

Las poéticas políticas de Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun, entre siglos: de la micropolítica de la resistencia a una nueva discusión macropolítica alternativa



Jorge Dubatti

Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Fecha de recepción: 28/11/2017. Fecha de aceptación: 13/12/2017.

Resumen

Se analiza comparativamente la producción dramática de Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun en el pasaje entre los siglos XX y XXI. El objetivo es confrontar sus poéticas políticas en la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI a partir de coordenadas teóricas y metodológicas vinculadas a las relaciones entre macropolítica y micropolítica, en el marco de una periodización del teatro argentino en Postdictadura (1983-2017). Desde poéticas diversas, Pavlovsky y Kartun realizan entre siglos el pasaje de una micropolítica de la resistencia a una progresiva reconsideración de la potencia de lo macropolítico alternativo al neoliberalismo. En el caso de Pavlovsky se estudia el arco que va de *Rojos globos rojos* (1994) a *Variaciones Meyerhold* (2005); en cuanto a Kartun, de *Desde la lona* (1997) a *El Niño Argentino* (2006).

Palabras clave

Eduardo Pavlovsky
Mauricio Kartun
dramaturgia
poética
micropolítica
macropolítica
resistencia
neoliberalismo

The political poetics of Eduardo Pavlovsky and Mauricio Kartun, between centuries: from the micropolitics of resistance to a new alternative macropolitical discussion

Abstract

The dramatic production of Eduardo Pavlovsky and Mauricio Kartun is comparatively analyzed in the passage between the XX and XXI centuries. The objective is to confront their political poetics in the last decade of the twentieth century and the first of the twenty-first century from theoretical and methodological coordinates linked to the relationship between macropolitics and micropolitics, within the framework of a periodization of Argentine theater in Postdictatorship (1983-2017). From diverse poetics, Pavlovsky and Kartun make, between centuries, the passage of a micropolitics of resistance to a progressive reconsideration of the power of the macropolitical alternative to neoliberalism. In Pavlovsky's case, it is considered the arc from *Rojos*

Keywords

Eduardo Pavlovsky
Mauricio Kartun
dramaturgy
poetics
micropolitics
macropolitics
resistance
neoliberalism

globos rojos (1994) to *Variaciones Meyerhold* (2005); as for Kartun, from *Desde la lona* (1997) to *El Niño Argentino* (2006).

Nos proponemos leer las poéticas políticas, en el pasaje entre los siglos XX y XXI, de dos teatristas de vasta trayectoria en la Argentina: Eduardo Pavlovsky (Buenos Aires, 1933-2015) y Mauricio Kartun (San Martín, Provincia de Buenos Aires, 1946). Nuestro objetivo es analizar el devenir de sus poéticas en la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI, con vistas a leer, a la par, procesos particulares y rasgos en común en el estudio de los casos. Estableceremos coordenadas teóricas y metodológicas vinculadas a las relaciones entre macropolítica y micropolítica, al mismo tiempo que una periodización del teatro argentino con la que dialogan las poéticas teatrales. Nuestra hipótesis es que, desde poéticas diversas, Pavlovsky y Kartun realizan entre siglos el pasaje de una micropolítica de la resistencia a una progresiva reconsideración de la potencia de lo macropolítico alternativo al neoliberalismo. Si bien Pavlovsky y Kartun cuentan con una amplia bibliografía analítica, hasta hoy no han sido considerados en relación comparatista.

Coordenadas teórico-metodológicas

El pasaje entre siglos XX y XXI marca, en el teatro argentino, cambios relevantes. Comprender esas transformaciones implica tener en cuenta las unidades de periodización propuestas para pensar esos años (Dubatti, 2012a y 2015). Por un lado, una unidad de marco, más extensa y abarcadora: la Postdictadura; por otro, las sub-unidades en que la Postdictadura puede a su vez articularse internamente.

La Post-dictadura, abierta en 1983 con la recuperación democrática y vigente hasta el presente, remite a una unidad extensa de periodización por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura. En la Argentina de la Post-dictadura se experimenta el sentimiento de que nada puede ser igual después de la aberrante dictadura militar de 1976-1983. La Post-dictadura implica asumir, desde la democracia, que la Argentina es el país de los 30.000 desaparecidos, de los campos de concentración, de la tortura y el asesinato, del exilio, la censura y la autocensura, del terror, de la subjetividad hegemónica de derecha y de la complicidad civil con el aparato de represión desplegado por el Estado. Uno de los espectáculos teatrales más potentes de la Post-dictadura, *Postales argentinas* (estrenado en 1988), del director Ricardo Bartís (*Cancha con niebla*, 2003), habla justamente de la “muerte” de la Argentina, un país desaparecido de la faz de la Tierra y que es recordado por un grupo teatral a partir de los papeles de Héctor Girardi, el “último argentino”. La palabra *Postales* contiene el “post” de Post-dictadura y el título de la pieza puede resignificarse: post[ales]-argentina[s], es decir, Post-Argentina. De acuerdo a esto último, hablamos de Post-dictadura porque entre 1983 y 2017, en los procesos de la democracia, la dictadura se presenta como continuidad y como trauma. El prefijo “post” expresa a la vez la idea de un período posterior a la dictadura y que es consecuencia o padece las consecuencias de la dictadura. Después de la dictadura, en la Argentina ya nada podrá ser igual a las décadas previas. Giorgio Agamben escribe que no se puede querer que Auschwitz retorne eternamente “porque en verdad nunca ha dejado de suceder, se está repitiendo siempre” (*Lo que queda de Auschwitz*, 2000: 105). Como sucede con todos los genocidios, el horror de la dictadura argentina también sigue aconteciendo en el presente. A través de diferentes modos de acción poética, del teatro de sala a los “escraches”, de la narración oral a la danza, la Post-dictadura sigue dando cuenta de las violaciones a los Derechos Humanos que acontecieron

entre 1976 y 1983. El trauma de la dictadura y sus proyecciones en el presente y el pasado inmediato han obligado a la Argentina a replantearse los conceptos de identidad del país y de realidad nacional, han exigido repensar la totalidad de nuestra historia. En la Post-dictadura una vasta zona de la cultura y del teatro trabaja sin pausa, y de diferentes maneras, en la representación del horror histórico a través de la construcción de memorias del pasado, la denuncia y el alerta de lo que sigue vivo de la dictadura en el presente. Alguna vez la Argentina saldrá de la Post-dictadura, pero no será en lo inmediato, y es doloroso pensar que no está claro cuándo esto sucederá (en la medida en que el duelo de las desapariciones es imposible y no hay reparación) (Diéguez, 2013).

