

## **CÁMARA LENTA. HISTORIA DE UNA CARA: DIÁLOGO ABISMADO Y ESCRITURA FRAGMENTARIA**

**Johanna Carolina Ramírez Guerrero**  
Universidad Nacional de Colombia – Bogotá  
caroramirezgu@gmail.com

El artículo se propone la interrogación de la obra *Cámara lenta. Historia de una cara*, del dramaturgo argentino Eduardo Pavlovsky, a partir de dos tópicos fundamentales: crisis del diálogo y escritura fragmentaria. A través de una lectura crítica se quiere arribar al establecimiento del lugar de la palabra en su escritura, de la relación existente entre la palabra “desplazada”, “abismada” y el diálogo dramático, así como a la relación con los demás componentes del texto dramático. La fragmentación en la obra de Pavlovsky se nos presenta como un elemento revelador para el estudio de la especificidad del teatro latinoamericano contemporáneo.

*Palabras clave:* diálogo dramático; escritura fragmentaria; lenguaje teatral; teatro corporal; teatro latinoamericano; teatro postdramático.

### **CÁMARA LENTA. HISTORIA DE UNA CARA: ABYSSAL DIALOGUE AND FRAGMENTARY WRITING**

The article proposes to examine the work titled *Cámara lenta. Historia de una cara* by the Argentinean playwright Eduardo Pavlovsky, from the perspective of two essential themes: the crisis of dialogue and fragmentary writing. Through a critical reading of the text, an attempt is made to grasp how the place of the word in his writing is defined, what relation exists between the “displaced”, “abyssal” word and the dramatic dialogue, as well as the relation between the other components of the dramatic text. Fragmentation in Pavlovsky’s work appears as an illuminating element for the study of the specific traits of contemporary Latin American Theater.

*Key words:* bodily theater; dramatic dialogue; fragmentary writing; Latin American theater; postdramatic theater; theatrical language.

EL ESTUDIO QUE TIENE ANTE usted, querido/a lector/a, es un estudio de teatro en la perspectiva de los estudios literarios. Asumimos de antemano esa aclaración, porque una auto-entrevista concedida recientemente por Patrice Pavis<sup>1</sup> (2008) revivió nuestros temores sobre la posibilidad o no de *leer el teatro*. Nos preguntamos entonces si acaso el texto dramático no adquiere otra dimensión en la puesta en escena, que se escapa de un estudio literario, es decir, que no podemos acoger con las herramientas con las que abordamos el texto dramático, así pues ¿cómo podemos alumbrar las zonas oscuras de la palabra en el teatro a través del texto dramático?, ¿cómo elucidar, en últimas, lo específico del teatro y/o de la escritura dramática a través de la literatura?

La pregunta por el lugar de la palabra en la escritura dramática contemporánea puede ayudarnos a esclarecer la dicotomía entre texto dramático y teatro. Esta pregunta, que en la obra *Cámara lenta. Historia de una cara*, de Eduardo Pavlovsky, se revela emblemática, atraviesa el presente artículo, a partir del presupuesto del desplazamiento de la palabra (ya sea como diálogo, acotación, didascalía o, incluso, prólogo o epílogo) hacia instancias como la fragmentación del diálogo, el gesto, la *performance*, la danza, la corporalidad auto-suficiente y el silencio, entre otras.

En las siguientes páginas proponemos la interrogación temática de la palabra en la obra de Pavlovsky a través de dos perspectivas: crisis del diálogo y escritura fragmentaria. Estas perspectivas, en continua vinculación, pueden permitirnos el alumbramiento de los lugares de la palabra, su relación con el diálogo, con el cuerpo, con el personaje, así como esperamos que alumbren la especificidad del teatro latinoamericano contemporáneo, o, por lo menos, algunos de sus aspectos constitutivos.

1 “¿Por qué habla usted de puesta en escena y no de teatro?// Porque el teatro en sí no existe, sólo existen los medios para ponerlo en juego, es decir en escena// ¿Cuáles son esos medios? // La puesta en práctica de un texto o de acciones humanas mediante diferentes agentes. // ¿Pero el teatro puede leerse? // Por supuesto, *pero* se trata entonces de literatura dramática, *no de teatro*” (Pavis 2008, 60). El subrayado es nuestro.

## I. El diálogo como experiencia germinal de la fragmentación

*Cámara lenta. Historia de una cara* (1981)<sup>2</sup>, escrita durante el exilio del autor y estrenada a su regreso a Buenos Aires, significa para nosotros un momento de transición en la dramaturgia pavlovskiana. En él convergen el abandono de la estética realista y de la concepción de dramaturgia de autor; de igual manera, aquí se prefigura la fragmentación del diálogo, que, como concepción estética, culminará en *Pablo* (1987) y *Rojos globos rojos* (1996). De forma germinal, en *Cámara lenta* se revela una forma diferente de asumir el discurso teatral que pone en cuestión la hegemonía expresiva del diálogo dramático.

Dagomar, quien fuera un admirado boxeador, Amílcar, su ayudante y Rosa, una amiga de ambos, son los protagonistas de la pieza. Su relación está determinada por la paradoja de ser figuras tan dependientes como ajenas entre sí. Después de una abrupta derrota, Dagomar queda recluso en una existencia amnésica, enfrentado a terribles y progresivos padecimientos del cuerpo y de la mente. Amílcar, quien fuera su mánager, se ha convertido en su ayudante y en custodio de su pasado. Los dos reciben las visitas esporádicas de Rosa, y ella recibe dinero a cambio. Los personajes comparten, además de una relación de dependencia física y emocional, un gran nivel de despersonalización como sujetos, que se evidencia en el fracaso de sus intentos de comunicación.

Aunque la obra preserva algunos rasgos que permiten definirla como dramática, éstos se revelan inestables y precarios, y manifiestan su gran desestabilización dentro del género dramático. La forma en que está compuesta, veinte escenas sin ilación causal, es de plano una recusación de la forma dramática clásica, unitaria y centrada, y de los principios básicos de acción y fábula. Pero el elemento de la

---

2 Las fechas entre paréntesis, al lado de las obras, corresponden a su fecha de estreno.

obra que se revela como más inestable es el diálogo. Bajo la *apariencia* de un diálogo dramático verdadero se encubre la desustanciación del diálogo como soporte expresivo de la forma dramática. Nos interesa señalar desde ahora esta desustanciación como síntoma de la fragmentación del diálogo.

