

Un breve recorrido por la puesta de *Último match* en el Teatro San Martín

Carlos Fos

En una temporada teatral poco brillante en la que sobresalieron, por diversos motivos, *Un día en la muerte* de Joe Egg de Nichols en la sala Planeta, *Una noche con el señor Magnus y sus hijos* de Ricardo Monti, en el Teatro del Centro y *Juegos de masacre* de Ionesco, en el Teatro del Globo, tuvo su destacado espacio el estreno mundial de *Romance de Lobos*, en el Teatro San Martín. La cartelera de ese año en el complejo oficial de la calle Corrientes estuvo marcada por un desequilibrio estético, moneda corriente desde su inauguración (en el nuevo edificio). Salvo esporádicos intentos, como la corta gestión de César Magrini, no se lograba darle a este singular espacio escénico una impronta que lo consolidara definitivamente como lugar de legitimación en el campo. Argentina transitaba una nueva dictadura, la autodenominada Revolución Argentina, comenzada con el golpe de estado que terminó con el gobierno de la Unión Cívica Radical del Pueblo encabezado por Arturo Illia en 1966. Sin embargo, tensiones políticas, sociales y económicas, provocaron la remoción del primer mandatario militar de este proceso, Juan Carlos Onganía. La violencia ejercida desde el Estado era resistida con decisión por los sectores clasistas sindicales, enfrentados con la burocracia gremial, funcional al régimen ilegítimo. Así se sucedieron diversos episodios, que culminaron en el “Cordobazo”, verdadero movimiento de masas, que finalizó con la toma de la mayor parte de la capital mediterránea en mayo de 1969. La suerte de Onganía estaba sellada, aún cuando proclama, desafiante, que «Si es preciso se debe modificar la constitución, se debía pensar en un período transcurrido entre la Revolución de Mayo y la sanción de la constitución Argentina, lo que es equivalentes a 43 años para 2013.»¹ Un general desconocido tomaba el mando, con la complacencia de Estados Unidos, concentrado en su política de establecer autocracias adictas en el marco de la “Guerra fría”. Mientras Levingston asumía, las agrupaciones guerrilleras aumentaban su presencia y la posibilidad del regreso de Perón se acrecentaba, una obra escrita por Eduardo Pavlovsky y Juan Carlos Herme comenzaba a ensayarse en la sala Casacuberta. La pieza,

¹ Discurso del presidente de facto Juan Carlos Onganía, pronunciado el 3 de junio de 1970. Fuente Actas de Prensa de Presidencia de la Nación, sin fecha de edición.

Último match había ganado el premio del 35º aniversario del Teatro Ift en 1967 y, según los autores, era una rara mezcla de poéticas en circulación en ese momento. “Es impresionista de vanguardia – dicen los autores-, pero aunque no intentamos hacer una obra realista está impregnada de vida y cruda realidad”². Ya habían concretado una pieza en coautoría, *Alguien*, con el grupo Yenesí del que fueron fundadores, por lo que con fina ironía, señalaba Herme en cuanto a este funcionamiento del binomio, “Quizá se repita con nosotros, un fenómeno al estilo del Gordo y el Flaco”. Tato lo completaba diciendo, “En psiquiatría trabajo a dúo. El fenómeno de la complementariedad, algo con que los rusos nos sorprenderán dentro de diez años, también se dio en este caso”³. Planteaban la necesidad de no escribir “para” el teatro sino escribir teatro, sin poder separar el producto escrito del montaje y de la acción. No caer en la trampa de una adhesión al modelo literario, de escapar a la tiranía de la palabra como única motora de la comunicación. Pavlovsky, definía, entonces, al teatro como comunicación, alertando que la palabra era sólo un componente más en la misma, que en escena debía dialogar con las imágenes, las luces, los sonidos, favoreciéndose así una experiencia más vasta, lo que expresaba como “experiencia total”. Conrado Ramonet fue el elegido para la dirección, algo que no nos puede sorprender ya que había trabajado con Tato en *La cacería* y *Robot*, con buena repercusión en el campo teatral porteño de la época. De la versión original, desarrollada en 19 escenas, sufrió durante los ensayos modificaciones en su estructura, actuando la escenografía realizada por Héctor Calmet como una colaboradora inapreciable para el criterio a imponer por la dirección. Ramonet decidió un tratamiento naturalista y así lo explicaba, “A pesar de ser una obra de vanguardia, *El último match* mantiene una perfecta lógica y coherencia. Podría utilizarse un método totalmente realista pero prefiero, como lo hice en *La cacería*, partir del naturalismo para, a través de las improvisaciones, acceder a la exaltación”⁴. Dos dramaturgos afectos al boxeo, con práctica aficionada de este deporte, reeditan el mito del ídolo en su relación con la masa. Con una rapidez de reflejos, propia de la moralina de estos años, la Municipalidad calificó al espectáculo como “inconveniente para menores de 14 años”.