En otro plano de análisis, las reglas de juego intranacionales que la comunidad de sentido y destino que es el país va estableciendo a través de continuidades y transformaciones en los contratos sociales por ejercicio democrático, articulan momentos internos en el devenir de estos años: la “primavera democrática” (de fines de 1983 a aproximadamente 1986) y su crisis (1986-1989), durante el período de gobierno de Raúl Alfonsín, concluido antes de tiempo; el auge neoliberal y su crisis (1989-2003) bajo las presidencias de Carlos S. Menem, Fernando De la Rúa y en el estallido social de 2001-2002; los planteos del peronismo kirchnerista (2003-2015), en la encrucijada de redefiniciones del post-neoliberalismo; la restauración neoliberal (2015-2017) bajo la presidencia del empresario Mauricio Macri. Una historia del teatro de Buenos Aires y del país en la Post-dictadura se articularía en la siguiente subperiodización:

- » 1983-1989: el teatro en la democracia condicionada;
- » 1989-1995: el teatro frente al proyecto neoliberal y la resistencia / resiliencia política;
- » 1995-1999: el teatro en la declinación del neoliberalismo y en el crecimiento de las revueltas sociales;
- » 1999-2003: el teatro en la crisis del neoliberalismo;
- » 2003-2015: el teatro en el proyecto post-neoliberal y las transformaciones sociales que acarrea;
- » 2015-2017: el teatro en la restauración neoliberal.¹

¿Por qué usar el concepto de post-neoliberalismo para referirse al período 2003-2015? Si bien dentro de las coordenadas del capitalismo planetario, el post-neoliberalismo contrasta con el proyecto de “neoliberalismo salvaje” impulsado por Carlos S. Menem entre 1989 y 1999 y que culminó en nueva tragedia en 2001. El concepto de post-neoliberalismo implica –como antes señalamos para el concepto de Postdictadura- un doble valor del prefijo “post”: lo que viene “después de”, lo que es “consecuencia de”. El post-neoliberalismo es una etapa en la que se sale de las estructuras neoliberales impuestas en los años noventa, pero a la vez se padecen sus consecuencias y continuidades. El post-neoliberalismo se enfrenta a un neoliberalismo persistente heredado de los procesos anteriores.²

Queda definida, entonces, nuestra hipótesis historiográfica e interpretativa: cambia la orientación macropolítica del país (los grandes discursos de representación en el plano nacional o regional, discursos altamente institucionalizados: los del Estado, los de los partidos políticos, los de las formas de subjetividad hegemónica que organizan las instituciones públicas y privadas) y, en consecuencia, cambia la elaboración de

1. Sobre esta periodización y cada uno de sus momentos, hemos escrito con mayor desarrollo en otras oportunidades; véase algunos títulos en la Bibliografía.

2. Algunos hitos destacables que permiten percibir ese cambio post-neoliberal en el plano nacional encarnado en acontecimientos políticos concretos y el diseño de una nueva realidad compartida: recuperación de la economía del país a partir de un modelo de inclusión y desarrollo del mercado interno, multiplicación de las fuentes de trabajo y redistribución equitativa; descenso real de los índices de desocupación y promoción de la reindustrialización; renacionalización de organismos e instituciones antes privatizadas; renegociación y pago de la deuda externa y enfrentamiento legal con los “fondos buitres”; nueva Ley de Medios de Comunicación (que desplazó a la promulgada durante la dictadura, vigente hasta 2009); Ley de Matrimonio Igualitario; multiplicación de los juicios a los militares de la última dictadura como ejercicio político, social y cultural de “la memoria, la verdad y la justicia”; puesta en vigencia de la Asignación Universal por Hijo y Asignación por Maternidad; creación de la Televisión Digital Abierta; integración de la Argentina en la UNASUR; mayor presencia estatal en todos los órdenes de la vida nacional, entre otros.

micropolíticas teatrales (entendidas como construcción de territorios de subjetividad alternativa a las imposiciones macropolíticas hegemónicas), ya que justamente éstas están en diálogo y tensión con las macropolíticas.

El teatro, en su micropolítica, se vincula permanentemente con las estructuras macropolíticas; si cambia el contexto de creación, esto modifica el desempeño de las poéticas y las formas de producción teatrales. Por las características del acontecimiento teatral, la porosidad entre macropolíticas y micropolíticas no puede ser ignorada. Las micropolíticas teatrales se definen por adhesión, oposición, alejamiento, fricción, choque con las macropolíticas vigentes. Roberto Cossa reflexiona con lucidez en su artículo “El teatro siempre hace política”:

El teatro de arte es siempre rebelde. Y por eso es siempre político. Cuando le toca, le pone el pecho al autoritarismo. En tiempos de bonanza institucional, se enfrenta al mercantilismo, a la banalidad y al mal gusto. Y en todos los casos necesita romper con las modas. Es decir, hace política. (Cossa: 68)

En la Argentina basta con dibujar una silueta para que se presente la memoria de los desaparecidos; alcanza con referirse al padre muerto para que resuenen inmediatamente en la conciencia de los espectadores los nombres de la historia; el simple gesto autoritario recuerda la dictadura e inscribe cualquiera de los abusos y desigualdades del poder social en materia de Derechos Humanos. Lo político, en las tensiones macro y micro, atraviesa vertiginosamente las metáforas del teatro argentino, por más diferentes que sean las poéticas y las distintas concepciones teatrales. Hemos adquirido al respecto una nueva conciencia teórica: sabemos que, para que haya teatro político y política en el teatro, no hace falta “explicitar” pedagógicamente, glosar o ilustrar ideas preexistentes en los partidos, en la religión o en la moral; basta con construir dispositivos que, incluso a través de la ausencia o el vacío, estimulan al espectador a producir sentido a partir de preocupaciones y experiencias que ya están en él y en su mundo sociocultural.

Por esto las categorías para pensar las relaciones entre teatro y política se han ampliado en las últimas tres décadas. Reelaborando los diversos aportes del campo de los estudios y la teoría política clásica y moderna,³ puede proponerse una concepción de lo político como *categoría semántica* que resulta adecuada para pensar la multiplicidad de las prácticas teatrales en la Argentina y el mundo contemporáneo. Política es toda práctica o acción teatral (en los diferentes aspectos y niveles que involucra la actividad teatral) productora de sentido social en un determinado campo de poder (relación de fuerzas), en torno de esas estructuras de poder y su situación en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas, sentido que implica un ordenamiento de los agentes del campo en amigos, enemigos, neutrales o aliados potenciales.⁴ Desde la diversidad de sus prácticas, involucrando actores, espectadores, directores, escenógrafos, etc., el teatro produce sentidos políticos, que devienen en acontecimientos políticos. Según se desprende de esta concepción, la pluridireccional semántica política de un acontecimiento teatral se genera a partir de la triple *intention* señalada por Umberto Eco: del sujeto de la enunciación externa (*intention auctoris*, con su multiplicidad teatral), del texto en sí (*intention operis*) y de la actividad del receptor (*intention lectoris*). El entramado de los diversos componentes que confluyen en un acontecimiento teatral genera una semántica política compleja a la que es posible aplicar la estructura de análisis de acción sintáctica propuesta por A. Greimas: qué sujeto(s) lleva(n) adelante la praxis, con el objeto de incidir dentro de qué campo de poder y de qué manera, qué valores lo(s) mueven (destinador) y qué valores futuros se consolidarán si consigue(n) el objeto (destinatario), cómo su acción genera ayudantes (amigos, aliados potenciales) y oponentes (enemigos). Esta semántica estructural puede sintetizarse en una serie de

3. M. Weber, M. Foucault, N. Bobbio, C. Schmitt, A. Vázquez Sánchez, M. Prélot, M. Stoppino, P. Bourdieu, entre otros. Véase Bibliografía.

4. Para una ampliación de esta conceptualización, *El teatro de Eduardo Pavlovsky: poéticas y política*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2004, dos tomos, y los trabajos incluidos en Dubatti, 2006 y presentados en la *Revista Gestos* (2012b).

preguntas básicas: qué campo de poder, quién(es) discute(n) dentro del campo de poder, a quién(es), qué discute(n), desde qué concepción presente y futura de valores, con la ayuda de quiénes en tanto aliados (a favor) y contra quién(es). Esta visión del teatro en tanto productor de sentido político es propiciada por la traspolación del enfoque interpretativo de las Ciencias Sociales al campo específico de las Ciencias del Arte (cuya área, problemas y epistemología no se superponen sino parcialmente con los de las Ciencias Sociales).

