

Protocolos de obediencia, dinámica perversa y fantasías masculinas en Oscar Villegas y Eduardo Pavlovsky

Gustavo Geirola

La totalidad es falsa
Oscar Villegas.¹

Potenciar dramáticamente la interiorización de la violencia como obvia, como cotidiana.
Eduardo Pavlovsky.²

Contexto teórico y político para dos dramaturgos

En América Latina y en su proceso capitalista, al progreso del panoptismo y su consagración policial, tal como lo ha estudiado Michel Foucault, hay que sumar la instalación del sistema disciplinario de la obediencia, cuya matriz feudal podemos fijar en el temprano diseño jesuítico del ideal masculino, militar y misional que sostiene las *militia Christi*, según se desprende de las *Constituciones* (1552) y de la famosa (y terriblemente vigente) carta de Ignacio de Loyola sobre los grados de la obediencia [debida] de 1553. Si el estatus de la mirada y del cuerpo permiten en el panóptico una metáfora cultural de una sociedad de control generalizado, no es menos cierto que el diseño jesuítico (que se prolonga hasta el ideal del revolucionario en los textos del Che Guevara [Geirola 1995]), se basa en una serie de fantasías masculinas (Theweleit, Mosse) que promueven paradójicamente los mismos valores ya estudiados para la consistencia ideológica del fascismo (Payne, Laqueur).

Panoptismo y jesuitismo, como máquinas de procesamiento del cuerpo y control del poder, diseñan, amén de un programa de teatralidad que con demasiada “naturalidad” denominamos “teatro” (Geirola 1993), un superyó sin el cual parece no poder funcionar ninguna organización, sea oficial o contestataria. La importancia de esta máquina se hace mayor cuando se comprende cómo la disidencia (social, política, sexual, etc.) trata de enfrentarse a ella y, por eso mismo, es imprescindible tener dicha máquina en cuenta cuando se conceptualiza la revolución como tal y las estrategias (guerrilleras o

no, artísticas o de otra índole) que se ponen en marcha para desbaratarla. E incluso es importante comprender el funcionamiento de esta máquina como una política de la mirada a fin de reconsiderar la historia reciente, en sus éxitos y en sus fracasos.

Como es ya lugar común, en América Latina – a diferencia de lo que se denomina en Estados Unidos “política de las minorías” (las que generalmente operan recurriendo a la negociación progresiva) – el imaginario de la revolución siempre ha configurado sus estrategias sobre la base del atentado al sistema vigente, destrucción del mismo y supuesto reemplazo por otro basado en la justicia social. A esto es necesario agregarle la reproducción de los esquemas homosociales (a veces solapadamente homoeróticos pero nunca visiblemente homosexuales) de toda institución que alega ampararse y, por ende, garantizar el “carácter viril” (Martí 459) de su empresa orientada hacia los destinos de la nación.

La configuración religiosa con las que se imagina a la vez la revolución y las huestes revolucionarias, ligada al proceso del cristianismo en su versión latinoamericana, termina diseñando posiciones que reproducen, como una matriz simbólica, los postulados del enemigo, cualquiera haya sido la virulencia de sus iniciales proyectos de subversión. “La teinture religieuse –qu’elle soit nature ou coloration – des luttes de libération nationale et sociale est – medita nada menos que Régis Debray (15) – un fait incontesté qui appartient à l’histoire d’hier et d’aujourd’hui.” Y Debray agrega:

En Amérique latine particulièrement, la culture chrétienne déborde le christianisme et lui survit dans le “socialisme scientifique.” Par-delà le messianisme traditionnel et ostensible –soif de justice et espérance du Royaume –, c’est la morale sacrificielle du devoir qui anime des militants immédiatement confrontés au martyre: les thèmes du rachat par la souffrance, du salut dans la mort, de l’expiation du passé s’habillent dans le vocabulaire marxiste-léniniste, en des termes qui laisseraient Marx et Lénine perplexes, dérivés qu’ils sont des mystiques castillanes, et de Martí l’Apôtre, sinon de Sénèque l’Ibère. Zapata se consacrait à la Vierge, et Sandino cultivait la théosophie. La libération nationale comme *rédemption* des opprimés, la révolution comme *régénération*, l’engagement como *vocation*, la discipline comme *dévotion*, “*el hombre nuevo*” qui dépouillera le vieil homme, figurent en toutes lettres, par exemple, dans les premiers Manifestes de La Havane (1960-1962) et cette langue est toujours commune à ceux qui tombent là-bas, en Amérique centrale, les armes à la main.

