

RECURSOS FARSESCOS EN LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE VERDUGO EN *EL SEÑOR LAFORGUE* DE EDUARDO PAVLOVSKY

Michał Hudyk

Universidad Marie Curie-Skłodowska de Lublin
Polonia
andhitchhiker@gmail.com

Resumen. El drama gira en torno al infame proceder de persecuciones políticas y las llamadas desapariciones forzadas durante la dictadura argentina en los años 1976–1983. La pieza recurre a un vasto repertorio de recursos farsescos con la intención de incrementar el efecto de choque, que el teatro pretende inducir en el público. Lo cómico en la obra en cuestión, conseguido mediante palabras y signos extralingüísticos, aparte del evidente objetivo farsesco, se orienta hacia lo siniestro en la representación de la violencia estatal, así que estas dos dimensiones se compenetran en la construcción de los personajes.

Palabras clave. Teatro. Dictadura argentina. Desaparecidos. Pavlovsky. Recursos farsescos. Farsa siniestra.

Abstract. *Farcical Elements in the Creation of Tormentor's Character in *El señor Laforgue* by Eduardo Pavlovsky.* The play revolves around the infamous operation of severe political persecutions and the so-called enforced disappearances carried out by the 1976–1983 Argentine military dictatorship. It employs a wide range of farcical elements in order to increase the shock reaction it seeks to incite among the public. The jocular effect, obtained by dint of both linguistic and non-linguistic signs, apart from its evident farcical purpose, heads towards the representation of the sinister

side of Argentine state terrorism. These two dimensions harmonise with each other in the play that provides the spectator with the insightful creation of its characters.

Keywords. Theatre. Argentine dictatorship. “The disappeared”. Pavlovsky. Farcical elements. Sinner farce.

1. Eduardo Pavlovsky (1933–2015). Esbozo de biografía intelectual¹

Eduardo Pavlovsky pertenece a las figuras clave de la escena dramática contemporánea en la Argentina. Nació en 1933 y falleció en 2015. Fue un destacado autor de piezas teatrales y textos teóricos, psicoterapeuta, actor de cine y teatro, guionista, intelectual disidente, boxeador y nadador, excampeón continental de los 100 m mariposa, hombre de un enorme potencial y fuerzas creativas inagotables. Su obra se dio a conocer internacionalmente y llevó a que se le otorgaran varios premios prestigiosos. Además de dramaturgo, se lo conoce también como médico psiquiatra y analista con varios años de práctica en el campo terapéutico, pionero del psicodrama en América Latina. Sus antepasados vinieron a Buenos Aires de la Rusia decimonónica, donde el abuelo paterno de Eduardo fue militante anti-zarista de Narodnaya Volya.

Pavlovsky comienza su aventura teatral en los años 60, con búsquedas experimentales, pero pronto abandona el código jeroglífico de la estirpe vanguardista a favor de un teatro más abiertamente comprometido con la realidad política del país. Fruto de dicho giro estético y temático será su obra maestra *El señor Galíndez*. Con la instauración del gobierno de la junta militar, Pavlovsky, amenazado de muerte, se ve obligado a abandonar el país, después de haberse escapado, saltando por la ventana de su cuarto, de un intento de secuestro por parte de un comando armado de fuerzas especiales. Al haberse exiliado en España, continúa su labor de terapeuta y dramaturgo. Regresa a la patria y presenta *El señor Laforgue* (1982) y *Potestad* (1985), obras que constituyen *sui generis* un ajuste de cuentas con la época del *Proceso*.

2. Circunstancias de aparición y fuentes de inspiración

El teatro pavlovskiano muestra predilección por explorar temas políticos situados en un momento histórico muy concreto, y lanzar un inquietante desafío a distintas convicciones colectivas². Tal es el caso de *El señor Laforgue*. En el momento de la aparición de la pieza (julio de 1982), el régimen de la Junta conserva todavía su potencial represivo, hecho que no permite que se hable abiertamente de sus abusos. Por consiguiente, Pavlovsky sitúa

¹ Véase al respecto, por ejemplo, la extensa nota biográfica ofrecida a propósito por Scippioni (2000: 81–91) o las que propone Dubatti en *Eduardo Pavlovsky. Teatro Completo* (Dubatti, 2003: 7–44).