Así a la verticalidad de los “modelos” de teatro político la ha reemplazado la horizontalidad y el carácter de lo *com-plexus*, “lo que está tejido junto” (Morin, 2003). Lo político involucra todas las esferas de la actividad teatral y es pertinente hablar, entonces, de la capacidad política del teatro, de sus múltiples posibilidades de producir sentido y acontecimiento políticos en todos y cada uno de los órdenes de la praxis teatral y sus vínculos sociales. Es político incluso el teatro que no sabe que lo es. Se hace política desde la producción, las poéticas y los procedimientos, los comportamientos del público, la circulación, las formas de gestión, la crítica, etc., y siempre en contextos de campos de poder. Es política la elección de un texto o de una metáfora, es político el silencio sobre determinadas cuestiones, es política la necesidad de adaptar las obras, o la ratificación de un *statu quo*, es político el convenio de gestión, es político el tipo de relación con el público, la adhesión o la indiferencia. Los campos de poder con los que se vincula el teatro contemporáneo son numerosos, no hay aspecto de la totalidad de la vida del hombre que de una manera u otra no se vea comprometido en la multiplicidad de significación del arte. Hay un campo de poder macrosocial o comunitario, otro internacional, otro microsocal (de la tribu o el grupo), otro del endogrupo familiar, otro de las relaciones dentro del campo intelectual, otro de la discusión de las estéticas, de la discusión de las versiones de la historia, etc., y se conectan entre sí.

Pensar los fenómenos del teatro actual exige nuevas categorías y bases epistemológicas, útiles además para reconsiderar los fenómenos del teatro en el pasado (a manera de precuela teórica, Dubatti, 2016). Para pensar –por ejemplo– el trabajo interno de los grupos teatrales y el encuentro de los espectadores con esos grupos, creemos relevante recordar en el tiempo contemporáneo que vamos al teatro a construir, esperar y experimentar-vivir subjetividad(es). La zona de experiencia que constituye el teatro es un *espacio de subjetivación*, o en términos de Félix Guattari una “máquina de producción de subjetividad” (Guattari-Rolnik, *Micropolítica*: 37). Llamamos subjetividad a las formas de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo generadas, portadas y transmitidas por los sujetos históricos, por extensión a la capacidad de producir sentido de dichos sujetos. Subjetividad es un concepto más abarcador que el de ideología, en tanto involucra o atraviesa todas las dimensiones de la vida humana porque opera como

la modelización de los comportamientos, la sensibilidad, la percepción, la memoria, las relaciones sociales, las relaciones sexuales, los fantasmas imaginarios, etc. (Guattari-Rolnik: 41).

En su práctica el teatro instala zonas de subjetivación, polifónicas y plurales, cuya intelección permite conocer a los sujetos que las producen, portan y transmiten. En su dimensión histórica-pragmática, el teatro encierra formas subjetivas de comprender y habitar el mundo. La subjetivación teatral puede ser macropolítica o micropolítica. Puede producir una subjetividad que ratifica el *statu quo* y los imaginarios colectivos más extendidos y arraigados, un teatro del conformismo y la regulación social en la ratificación de la subjetividad macropolítica, es decir, la que se expresa en todos los órdenes de la vida cotidiana y se sintetiza en los grandes discursos sociales de representación/ideología con un extendido desarrollo institucional (por

ejemplo, la subjetividad del capitalismo o el neoliberalismo en la Argentina de los años 90). Pero también puede haber una subjetividad macropolítica alternativa, que se opone a la hegemónica desde un plano macropolítico. En sentido diverso, el teatro puede constituirse en la zona de construcción de territorios de subjetividad micropolítica, por fuera de la subjetividad y las representaciones macropolíticas: por ejemplo, las prácticas de los nuevos sujetos sociales de la Postdictadura argentina y su configuración –entre otras– en la poética del teatro comunitario o “teatro de vecinos para los vecinos”.

Las macropolíticas (hegemónicas o alternativas) suelen tener su incidencia micro, “a escala”. Por ejemplo, macrofascismo/microfascismo, Videla en el gobierno, “videlitas” en los hogares, como explica Pavlovsky (1999a: 117), o enfrentar el macrofascismo desde lo micro pero en relación con una macropolítica alternativa (el discurso de la izquierda, por ejemplo). Llamaremos preferentemente micropolíticas, por oposición o divergencia de lo macro, a aquellas que constituyen territorios alternativos, ya estén militantemente “contra” la macropolítica y aspiren a tomar el lugar de una macropolítica alternativa representativa, o asuman una actitud de convivencia pacífica. Pueden distinguirse así al menos cuatro modalidades fundamentales de formación de subjetividad desde lo micropolítico teatral, con sus respectivas combinatorias e hibridaciones:

1. la reproducción a escala: el teatro que recrea o reinscribe las subjetividades macropolíticas dominantes o alternativas en un plano “a escala” micropolítica. Puede tratarse tanto de un teatro del conformismo, de la regulación social y la ratificación del *statu quo*, si se encarna a escala la macropolítica hegemónica, o un teatro de oposición si se encarna a escala una macropolítica alternativa a la hegemónica.

2. el “oasis”: el teatro como fundación de subjetividad micropolítica alternativa sólo *compensatoria* ante la insatisfacción o las dificultades que produce la macropolítica, una micropolítica liberadora de presiones momentáneamente. Se trata de una subjetividad diversa de lo macro, pero a su vez complementaria, no confrontativa, que se ofrece como “oasis” circunstancial de autopreservación, evasión y distracción, relajación y catarsis, compensación indirecta, territorio de desvío de la macropolítica pero que convive pacíficamente con ella, se equilibra en su diferencia y, aunque de manera indirecta, también la ratifica al asumirse micro (esta vez en el sentido de “menor”, “pequeño”).

3. la fundación de subjetividad micropolítica alternativa *confrontativa*, que desafía radicalmente la macropolítica desde un lugar de oposición, resistencia y transformación no macropolítico (diferencia con el tipo 1), y que provee una morada, una zona de habitabilidad diversa de lo macro y constante en el tiempo, *otra manera de vivir* y pensar, articulada como *contrapoder*, que no aspira a convertirse en una macropolítica alternativa. Tal vez esta modalidad sea hoy la más extendida en los campos teatrales de Latinoamérica y especialmente en el circuito de producción independiente en la Argentina.

4. la fundación de subjetividad micropolítica *beligerante* contra la macropolítica, que aspira a convertirse a su vez en macropolítica alternativa (sin serlo aún), subjetividad de choque con fuerte articulación ideológica, visión binaria y parametración de valores y modelos, que lucha desde lo micro por la toma del poder.

En estas coordenadas de relaciones combinatorias de macropolítica y micropolítica, y de pasaje del siglo XX al XXI (unidad de periodización en la Postdictadura y subunidades entre auge y crisis del neoliberalismo y aparición del post-neoliberalismo) leeremos las poéticas de Pavlovsky y Kartun.