Le sang est la semence des nations – image commune à Tertullien et à nos oraisons funèbres –, et mourir pour la Cause, récompense suprême. Il y aurait un livre à écrire, qu'un Max Weber "latino" nous donnera bientôt: l'éthique catholique et l'esprit révolutionnaire. (16)

El recurrente lenguaje religioso cristiano, todo él trasladado al discurso revolucionario, está siempre organizado alrededor del pecado, de la redención, del sacrificio y la autoinmolación.³

Las consideraciones sobre el fracaso o el éxito revolucionario se tornan inestables cuando se mide hasta qué punto el carácter perverso de la política de la mirada en el capitalismo y su complicidad con el martirologio cristiano en su versión latinoamericana han atrapado, cuando no bloqueado, la conceptualización de la revolución como instancia radical.

En el marco del avance obediente del terrorismo de estado (represiones estudiantiles y obreras, como Tlatelolco [1968] y el Cordobazo [1969], el exterminio programático de la guerrilla urbana y rural, el incremento de la censura en todos los niveles de la cultura, etc.), el mexicano Villegas y el argentino Pavlovsky metafORIZAN tanto el encierro del sistema social como la implacable cancelación y reapropiación de las voces disidentes recicladas luego en su propio beneficio. Así, si todo canon produce su disidencia, la producción de la transgresión no escapa a las fórmulas rituales de la obediencia al Otro, en la que el sujeto apenas logra una economía libidinal en su propia autoinmolación, siendo del Otro la satisfacción conseguida.

La dinámica perversa (Dollimore), que afecta necesariamente los discursos, refuerza siempre la norma mediante un proceso de exclusión, emblemización estereotipada de lo excluido y subsecuente punición, reciclaje o eliminación del otro-enemigo, sea en su dimensión racial, sexual o política. Esta dinámica perversa del capitalismo genera y promueve diferencias y exclusiones, justamente porque son éstas las que le dan a posteriori el justificativo necesario para la represión generalizada. Es de este modo que se garantiza la reproducción y permanencia del discurso hegemónico de la decencia y el ser nacional. Por eso, tanto los discursos revolucionarios como los contrarrevolucionarios necesitan promover un horizonte de pureza e higiene social (Jameson 161), mediante la eliminación de lo diabólico que amenaza la reproducción y conservación de la sociedad que esos mismos discursos autorizan.⁴ Villegas y Pavlovsky, con las múltiples similitudes estilísticas que los acercan, convergen además, desde sus inicios con *La paz de la buena gente* (1967) y *La espera trágica* (1964), respectivamente, en un replanteo de

las condiciones del teatro como espacio de ritualizaciones compulsivas que automatizan al sujeto y le cancelan la posibilidad de imaginar una liberación no letal.

No debe asombrar que lo más diabólico sea, en este marco, el “cuadro” homosexual, porque él reúne en sí dos “peligros”: el hecho de estar incluido en el sistema (educativo, militar, partidista) y el de amenazar con su práctica sexual el “carácter viril” de la estructura homosocial y obediente con que se imagina al hombre y a la sociedad salvadas de su decadencia y autodestrucción. Son las instituciones escolares, militares y policiales las encargadas de sentar las bases y reglas para la creación del “hombre” *sano y nuevo* en el que se asientan las esperanzas y el futuro de la nación y de su “estilo de vida.”