Dentro de las definiciones de diálogo dramático aportadas por María del Carmen Bobes Naves (1992; 1997), Anne Ubersfeld (1998), Patrice Pavis (1998) y José Luis García Barrientos (2001), existe una distinción común a todas: la que se hace entre “diálogo verdadero” —o auténtico— y “diálogo falso”. El primero hace posible el drama, mientras que el segundo representa un momento de quiebre del referente dramático. El diálogo verdadero es la señal del período más genuino del drama moderno<sup>3</sup>. El diálogo falso, por su parte, lleva la marca de la excepción: es el diálogo anormal, el que hace entrar en mengua al drama clásico. Se caracteriza por haber sido acuñado a la denominación “diálogo de sordos”, que representa en síntesis un tipo de diálogo que conserva su *apariencia* formal —alternancia de la palabra—, pero que ha perdido todas las señales que lo caracterizaban como verdadero, entre otras, su funcionalidad comunicativa; la unidad de tema; la situación de enunciación ordenada, lógica y progresivamente en presente; y el cara a cara de los interlocutores.

Con el concepto “diálogo de sordos” o “diálogo del desconocimiento” (Bobes Naves 1992, 18) se traza una línea del diálogo falso que inicia en Chejov y que se reelabora en el llamado “teatro del absurdo”, principalmente en la figura de Beckett. Este diálogo indica una fractura en los contextos de enunciación de los personajes —en Chejov se tematiza a través de la presencia de un personaje duro de oído—, que muestra la desustanciación del diálogo, desde un nivel temático hasta un nivel formal. El diálogo de sordos deja de ser tema porque se desborda, para devenir estallido formal y menoscabo de la palabra.

3 Seguimos la periodización de Peter Szondi (1994): drama burgués del siglo XVII y el romántico y lírico del siglo XIX.

Esta dirección fragmentaria del diálogo, su apertura a “estabilizaciones provisionales de modo, registro y género” (Viviescas 2006a, 27), así como su relación vacilante y aguzada con el sujeto del drama y con la palabra misma, recusa cualquier intento de clasificación. Por lo anterior, lo asumimos como “diálogo de sordos”, germen de la fragmentación del diálogo. A partir de aquí, la pregunta por la posibilidad del diálogo en el teatro latinoamericano contemporáneo se convierte en centro de nuestra indagación.

En *Cámara lenta* podemos atender al cuestionamiento del diálogo de sordos desde dos puntos de vista: por un lado, la imposibilidad de comunicación a través del diálogo se da en un nivel temático, con la hipotética sordera de Dagomar —“Si estás sordo... es porque estás sordo...” (213)<sup>4</sup>— que en la obra se insinúa sólo una vez, en correspondencia con el deterioro físico de este personaje, que para este momento de la pieza se ha agudizado. Por otro lado, la sordera del personaje es temáticamente insustancial, no sólo porque apenas se insinúa, sino, antes bien, porque no se constituye en el único lugar desde el cual se menoscaba la palabra ni en el único obstáculo del diálogo.

Para el cumplimiento del diálogo (verdadero) no basta con que éste sea *dicho*, sino que debe constituirse en *acción hablada*, de manera que, sobre el escenario, los personajes que muestran aquello de lo que hablan lo representen, bajo la premisa de un conocimiento compartido: “Esta actividad de (de)-mostración es considerada desde Aristóteles fundamental para el acto teatral: se muestra (se imita) personajes en el momento de la comunicación” (Pavis 1998, 120). Si los personajes (cuando puede llamárselos así) derogan la comunicación del acto verbal, suprimiendo la relación con el mensaje transmitido o con la situación de enunciación —ya sea por ausencia de deícticos o porque éstos no se acompañan del gesto o, principalmente, porque la información transmitida no está ligada al contexto de la enunciación— el diálogo termina por no mostrar nada:

---

4 Todas las páginas que hacen referencia a la obra corresponden a Pavlovsky 1997a.

Amílcar. —Por eso te digo... que a veces pienso... el otro día a la noche... digo, sí, el otro día, cuando salí al balcón había muchas estrellas, me di cuenta cuántas... y pensé, vos sabés... (*Lo mira*)

Dagomar. —Sí.

Amílcar. —Digo que... que sé yo... me parecieron miles... pensé que si nosotros somos una... de tantas... (*Pausa*)

Dagomar. —¿Lo qué?

Amílcar. —Sí... (*Se ríe*) Nosotros dos aquí... y con tanta gente en una... y hay tantas otras... que... que... me pareció que me caía para abajo... y cerré la ventana... no quiero abrirla más... me dan ganas de tirarme... que sé yo... miedo...

Dagomar. —Sí... miedo, (*Se ríe*) da miedo... quiero agua... dame agua. (194)

En *Cámara lenta* abundan las escenas donde los personajes se dedican a la ensoñación o divagación descontextualizada en largas tiradas alucinadas, en las cuales sólo miran al frente, hacen largas pausas y parecen “como muy perdidos” (221). Este tipo de discurso, en el que cada personaje parece hablar consigo mismo, suprime la dimensión interpersonal, y aunque se presenta con la apariencia del diálogo, oculta en sí la forma del monólogo. Para las dramaturgias del representar, el monólogo es inverosímil y agudamente teatral, pues revela la artificialidad y convención del juego dramático, aspecto necesario dada la naturaleza del teatro clásico. En las obras de Pavlovsky, los monólogos se dan *en presencia de otros* personajes y, sin embargo, derogan la posibilidad de intercambio, ya sea porque el personaje mismo se aísla —en el acto de un habla en solitario que deviene lirismo— o porque si bien los interlocutores están ahí, no escuchan al otro.