Eduardo Pavlovsky: de *Rojos globos rojos* a Variaciones Meyerhold

La crisis y disolución del gobierno socialista en la URSS y en Alemania y el cuestionamiento del socialismo como macropolítica producen hacia 1990 un cambio en el fundamento de valor de la producción de Pavlovsky. Dicho proceso puede ser pensado en la izquierda latinoamericana como el pasaje de las “teorías de la dependencia” a las “teorías de la resistencia”, de acuerdo al análisis de Morris y Schlesinger (2000). Si entre 1970 y 1990 el teatro de Pavlovsky enmarca su basamento ideológico en la utopía revolucionaria del socialismo y trabaja con una poética macropolítica (ya sea de choque o metafórica, Dubatti, 2004), en los noventa Pavlovsky redefine su posición hacia el diseño de opciones micropolíticas no dogmáticas, balbuceantes, moleculares, a la espera de un futuro más alentador para la redefinición posible del socialismo. Son relevantes en la configuración de esta nueva conceptualización sus lecturas de Michel Foucault, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Roland Barthes, Cornelius Castoriadis, Edgar Morin, Ilya Prigogine, Paul Virilio, Toni Negri, Pierre Bourdieu, Loïc Wacquant, Ian Kershaw, Daniel Goldhagen, George Steiner, Orlando Figes, Edward Said, entre los autores de referencia del período.⁵ No se trata de micropolíticas en correlato o contigüidad con una macropolítica superestructural y totalizadora (del tipo macrofascismo/microfascismo, macrosocialismo/microsocialismo, como las que describe Pavlovsky en su artículo “Auschwitz y sus complicidades”, 2005a), sino de micropolíticas atomizadas, moleculares, construcción de territorialidades de subjetividad alternativa por fuera de lo macropolítico (de acuerdo con la tipología antes planteada, corresponde al tipo 3).

Pavlovsky ha reflexionado sobre esta nueva “micropolítica de la resistencia” en diversas oportunidades, especialmente en *La ética del cuerpo* (2001a: 147-149). Si el socialismo ha sido derrotado (¿momentáneamente?, ¿definitivamente?) y se ha impuesto un nuevo orden hegemónico —el capitalismo radicalizado o neoliberalismo, el “imperio”, la hegemonía política de los Estados Unidos—, para Pavlovsky quedan dos caminos: sumarse al nuevo orden o resistir contra él. El gesto de la resistencia es inseparable del sentimiento de derrota o pérdida (de allí que Pavlovsky lo identifique con el “aullido” de dolor), se articula como posibilidad de no concesión absoluta al victorioso y abroquelamiento en espacios circunscriptos. En este caso se resiste micropolíticamente, es decir, no desde un discurso macropolítico alternativo totalizador e institucionalizado, no desde la molaridad de las grandes representatividades, sino desde la fundación de nuevas subjetividades por los bordes, a través de identidades complejas alternativas. En la conceptualización pavlovskiana, la micropolítica posee una dimensión creadora, fundadora, capaz de ampliar y enriquecer la experiencia del mundo con otras territorialidades. Pavlovsky se refiere a la construcción de espacios de producción de subjetividad (identidad) diversos donde se desarrollan otras opciones existenciales, “espacios experimentales de búsqueda, de estudio, de creación, de hallazgos de nuevos tipos de solidaridad, de nuevas formas del ser en los grupos, nuevos territorios existenciales a inventar” (*La ética del cuerpo*, 2001a: 148). Pavlovsky define lo “micropolítico” como aquellas “experiencias que no se pueden explicar sólo por la historia sino que son desvíos de la historia” (ibidem). De acuerdo con Deleuze y Guattari, Pavlovsky sostiene que la opción de resistencia está en crear líneas de fuga, “escapando siempre de los territorios duros”. Devenir “molecularidad” para no entregarlo todo. Pero al mismo tiempo, en “Una cultura de la resistencia” (Cap. XIV de *La ética del cuerpo*), Pavlovsky afirma que lo micropolítico puede ser una instancia presente hacia la reformulación futura de una nueva macropolítica de la izquierda, molecularidad a la espera de una reintegración molar, que a la vez preserve la singularidad de lo micropolítico (en la tipología antes planteada, encuadrarían aquí los tipos 1 y 4). Como es evidente, las tensiones entre micropolítico y macropolítico se han problematizado, ya no son pensadas como contigüidad mecánica, sino con una dinámica más compleja y, especialmente, incierta.

5. Resulta útil consultar el inventario de biblioteca, teatroteca, discoteca, pinacoteca y cinemateca firmado por Pavlovsky y Hernán Kesselman, “Entre otros autores que nos hemos devorado y desovado”, en *La multiplicación dramática* (2000a: 141-142).

Uno de los temas que más me preocupan es el del destino de la izquierda argentina e internacional. Sobre esta cuestión escribí un artículo, “En busca de la unidad perdida: la izquierda y la juventud” [Revista *Zona Abierta*, n. 17, 1992, recogido en *Micropolítica de la resistencia*, 1999a: 71-73], que es una especie de declaración de principios. (...) Definir y diagnosticar situaciones requiere asumir la responsabilidad de integrar niveles diferentes de complejidad y reducir el predominio del pensamiento omnipotente y totalizador. Es difícil describir lo que ocurre hoy con la izquierda. (...) No tenemos lenguaje para explicar hoy nuestras ideas, nuestras dudas y nuestras incertidumbres. La juventud actual en su mayoría no parece entenderlo. Cabalgamos lejos de sus inquietudes existenciales, de sus búsquedas de nuevas identidades. Nos ven dogmáticos, repitiendo viejos *slogans*. Cuando hablamos de política los jóvenes nos observan sin involucrarse. No me refiero a los jóvenes militantes sino a la gente de todos los días. Mi propuesta actual es un socialismo con democracia, que pueda tener una fuerte militancia combativa y de denuncia y, al mismo tiempo, suficiente estructura de demora para la producción de nuevos discursos posibles. Un socialismo poético y alegre, que se vaya inventando a sí mismo en nuevas prácticas concretas, sin renegar de sus principios ni de su ética. Un socialismo apasionado que sea capaz de involucrar a las juventudes trabajadoras y universitarias. Un socialismo lúdico y creativo. Una verdadera utopía donde los jóvenes se sientan representados y nos acompañen en nuestras ilusiones, que también deberían ser las ilusiones de ellos” (*La ética del cuerpo*, 2001a:153-154).

Para Pavlovsky, frente a la derrota, se resiste desde la pasión, la alegría y la creación alternativas, contra la depresión y la parálisis; desde el ejercicio de la memoria, contra el olvido; desde la “ética del cuerpo”, que persigue la coherencia de sostener con el cuerpo (las acciones individuales y sociales) lo que se dice con la palabra; desde “la voz del cuerpo”, que implica decir lo que se piensa y se experimenta históricamente sin acomodarse a lo coyuntural, “decir siempre lo mismo”, ser fiel a la verdad de las propias ideas y de la propia experiencia histórica, sin eufemismos, especulaciones ni influencias de los contextos diversos, como señala Pavlovsky en su artículo “La voz del cuerpo”, recogido en el volumen homónimo (2004: 137-138). Se resiste además desde el ejercicio de la crítica, función por excelencia del intelectual, según Edward Said, “quien le dice la verdad al poder” (1996). Pavlovsky pone en práctica dicha capacidad crítica de forma sistemática y regular a través de sus ensayos breves publicados en diversos medios, centralmente en *Página/12*, y recogidos en dos de sus libros de entre siglos: *Micropolítica de la resistencia* (que reúne los ensayos y notas producidos entre 1989 y 1999) y *La voz del cuerpo* (de 1999 a 2004). Pavlovsky ha reflexionado sobre la función crítica en varios de sus artículos periodísticos, especialmente en “La responsabilidad del intelectual”, donde propone a Juan Gelman como modelo de intelectual y de práctica de la resistencia crítica (*La voz del cuerpo*: 196-197).