Pero Villegas y Pavlovsky en vez de detenerse en la denuncia de un sistema promotor de víctimas, subrayan el encuadre perverso en el que éstas actúan por complicidad. Para estos dramaturgos, el posicionamiento de la víctima como *causa* de su propio y merecido castigo es producto de la trampa enunciativa en la que se la ha hecho caer. En efecto, como en el circuito enunciativo de la palabra injuriante (incluido el piropo [Miller]), el poder tiránico (sea voz o mirada) promueve un entorno que obliga a su futura víctima a iniciar el circuito de la violencia, justificando así por anticipado su inmediata punición posterior. Pero no sólo entrapa a su víctima mediante este castigo anunciado, derivado de una agresión enunciativa previa, sino que le arrebató al otro desde el inicio la capacidad de discernir y ocupar una posición enunciativa capaz de promover otro discurso no necesariamente compelido a responder a la injuria.⁵

La siniestra teatralidad de lo familiar y la familiaridad siniestra de lo teatral

Conviene ahora detenerse en dos textos teatrales que se hacen cargo de metaforizar la sociedad y de reflexionar metateatralmente sobre dos instituciones que, aunque *visualizables* en la familiaridad de la vida social, han dejado de ser *visibles* en cuanto máquina de promoción de efectos represivos. Tanto la escuela militar en *Santa Catarina* (1969) de Villegas, como la sala de tortura en *El señor Galíndez* (1973) de Pavlovsky, se presentan como espacios familiares (en el sentido doble que Freud contrastó para *das Unheimliche*, como lo familiar y a la vez lo siniestro), en donde las acciones de sus personajes parecen “naturalizar” el ejercicio del poder e invisibilizar la producción del horror y de los agentes del horror, mientras definen una teatralidad que deja ver las coordenadas de perversión del sistema que las autoriza.

Para asegurar la decencia de la sociedad, revolucionaria o no, el encuadre panóptico⁶ supone un esquema carcelario (por ende policial) cuya *ratio* se define por ser una totalidad sin fisuras, donde todo es dado ver desde el centro, sin que este último pueda a su vez ser visto. Si es, además, como dice Michel Foucault, “un lieu privilégié pour rendre possible l’expérimentation sur les hommes” (206), y si “fonctionne comme une sorte de laboratoire de pouvoir” (206), el modelo de la obediencia, por su parte, cumple el rol de interiorizar el panoptismo en el sujeto, amalgamando las rebeldías y diferencias a un orden jerárquico de sometimientos escalonados en la certeza de un saber del Otro, siempre secreto e inapelable.

Panóptico y obediencia (o su correlato en la vergüenza sartreana o en el régimen paranoico de las militancias contestatarias), van a configurar un “modèle généralisable de fonctionnement; une manière de définir les rapports du pouvoir avec la vie quotidienne” (Foucault 206-207). Amparados en el juego con las máscaras sociales y la instalación de un “secreto” compartido, panóptico y obediencia se proyectan en otros procesos de producción sociocultural, reproduciendo su “système architectural et optique” (Foucault 207). La teatralidad del teatro, como emanación y consagración escópica y arquitectural de la sociedad burguesa en la que surge, no ha escapado a estas modelizaciones, y por ello Villegas y Pavlovsky, en el virulento período en el que escriben estas piezas, en vez de sumarse al cuestionamiento formal que sufría esta teatralidad a través de la promoción de la creación colectiva, van a optar por replegar la teatralidad del teatro sobre sí misma, especialmente en cuanto al procesamiento de los protocolos de visibilidad y constitución subjetiva del espectador.

Si, de acuerdo con la terminología foquista de Carlos José Reyes, “[e]l objetivo más profundo de la improvisación [era, en la creación colectiva,] “asaltar” la obra, como si fuera una fortaleza, atacándola por distintos ángulos y niveles, a fin de no matar su pluralidad de significados inherentes a toda verdadera obra de arte” (107), Villegas y Pavlovsky, a fin de hacer visibles las condiciones de opresión capitalista, recurrirán más al realismo y al absurdo que al distanciamiento brechtiano. Sin embargo, podemos reconocer en ellos la misma *teatralidad de la guerrilla* (Geirola 1995), que está en la base de todas las estrategias espectaculares de los *sixties*, no tanto por el cuestionamiento al autoritarismo del autor, del texto o del director, sino por su asalto a la “cotidianidad” o “acostumbramiento” en la protocolización de la verosimilitud del espectador dentro de la convención del realismo burgués.