² Varela (2005: 1) comenta a este propósito: «[...] Pavlovsky entiende la práctica teatral como una instancia donde se le plantean problemas al espectador. Como Hamlet, busca en la exposición del drama un camino para enfrentar a su pueblo con una verdad social y política, en muchos casos con conflictos que esa sociedad no quiere ver. Por esta razón su teatro no es tranquilizador, sino que reconstruye aquellos episodios que durante mucho tiempo se buscó mantener en la oscuridad».

la obra en el Haití del dictador François Duvalier. Los hechos que se representan y otros que se evocan en la obra parecen, efectivamente, ambientados en la isla francófona de los años 50; no obstante, como expone Dubatti (2008: 14), este presunto contexto haitiano no es sino una deliberada estrategia de escamoteo, alcanzada mediante «el procedimiento de metaforización cultural [...] que enmascara la dictadura argentina bajo la represión haitiana». El propio Pavlovsky admite que la verdadera inspiración para la obra fue la historia de un médico argentino que, actuando en calidad de funcionario estatal, anestesiaba a prisioneros políticos en aviones, segundos antes de que se los arrojara desde lo alto a las profundidades del Río de la Plata³.

Proponemos someter a análisis los recursos farsescos en la construcción del personaje y en la producción de significados dentro de la obra. Para la mejor consecución de dicho objetivo resumiremos, en pocas palabras, los hechos acaecidos en la pieza.

3. Resumen de los hechos

En la escena de apertura, Juan Carlos Open acude a la Institución donde es sometido a un interrogatorio médico. Sin que se haya esclarecido el propósito de dicha anamnesis, el personaje queda confrontado con un tal Calvet, individuo lastimoso y repugnante. Este descubre ante el espectador el vínculo que entrelaza a los dos hombres. Open resulta ser piloto, funcionario del régimen encargado de deshacerse de los prisioneros políticos, arrojándolos al mar y borrando testimonios de la monstruosidad de las represiones. Calvet confiesa ser una víctima de Open que, terriblemente lesionado, sobrevivió debido a un error técnico del piloto. El prisionero relata, con todo lujo de detalles, lo ocurrido la funesta noche del 3 de julio de 1958, junto con la más impactante consecuencia de la falta de profesionalismo mostrada por Open. Esta resulta ser un escándalo internacional, que llegó a ocasionar la publicación, en una revista extranjera, de un artículo sobre la metodología de las desapariciones, basado en

³ Resultará reveladora la siguiente confesión del dramaturgo, incluida en sus escritos teóricos, agrupados bajo el título *La ética del cuerpo*: «En 1980 vine del exilio y un amigo [...] psicoterapeuta, me invitó a almorzar [...]. Estábamos almorzando y, de improviso, pasó una persona con guardapolvos blanco. “¿Ves ese médico que pasó por ahí?”, me dice mi amigo. “Lo tuve que internar porque empezó a delirar. Se encargaba de anestesiarse a los prisioneros políticos que arrojaban desde los aviones al río. Él les daba la anestesia para que fueran arrojados sin tanto sufrimiento. Tuvo un brote psíquico y comenzó a delirar. En su delirio empezó a relatar anécdotas de los aviones, comenzó a decir que era de la Marina y que arrojaban prisioneros al Río de la Plata”. Mi amigo me explicó que, muy impresionado por esto, lo había medicado y había resuelto emplearlo en su laboratorio. “Claro, él tiene hijos y nadie le daba empleo”. Se había convertido en una bomba. Era un represor que deliraba la represión. Yo esto lo viví casi como una fábula. Yo sabía borrosamente que tiraban presos políticos por los aviones. Pero allí me enteré de golpe, de forma brutal. Me impresionó también la forma desinteresada en que mi amigo había ayudado a este “pobre hombre” porque tenía hijos. Me parecía que tenía el horror al lado, tanto en lo relativo a lo anecdótico del avión como a la forma del relato sobre lo de avión. En ningún momento hubo de parte de mi amigo una crítica a la desaparición de la gente o en cuanto a esta monstruosa forma de tirar gente al río. Éste fue el núcleo de *Laforgue*, el coágulo vivencial, emocional. La imagen de los cadáveres que llegan flotando a las islas» (Pavlovsky, 2001: 110–111).

el testimonio que el herido Calvet había dado en medio del delirio. El artículo salió con la fotografía de Open, sacada de su tarjeta de identidad, que el sedado prisionero agarró y metió en su bolsillo segundos antes de que fuera arrojado al mar por la portezuela del avión. Es en este momento cuando se anuda el conflicto dramático: Open, hasta hace poco un infalible funcionario del régimen, de una impecable reputación profesional, se ha vuelto peligroso y ha pasado a constituir una amenaza grave para el prestigio y la seguridad de la dictadura.