Desde este complejo fundamento de valor de la micropolítica y la resistencia, se manifiesta en la dramaturgia de Pavlovsky un nuevo tipo de personaje caracterizado por la producción de espacios de subjetividad alternativa, que ya no se ampara en la macropolítica de la revolución, pero resiste desde lo incierto contra el avance de la macropolítica del neoliberalismo (tipo 3). Personajes que componen líneas de fuga son el actor Cardenal (*Rojos globos rojos*, 1994), Poroto (de la obra homónima, 1998, especialista en la “huida” de situaciones tóxicas), los protagonistas de *El bocón* (1995) y *La muerte de Marguerite Duras* (2000), la pareja de *Pequeño detalle* (2001) y Coriolano (*La Gran Marcha*, reescritura de la tragedia *Coriolanus* de Shakespeare, 2003). Expresan cabalmente esta concepción los *Textos balbucesantes* (1999b). Se fuga por la resistencia, por la introspección, por el autoanálisis sin certezas, en la intemperie, en el desamparo de quien no tiene el resguardo macropolítico.

Rojos globos rojos es el texto dramático inicial y acaso más representativo de esta actitud micropolítica. Presenta al personaje de Cardenal, un viejo y célebre actor que, acompañado por dos bailarinas “tailandesas” cuarentonas (las hermanas Popi), pone en escena obras y números de varieté en El Globo Rojo, teatrillo marginal de un pueblo perdido en la Provincia de Buenos Aires. Cardenal elige alejarse del campo teatral central y fundar su propio espacio micropolítico. Pese a lo precario y fallido de sus interpretaciones, en El Globo Rojo los actores asumen la decadencia con dignidad a lo largo de las tres o cuatro funciones diarias. Resistir es la filosofía del viejo Cardenal refugiado en su teatrillo de morondanga, donde en cada función revive la pasión de un estreno, bajo el lema de “Todo no se puede entregar”. Pavlovsky ha explicitado el vínculo ideológico de Cardenal con la micropolítica de la resistencia:

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

Variaciones Meyerhold marca un cambio en la concepción política de Pavlovsky. Estrenada en 2005, es producto de un largo proceso de experimentación, que se inicia en 2003 a partir del devenir de los borradores de una pieza finalmente no concluida, *El sueño de Wojtila*. A fines de 2003 Pavlovsky comienza a investigar sistemáticamente⁶ en la vida y la obra del director ruso Vsevolod Emilievich Meyerhold (1874-1940), creador de la biomecánica, figura descollante de la vanguardia teatral en el siglo XX, militante comunista encarcelado, torturado y asesinado por Stalin. Pavlovsky inicia en 2004 el recorrido de investigación grupal junto a Susana Evans, Eduardo Misch y Martín Pavlovsky a través de ensayos, grabaciones, manuscritos y lecturas. Como acceso a la compleja y diversa personalidad de Meyerhold le resultan especialmente provechosas las lecturas de textos del director de *El cornudo magnífico* (Meyerhold, 1969, 1973, 1992) y los estudios de Braun (1995), Picon-Vallin (1990) y Alma Law/Mel Gordon (1996), entre otros. Bajo el concepto de “teatro del borrador”, el actor presenta al público argentino las primeras versiones de *Variaciones Meyerhold* en una serie de “laboratorios” durante 2004. Cada laboratorio consistió en una función de “teatro del borrador” -generalmente sin montaje de luces ni música ni accesorios-, seguida de un diálogo abierto con el público.

La evocación/construcción del mítico Meyerhold realizada por Pavlovsky transforma al director ruso en un símbolo de la resistencia dentro de la macropolítica

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

del comunismo. Meyerhold deviene una suerte de micropolítica de la resistencia “dentro” de la macropolítica comunista, pero lo cierto es que Pavlovsky vuelve en esta pieza al discurso de lo macropolítico y propone una discusión para la revisión y defensa de otro pensamiento de la izquierda (tipo 1). Concreta una relectura del comunismo/socialismo reivindicando la memoria de Lenin y Trotsky contra Stalin, y elabora una teoría de la imaginación como la mayor herramienta revolucionaria. La oposición estético-ideológica de Meyerhold al realismo socialista abre una discusión que cuestiona, además, algunos preceptos muy arraigados en la historia del teatro argentino. Pavlovsky retoma una estética de la multiplicidad en todos los planos del texto: verbal, narrativo, corporal, temático, escénico, semántico. Tragicomedia, el texto cruza el asesinato de Meyerhold con episodios humorísticos (como el primer encuentro con Zinaida Rajch o algunas referencias satíricas al teatro ruso tradicional). En *Variaciones Meyerhold* Pavlovsky propone volver a pensar la macropolítica alternativa: puede haber otra izquierda, otro socialismo, afirma. Sobre *Variaciones Meyerhold*, Pavlovsky nos dijo en una entrevista realizada el 25 de febrero de 2005:

Quando leí en una revista inglesa toda la epopeya y el martirologio de Meyerhold, me interesó como figura intelectual y artista por su opresión y asesinato. Un asesinato por sus diferentes ideas estéticas: no creía en el realismo socialista, defendía la imaginación como potencia creadora y revolucionaria. Pero cuando empecé a ensayar me di cuenta de que me negaba a escribir, poseído por cierto espíritu meyerholdiano. Estoy seguro de que Meyerhold es mucho más amplio en sus ideas y en su producción. Pero creo haber captado desde mi experiencia teatral ciertas cosas que él defendía mucho. No podía escribir porque me sentía más Meyerhold cuando actuaba a Meyerhold que cuando quería escribir un texto. De ahí que la obra está hecha en un verdadero espíritu meyerholdiano.⁷

7. Entrevista inédita disponible en nuestro archivo.

La poética que Pavlovsky le atribuye a Meyerhold se parece mucho a la que el propio Pavlovsky fue elaborando desde *Potestad* en adelante: la por él llamada “estética de la multiplicidad”. De esta manera Pavlovsky construye en Meyerhold un precursor de su propio teatro: “Nunca lo pensé, pero evidentemente Meyerhold me afecta profundamente hoy, no por sus deslumbrantes dispositivos escénicos sino por su concepto del trabajo sobre el cuerpo del actor” (ibídem).

Del actor/teatrista Cardenal (1994) al actor/teatrista Meyerhold (2005), Pavlovsky traza un arco de sentido político: de la micropolítica de la resistencia al margen de la macropolítica (tipo 3) a la recuperación de la reflexión sobre la macropolítica alternativa como una forma de salir del neoliberalismo (tipo 1).

Mauricio Kartun: de *Desde la lona* a *El Niño Argentino*

En el período entre siglos, Mauricio Kartun retoma su producción propia con la serie de textos que inicia *Desde la lona* (1997). Así nos lo señaló en una entrevista reciente (agosto de 2017) el dramaturgo:

Estuve unos cuantos años sin producir material original. En 1988 se estrenó *El partner* y hasta *Desde la lona* (estrenada en 1997) solo generé textos a pedido, como *Sacco y Vanzetti* o *Salto al cielo*. Intenté en esos años dos tres proyectos personales, trabajé mucho en cada uno, pero no se armaba nada. Uno era una versión larga y multitudinaria de *Desde la lona*, que había quedado inconclusa y que desguacé como obra corta luego para un pedido de Carlos Carella para el Ciclo Teatro Nuestro. Quedaron de por entonces otros dos borradores muy

avanzados pero que en un momento se trabaron y no hubo manera. Sus nombres de trabajo eran (o son) ¡Cautivos! y *Ushuaia*. La racha se destrabó con *Como un puñal en las carnes* y a partir de allí recuperé regularidad.⁸

8. Entrevista inédita disponible en nuestro archivo.

La serie de textos propios que se abre en la segunda mitad de los noventa incluye *Como un puñal en las carnes*, *Rápido nocturno, aire de foxtrot* (estrenada en 1998) y *Desde la lona*. Ya en los primeros años del siglo XXI, siguen *La Madonnita* (2003, primera dirección de Kartun de su obra) y *El Niño Argentino* (2006, que abre el ciclo del “Tríp-tico patronal”). Según indicó Kartun en la citada entrevista, empezó a escribir *El Niño Argentino* hacia 1997 y la concluyó con la Beca Antorchas en 1999. La mayoría de los textos de esos años corresponden a adaptaciones/reescrituras de textos de otros autores,⁹ o colaboraciones en equipo,¹⁰ que no consideraremos en esta ocasión.