² Revista *Gente* del 12/03/1970, p. 26.

³ Revista *Periscopio*, N°27, 24/11/70, p. 50.

⁴ Revista *Periscopio*, N°27, 24/11/70, p. 51.

Ese año 70, *Último match* convivió en el Teatro San Martín con las visitas de Lee Strassberg y Eugene Ionesco, ambos invitados a dar charlas y seminarios. En cuanto al director norteamericano, las clases en superaron los cálculos iniciales y promediaban los 800 concurrentes. Esta cifra abultada excedía la capacidad de la sala, por lo que cerca de 250 alumnos participaban desde las escaleras, pasillos o hueco posible. El público que compuso el auditorio incluyó primeras figuras de la escena nacional, como Alfredo Alcón, Duilio Marzio, Inda Ledesma, Agustín Alezzo y Víctor Laplace. También, intervinieron numerosos actores secundarios y estudiantes de teatro, danza y dirección. No se trató de un seminario meramente expositivo. Por el contrario, los ejercicios propuestos constituían el núcleo central de los encuentros.

Entre tantas voces, pareció finalmente alzarse la del maestro que, dando una lección de humildad, expresó en la última jornada: “Nunca traté de definirlo (al teatro). Creo que todo el mundo sabe lo que es el teatro, pero si uno se pone a definirlo entra en dificultades. Si se me hubiera preguntado qué es el amor, yo hubiera contestado qué es el teatro.”⁵

Y concluyó afirmando: “Mi técnica es más un conocimiento y experiencia de vida que una extensión aplicada del psicoanálisis. Pienso que el actor aprecia es que se lo reconozca no sólo como un autómatas que trabaja en la parte ciertamente más íntima y personal de sí mismos. A menudo no reconocemos ni damos al actor ningún crédito. Y es por esto que los intérpretes responden a mis insinuaciones”⁶. Cuando Ionesco viajó a Buenos Aires en 1970 para el estreno de *Juego de masacre*, se organizaron en el San Martín una serie de mesas redondas. Cuando empezó algunas noches había en la sala Casacuberta apenas cinco espectadores, uno de los cuales era su propia mujer. Pero la resistencia se fue rompiendo poco a poco y las charlas se completaron a lleno, con numerosos jóvenes interesados en explorar nuevas vías en la dramaturgia. Paso a paso, el público reconoció los códigos de Ionesco y se convirtió en éxito dentro de los sistemas de producción que su teatro exigía. Ningún otro teatro sistematizó tan prolijamente la crítica a los ideales burgueses a través de la caricatura, la parodia, el sarcasmo. Así logró un discurso nuevo que expresa de manera ridícula el mundo del hombre destruido que se iba hundiendo en la nada más angustiosa. Pero estas presencias destacadas, así como la destacada labor del Ballet del Teatro San Martín, dirigido por Araúz, debían luchar en el imaginario colectivo con los discursos

⁵ Fragmentos de los seminarios grabados por la sección sonido del Teatro San Martín, sin editar.

⁶ *Ibidem* cita 5.