En las escenas siguientes las autoridades someten al personaje a una total transformación. El verdugo va a compartir el destino de sus víctimas, ya que ahora se lo quiere hacer “desaparecer” a él también. Open, convertido en el señor Laforgue, es un atlético entrenador de culturismo que, sin embargo, no deja de delirar y recordar los episodios de su trabajo como piloto. Tampoco resulta fructífera la metamorfosis física del sujeto.

En la secuencia de cierre, las olas van arrojando cuerpos de los desaparecidos a la orilla del mar. Laforgue está, desde fuera del escenario, agitando a la muchedumbre, clamando justicia y venganza. La obra termina con un “diluvio de cadáveres” que invaden la escena.

4. Recursos farsescos en la construcción del personaje verdugo

La inigualable destreza con que Pavlovsky construye sus personajes ambiguos y dinámicos es lo que define por excelencia al teatro del maestro porteño. En la pieza en cuestión el dramaturgo lo consigue mediante la acumulación de recursos farsescos.

Dentro de las artes dramáticas, la farsa se asocia tradicionalmente con la hilaridad, la comicidad y el humor. Según Pavis, la farsa es «aquello que confiere picante al alimento cultural y serio de la alta literatura». Mientras la comedia hace reír mediante el sofisticado ingenio de la palabra, la farsa favorece lo situacional y otorga protagonismo al cuerpo. Su objetivo es provocar «risa franca y popular; para lo cual utiliza [...] un tono copiosamente escatológico u obsceno. Los sentimientos son primarios, [...] la alegría y el movimiento se apoderan de todo» (Pavis, 1998: 204–205).

El señor Laforgue no es, sin embargo, una farsa clásica, ni mucho menos una comedia. En la opinión de Scipioni (2000: 197–206), la obra de Pavlovsky se acerca a la llamada farsa trágica, género con el cual comparte una serie de características, sobre todo la presencia de elementos humorísticos de varia índole en la exposición de un asunto serio y funesto, más propio de la tragedia. Asimismo, procurando exactitud terminológica, la estudiosa propone el término “farsa siniestra”, por la cual ha de comprenderse la que recurre a un vasto repertorio de recursos cómicos con la intención de incrementar el efecto de choque y perturbación que se deriva del contraste entre lo obsceno y caricaturesco de los personajes y lo trágico del tema tratado. Lo cómico en *El señor Laforgue*, aparte de su evidente objetivo farsesco, se orientará, por ende, hacia lo siniestro en la representación de la violencia estatal así que estas dos dimensiones se compenetran y completan en la caracterización del personaje verdugo. En otras palabras, «la obra en su totalidad parece moverse continuamente al borde del abismo, porque hasta la comicidad más banal e inofensiva amenaza persistentemente con desnaturalizarse y convertirse en pesadilla» (Scipioni, 2000: 204).

Es en la figura de Calvet, prisionero y a la vez funcionario secreto de la Institución, donde se observa más insistencia en los recursos farsescos, entre los cuales prevalecen signos extraverbales, corporales y kinésicos. Llama la atención el aspecto exterior del personaje, sumamente repugnante y caricaturesco. El espectador contempla a una figura mutilada descubriendo, junto con Juan Carlos Open, la incapacidad de Calvet de sentarse y de acostarse:

JUAN CARLOS: Entonces vamos a tener que hablar parados.

CALVET: Usted puede sentarse si quiere. No me molesta.

JUAN CARLOS: ¿Y usted se queda ahí parado?

CALVET: Ya le dije que no puedo sentarme. Tengo fija la columna. (36)

Más pasmosa resulta ser la declaración del personaje que admite no solamente no sentir sufrimiento, sino encontrar un cierto placer en sus defectos físicos. Preguntado por Open sobre las presuntas inconveniencias que le debe ocasionar su estado a la hora de satisfacer las necesidades fisiológicas, Calvet replica en tono grosero y escatológico, muy propio del género farsesco: “Placentero, es como un parto de pie; abro las piernas, hago fuerza y pienso que estoy pariendo” (36). Además, el prisionero ha aprendido a deleitarse rascándose furiosa e insistentemente los lugares del cuerpo en donde le salen llagas y eccemas, práctica repugnante que deja estupefacto a su adversario. Para poder llegar a las partes inaccesibles, debido a la imposibilidad de doblarse, Calvet utiliza un palo que a la vez le sirve de apoyo:

Cuando me rasco también la paso muy bien; por las vendas me salen eczemas, me llagan las piernas y me pica; como no puedo doblarme me rasco (*Se abre el saco y extrae un palo fino.*) Con este palo me puedo rascar hasta el tobillo. (36)

El prisionero llega incluso a identificarse con sus victimarios y admite que fueron ellos quienes le regalaron el palo y le pusieron un clavo en la punta, para que pudiera rascarse mejor:

[...] con el clavo afino la puntería...es como un juego...un tiro al blanco [...]; si acierto, me deja de picar instantáneamente, si no, me sigue picando [...] Cuando acierto de entrada, a veces el placer es como un orgasmo, pero eso es excepcional, dos o tres veces al año, pero con esto me basta. Un pequeño deporte. (38)

En contraste con su avanzada degradación física, Calvet es dueño de un perspicaz intelecto que le permite mantener una extraña y hasta chocante rigidez emocional, mediante la cual controla la situación y, “*orgullosa y altivo*” (36), sale vencedor de la confrontación con Open, a quien llega a dominar por completo. Dicho abismo entre el cuerpo y el intelecto del personaje, junto con su caracterización hiperbólica, constituye otra fuente de comicidad típicamente farsesca.

Conviene hacer notar, de acuerdo con la sugerencia de Scipioni (2000: 200), que la insistencia en las numerosas deficiencias físicas de Calvet hace que el espectador/lector note una cierta tendencia a exagerar, presente en la caracterización del personaje. Esta técnica antimimética no es, sin embargo, un mero recurso cómico. Dejará de serlo apenas el público descubra las circunstancias en que se produjo la “deshumanización” del personaje. Su terrible minusvalidez es explicada por él mismo, justo después de su primera aparición sobre el escenario. Preguntado por la razón de su lamentable estado, Calvet le responde a Open, no sin cierta satisfacción, que alimenta su conciencia del “cambio de roles” que se ha producido entre los dos: “Caí desde muy alto” (35), frase que, a lo mejor, podría ser otro ejemplo de recurso farsesco, orientado por el deseo de despertar la hilaridad del receptor. Si bien el verdadero significado de la confesión del prisionero permanece por ahora velado para quien contempla la obra, las palabras de Calvet llegan a producir una perturbación casi instantánea en Open, que, desesperado, trata de esquivar el inminente enfrentamiento. La referencia a la caída “desde lo alto” pierde su efecto farsesco para revestirse de horror y adquirir un toque macabro. No fue por casualidad ni por descuido, como se podría, erróneamente, suponer, que el personaje se hubiese caído y lastimado, sino por haber sido disidente del régimen, uno de los tantos, perseguidos, detenidos y destinados a ser desaparecidos, en consonancia con la “tecnología de liquidación” predilecta de las autoridades. Calvet, antigua víctima del régimen, llegó, pasados unos años en total encierro, a identificarse plenamente con la ideología del sistema. Ahora le ofrece a la dictadura sus servicios de espionaje, reconociendo y delatando a sus excamaradas. La caída del avión constituye una especie de “mito fundacional” del personaje y es también su primer recuerdo. En este sentido, el prisionero es un sujeto altamente dinámico, susceptible de cambios y ambiguo desde el punto de vista moral.

El juego de significados y transformaciones semánticas se lleva a cabo en *El Señor Laforgue* a través del dúo dialéctico de personajes, que oscilan entre las categorías de héroe y antihéroe, víctima y verdugo. Juan Carlos Open, protagonista de la pieza, evoluciona desde un despiadado represor hacia un disidente. Su caracterización también se realiza, en gran medida, con la intervención de varios recursos farsescos. La confrontación con su exvíctima lo deja estupefacto y desarmado, llevando a la distorsión mental del verdugo. En la secuencia con Pichona, el piloto, incapaz de asimilar la alimentación suministrada, emite ruidosos eructos. Los esfuerzos de la mujer se concentran, en vano, en callar al delirante esposo:

JUAN CARLOS: (*Como absorto.*) Los muchachos estaban dormidos
 PICHONA: (*Muy nerviosa. Casi desesperada.*): ¡No empecés otra vez! ¡No empecés a eructar otra vez! Si tragás rápido, no digerís bien. Masticá. Mas-ti-cá bien.
 JUAN CARLOS: Yo no abría lo compuerta si no estaban dormidos...los anestesiaba el médico...Ninguno sufría...Todos caían dormidos.
 PICHONA: ¡Masticá! ¡Masticá bien! (*Él mastica.*) “Si no digerís bien te vas a enfermar”. “No eructes más, por Dios”. (48)