En cuanto a las poéticas entre siglos, Kartun señaló en la misma entrevista: “Siempre he tenido saltos de ciertas zonas claramente políticas a otras más introspectivas, a universos más melancólicos y personales. No lo veo como salto, sino que sería parte de esa alternancia. *El Niño Argentino* se lleva bien en algún lado, por ejemplo, con *Pericones*”. Recordemos que *Pericones* es su primera gran pieza explícitamente escrita desde una macropolítica alternativa.

En *Desde la lona* puede encontrarse una variación de la micropolítica de la resistencia enfrentada a una macropolítica hegemónica (tipo 3). Contra todas las adversidades, Bautista, director de una humilde compañía de *catch* en gira por pueblos de provincia, intenta en vano poner en marcha El Marciano, un Bedford 60, transporte heredado de su padre y herramienta fundamental para la sobrevivencia de la *troupe*. En el pequeño pueblo avanza y se impone una concepción materialista, que explicita Pitusa (portadora de la ideología del *statu quo*, el conformismo de las cosas “como son”, portavoz de las palabras del Intendente): la biblioteca es desalojada para dar lugar a una sala de *pool*, el viejo bibliotecario pierde su trabajo y los libros terminarán quemados. La compañía “Titanes de la Lucha” hizo una función con apenas 16 espectadores y, como el “negocio” no da para más y el Bedford no arranca, cada cual se va por su lado. La *troupe* se disuelve. Golpeado económica y moralmente, “desde la lona”, sin certezas sobre su futuro, Bautista se ve obligado a abandonar su Bedford 60 (lo deja como parte de pago de sus deudas) y debe pedir unos pesos para el viaje. Sin embargo, acaba aliándose con Romano, un adolescente laosiano, de labio leporino, a quien creía mudo y algo retardado. Romano le pide que lo integre a la compañía y que lo entrene. “Si los distintos no nos ayudamos entre nosotros...”, dice (1999a: 54). Kartun opone un orden aceptado por la mayoría del pueblo (macropolítica) a los “distintos”, quienes no constituyen un orden monolítico sino andan “suetos”, como moléculas que vagan en el espacio (micropolíticas del balbuceo y el desamparo, tipo 3). Son los que no pueden integrarse a las reglas macropolíticas. Están los que ganan y los que pierden (como Don Justo, el viejo bibliotecario), los integrados y los “distintos”. Son tiempos oscuros para la esperanza de los diferentes y el “humor”, como una pared que se mueve, no deja ver. No está claro si alguna vez cambiará la situación ni cuánto faltaría para que eso suceda:

Bautista se adelanta a proscenio. Una luz como de amanecer le baña la cara. Clava la mirada en el fondo de la sala y queda allí mirando como encandilado.

ROMANO: ¿Cuándo empezamos con las tomas...?

BAUTISTA: En el viaje. (...)

ROMANO: ¿Ve algo?

BAUTISTA: Nada.

9. *La leyenda de Robin Hood* (1995, en colaboración con Tito Loréfi-ce); *Volpone*, versión libre de la pieza de Ben Jonson (1995, en colaboración con David Amitín); *El pato salvaje*, versión de la pieza de Henrik Ibsen (1997, en colaboración con David Amitín); *Los pequeños burgueses*, versión de la obra de Máximo Gorki (2001); *El zoo de cristal*, versión de la obra de Tennessee Williams (2002); *Romeo y Julieta*, versión de la obra de William Shakespeare (2003).

10. *Aquellos gauchos judíos* (1995, letra de canciones para el texto de Roberto Cossa y Ricardo Halac); *Arlequino* (1996, letra de canciones para la versión de Claudio Gallardou de *Il servitore di due padroni*, de Carlo Goldoni); *Perras* (2002, en colaboración con Enrique Federman, Nestor Caniglia y Claudio Martínez Bel); *No me dejes así* (2005, en colaboración con Enrique Federman, Nestor Caniglia, Claudio Martínez Bel, César Bordón y Eugenia Guerty).

ROMANO: ¿Y qué mira?

BAUTISTA: No miro. Pongo los ojos nomás. Y espero si despeja. Se van las nubes pero viene el humo. Acá nada es perfecto.

ROMANO: Nada. ¿Faltaré mucho?

BAUTISTA: ¿Para?

ROMANO: Que despeje.

BAUTISTA: Quién sabe... quién sabe.

Bautista da una última mirada al Marciano. Gira y se aleja con Romano. Antes de salir:

BAUTISTA: A los saltitos, nene... a los saltitos.

Las luces bajan, sólidas ahora sobre el humo que corre como una pared en movimiento. (1999a, 59-60)

En *Desde la lona* la resistencia micropolítica es descarnada y angustiante, con escaso margen para la autoafirmación del resistente. No hay apoyo posible en una macropolítica alternativa a la hegemónica. Solo queda a los desesperados juntarse, sobrevivir y esperar que “despeje” en el futuro. Textos como *Desde la lona*, *Como un puñal en las carnes*, *Rápido nocturno* o *La Madonnita* pertenecen a la vertiente “introspectiva”, “melancólica” y se concentran en personajes minimalistas, de experiencias reconcentradas en su propio mundo personal y privado, expulsados por las macropolíticas hegemónicas y sin acceso a macropolíticas alternativas. La utopía de Chapita, en *Rápido nocturno*, es el terrenito donde vivir con Norma y el hijo. No son tiempos para grandes acciones ni deseos excesivos. Y sin duda esto se relaciona también con la Postdictadura.

Sin embargo, antes de que el siglo XX termine, Kartun da el primer paso del *Tríptico Patronal* con *El Niño Argentino*, y este texto marca un cambio radical en su poética. Kartun reflexionó al respecto:

El Niño Argentino es teatro político. Pero aquel [teatro de los setenta] era políticamente esperanzado. Y éste es escéptico. Sigo haciendo los mismos diagnósticos. Sigo creyendo en la necesidad de un sistema social basado en la igualdad y la justicia. Pero no veo la salida en la actividad de las estructuras partidarias. Este teatro político de hoy no habla como aquel de recetas que deben ser aplicadas para llegar a determinado resultado. Expresa nomás en forma poética una cosmovisión sobre lo que ha sido nuestra historia y sobre ciertos valores en los que se ha afirmado. Es más denuncia que anuncio. El teatro que yo practicaba en los setenta se parecía peligrosamente a una vidriera en la que yo exponía, anunciaba, de la manera más ordenada y mejor iluminada –publicitaria– mis propias ideas para que otro se tentase en comprarlas. Exponía a la venta de la forma más efectiva la posibilidad de esa receta política y de un partido. Creo que hoy mi teatro se parece más al ladrillazo contra aquella vidriera. Cascotea el shopping. Están los mismos elementos, pero como han quedado desparramados en la historia argentina después de la experiencia de las últimas tres décadas. (Kartun, 2006a:168-169)