En la escena “Dagomar Rosa. ENCUENTRO ÍNTIMO”, el aislamiento monologal de los personajes se refuerza con la indicación espacial: “quedan a cuatro metros de distancia” (197). No hay “encuentro íntimo” en el nivel verbal, así como tampoco en un nivel físico. En la

escena se presentan de modo discontinuo cuatro temas diferentes<sup>5</sup>, acompañados por largas pausas, en una dilatación continua del universo dramático. Del mismo modo, en la “Escena Ideología y preparación” (204-205), Amílcar narra una pelea de Dagomar, pero no a modo de recuerdo, sino, antes bien, como si la viviera en el presente escénico, como si ésta no pudiera ser representada directamente y, por eso, tuviera que ser dicha. La narración monologal tiene tanto de “antidramática” como la acotación que la acompaña: “Dagomar está sentado mirando al frente sin escucharlo”. El personaje no se tapa los oídos, ni se hace el desentendido, simplemente, no escucha. La acotación es irrepresentable y revela un sentido más poético que fáctico.

Además de la monologización de la interacción verbal, la palabra dialogal reclama la presencia de un subtexto que permita reconocer lo inefable, como lo expresó Pinter, “presión detrás de las palabras” (Pavis 1998, 432). Esta reclamación, que es también necesidad, evidencia la diseminación genérica de la palabra del drama, que no puede liberar ella misma las zonas en sombras del hombre y del mundo y debe convertirse en el intento en lirismo o en épica. Este subtexto, compuesto ya sea por gestos, sonidos u objetos, proviene, en la obra de Pavlovsky, tanto de la corriente subterránea del alma y el pensamiento, como de lo indecible de la cotidianidad. De ahí que el diálogo discurra al margen de la acción, pues ésta deviene subtexto. Leer el periódico, comer salchichas y duraznos, jugar al ajedrez son acciones no dramáticas (no constituyen conflicto). Sin embargo, en estas acciones está el germen de lo que constituye uno de los aspectos más reveladores del teatro pavlovskiano: la presencia oblicua y ofuscada del cuerpo, o “teatro corporal” (regresaremos sobre este punto).

---

5 Inicia con 1) monólogo de Rosa sobre un recuerdo inconexo, venido de la nada y sin dirección alguna; 2) interrumpido por Dagomar quien replica a su vez por fuera del contexto (no hace mención a las palabras de Rosa) y del tono (el tema de la muerte contrastado con el tema de las bananas), al que le sigue un nuevo cambio de Dagomar; 3) sobre el recuerdo impreciso de una historia de palomas; 4) que se detiene para dar pie al segundo monólogo de Rosa, esta vez sobre el tema de los pies.

En *Cámara lenta*, es precisamente a través del juego con la palabra que se revela toda su materialidad, mientras que en un teatro mimético queda ensombrecida bajo el estatismo de la retórica. Como lo expresa José Sanchis Sinisterra (2001), a través de la continua eclosión de formas y sentidos, del desvelamiento de su precariedad, la palabra puede revelarse como “el síntoma de una interacción verbal habitada por la incertidumbre radical de la comunicación humana” (8). La “palabra alterada” cuestiona el logocentrismo que ha anclado al lenguaje —y mantiene anclado, de acuerdo con la tesis de Sanchis— en una concepción inocente e instrumental que no puede dar cuenta de la verdadera naturaleza del lenguaje. Esta naturaleza se desvela a través de muy variados recursos provenientes tanto de los demás géneros literarios como de las ciencias del lenguaje y la teoría literaria.

Uno de estos recursos es la reiteración, que en el nivel formal revela la incapacidad de dar progresión ordenada y lógica a la acción, ya que ésta se ha convertido en discontinuidad. La reiteración suspende cualquier intento de organicidad y se presenta como lugar de experimentación formal y temática. Los personajes se ven abocados a rodeos continuos que dan cuenta, por un lado, de la incapacidad de asir el lenguaje y, por otro, de la ausencia de fines. En la escena “La vuelta”, la única réplica de Amílcar al tono esperanzador de Dagomar sobre sus deseos de volver al ring es un parco “claro... por qué no” (209-210), que se repite seis veces, tres de las cuales lleva la indicación *dicho rápido*; al igual que en la escena “Los pies”, la repetición obstruye el avance de la acción, en un gesto que más parece indicar el deseo de devolver el tiempo:

Dagomar. —¿Cómo se llamaba?

Amílcar. —Williams. Tenía los ojos reventados... primero le reventaste el derecho y después le reventaste el izquierdo...

Dagomar. —¿Cómo se llamaba?

Amílcar. —Williams. (*Pausa*) (*Los dos mirándose*) Parecían dos ciruelas...

Dagomar. —Williams.

Amílcar. —Lo dejaste ciego al negro...

Dagomar. —Williams.

Amílcar. —Ike Williams se llamaba el negro...

Dagomar. —Williams (*Pausa larga*) (*Gira sobre sí mismo*) Ike Williams. Ike Williams... (*Pausa*) Ike Williams... (*Pausa*) Ike Williams... Dagomar. (215)

En la escena “Sobre la higiene”, por ejemplo, se da una repetición diseminada del verbo “barrer”, y se utiliza la figura del retruécano para reforzar el subsiguiente juego de los personajes:

Dagomar. —Ahora tenés la cara con tierra, ves cómo tenés la jeta. Ahora vas a tener que lavarte la cara porque queda sucia, y el piso está lleno de tierra... como vos tenés la jeta, porque la tierra que te ensució la jeta es del piso [...]. (201)

De modo similar, en la escena “Secando el sudor”, la iteración se da en el nivel de la acción, de los gestos y de los movimientos. Mientras Dagomar profiere un “largo speech” deshilvanado —“como muy perdido”, de acuerdo con la acotación—, plagado de indeterminación, puntos suspensivos y frases inconclusas, en un intento por dar forma a recuerdos desvaídos —¿de su juventud?—, Rosa le sostiene la cabeza, y su único movimiento, según se indica trece veces, es el de secarle el sudor. Otro tipo de iteración es el que rompe con la lógica de la pregunta-respuesta:

Dagomar. —En la fábrica de plásticos.

Rosa. —¿Te acordás?