El protagonista, sin haber tenido que recurrir a una sesión de psicoanálisis, empieza a “expulsar” los contenidos ocultos e inconvenientes del subconsciente que, hasta ahora dormido e ininterrumpido, después del careo con Calvet, astuta y abyecta intriga tramada por sus superiores, está gravemente perturbado e impide que Juan Carlos siga viviendo su tranquilidad de siempre. Dichos eructos, que le ocasionan tanto horror a Pichona y en igual medida a las autoridades, no son sino culpas que el personaje no puede “digerir” y que lo siguen acongojando como remordimientos de conciencia. Los eructos son temidos por la mujer de Open y por los superiores del hombre, ya que se oyen por todas partes y producen un eco que va difundándose fuera del edificio en que permanece internado el protagonista:

JUAN CARLOS: Y Papá Doc, ¿qué dice?

PICHONA: ¡Dice que tus eructos son molestos y ruidosos! ¡Le molestan los ruidos! ¡Tus eructos tienen eco! ¿Entendés?

JUAN CARLOS: ¿Eco?

PICHONA: Claro, vos eructás aquí (*Se acerca a las paredes y las recorre tocándolas*) pero el ruido se propaga por las paredes, y por el eco sale a la calle. (48)

Si bien toda la situación con los eructos es un elemento por excelencia divertido, junto con la curación de buena masticación y de vitaminas que Pichona le suministra a Open, en contra de la voluntad de este, todo lo que sale por la boca del personaje es una revelación espe-luznante y peligrosa. El trastorno mental padecido por Open excede la esfera puramente íntima del personaje, ya que, al armarse el escándalo político ocasionado por la revelación de los hechos haitianos en la prensa europea, queda en entredicho la imagen de veracidad y benevolencia del gobierno de Duvalier.

Juan Carlos Open no puede, por tanto, permanecer vivo, se lo tiene que eliminar. Entonces se decide “desaparecer” al protagonista, “borrar” todo lo que constituía, hasta este momento, la esencia de su ser. Igual de peligrosa resulta ser la memoria del verdugo, por lo cual una parte de los esfuerzos se concentra en eliminarle todos sus recuerdos y, al mismo tiempo, hacer que Laforgue aprenda su “nueva historia”. La escena de metamorfosis se compone exclusivamente de signos extraverbales que le otorgan un toque sumamente grotesco e intensifican el efecto cómico:

Varias personas intervienen maquillando a Juan Carlos Open. Aparatos en los oídos donde él escucha grabaciones. Le van cambiando la ropa (...) Alguien le da inyecciones simultáneamente. Sería interesante varias inyecciones en varias partes del cuerpo. Le maquillan la cara (...). Alguien le engrasa el cuerpo. Le ponen pesas en las manos y Juan Carlos Open queda convertido en Laforgue, un culturalista de la época de Charles Atlas. Una especie de sesión de peluquería. Hay algo de amaneramiento en los movimientos del personaje. (51–52)

El resultado de dicha operación es el titular señor Laforgue, ridículo por su exagerado físico viril de musculoso culturalista, que tanto desentona con el automatismo y el extremo amaneramiento de sus movimientos. El hombre nuevo, cuyas características evocan ahora rasgos

de “un robot afeminado” que al bailar “mueve las caderas como una mulata” (59), y que puede provocar nuevas explosiones de espontánea hilaridad del público, resulta haber evolucionado en un monstruo de Frankenstein que logra escaparse de las manos de su creador y se pone a actuar en contra de “lo programado”. Laforgue-fantoché, caricatura humana, pensado como un títere fácilmente manejable, propósito para el cual se le ha robado su personalidad y sus facultades del ser humano, resulta severamente problemático y desvela, por vez primera y totalmente en contra de la misión que le confían las autoridades, una individualidad indeseable y extremadamente amenazante de una *persona non grata*. Ahora, groseramente bufoneadas por su efecto contrario al previsto, las misiones pseudomédicas de metamorfosis ceden a la última esperanza del régimen, que es enviar a su inconveniente exfuncionario a Florida, hecho que tampoco se lleva a cabo. Avanza, mientras tanto, la evolución del robot humano en que se ha convertido Laforgue, la cual encuentra su punto culminante en la ya citada escena final de apariciones.