provenientes del poder, que pretendían imponer concepciones congeladas de una supuesta identidad nacional, vinculada con las formas más conservadoras, sostenedoras de un proyecto de país acorde a los dictados de los organismos internacionales financieros. Considerar la identidad de una comunidad como un sustrato inmutable, incapaz de transformarse y emparentado con un espacio mitificado del pasado dorado al que siempre hay que recurrir, es un error cometido por ingenuidad o manipulación ideológica. Los límites entre las construcciones del individuo y las del grupo que integra son porosos y en muchos casos difíciles de establecer. Un individuo puede encontrar su propia identidad relativa cuando es capaz de definir un conjunto de valores que siente como propios. En un proceso que parta de la expresión menor a la mayor que la contiene, podemos aseverar que un sistema cultural se hace cargo de su identidad dinámica cuando distingue una estructura de valores que lo tipifican y que le permiten crecer en madurez al seguir estas regulaciones. Sin acercarnos a categorías como la ley natural, este crecimiento de la sociedad enmarcado en la aceptación de un código de reglas (modificables sólo ante la emergencia de elementos que demanden estos ajustes) requiere de libertad. Una libertad basada en el pensamiento crítico, herramienta de cuestionamiento imprescindible para el desarrollo positivo. Pero si el poder es arrebatado por un sector en detrimento de la mayoría, si el silencio reemplaza la polifonía democrática de los seres que conviven en el grupo, es tiempo de repensar esa identidad, pues sus principios han sido violentados. Una clase dirigente pervierte los fundamentos del poder y lo utilizan con el objetivo de esclavizar al resto de la población, sumiéndolos en la ignorancia, despersonalizándolos, condenándolos a una obediencia ciega. Este comportamiento ilegítimo no se detendrá, no tendrá diques para el establecimiento de la violencia recíproca como nuevo parámetro y asaltará las estructuras del Estado para convertirlo en una suerte de superyó que se instalará en cada uno de los individuos para generar en ellos por coerción o convencimiento la necesidad de serviles tributo. Es curioso cómo en el origen de las autocracias, el discurso al que se apela para lograr empatía se nutre de términos como “esencia nacional” o “respeto por los valores morales y religiosos”. Ya hemos señalado que la apelación a una identidad cristalizada es una estrategia para introducir falsos indicadores y premisas pseudohistóricas funcionales al esquema de dominación. En cuanto al ampuloso recitado de epidérmicas y vacuas piezas de oratoria sobre moralidad, todo se resume a este perverso juego de promocionar lo que se invierte en

la acción concreta. En la dictadura prevalecerá la corrupción, la prostitución, el saqueo, el asesinato del que disiente. Y la sacralidad declamada es una nueva intentona por escapar de ella; intentona fallida porque lo sagrado siempre encuentra al hombre, no importa el poder que haya usurpado, no importa lo bien que haya borrado sus huellas. Y lo sagrado retornará bajo la forma de la violencia fundadora, que escapa al control aún del que cree que todo controla. En la dictadura del período 66-73, se sembraron las semillas de la violencia recíproca, cuyo accionar la superará en el tiempo y resistirá los intentos inconscientes de la débil democracia que le siguió, con el agravante que durante ésta falleció el “padre” de un entramado social que anhelaba recomponerse, sin observar los elementos incompatibles en pugna que la integraban. Esa violencia esencial, que hace del hombre como cazador su propia presa, sigue en un espiral trágico demandando más víctimas propiciatorias. Y será la brutal dictadura iniciada en 1976, la continuidad de este proceso, con una carga de destrucción redoblada. La dictadura reeditó la antinomia que en la historia argentina se definió con conceptos como "salvajismo" o "barbarie". Se identificaba al supuesto enemigo interno de las “tradiciones nacionales” como un salvaje, señalización inclinada a la construcción del otro como anticultura, como reflejo invertido del nosotros. En los años del “Onganiato” y su continuación, la censura y la represión cuando ésta era ineficaz acalló voces, aunque la organización de amplios espacios de la población, en especial los obreros concientizados, los estudiantes y los intelectuales comprometidos, continuaron con sus actividades tendientes a socavar ese supuesto poder omnipresente. Aún había cierta tolerancia, a regañadientes, ganada a fuerza de movilizaciones y luchas. Pero bastarían apenas unos años para que aún en democracia formal, desde las propias organizaciones del Estado se aniquilara al “diferente”. En este momento de quiebre de una cultura, los que defienden las posiciones dominantes impuestas, deben eliminar cualquier posibilidad alternativa a la que sostienen. Ya no se trata de reeditar papeles paternalistas sobre algunos discursos amenazantes, es imperativo dismantelar las estructuras que les dieron vida y acabar físicamente con los que las crearon o simplemente simpatizaron con su producción intelectual. No hay espacio para el “salvaje bueno”, no hay reservación para hacinarlos, salvo los campos de exterminio. Y para que la tarea se complete, la batalla hay que librarla en el campo de las ideas, esparciendo la creencia que el salvaje no está en el afuera de las márgenes, sino en el interior de cada uno de los individuos. Preparar la conciencia colectiva