Dagomar. —Trabajabas en la fábrica de plásticos.

Rosa. —En Avellaneda.

Dagomar. —Trabajabas en la fábrica de plásticos de Avellaneda. (195)  
[...]

Rosa. —¿Por qué las esconde detrás del aparador?

Dagomar. —¿Por qué las pone detrás del aparador! (197)

El diálogo deja de ser por lo que dice; la atención se desplaza a la forma de decir, a la preocupación por la pragmática: “Aquí le resulta imposible al actor recitar un texto y hacer como si las palabras fuesen objetos autónomos: este teatro no es una maquinaria que hay que representar, sino, a partir de una captación de lo real, una fábrica de imágenes que hay que vivir” (Abirached 1994, 221). Este tipo de diálogo expresa desconfianza por el lenguaje —entendido como vehículo inocente de transmisión—, pone en entredicho la correspondencia entre las palabras y las cosas como pérdida de la distancia ordenadora y, finalmente, pone en vilo la noción del personaje unitario, cuyo discurso posee siempre una finalidad activa en relación directa con la fábula, y un —¿ingenuo?— dominio sobre el lenguaje. En Pavlovsky “no importa quién habla”, y es a partir de esta premisa que se trasgreden los principios dramáticos, con el ingreso de la cotidianidad y lo doméstico como espacio de revelación del actor y de la palabra alterada.

## II. Palabra como medida del tiempo

A partir del título de la obra, nos acercamos a una concepción especial del tiempo que se cristaliza tanto formal como temáticamente. Las veinte escenas de la pieza (veinte jugadas de ajedrez, veinte puñaladas, “el médico lo dijo veinte veces”, “te lo conté como veinte veces”), que operan a modo de cuadros, revelan la dispersión de la acción en microacciones (Vinaver 1993, 896-897). El sentido de la progresión representa un desafío a la mimesis, pues las escenas carecen de linealidad; sin embargo, aunque cada escena se autonomiza del conjunto en tema y duración, un *leitmotiv* es reconocible: el deterioro discontinuo de la figura de Dagomar. El deterioro es físico —tras su última derrota, el cuerpo de Dagomar parece abdicar ante la enfermedad—, pero también es el deterioro de un sujeto que se ha convertido en víctima del tiempo.

Maurice Blanchot estudia las diferentes modalidades temporales que se expresan en la escritura fragmentaria. Para él, el fragmento

abre la palabra a otra temporalidad, al reconocimiento del tiempo como experiencia de la discontinuidad, lo que a su vez nos revela la experiencia del tiempo como “ausencia de tiempo”. El tiempo se representa, recogido sobre sí mismo, protagonista de las ficciones y los discursos, a partir de la repetición, de la visión del eterno retorno y de la espera: “Es gracias a la espera como el sujeto puede hacer la experiencia de un tiempo donde nada sucede. En la espera no hay horizonte para el sujeto, es el tiempo del insomnio, también del sufrimiento. En el dolor el tiempo no pasa, no abre a un futuro que sería promesa de consolación. La espera es la experiencia del tiempo” (Hoppenot 2002, 9).

En *Cámara lenta* asistimos a esta experiencia fragmentaria del tiempo. El tiempo de la obra recusa la continuidad, y, lo que es aún más significativo, el tiempo pone en cuestión la forma dramática, pues no sólo se invoca —lo que ya se considera poco dramático— sino que se experimenta. Los personajes renuncian al presente en favor del recuerdo (el pretérito se utiliza con profusión en la pieza); con ello, también renuncian a la posibilidad de comunicación. Si el teatro se limita a la temporalidad del personaje, que dispone sólo del tiempo presente, y que, a su vez, se expresa como discurso en diálogo directo (véase Bobes Naves 1992). La exposición del tiempo con su poder corruptivo replica al presente y al diálogo entendido como instancia de intercambio, de confrontación. Esta insistencia en nombrar el tiempo es uno de los lugares en los que se guarece la palabra, la palabra de fragmento.

Dagomar, Amílcar y Rosa habitan un presente corrompido, mero pretexto para la invocación del pasado. Esta invocación se da también en cifras (diez años perdidos, diez kilos ganados). La amnesia de Dagomar reclama la permanente iteración de los temas. El presente está vaciado de acción, pero colmado de esfuerzo por recuperar ese pasado; sin embargo, el esfuerzo deviene fracaso. Ese fracaso se encuentra diseminado a largo de la pieza y queda patente con la continua repetición —por parte de todos los personajes— de la pregunta “¿Te acordás?”, que queda siempre sin respuesta:

Dagomar. —¿Y Perón qué dice?

Amílcar. —¿Cómo?

Dagomar. —¿Perón no dice nada?

Amílcar. —(Pausa) Se murió... Pero, ¿no te acordás?

Dagomar. —(Con miedo) ¿Se murió? [...]

Amílcar. —No te acordás que fuimos juntos al velorio... acordate que la gente de la cosa se puso a gritar: «Dale Campeón». ¿Te acordás? Te pedían autógrafos... te acordás que te sacaron una foto [...].

Dagomar. —¿Y Ringo dónde está?

Amílcar. —Lo mataron los gringos, lo mataron... No me vas a preguntar ahora por Cafrune... (203)

Tras esta última intervención, Dagomar se levanta de la mesa y trae un grabador en el que está registrada su última pelea: “*En el 8vo Round, el antepenúltimo de su última pelea, el desempeño de Dagomar es excepcional y esto es transmitido por el speaker. Es su round apoteósico. En el 9vo round abandona la pelea. Éste no se escucha. El sonido es fortísimo, la voz del speaker invade la escena y Dagomar la pone cada vez más fuerte*” (203). Obcecado con este último recuerdo de su vida de boxeador, como si allí se encontrara escondido el sentido de su vida y fuera necesario analizar el pasado una y otra vez, Dagomar renuncia al diálogo como posibilidad de conocimiento. Sin embargo, el grabador, al que volverá en la escena “Del cómo fue” (207), no puede constituirse en agnición:

Dagomar. —(Angustiado) ¿Qué paso?

Amílcar. —¿Cómo?