Es el orden de las complicidades el que exploran Villegas y Pavlovsky. Para hacerlo, no pueden dejar de invocar las tres coordenadas preferenciales que toma todo aparato disciplinario:

a) *parámetro padre-hijo*: establece un vector vertical de dependencias y acatamientos, que se representa en el orden *familiar* de la sociedad (sexual, racial, clasista); supone un total sometimiento del hijo que, en la imposibilidad de satisfacer el mandato paterno, se inmola para exorcisar la culpabilidad que surge de su incumplimiento.⁷ Es un encuadre modelizante y uniformizante, pero también transgresivo en tanto genera un deseo de *querer ser* el padre.

b) *parámetro de la obediencia*: estrechamente ligado al anterior, establece también un vector vertical, pero su eficacia se mide por la adecuada instalación en el sujeto del aparato de control de su propia conducta: no se rige por la presencia del padre sino por la resonancia de su voz, “voz que sólo se incorpora, no se asimila” (Geréz Ambertín 180). Supone un total aniquilamiento de la voluntad y tiende a cancelar toda emergencia del deseo de *querer ser el padre*, mientras que, a la vez, tranquiliza, en cuanto releva de los cargos criminales por obediencia debida. c) *parámetro de la perversión*: admite y sintetiza los dos anteriores, por cuanto establece un ritual en el que la aparente transgresión se cancela dentro de una economía que, en su estructura, muestra al perverso formando parte de un contrato en el que, fuera de ocupar el lugar de sujeto, se instala como un obediente, es decir, ocupa la posición de objeto del deseo del Otro.⁸

Transgresión sexual y delación en la dinámica perversa de Santa Catarina

Santa Catarina trata el tema de la homosexualidad en un colegio militar;⁹ es decir, en un lugar cerrado y artificialmente separado del resto de la vida social, tal como ocurrirá más tarde en *El eclipse* (1990) y *El dandy del hotel Savoy* (1995) del mexicano Carlos Olmos, donde el mismo tema se desarrolla en una aldea de Chiapas o en la cárcel de Reading, Gran Bretaña, respectivamente. Pero, a diferencia de estas últimas, Villegas, con escasas indicaciones escénicas, a la manera draguniana, muestra la situación de los niños y jóvenes dentro del colegio como homologable a la que existe fuera del mismo. Si “[a]ccording to Villegas – dice Donald Burgess – one of society’s primary functions is the creation of victims” (15), la obra deja ver que esta victimización se da a partir de ceremonias amatorias compulsadas por el encuadre homosocial y uniformizante de un colegio cuyo centro es la estricta obediencia canalizada por el sistema disciplinario.

Allí, pues, donde es de suponer un sistema orientado hacia la construcción del “carácter viril,” la jerarquía directiva y su complicidad con el entorno familiar del cual proceden los internados, pactan en una invisibilidad sobre el ejercicio de la homosexualidad, como forma violenta de apropiación y extorsión del subalterno.

La homosexualidad admite aquí una lectura de doble movimiento: en primer lugar, de afuera hacia adentro de la escuela, en tanto el ámbito homosocial garantiza la invisibilidad del homoerotismo y la homosexualidad generados en las prácticas sociales que resultan de la represión cultural y económica. En segundo lugar, de adentro hacia afuera, en la medida en que la satisfacción de los deseos homosexuales, al enfrentar las limitaciones de la escuela y los órdenes jerárquicos y homofóbicos, promueven la expulsión y el castigo, asegurando y reafirmando la decencia como norma masculina y heterosexual. De hecho, la homosexualidad y sus prácticas derivadas (no escritas, con escrituras clandestinas o culturalmente degradadas, pero fuertemente ritualizadas y que llegan incluso hasta el incesto entre hermanos), funciona no como el contradiscurso de la decencia, sino como su suplemento.