En el programa de mano del estreno (Teatro San Martín, 2006) y de la reposición (Teatro Alvear, Teatro Regina, 2006-2007), Kartun incluyó una cita de *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* de Karl Marx que funcionaba como pista orientadora de la

interpretación política de la pieza: “Todos los grandes hechos de la historia universal se repiten dos veces. Una vez como tragedia y la otra como parodia”. La metáfora de *El Niño Argentino* reenvía referencialmente al pasado argentino inmediato, al gobierno de Menem y el auge del neoliberalismo en la Argentina de los 90. Al respecto Kartun señaló en la entrevista citada:

[En *El Niño Argentino*] hablo de Marx, de hecho la obra está organizada alrededor del concepto marxista de la parodia que continúa a la tragedia. Es un análisis subjetivo, melonero en cierta forma, sólo que ahora no hay receta [...] El tema de la tragedia y la parodia [es un] elemento que organiza la totalidad de la obra. La frase de Marx [citada en el programa] siempre me resultó enigmática. Marx la refiere al Dieciocho Brumario y da una serie de ejemplos que a mí siempre se me escaparon de su condición histórica más particular. Hasta que tuve la edad suficiente -y ese es el premio de tenerla, si es que tiene alguno-, como para mirar la experiencia política de la Argentina, al menos en mi propia experiencia militante que lleva ya cuarenta años. Cuando en los últimos años miré hacia atrás sentí de pronto que esa frase de Marx cobraba un sentido y una transparencia -y hasta una perfección- que antes no vislumbraba. La tragedia de la dictadura replicada en una parodia en esos años de Menem y De la Rúa. Creo que el estallido del 2001 no es ya el estallido de una tragedia sino el de una parodia. Es eso lo que allí desenlaza, por decirlo en términos teatrales. Toda la clase media parada frente a un banco exigiendo su plata y la imagen tremenda de un jubilado con un martillito que golpea la puerta del banco, ahora amurallada, durante horas y horas tratando de hacer un agujerito, soñando con que recuperará con ese acto simbólico sus depósitos... Y del otro lado alguien que te dice: *...pero pará, ¿vos te creíste de verdad que había intangibilidad de los depósitos? Eso es tan idiota como creer en los teleteatros, ¿cómo van a ser intangibles? No puede ser, si son materiales, ¡era obvio que eran tangibles! ¡Era todo una parodia, ¿cómo no te diste cuenta?! ¡El uno a uno! Claro, a todos nos encantaba. Yo iba a España y me traía valijas llenas de libros. Cuando estalla te dicen: ¿pero vos de verdad te lo habías creído? ¿De verdad te creías que un peso era igual a un dólar?, pero no che... si es parte de la ficción de la política, como vas a pensar que es en serio? Lo que estalla ante nuestros ojos allí es la parodia. (Kartun, 2006a:169-170)¹¹*

Llevado ese principio a la pieza, Kartun observa una estructura composicional de parodia-tragedia-parodia:

Vuelvo al mecanismo: la pieza trabaja sobre esta hipótesis. La pieza es una parodia que se transforma en tragedia que se transforma en parodia. Cuando el Muchacho en la última imagen sale, y se ríe y toda su lengua es el patacón de plata, y aprendió francés y mató al Niño, es Menem. Aprendí todo lo que había que aprender, lo pisé y ahora hago exactamente lo mismo pero sin su aristocracia. El sobretodo del Niño no le cae bien, hace papelón. Se casará seguramente con actrices operadas, y bailará en programas de tevé, y se pintará de negro la pelada para disimular... Pero el objetivo político es el mismo que los otros, exacto. Esta analogía circula en la construcción de *El Niño Argentino*. (Kartun, 2006a: 170-171)

Conexión con la unidad Postdictadura. La metáfora goza de capacidad multireferencial: si bien remite al mismo tiempo histórico, también pone el eje en la figura del Niño Argentino, en quien para Kartun

resuenan también los “hijos del poder” actual, estos muchachos que hoy son noticia permanente: violentos, escandalosos, hacen fiestas de droga y muerte, juegan a pelearse, violan. Esos hijos de los políticos en el interior, de los grandes terratenientes de provincia, esos gordos catamarqueños pasados de merca... (Kartun, 2006a: p. 171)

11. Para no abusar de la transcripción de la entrevista, sugerimos a los lectores leer la lúcida explicación del mecanismo tragedia-parodia que desarrolla Kartun a continuación. Puede consultarse en internet (Dubattí, 2007).

En resumen: Kartun ya no cree en la “dramaturgia de la seguridad, de la confianza ciega” de los setenta, que descansaba en el discurso del partido y en la “soberbia” de una verdad que se creía sin fracturas, pero sigue reafirmando su convicción socialista como macropolítica alternativa (tipo 1). *El Niño Argentino* es un teatro de “denuncia” (no de “anuncio”), un teatro que desenmascara la subjetividad de derecha (enraizada en los orígenes de la Argentina, brutal en los años de la dictadura y ascendente en el menemismo), pero que no plantea “salida” o alternativa porque no parece verla. Un teatro de izquierda que, a través del gesto de denuncia, no evidencia resignación ni desesperanza sino resistencia amparada en la macropolítica alternativa del socialismo y anhelo persistente de otra sociabilidad.

Conclusiones

Desde cosmovisiones y poéticas diversas, en el enlace de los siglos, Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun realizan sin embargo un trayecto estético-político coincidente por las relaciones macro/micro. Si en los noventa construyen micropolíticas de la resistencia (más autoafirmativas en Pavlovsky, más dolorosas y desamparadas en Kartun) al margen del apoyo en alguna macropolítica alternativa, ya en la crisis del neoliberalismo a fines del siglo XX o en los albores del post-neoliberalismo en el siglo XXI vuelven sobre la macropolítica alternativa de izquierda para enfrentar la hegemónica del neoliberalismo. De acuerdo con la tipología antes planteada de las relaciones entre macropolítica y micropolítica, podemos señalar un pasaje del tipo 3 al tipo 1. En este último tipo, en términos de semántica estructural, la macropolítica alternativa se ubica en el eje de los valores como Destinator y Destinatario de las acciones del sujeto. Encontramos así en la obra de los dos maestros un comportamiento semejante respecto de la articulación de las poéticas políticas entre los siglos XX y XXI. El arco que relaciona a *Rojos globos rojos* y *Variaciones Meyerhold*, en Pavlovsky, y *Desde la lona* y *El Niño Argentino*, en Kartun, expresa los cambios en la formulación de las poéticas del teatro político y pone en evidencia el regreso de las macropolíticas alternativas de izquierda, desde estos casos relevantes, a los sistemas de representación del teatro nacional.