Dagomar. —Contame qué pasó (Pausa) ¿Cómo fue?

Amílcar. —No quiero hablar de eso.

Dagomar. —Contame qué pasó.

Amílcar. —Te lo conté como veinte veces después que saliste del Sanatorio. Siempre preguntás y te lo explico... nunca te acordás de nada... no te puedo contar todo de vuelta. Me aburre tener que

contarte todo de vuelta. (*Pausa*) Te lo cuento y te olvidás. Te lo vuelvo a contar y te olvidás... (207)

Dagomar se encuentra escindido entre aquello que fue y su ruina actual. Del glorioso boxeador sólo queda una foto que el exboxeador no reconoce. Expuesto al tiempo en toda su magnitud destructiva, sin recuerdos o hábitos con los cuales protegerse, claudica ante su condición de víctima del tiempo. En la escena “Del cómo fue”, Dagomar pronuncia apenas tres preguntas que pueden constituirse en síntesis de sí mismo: ¿quién es?, ¿cuándo? y ¿qué pasó?, lo demás es balbuceo que raya en locura y degradación:

[*Dagomar cuchichea solo. Gesticula. Gestos y palabras no coinciden. [...] Queda solo. Cuchicheando. Escupe. Se rasca. Parece que llora. Se ríe. De improviso se queda mirando fijo un lugar. [...] Cuchichea. Se ríe. Cuchichea. Pareciera que hablara con la foto. De improviso queda como mirando un punto fijo. Se le cae la foto de la mano.*] (207-208)

Amílcar. —Te meás y te cagás encima. ¿Qué puedo hacer por vos?... Tenés que comprender... te tengo que cambiar... todos los días... Sos un muñeco, pero un muñeco que se caga y se mea encima. [...] Te cagás y te meas encima. (*Pausa.*) Antes no te cagabas, sólo te meabas encima pero no te cagabas, ahora... ahora... ya ni me avisás... no te das cuenta... no sentís nada. (203)

En la escena “Un gran campeón” (201-204), la invocación se acompaña de un fuerte contraste entre las acciones y las palabras. El tema de la invocación es, de nuevo, una pelea emblemática del exboxeador. Mientras relata, Amílcar come tostadas y lee el periódico sin mirar a Dagomar. Éste, por su parte, hace la mímica de una pelea, la situación culmina con un gag que suspende durante unos segundos la atmósfera de degradación. Sin embargo, al gag le sigue una escena grotesca que retoma el tema agudizándolo. El

juego continuo con las pausas y el contraste entre las palabras y las acciones dan cuenta de ese poder corruptivo del tiempo:

*(Dagomar se ríe, se resbala de la silla, y se cae estrepitosamente).*

Amílcar. —*(Hay una larga pausa donde Dagomar aparece tirado en el piso como una tortuga sin poder levantarse. En esa pausa Dagomar está tirado en el suelo y Amílcar sigue comiendo sin mirarlo) ¿Qué hacés? ¿Te caés solo? No te puedo dejar un minuto, no tenés jeta para seguir dándote esos golpes. (Lo sienta en la mesa como si fuera un trapo y sigue leyendo).* (203)

Ese tiempo presente que se experimenta como una ausencia, como un vacío, además de llenarse con el recuerdo, se llena también de palabras, que vienen a ser medida del tiempo. Repeticiones, lapsus, rodeos y subterfugios, la palabra errabunda da cuenta de la impropiedad del lenguaje para la comunicación, pero reclama a su vez otros lugares: el silencio, el juego, la cotidianidad, tal y como sucede —por antonomasia— en la escena “Pasando el tiempo” (205-207):

Dagomar. —Me gusta pasar al tiempo.

Amílcar. —Pasar el tiempo querrás decir.

Dagomar. —No, me gusta pasar al tiempo.

Amílcar. —¿Cómo pasar al tiempo?

Dagomar. —Sí me gusta pasar al tiempo. Ponerme delante del tiempo. Adelante. Si el tiempo está aquí me gusta ponerme aquí.

Adelante. (206)

En ese momento, Amílcar trae el ajedrez y empiezan a jugar con una sola ficha: un salero. Mientras juegan, Dagomar parece desarrollar un juego de palabras pronunciando alternativamente “Da” y “Go”, intercalados con varias pausas y con variaciones de tono y velocidad —se trata de la fractura sintáctica de su nombre, cerca del final de la escena pronunciará la sílaba faltante: “Mar”—. Amílcar responde a las sílabas moviendo el salero sobre el tablero de juego.

Este juego de invención de palabras constata aquello que postula Beatriz Rizk (2001) al afirmar que el lenguaje inventado es otro de los síntomas de la fragmentación del lenguaje.

El presente es una colección de imágenes contrastantes: lo cotidiano —comer, hablar, leer—; lo grotesco y cruel —insistencia de imágenes violentas, ojos reventados, cadáveres, risa a límites extremos— sumado a un gran número de pausas, interrupciones del acto de habla, juegos al margen de la acción, grandes pasajes o monólogos dedicados a la ensoñación, y en general, un moroso avance del diálogo en relación con la acción. Ese subtexto de la cotidianidad se manifiesta en una sensación de encierro que se cierne sobre los personajes y las acciones. La asfixia, el tedio y la imposibilidad de abandonar al otro, de evadirse del lugar, devienen en violencia y crueldad.

Es en el dolor de la espera, de la experiencia del tiempo, que los personajes se convierten en objetos del tiempo. Inaprensible, discontinuo, las marcas que les deja son principalmente físicas. Los personajes, que no se pueden constituir como tales pues carecen de memoria, se angustian sin motivo ante preguntas o palabras. Parece tratarse de una angustia por la imposibilidad de nombrar, el yo, al otro, el tiempo: “La ausencia de presente hace que los acontecimientos futuros no puedan llegar a la presencia, ni los acontecimientos pasados volver a la conciencia, pues sin presente toda memoria se vuelve imposible. Esta experiencia del tiempo que deja derrotado al sujeto testimonia que la escritura fragmentaria es una experiencia del cuerpo, que es el tiempo de la fatiga y de la espera, el tiempo de la pasividad extrema” (Hoppenot 2002, 12).