La farsa, con su predilección por lo obsceno y lo escandaloso, favorece, como hemos podido observar, los signos extralingüísticos. No obstante, está presente también la comicidad verbal, como evidencia el siguiente ejemplo de “desliz freudiano” en el diálogo entre Pichona y doña Sara:

DOÑA SARA: Primero desgarrar bien los alimentos, segundo triturarlos con la dentadura filosa, hasta hacer una buena papilla, y entonces se empieza a tragar. Antes ¡NUNCA! Sólo la buena papilla se traga y digiere. Eso dice el señor Duvalier y él sabe hacer papilla.

PICHONA: ¡A todos hace papilla! (49)

Dicho diálogo concierne a los problemas que le ocasiona a Juan Carlos su incapacidad de digerir los alimentos. El protagonista, como si fuera un niño, es mimado por doña Sara, que lo llama “su nenito”, lo arrulla y lo acaricia como a un bebé recién nacido. Estas ternuras, que tienen por objetivo infantilizar al sujeto dramático, abruptamente dan paso a lo obsceno y grosero cuando, hacia el final de la escena, el nene de Juan Carlos desea saciar sus necesidades sexuales y se pone a copular con Pichona. Los problemas para dormir continúan después del cambio de identidad. El señor Laforgue tiene miedo de la pesadilla que lo sigue acorralando y en que sube al avión con su familia. La incorregible memoria y los remordimientos de conciencia no dejan de acongojar al personaje, y nada pueden contra ellos las vitaminas, los arrullos y las pesas que el culturista sigue levantando con la caricaturesca insistencia de sus ridículas y amaneradas contorsiones.

5. Conclusiones e inferencias

Como hemos podido observar, los recursos farsescos juegan un papel primordial en la construcción de los personajes en *El señor Laforgue*. No obstante, al contrario de lo que se podía suponer, lo farsesco no sirve aquí para entretener al público, ni para apaciguar el horror representado. La lectura extratextual de la pieza no permite que se la califique ni de farsa, ni de comedia. La comicidad permanece al constante servicio de lo que Dubatti

denomina “teatro político de choque”, orientado por el afán terapéutico del Pavlovsky psiquiatra. Si damos por válida la imagen de la sociedad argentina a finales de la época del *Proceso* como una sociedad amnésica, reacia a trabajar su experiencia común, se nos revelará la maestría de los procedimientos formales de Pavlovsky. Veremos entonces que la metáfora haitiana y los recursos farsescos no son sino sofisticadas técnicas de psicoanálisis, que sirven para vencer los mecanismos de defensa del gran inconsciente común de una sociedad marcada por la dictadura.

Résumé. Komické prvky v postavě kata ve hře Eduarda Pavlovského *Pan Laforgue*. Drama pojednává o politických perzekucích a tzv. mizení osob v době argentinské diktatury v letech 1976–1983. Autor této divadelní hry používá široký inventář komických prostředků ve snaze znásobit šokující efekt, který má hra v divákovi vyvolat. Komično v tomto díle, jehož je dosaženo prostředky jak verbálními, tak neverbálními, kromě toho, že chce být fraškou, se soustřeďuje na smutnou stránku zobrazování státního násilí. Oba rozměry se tak prolínají při výstavbě dvou hlavních postav.

Bibliografía

- DUBATTI, Jorge (2003). *Eduardo Pavlovsky. Teatro Completo 1*. Buenos Aires: Atuel.
— (2006), “Teatro macropolítico de choque y procesos metafóricos: de *La mueca* a *El señor Laforgue* (1970–1983)”. In: DUBATTI, Jorge (ed.). *Eduardo Pavlovsky. Teatro Completo 6*. Buenos Aires: Atuel.
PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós Ediciones.
PAVLOVSKY, Eduardo (2001). *La ética del cuerpo*. Buenos Aires: Atuel.
SCIPIONI, Estela Patricia (2000). *Torturadores, apropiadores y asesinos. El terrorismo de estado en la obra dramática de Eduardo Pavlovsky*. Kassel: Edition Reichenberger.
VARELA, Alejandra (2005). “La mueca cruel. Sobre el teatro de Eduardo Pavlovsky”. *Registros de Cultura* [online]. [cit.10.12.2016]. Disponible en: <http://www.bymsrl.com/pv/>

Michał Hułyk
Instytut Filologii Romańskiej
Wydział Humanistyczny
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
Pl. M. Curie-Skłodowskiej 5
20031 LUBLIN
Polonia