Bibliografía

- » Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-Textos.
- » Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.
- » Bobbio, N. (1984). *Origen y fundamentos del poder político*. México: Grijalbo.
- » Bobbio, N., Matteuci, N. y Pasquino, G. (dirs.) (1997). *Diccionario de política*, México: Siglo Veintiuno Editores, dos tomos (décima edición).
- » Bourdieu, P. (1999). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- » Braun, E. (1995). *Meyerhold. A Revolution in Theatre*. London: Methuen.
- » Cossa, R. (2004). “El teatro siempre hace política”. *Revista Ñ, Edición Especial, Número Aniversario*, n. 54, sábado 9 de octubre, 68.
- » Diéguez, I. (s/f). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénica.
- » Dubatti, J. (2004). *El teatro de Eduardo Pavlovsky: poéticas y política*. Tesis Doctoral. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Dos tomos. Disponible en el Repositorio Digital de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA <<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/flodigital/1568>>.
- » Dubatti, J. (2005). “Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros”. En J. Dubatti. *El teatro sabe. La relación escena-cognocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 151-172.
- » Dubatti, J. (coord.) (2006). *Teatro y producción de sentido político en la Postdictadura. Micropoéticas III*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.
- » Dubatti, J. (2007). “Entrevista a Mauricio Kartun”, incluida como Anexo a continuación del artículo “Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros”. *La revista del CCC [en línea]*. Septiembre, n° 1. Disponible en Internet <<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/22/>>.
- » Dubatti, J. (2010). “El Niño Argentino de Mauricio Kartun y la producción de sentido político: el teatro como “ladrillazo a la vidriera”. *Latin American Theatre Review*. The University of Kansas, EEUU, vol. 43, N° 2 (Spring), 5-23.
- » Dubatti, J. (2011). “El teatro de Buenos Aires en el siglo XXI: pluralismo, ‘canon imposible’ y post-neoliberalismo”. *Latin American Theatre Review*. The University of Kansas, EEUU, vol. 45, N° 1 (Fall), 45-73.
- » Dubatti, J. (2012a). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- » Dubatti, J. (2012b). “Teatro, producción de sentido político y subjetividad (1990-2011)”. *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*. Department of Spanish and Portuguese, University of California, Irvine, año 27, N° 53 (abril), 13-22. Número especial dedicado a “Poéticas teatrales y prácticas políticas 1990-2011”, coordinado por J. Dubatti.
- » Dubatti, J. (2015). “La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas”. En: Luis Alberto Quevedo. Comp. *La cultura argentina hoy. Tendencias!* Buenos Aires: Siglo XXI y Fundación

- OSDE, 151-196.
- » Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
 - » Foucault, M. (1983). *El discurso del poder*. Buenos Aires: Folios.
 - » Greimas, A. J. (1976). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
 - » Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
 - » Kartun, M. (1993). *Teatro I*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor. Incluye *Chau Misterix, La casita de los viejos, Cumbia Morena Cumbia, Pericones, El partener, Salto al cielo*.
 - » Kartun, M. (1999a). *Teatro*. Madrid: Casa de América. Incluye *Como un puñal en las carnes, Desde la lona, Rápido nocturno, aire de foxtrot*.
 - » Kartun, M. (1999b). *Teatro II*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor. Incluye *Como un puñal en las carnes, Desde la lona, Rápido nocturno, aire de foxtrot*.
 - » Kartun, M. (2005). *La Madonnita*. Buenos Aires: Atuel.
 - » Kartun, M. (2006a). *El Niño Argentino*. Buenos Aires: Atuel.
 - » Kartun, M. (2006b). *Escritos 1975-2005*. Buenos Aires: Editoeria Colihue.
 - » Kartun, M. (2006c). *Chau Misterix, El partener, La Madonnita, La suerte de la fea*. Buenos Aires, Losada.
 - » Kartun, M. (2006d). "Cartografía de una obra". *Revista Teatro*, Complejo Teatral de Buenos Aires, a. XXVII, N° 85 (julio).
 - » Kartun, M. (2007). "Jugar al teatro sin solemnidad". *Revista Ñ*, 21 de abril, 58-59.
 - » Kartun, M. (2012). *Tríptico patronal: El Niño Argentino, Ala de criados, Salomé de chakra*. Buenos Aires: Atuel.
 - » Kartun, M. (2014). *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*. Buenos Aires: Atuel.
 - » Law, A. y Gordon, M. (1996). *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics. Actor Training in Revolutionary Russia*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company Publishers.
 - » Meyerhold, V. E. (1969). *Meyerhold on Theatre*. ed. E. Braun. London: Methuen.
 - » Meyerhold, V. E. (1973). *Teoría teatral*: Madrid: Fundamentos.
 - » Meyerhold, V. E. (1992). *Textos teóricos*. ed. Juan Antonio Hormigón. Madrid: ADE.
 - » Morin, E. (2003). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
 - » Morris, N. y Schlesinger, P. R. (2000). "Des théories de la dépendance aux théories de la résistance". *Hermès*, N° 28, 19-33.
 - » Pavlovsky, E. (1994). *Rojos globos rojos*. Buenos Aires: Ediciones Babilonia.
 - » Pavlovsky, E. (1995). *El bocón*. Concepción del Uruguay, Entre Ríos, Argentina: Ayllú.
 - » Pavlovsky, E. (1996). *Poroto. Historia de una táctica*. Concepción del Uruguay, Entre Ríos, Argentina: Búsqueda de Ayllú.
 - » Pavlovsky, E. (1997). *Teatro completo I*. Buenos Aires: Ediciones Atuel. Contiene las obras *Poroto, Rojos globos rojos* (nueva versión), *Paso de dos, El bocón, Pablo, Potestad y Cámara lenta*.
 - » Pavlovsky, E. (1998). *Teatro completo II*. Buenos Aires: Atuel. Incluye los textos *El*

Señor Laforgue, Tercero incluido, Cerca, Telarañas y El Señor Galíndez.

- » Pavlovsky, E. (1999a). *Micropolítica de la resistencia*. Buenos Aires: Eudeba/CI-SEG.
- » Pavlovsky, E. (1999b). *Textos balbuceantes*. Buenos Aires: Teatro Vivo.
- » Pavlovsky, E. (1999c). *Poroto. Nueva versión para teatro*. Buenos Aires: Galerna y Búsqueda de Ayllu.
- » Pavlovsky, E. (2000a). *La multiplicación dramática*. Buenos Aires: Editorial Galerna y Búsqueda de Ayllu. Escrito con H. Kesselman.
- » Pavlovsky, E. (2000b). *Teatro completo III*. Buenos Aires: Ediciones Atuel. Incluye las obras *La muerte de Marguerite Duras*, *Textos balbuceantes*, *Poroto (nueva versión)*, *El Cardenal*, y los textos breves *La ley de la vida*, *Alguna vez y Trabajo rítmico*.
- » Pavlovsky, E. (2001a). *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel.
- » Pavlovsky, E. (2001b). *Pequeño detalle*. Concepción del Uruguay, Entre Ríos, Argentina: Búsqueda de Ayllu.
- » Pavlovsky, E. (2002). *Teatro completo IV*. Buenos Aires: Atuel. Incluye *Volumnia*, *Pequeño detalle*. Dos textos breves (2001), *Somos*, *La espera trágica*, *Un acto rápido*.
- » Pavlovsky, E. (2004). *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, subjetividad y política*. Buenos Aires: Astralib.
- » Pavlovsky, E. (2005a). "Auschwitz y sus complicidades". *Página/12*, Buenos Aires, 5 de febrero.
- » Pavlovsky, E. (2005b). *Teatro completo V*. Buenos Aires: Atuel. Incluye los textos *Variaciones Meyerhold* (dos versiones y "Otras variaciones"), *Imperceptible*, *Análisis en París*, *El robot*, *La cacería*.
- » Picon-Vallin, B. (1990). *Meyerhold*. Paris: CNRS, Col. Les Voies de la Création Théâtrale, N° 17.
- » Prélot, M. (2002). *La ciencia política*. Buenos Aires: Eudeba.
- » Said, E. (1996). *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós.
- » Sánchez Vázquez, A. (1985). *Filosofía de la praxis*. México: Grijalbo.
- » Schmitt, C. (1985). *Estudios políticos*. Madrid: Doncel.
- » Stoppino, M. (1997). "Poder". En: Bobbio, Norberto, Nicola Matteuci y Gianfranco Pasquino, dirs. *Diccionario de política*. México: Siglo XXI, tomo II (décima edición), 1190-1202.
- » Weber, M. (1984). *Escritos políticos*. México: Folios, dos tomos.