### **III. Palabra como acto del cuerpo**

En la obra es reiterativa la experiencia del cuerpo. El cuerpo de Dagomar como víctima del tiempo, el cuerpo de Amílcar como víctima del hambre, el cuerpo de Rosa reducido a ser sólo una parte, a ser pies. El primero, como ya lo anunciamos, se nos presenta bajo el signo de la degradación. El amnésico Dagomar debe padecer también el

oprobio de un cuerpo que fue glorioso —que nunca fumó, ni chupó, siempre higiénico, siempre cuidado (209)—, y que si bien en el presente es un cuerpo extraño (que se mea y se caga encima sin notarlo, sin apetito: no come, no hace el amor con Rosa), asediado por el dolor —“me duelen los pies” (212), “me duele la cabeza” (223)—, también es un cuerpo que no se ha desvanecido ante la memoria, como se ve en la escena “Las cicatrices de Dagomar”, en la que éste enumera las cicatrices de su rostro y el recuerdo de su procedencia.

Por su parte, Amílcar es el cuerpo del hambre. Desde la primera escena, su acción recurrente es comer, hablar con la boca llena, pelear por la comida, esconderla. Su relación con Dagomar está mediada por las tostadas, los duraznos y las salchichas, incluso cuando Dagomar renuncia al acto básico del alimento, Amílcar sigue *morfando*. La escena “A escondidas” está compuesta por una única indicación y, en últimas, por una única acción de Amílcar: “saca una banana, la pela y la come. Saca otra banana, la pela y la come” (204). Comer con el otro no es un acto de intercambio, la insaciabilidad del personaje se convierte en su aislamiento:

Dagomar. —Es la quinta salchicha que te comés.

Amílcar. —Comí cuatro. Dos primero y dos después.

Dagomar. —(*Lo agarra de la camisa y lo atrae hacia él*) Te morfaste una primera (*Pausa*) y me diste dos a mí, (*Con la boca llena*) después te pusiste dos en el plato, me volviste a dar dos a mí, esperaste y te morfaste las últimas dos. (*Lo larga*) Total, cinco salchichas. [...] Ayer a la noche te morfaste cuatro duraznos japoneses (*Pausa*) Si vamos a comer salchichas morfamos salchichas. No nos ponemos a morfar zanahorias. Si uno invita a salir a una mina, no invita a salir a la hermana.

Amílcar. —(*Indignado*) Sabés cuánto cuesta una zanahoria. (*Pausa*) ¿Por una zanahoria tanto quilombo? Te la regalan en la feria.

Dagomar. —Cuatro duraznos japoneses, cinco salchichas, seis terrones, tres bananas, andá sumando, vas a ver cuánto me salís por

día. (*Amílcar lo mira. Se levanta. Va al armario y empieza a poner ropa*). (194-195)

En la escena “El sueño”, Dagomar (de espaldas) narra una pesadilla a Amílcar, mientras éste corta salame y queso. Pese a la crueldad de lo narrado, Amílcar seguirá cortando el salame y comiendo —“Putá qué asco... (*se come toda la picada de golpe*)” (217)—. El predominio de la crueldad y lo grotesco, anclado en un contexto cotidiano en el que los personajes comen o leen el periódico, remite también al tema del represor y la tortura en Pavlovsky —la cotidianaización de la violencia—: “el de la extraña, compleja psicología del torturador, capaz de desarrollar su siniestra actividad en el marco de una vida de rasgos normales” (Dubatti 1997, 16). Rasgos normales, como los que Chejov propugnaba porque aparecieran en la escena —“la gente come, no hace otra cosa que comer, pero mientras tanto se van forjando sus destinos dichosos... y se van destruyendo sus vidas” (Chejov 1959, 25)—, pero que en Pavlovsky se han transformado para devenir en violentos, grotescos, agudamente corporales e, incluso, escatológicos.

En el “teatro corporal” de Pavlovsky, la palabra se encauza en una dirección corpórea. Hemos insinuado este desplazamiento bajo la denominación “palabra como acto del cuerpo” que ahora retomamos bajo la siguiente premisa: el teatro se desverbaliza para corporeizarse. Desverbalizar no porque el verbo se proscriba de la escena, sino, al contrario, porque se ha convertido en una exigencia: el Verbo se desplaza, se desmaterializa, deja de ser lo que era, lo que es, para poder potencializarse a través del cuerpo, del silencio, del gesto. El fracaso de la palabra en el diálogo dramático (de la acotación, didascalía, prólogo) le ha permitido al teatro, y exigido también, un reacomodamiento de todas las demás instancias no verbales. Como lo hemos observado a lo largo del estudio, el dominio textual y verbal se fragmenta, se estalla, en un despliegue de estabilizaciones temporales del cuerpo, el silencio y la imagen.

El cuerpo en las obras de Pavlovsky es alternativa y resistencia, instaure nuevos niveles y lugares de expresión y de experimentación:

“Creo que lo que a la gente le fascina es ver el cuerpo de un actor solo, en un sillón. Eso es como la caja de seguridad del futuro del teatro, ahí radica su perdurabilidad frente a cualquier avance tecnológico. El cuerpo del actor viviente, con sus devenires, es lo que uno trata de defender” (Pavlovsky 2001, 89). Esa defensa se constituye en la definición misma de teatro como encuentro entre un hombre/mujer, que produce una acción con su cuerpo, y otro hombre/mujer, que lo mira —escucha, huele, siente, percibe, incluso toca—, en un mismo espacio y un mismo tiempo, sin intermediación tecnológica (véase Dubatti 2007, 35), eso es el teatro: un cuerpo a cuerpo.

En un teatro dramático, donde el diálogo es la instancia de dominio expresivo, el cuerpo está a la sombra de la palabra y del personaje; incluso, el cuerpo parece anularse como sustancia, como presencia y ente físico. El desplazamiento del diálogo hacia el cuerpo en algunas obras posdramáticas evidencia una necesaria suspensión de la instancia del personaje para devenir cuerpo. Los diálogos, que parecen pero no son, o, incluso, cuando son, ya no poseen la forma de esos grandes bloques de intercambios verbales, sino que han devenido en microverbalizaciones, siempre incompletas, incoherentes, devienen pedazos, fragmentos de palabra: fragmentación del diálogo.

