidad*, donde Griselda Gambaro cita a Pavlovsky, con Adellach, como uno de los "más prometedores."²¹ Juan Carlos Ghiano, en su prólogo a *Teatro argentino contemporáneo*, opina que "La efectiva incorporación argentina a la corriente del 'realismo exasperado' fue logrado por obras de Eduardo Pavlovsky (n. '33) y Griselda Gambaro (n. '28) apoyándose en las teorías de Artaud."²² Néstor Tirri, en *Realismo y teatro argentino*, califica a Pavlovsky como "lúcido exponente de la vanguardia argentina."²³ El comprensivo libro de consulta de Frank Dauster dice de Pavlovsky que "es psiquiatra además de actor, director y productor. Ha estrenado una docena de obras a partir de 1961; destaca entre éstas *Ultimo match* (1970?), obra de gran fuerza sardónica y erótica [?], de fondo social, que evita las frases hechas y las ideas de cajón."²⁴ Lilian Tschudi le dedica a Pavlovsky cinco páginas de su obra sobre el teatro argentino reciente.²⁵ Encuentra muchos paralelos entre Gambaro y Pavlovsky, "dos autores excepcionalmente fieles a una línea básica general" (p. 89). En éste distingue tres etapas: la de las obras en un acto, la intermedia y una tercera la que inicia *El señor Galíndez* (p. 99). Para Tschudi, la técnica de Pavlovsky es una "de mostración" (p. 100). Angela Blanco compara *Somos* con una obra de Gambaro. Nota la incomunicación ionesquiiana en *Espera trágica* y el expresionismo de *Un acto rápido*. Los rasgos mecánicos de escenografía en *El robot* los considera anti-teatrales. Halla elementos absurdos en las obras del dramaturgo, pero prefiere calificarlas como "teatro de crueldad" (p. 23),²⁶ más o menos de acuerdo con los conceptos en estas páginas.

En el ínterin, desde que se escribieron los citados comentarios críticos, Pavlovsky produjo *Telarañas*. También acaba de terminar otra pieza donde vuelve al tema del boxeo. Griselda Gambaro se dedica, en gran parte, a otros géneros: la novela, el cuento, la literatura infantil. La pieza *Sucede lo que pasa* tiene toques de ternura casi sentimental.²⁷ *Arena que la vida se llevó*, de Adellach, estiliza y universaliza recuerdos de barrio. Pavlovsky, según parece, sigue fiel a la línea

vanguardista tanto en la técnica como en sus ideas. El cisma de hace años entre absurdistas y neorrealistas porteños, que, supuestamente, ni se hablaron, está olvidado. El teatro de protesta social se ha callado, en gran parte por auto-represión. Pero el futuro de la dramaturgia rioplatense será de una convergencia de las corrientes. Algo de esto ya se vislumbra en el teatro de Eduardo Pavlovsky, quien ha llegado solamente a la mitad de su trayectoria.

State University of New York at Buffalo

Notas

1. "Manifestaciones del teatro del absurdo en Argentina," *LATR*, 8/1 (Fall 1974), 21-24.
2. *HLAS*, 38 (1976), 7248.
3. Leon F. Lyday & George W. Woodyard, eds. (Austin: Texas University Press, 1976).
4. Los datos biobibliográficos siguientes provienen de las solapas o páginas iniciales de textos, una entrevista con el dramaturgo en su casa, el 17 de agosto de 1976, en Buenos Aires, y de varias cartas.
5. *Extraño juguete*; véase *LATR*, 11/2 (Spring 1978), 108.
6. *The Theater of Protest and Paradox. Developments in the Avant-Garde Drama*, rev. ed. (New York: NYU Press, 1971; también Madrid, 1974).
7. En *Match, La cacería* (Buenos Aires: Ed. de La Luna, 1967), pp. 5-12. También lleva el título *Teatro de vanguardia II*.
8. En *El señor Galíndez* (Buenos Aires: Proteo, 1976), pp. 9-56.
9. Véase mi "The Argentine Stage: Temporada '76," *LATR*, 10/1 (Fall 1976), 90-93.
10. *Gaceta Ilustrada* (Madrid), 25 de junio de 1978.
11. Según Tahier, Pavlovsky no había leído aún a Ionesco a la altura de *Somos*. Citado por Lilian Tschudi, *Teatro argentino actual, 1960-1972* (Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1974), p. 95.
12. (Buenos Aires: Cuadernos del Siroco, 1966), 95 p.
13. Cf. n. 7.
14. Con *El avión negro*, de los argentinos Cossa/Rozenmacher/Somigliana/Talesnik, y *Flores de papel*, del chileno E. Wolff.
15. En Ediciones Búsqueda, de Buenos Aires.
16. Véase la citada reseña de F. Lázaro Carreter, n. 10.
17. p. 3 de la edición de Talía.
18. p. 10 de la edición de Talía.
19. Proyectada para 1979 por Editorial Fundamentos, Madrid.
20. Cf. n. 10.
21. "Teatro de la vanguardia en la Argentina de hoy," *Universidad* (del Litoral de Santa Fe), Año 81 (julio-diciembre, 1970), 323.
22. *Teatro argentino contemporáneo, 1949-1969* (Madrid: Aguilar, 1973), p. 50.
23. (Buenos Aires: La Bastilla, 1973), p. 202.
24. *Historia del teatro hispanoamericano, Siglos XIX y XX*, 2a ed. (México: Ediciones de Andrea, 1973), p. 92.
25. Cf. n. 11. Los breves comentarios de Tschudi son lo mejor que se ha escrito sobre Pavlovsky hasta la fecha, sólo algo viciado por la jerga de corrientes críticas recientes.
26. Cf. n. 1.
27. Véase *LATR*, 11/2 (Spring 1976), 11-16.