para que truequen la armonía y solidaridad por la desconfianza; todo el que nos rodea es un enemigo potencial, un recurso del discurso emergente de resistencia que debe ser delatado para su posterior castigo. La violencia se instala en la guerra indiscriminada contra el otro; el eterno sospechoso, el tibio, el que titubea. El salvaje, desde esta nueva concepción, reside en cada uno de nosotros, forma el contenido reprimido tanto del nosotros como del otro, es el otro en nosotros, y nos convierte a todos en sospechosos. Del “coiffeur de seccional” y la persecución a los jóvenes por rebeldes, se pasó al asesinato del que enfrentaba el modelo económico a sostener, sin importar los medios. Eufemismos interesados llamaron a este período como “dictablanda” en imposible comparación con el gobierno militar iniciado en 1976. Esta posición no puede ser sostenida, ya que estamos en presencia de un largo proceso que engloba a ambas autocracias y al interregno del peronismo de los años 73 al 76, en el que un mismo proyecto, con apenas tenues variantes, se impone.

Regresando a *Último match*, ese campeón imposible debía dar cuenta de sus hazañas ante una fervorosa tribuna que lo endiosa y luego lo engulle. La elección de Rodolfo Bebán para encabezar el elenco sorprendió inicialmente por su injusta identificación con la actividad televisiva y con la interpretación de galanes en melodramas. Estuvo acompañado por Elena Tasisto, Julio De Grazia, Tacholas, Germán Yanes y Rogelio Romano, por citar algunos de un numeroso colectivo.

Ramonet se encontró con ideales condiciones de producción, para dar rienda suelta a la poética de dirección que prefiriese. Además no se trataba del primer contacto con la pieza, ya que la conocía desde hacía cuatro años, y mantenía con ella una extraña relación. Desde querer ponerla con anterioridad, hasta considerarla un texto ensayístico sin posibilidad de llevarse a escena. No terminó allí este particular derrotero en común con el texto, ya que lo utilizó en un curso de análisis de dramaturgia que dictaba por entonces. Contar con un llamado concreto del San Martín, que desde su dirección tenía planes concretos para la sala Casacuberta (dedicarla a piezas de autor nacional), concretar una experiencia con Tato y la seguridad de que un actor como Bebán quería formar parte de esta aventura artística, terminaron por convencerlo. En una primera lectura de puesta, decidió integrar al protagonista, en este caso la Masa, con actores acostumbrados a la improvisación, con la capacidad de convertirse, además, en re-creadores del texto en su concepción total. Como cuenta en la edición de Talía de la obra, Ramonet modificó detalles de la pieza original,

entre ellos, la intrincada relación entre el Campeón y la masa (su separación de ella y su vuelta como derrotado a su seno) y repensó ciertos procedimientos a partir de la escenografía. En esta tribuna y ring, base del dispositivo diseñado por Calmet, estarían incluidos los espacios demandados por el texto de los autores. Asimismo, redistribuyó escenas, gracias al profundo manejo de la obra que la experiencia anterior le había conferido, dándole un perfil menos ensayístico, unas de las preocupaciones que lo perseguía desde su primer acercamiento a la misma. En el trabajo con los actores, inició con una etapa de improvisaciones, evitando el texto y limitándose a una lectura del proyecto general como disparador de acciones. Antes de operar sobre el elenco, se encontró con Rodolfo Bebán, para profundizar juntos sobre los aspectos humanos y personales, que no aparecen en superficie en el personaje del Campeón, especialmente en los comienzos del texto. Una vez en presencia del resto del colectivo, Ramonet apeló a situaciones extraídas de la realidad capaces de otorgarle las respuestas y las atmósferas requeridas, de acuerdo con su visión, por los momentos medulares de la creación de Pavlovsky y Herme. El eje para este momento de los ensayos fue lo que denominaron “mundo de Match”, que en palabras del director “era un mundo donde las conexiones entre los acontecimientos son de esencia, y no de características naturalistas”⁷. Al considerar que había dado forma a lo que entendía era su noción de masa, pasó a laborar los distintos entramados de ésta con el resto de los personajes, y los ricos intercambios entre ellos mismos. A continuación, se logró, con mínimas indicaciones, unir lo obtenido con los pasajes correspondientes de la obra. Dice Ramonet, “yo proponía a los actores que llevaran a escena, con puesta espontánea, una sucesión de escenas en el orden en que aparecían en el texto; y, luego de recordar los climas ya improvisados que necesitábamos, ellos lo hacían”.⁸ Finalmente, con una tarea de orfebre, se ordenó la riqueza caótica conseguida, para canalizarla en una puesta audaz pero lista para encontrar un público cómplice. En este momento, Conrado Ramonet puso su atención en “llevar el nivel expresivo a zonas intermedias entre el Naturalismo y el

⁷ Consideraciones previas y experiencias de la puesta en escena en la edición de *Último match* de Ediciones Talía, Buenos Aires, 1970, p. 6.