Así mismo, el cuerpo produce un desplazamiento del percibir al sentir de los personajes y del espectador. El cuerpo potencializa las expresiones verbales y también las no verbales, “la acción se concentra en la gestualidad que acompaña al fallido intento de diálogo” (Rizk 2001, 105). En este sentido, son ilustradoras las nociones de Lehmann acerca del teatro posdramático como un teatro de “la corporalidad autosuficiente”, en el cual “el cuerpo se vuelve centro de gravedad, no como cargador de sentido sino en su sustancia física. El signo central del teatro, el cuerpo del actor, se niega a su papel de significante” (2004, 34). Es decir, se niega a reemplazar a la palabra en el papel de portador de sentidos, pero se instaura con toda su energía y potencia en el nuevo ámbito del acontecer escénico. Un teatro de la corporalidad autosuficiente puede muy bien prescindir de la palabra (performance, danza, *happening*, etc.), pero la

corporalidad autosuficiente no prescinde de la palabra, sino, antes bien, la convoca a manera de desafío y provocación.

En las obras de Pavlovsky, “el hombre roto”, “la carne sin espíritu” (Viviescas 2006a y 2008), se pronuncia a través de un cuerpo que también se ha convertido en despojo, ya sea que esté atravesado por la represión (represor-reprimido) o por los lugares básicos de cualquier cuerpo: los lugares de la carne desnuda. Así, nos encontramos ante cuerpos que balbucean desde la tortura física y mental; desde la ambigüedad del represor (*Potestad*, 1985); desde la persecución, el peligro y el exilio (*Pablo*, 1987); cuerpos “morfantes”, hambrientos, que se pronuncian desde el hambre y el erotismo (*Cámara lenta*, 1981); desde lo nauseabundo y escatológico (*Sr. Galíndez*, 1973) o desde la decrepitud y el poder transformativo del tiempo (*Rojos globos rojos*, 1996 y *Cámara lenta*).

Pavlovsky define sus obras como textos “deshilvanados” que “no se pueden agarrar bien y todos los directores me dicen que no entienden bien de qué se trata” (2001, 27); incluso algunos directores no se atreven a llevarlas a escena. Nosotros asistimos, junto a un personaje desarmado de carácter, a esos textos invadidos de incertitudes, desconectados de la realidad o conectados desde una perspectiva esperpéntico-grotesca. Allí, la relación entre el personaje y los modos en los que se inscribe en el espacio y en el tiempo escénicos renuncia a la verosimilitud del teatro tradicional y se entrega fascinada a la deconstrucción de una colección de fragmentos —donde prima lo imaginario— que no pueden sino generar desconcierto en el espectador. Esta escena reclama un nuevo tipo de espectador, en el que converja el abandono de una actitud racional, a la vez que la apertura de una sensibilidad que dimita respecto de la soberanía de la palabra.

## A modo de conclusión

Él: Sí, tal vez sería mejor no hablar. Cada vez que uno lo hace es como si desenterrase una costumbre deliciosa de la que ya había prescindido. Aunque en realidad no la hubiese tenido nunca.

Ella: ¡Oh, sí, es como si supiéramos que hablar da gusto! Debe ser una cosa de la naturaleza para ser tan fuerte.

Él: Y ver que se le dirigen a uno es también una cosa natural y que hace impresión.

Ella: En efecto, sí.

Marguerite Duras, *Le square*

Pavlovsky, quien ha leído a Duras, quizás sabe que a veces es mejor callar, hacer callar a sus personajes, a aquellos que buscan un encuentro a través de la palabra, pero cuya posibilidad se extingue como el sol tras el poniente. O, quizás, piensa lo contrario y, por eso, insiste en hacerlos balbucear, con un lenguaje pletórico en banalidades o abstrusidades, intercambios semi-dialogales incomprensibles, metamorfoseados en largos circunloquios plagados de palabras aturdidadas; con figuras que conservan una vestimenta que empieza a convertirse en harapo.

En la obra estudiada, se manifiesta una tensión entre el querer hablar y el callar, volver a la palabra o abandonarla. Según Steiner (2003), el gobierno del lenguaje, que hasta el siglo XVII abrazaba casi la totalidad de la experiencia y de la realidad, sufre un cambio inquietante a partir del momento en que la realidad comienza a percibirse por fuera del mundo verbal. El desplazamiento del realismo, como el período en el cual el lenguaje está en el centro de la vida intelectual y sensible hacia el enfrentamiento con la representación, se manifiesta en un encogimiento del mundo de las palabras, en su estrechez expresiva, en un movimiento vertiginoso hacia el abandono de la palabra. La despersonalización del sujeto, en concordancia con su *despalabrización*, se evidencia, para Steiner, en la sustitución del lenguaje verbal por lenguajes no verbales (propios de las ciencias exactas) o sublenguajes (sic) como el de la música, al que las ciencias sociales y la filosofía se han visto abocados.

En Pavlovsky, este abandono desemboca en los lenguajes no verbales de la escena: cuerpo, gesto, imagen, subtexto y silencio. Pero también está ese otro movimiento, esa tensión, de un regreso

hacia el lenguaje verbal. Sin embargo, ese regreso no puede establecerse como recuperación de un lenguaje perdido, sino que sólo puede darse por los bordes, por la vía de un estadio mínimo del lenguaje. La imposibilidad del lenguaje, de la palabra, de articular las modalidades de la acción, del pensamiento, de la sensibilidad y de la experiencia; su reducción, su estrechez a un espacio mínimo, entra en concordancia con la “revelación” del teatro de Beckett, esa provocación de arribar a ese *estadio minimal* (sic) del lenguaje, que define como despalabra (*unword*).