En efecto, si en la calle el niño se compra historietas, en el colegio, los internos, como en *Juvenilia* de Miguel Cané o en *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, leen y escriben novelas o folletines cuya dimensión melodramática dispara fantasías sexuales diversas a la vez que la alta cultura resulta degradada mediante la parodia de los tópicos clásicos de la dama esquiva, el despecho amoroso, la siniestra corneja, el locus amoenus (*Santa Catarina* 62-63), con el que los internos modelizan sus prácticas amoratorias homosexuales. Pero también cultivan su fantasía – como en *El beso de la mujer araña* – mediante el cine (van a ver *Santa*¹⁰ [64]), orientan su agresión hacia el graffiti y exploran o atentan contra el lenguaje llevándolo a su límite mediante trabalenguas (82), adivinanzas (82), juegos de palabras para convocar la obscenidad (86), inversiones genéricas, dichos o refranes, etc.

De modo que a la escena inicial del viejo con el niño en la calle corresponde el conflicto interno producido por el deseo y los avatares amorosos. En ambos casos, el sistema produce víctimas como práctica de la violencia de los más fuertes sobre los más débiles y como forma compulsiva de constitución de una otredad en la uniforme constitución de lo mismo. La escena del incesto entre hermanos varones es, en este sentido, una metáfora total de las formas compulsivas de dominación y de solidaridad que el sistema promueve (*Santa Catarina* 102). En la “mujerización”¹¹ generalizada que genera el sistema, la

dinámica activo-pasivo, junto a la de mayor/menor y superior/subalterno, abre a un imaginario en el que es posible definir compulsivamente la masculinidad como instancia legitimante del poder y de todos los poderes. Lo que no alcanza a penalizarse en el interior de la institución, se penaliza afuera tanto por la violencia homofóbica de la familia, la sociedad y su cultura, como por las determinaciones económicas implacables.

Al escapar uno de los internos, todo el sistema parece desestabilizarse, pero sólo momentáneamente. Como lo señalara tempranamente George Woodyard, “[e]l escape definitivo al final es, como se indica estructuralmente, el comienzo de otra vida igualmente abrumadora” (6). En efecto, la fuga deja a la luz el secreto de los poderes públicos y privados, denuncia los pactos institucionales y familiares, y abre la instancia de una delación posible e infinita que, bajo una sospecha generalizada, promueve la necesaria teoría de la conspiración y, consecuentemente, (se) autoriza lo policial y obliga inmediatamente a la reestructuración de los pactos marginales y subalternos. Pero las voces (no siempre hay personajes en las piezas de Villegas) del “afuera” y del “adentro” no difieren y el sujeto no hace más que deslizarse por esta banda de Moebius de lo victimizante.

Hay dos escenas que homologan la estructuración del adentro y del afuera: la primera es la ya mencionada de un niño solo y hambriento recogido en la calle por la caridad de un señor que, avanzada la obra, termina gritando: SEÑOR. – Anda, sal, y ya sabes: aquí no vengas porque casi no estoy, cuando quieras verme vas al cine Victoria; lleva a tus amiguitos, más grandecitos que tú, nada más preguntan por el señor Cornejo y dicen que van de parte del señor de los programas, ¿eh? yo los meto. Toma, por si necesitas para tu camión o algo; tampoco vayas a decir que dormiste aquí, si me ves en la calle acompañado y no te hablo, tú también hazte el disimulado. (65)

La segunda, dentro de la institución, ocurre cuando la maestra, en una clase de biología, sorprende a Manzanita y a su amigo Pabilo tomados de la mano. Dejando sin sancionar lo que es promocionado por la institución, la maestra se atiene a su zona de incumbencia, no sin poner en palabras la lógica que garantiza la política de la mirada del sistema en su totalidad y la reproduce mediante los pactos sociales:

MAESTRA: No me gusta que se distraigan, no, no digan nada, agarrarse la mano es distraerse; así no se dan cuenta si sus compañeros los ven, ellos van a creer que se dan la goma, entonces vienen las indirectas, los chismes, hasta la burla, y si todos forman un grupo hay que tenerlos en cuenta; para llevarse bien, para estar a gusto en el grupo, para ser

amigos de todos, ya verán que siempre hay un momento oportuno, el que ustedes quieran; nunca seré una vieja entrometida con sus cosas, ¿no les parece mejor? ¿Qué dicen?