⁸ Consideraciones previas y experiencias de la puesta en escena en la edición de *Último match* de Ediciones Talía, Buenos Aires, 1970, p. 8.

Expresionismo, corriendo el centro de gravedad hacia uno otro de los polos”⁹. Una maquinaria compleja que, con el aporte de 46 actores, estaba lista para el estreno. Las funciones comenzaron el 14 de mayo de 1970 (en función especial para prensa) y las consideraciones de la crítica no tardaron en aparecer. No hubo un criterio de valoración que predominara en la recepción de esta apuesta. La revista *Periscopio* del 26 de mayo de 1970 decía, “Conrado Ramonet no advirtió este peligro: su puesta en escena es una clara muestra de la confusión. (...) Esto no agregó claridad ni fuerza a la débil pieza de Herme y Pavlovsky, sino que subrayó todos sus defectos de construcción. Los autores se apropiaron de un tema vastamente abordado por la literatura y la cinematografía: apogeo y decadencia de un boxeador. Pero la nueva versión no añade nada a lo ya conocido y, en alguna medida, escamotea la realidad, ocultándola entre dudosos vericuetos psicológicos.” El diario *La Nación* del 17 de mayo comenta, “Como lo consigna el programa, movimiento y ritmo son la base de la representación. La pieza, que poco o nada de novedoso presenta como literatura dramática rescata su validez como espectáculo con sus delirantes “hinchas” sobre las gradas, aullando y contorsionándose (...) Como actores, la labor de estos dos intérpretes (Bebán y Romano) es correcta, sin que sus papeles les ofrezcan mayores oportunidades de lucimiento. Lo tiene en cambio Julio de Grazia como “el líder de la masa”, encargado de que este monstruo de mil cabezas nunca se aquiete.”

Es interesante el debate que genera el texto en los críticos, en cuanto a su condición o no de renovador de las estéticas teatrales. Algunos hablaban de una propuesta interesante y novedosa, otros se inclinaban por un bosquejo no terminado pero con aristas plausibles, mientras que varios sólo descubrían lugares comunes en la obra, sin ningún aporte original. A modo de ejemplo, citemos los conceptos vertidos por el periodista de la revista *Panorama* del 26 de mayo: “Porque si bien es cierto que el libreto de Pavlovsky y Herme no ofrece sino lugares comunes y postulados elementales, y que la mas que asiste a los espectáculos de boxeo es la verdadera protagonista de *Último match*, no lo es menos que de concebir su puesta en escena como un alarde reproducción verista se incurre en la redundancia y en la inutilidad. (...) Nada de esto es nuevo, y mucho menos el lenguaje con que los autores lo tratan (el único momento original es el intercambio de regalos). Pero, acaso por eso mismo, la envoltura de tan endeble historia necesita imaginación, inventiva,

⁹ Consideraciones previas y experiencias de la puesta en escena en la edición de *Último match* de Ediciones Talía, Buenos Aires, 1970, p. 9.

delirio. Ramonet mueve admirablemente a la multitud de jóvenes intérpretes que hace de público del match: saltos, cabriolas, puñetazos y alaridos no sólo “están hablando” sino que también se integran en un meditado esquema formal. Pero tampoco se logra el gran poema épico de la multitud: todo se queda en la imitación, nada en la creación.”

José Armagno Cosentino, en la revista *Microcrítica* de junio de 1970, tomó una posición de cierto equilibrio, evitando el blanco o negro imperante: “El teatro ha provocado polémicas que el andar de los años no ha podido ponerles punto final. El desacuerdo continúa pese a que las nuevas modalidades del tiempo le han impuesto formas en las maneras y el lenguaje a tono con la época (...) La gente concurría a los espectáculos para emocionarse, aprender o conmoverse. (...) Más luego, vinieron otros para reemplazarlo por el de “crisol de vida”. Es decir no el reflejo de una existencia determinada sino la conjunción de muchas realidades distintas que, formando una sola, se pareciera en matices a todas pero en unidad a ninguna. Los de la nueva generación, los de la presente que todos los días nos reserva una sorpresa, han venido como pequeños que obedecen las órdenes de su maestra a borrar el pizarrón para que los compañeros de la clase siguiente no se enteren de los trabajos realizados en el turno anterior. Para ellos el texto tiene que reemplazarse con la acción, mejor dicho con el espectáculo. (...) El espectáculo que se ofrece en el teatro San Martín tiene todas estas características pero conserva algunas del teatro convencional, de ese teatro abominado por la talla de autores como Herme y Pavlovsky.”