De esta manera, la instancia del lenguaje aparece como no excluida del descentramiento, sino que desde allí se pronuncia y manifiesta como una persistencia. Se trata de la persistencia del lenguaje desde y a partir del fracaso. Aunque incapaz de dar unidad al cúmulo de experiencias vacías e inconexas, el lenguaje trabaja con ese cúmulo, subvirtiéndolo, pues a pesar del vaciamiento de significado el lenguaje es lo único que nos queda para llegar al “nosotros mismos”, como aquello último que aún no nos ha sido vedado. En esta dirección se nos presenta el personaje de sus obras, vaciado, al límite del despojamiento de su último reducto: el lenguaje.

En *Cámara lenta* la palabra que profieren los personajes ha menguado en su poder expresivo, dado que no es vehículo de la acción ni alcanza a ser la expresión de su interioridad. Se trata de una palabra que expresa la fisura entre hablante y lenguaje, pero a la vez la denuncia, reclamando una situación de vacío que sólo puede ser llenado, y de manera transitoria, con la satisfacción de instintos básicos como el apetito y el deseo. Los personajes no habitan el *aquí* y *ahora*, sino que parecen eclipsados entre el pasado y el futuro. De esto da muestra la continua rememoración y el relato de sueños.

Se manifiesta también una preocupación por la pragmática a la vez que una despragmatización del lenguaje. En estas obras, la forma del monólogo denuncia la imposibilidad del diálogo y la despersonalización de un sujeto que se debate entre el decir o no decir. El lenguaje verbal constituye en ocasiones apenas un sonido, gutural e incomprensible, un fonema, un ruido. En una palabra

corporeizada, la incompletitud del verbo se nos revela como una instancia paradójica, en la cual la palabra se asemeja a un muñón que el cuerpo quisiera extirpar, o bien, a una masa multiforme que se quiere modelar y desfigurar a la vez.

En síntesis, la fragmentación del diálogo recusa a la palabra dramática (cerrada, retórica, comunicante) y abre así las puertas a la palabra alterada, rota, incompleta. Potencializa a un mismo tiempo la imagen, el subtexto, lo no dicho, la corporeidad, el gesto y el silencio. Por momentos recupera su dominio, aunque de forma precaria y discontinua, a través del juego, las figuras literarias y la fuerza de la dicción. Desde nuestra perspectiva, la palabra se niega a desaparecer, por cuanto sigue siendo posibilidad de encuentro, de intercambio. El espíritu del diálogo, encarnado en el diálogo dramático, es “la condición necesaria del amor: el otro o la otra que acepta o rechaza, dice Sí o No y cuyo mismo silencio es una respuesta. El otro, la otra y su complemento, aquello que convierte el deseo en acuerdo: el albedrío, la libertad” (Paz 1993, 47).

La indagación sobre la dicotomía entre el predominio y el menoscabo de la palabra es permanente e irresoluta. Ya sea que persista la consideración de la palabra como rasgo distintivo del teatro en relación con las demás artes, o que se abogue por la necesidad de un equilibrio entre palabra e imagen, la palabra, al encarnar el espíritu del diálogo, no ha desaparecido del drama, aunque haya mudado su forma.

## Obras citadas

- Abirached, Robert. 1994. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Blanchot, Maurice. 1969. “Nietzsche y la escritura fragmentaria”. *Eco: Revista de la cultura de occidente* 19: 681-716.
- Bobes Naves, María del Carmen. 1992. *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos.

- Bobes Naves, María del Carmen. 1997. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco.
- Chejov, Anton. 1959. *Teatro completo*. Madrid: Aguilar.
- Dubatti, Jorge. 1997. “Estudio preliminar”. En Eduardo Pavlovsky. *Teatro Completo II*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge. 2007. *Filosofía del teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- García Barrientos, José Luis. 2001. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- Hoppenot, Eric. 2002. “Maurice Blanchot y la escritura fragmentaria: el tiempo de la ausencia de tiempo”. *Les Cahiers Universitaires de Pau* (junio).
- Lehmann, Hans-Thies. 2004. “El teatro posdramático”. En Jean-Frédéric Chevallier, coord. *Coloquio sobre el gesto teatral contemporáneo*, 31-37. México: UNAM/Escenología/Proyecto 3.
- Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, Patrice. 2008. “Auto-entrevista sobre la puesta en escena contemporánea”. *Revista Teatro/Celcit* 33: 60-63.
- Pavlovsky, Eduardo. 1997a. *Teatro completo I y II*. Buenos Aires: Atuel.
- Pavlovsky, Eduardo. 1997b. “Estética de la multiplicidad. Concepciones de la producción de subjetividad en mi teatro”. En Alfonso de Toro y Klaus Pörtl, eds. *Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Tendencias y perspectivas*, 37-58. Madrid: Iberoamericana.
- Pavlovsky, Eduardo. 2001. *La ética del cuerpo. Conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel.
- Paz, Octavio. 1993. *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral.
- Rizk, Beatriz. 2001. *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana.
- Sanchis Sinisterra, José. 2001. “La palabra alterada”. *Las puertas del drama* 5: 6-10.
- Sanchis Sinisterra, José. 2006. “Un lapsus conceptual”. *Paso de Gato. Revista Mexicana de teatro* 26 (julio-septiembre): 27-30.

- Steiner, George. 2003. *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Szondi, Peter. 1994. *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- Ubersfeld, Anne. 1998. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Vinaver, Michel. 1993. *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*. Arles: Actes Sud.
- Viviescas, Víctor. 2006a. "Dramaturgia colombiana: El hombre roto". *Revista Conjunto* 141: 22-32.
- Viviescas, Víctor. 2006b. "Sobre /entorno /alrededor de la fragmentación". *Líneas de fuga. El gesto teatral contemporáneo* 20.
- Viviescas, Víctor. 2008. "Individuo roto/ Cuerpo desmembrado/ Espíritu en huida". *Revista Teatro/Celcit* 33: 170-180.
- Zaharia, Constantin. 2003. "La tentation fragmentaire". En *La parole mélancolie, une archéologie du discours fragmentaire*. Bucarest: Universidad de Bucarest, <http://ebooks.unibuc.ro/filologie/melancolie/1.htm> (consultado el 20 de junio de 2011).