Por último, veamos la posición del periodista de *Confirmado*, en su edición del 20 de mayo de 1970, “Ahora – dicen los autores- se trata de escribir teatro, obras que incluso se nieguen a ser leídas, piezas inseparables del montaje y de la acción”. Este *Match*, que se publicó hace tres años, traía indicaciones que invitaban ciertamente, a la libertad de realización, sugerían elementos expresionistas en la puesta y pedían movimiento de masas, de color y de secuencias. Todo en el valioso trabajo de creación colectiva cuyos frutos se ofrecen en la Casacuberta. (...) Y este *Último match*, con muchísimo box ocurriendo en escena, un poco reiterativo también, ha de juzgarse como una experiencia apreciable, por encima de sus deflecamientos. Tanto más si se tiene en cuenta que, en parte expresionista y eco de nuevos planteos escénicos, la acoge un teatro municipal, en un acto de promisoría apertura.”

La respuesta del público no fue la esperada y luego de algunas funciones, las butacas vacías de la segunda sala del Complejo daban testimonio de esta realidad. Ante una lesión sufrida

por Rodolfo Bebán en las costillas durante las escenas de pugilato, debió ser reemplazado por el propio Tato, generando este episodio versiones encontradas. Algunos pensaron que tal golpe era menor y no le impedía al reconocido actor continuar su tarea y sugerían que su deserción se debía a que iba poca gente. Más allá de los vaivenes del bordereaux, la experiencia fue reconocida como valiosa por la dirección del teatro, quien persistió en su idea primitiva de dedicar la sala Casacuberta a dramaturgos argentinos de reciente incorporación al campo.

1970. Un año de incremento de la violencia en la Argentina. Los grupos armados preparan una escalada en sus operativos y dan golpes resonantes como el secuestro y asesinato del general golpista Pedro Eugenio Aramburu y los copamientos de las ciudades de la Calera en Córdoba y de Garín en Buenos Aires. La agrupación Montoneros asume la autoría de estos hechos, así como la del asesinato del dirigente burócrata sindical José Alonso, pieza clave en la reunificación de la CGT comandada por José Ignacio Rucci. Los partidos políticos tradicionales se reúnen en la denominada “Hora del pueblo”, para exigir al nuevo mandatario de facto, Levingston que convoque a elecciones en un período cercano sin proscripciones políticas. Los sindicatos de base no aceptan los movimientos acuerdistas de la Central Obrera y llaman a movilizaciones y paros, mientras que sectores de la Iglesia Católica Romana endurecen su posición con las políticas económicas que favorecen las diferencias sociales y agudizan los padecimientos de los más humildes; lo hacen mediante un llamamiento al compromiso social desde Santa Fe, en una carta en la que se califican como “sacerdotes del tercer mundo”. Números: 473 hechos de violencia, 52 huelgas locales y regionales, 76 movilizaciones masivas, 78,5 % de población urbana con crecimiento de la concentración en la tenencia de la tierra y multiplicación de las zonas precarias en los márgenes de las ciudades, apodadas “villas miserias”. Cifras que reflejan la crisis del tejido social y la imposibilidad de las medidas represivas para detener las protestas ante las mismas. Ese mismo año, un boxeador argentino, Carlos Monzón, gana el título mundial de su categoría, derrotando al campeón Nino Benvenuti. En otro ring, en un perpetuo ritmo con la masa, que lo eleva como ídolo y luego lo aplasta, otro campeón se presenta ante el público teatral porteño.

Reflexionaban los autores al término de los ensayos y frente al estreno de la puesta: “Desde este ángulo de enfoque nuestro comentario para la presente edición consiste en señalar que

la puesta preparada por Conrado Ramonet para el Municipal General San Martín nos ha proporcionado una valiosa experiencia. Disponemos ahora de una importante prueba de evidencias para perseverar en nuestro trabajo y orientarnos decididamente hacia la conjugación de contenidos dramáticos con estilo de vanguardia y fuerte sentido popular”. Punto final para un breve recorrido de la obra que, a la postre, sería -hasta el momento- la única participación de Pavlovsky en el Teatro San Martín.