MANZANITA: Sí, señor.

MAESTRA: Sí señor quiere decir que me van a hacer caso.

MANZANITA: Sí.

MAESTRA: ¿Estás de acuerdo?

PABILO: Sí.

MAESTRA: Bueno, a mí no me dio pena decirles esto, no tienen por qué ponerse coloradotes sin querer verme, a ver: firmes como dice su teniente. (67-68)

Estas escenas, aparentemente desenganchadas del resto de la obra, son medulares; primero, porque demuestran que Manzanita, el interno que se escapa, no tendrá reales posibilidades de salida: la sociedad que rodea al colegio está estructurada con los mismos pactos de opresión que existen en la institución educativa; segundo, porque la caridad no es tanto una forma más de la hipocresía social generalizada, sino una forma de vehiculizar compulsivamente una sexualidad hacia los protocolos de victimización más que a la celebración democrática de prácticas disidentes. La dinámica perversa, como definimos más arriba, se muestra así en todo su esplendor: ella provoca o promueve disidencias para tener justificaciones de represión y, por ende, argumentos en favor de su cruzada moralizante y de su permanencia en la hegemonía.

A nivel del espectáculo, la obra no sólo se define por una perversión de las reglas del teatro aristotélico (Knowles), sino que además posiciona al espectador – gozne entre teatro y sociedad – como formando parte de un pacto doble en el que, por un lado, se le impone acatar silenciosa y cómplicemente la exposición de la pieza y, por otro, se lo coerciona al punto de delatar el “secreto” del espectáculo, convocando la represión de estado y/o reabriendo el circuito de producción de nuevas víctimas. La frase final de la obra identifica, de alguna manera, al personaje del delator con la función teatral del espectador, y es en sí misma reveladora de este circuito cerrado y a la vez reproductivo:

ROLANDO. – Ay muchachos. . . espérense. . . ay. . . es que también dije. . . (109)

El espectador está, como los internos del colegio, puesto ante una disyuntiva letal: si asiste y guarda en silencio sobre su adhesión o rechazo a lo visto, se convierte en una víctima silenciosa y, por ende, ineludiblemente cómplice del poder hegemónico, aún cuando su acción rehuse promover una teoría conspiratoria que, como vimos, siempre contribuye a la continuidad hegemónica. Si habla, si comenta la obra, sea para promover el interés o desinterés sobre el

espectáculo, favorece igualmente – como Rolando a los sectores hegemónicos, en la medida en que al denunciar/delatar la eventual transgresión del tema de la pieza, convoca de inmediato la censura y la represión, abriendo a la vez la cadena de producción de nuevas víctimas-espectadores que son necesarios para que la hegemonía (el espectáculo) subsista como tal.

En todo caso, si “la totalidad es falsa,” el sistema es coherente y cerrado, no habiendo salida por el lado de la salvación sino mediante la condenación o la sanción social. Por esto, el discurso de la maestra, en la escena 5, resulta paradigmático: la sociedad es una estructura que se reproduce, una organización que sólo se mantiene si hay “una disposición perfecta entre las diversas partes que constituyen el ser” (66); y como “esta ley establece sus relaciones y dependencias mutuas, es tan asombrosa que ninguna de las partes que integran el organismo puede funcionar sin la intervención de otras” (66). Con lo cual se concluye que si un organismo permanece es porque está sostenido por todas las partes mediante un contrato entre los *funcionalmente* poderosos y los *funcionalmente* subordinados, ya que “en la naturaleza no hay nada inferior ni superior ni inútil” (66). Por eso al final de esa escena, cuando ella ha descubierto a Pabilo y Manzanita, todos pactan el silencio para impedir que justamente la transgresión se haga norma. El silencio reinstaura la tranquilidad y la obediencia pacífica la escena social.

Al final de la obra, entonces, lo peor no resulta tanto del lado de la transgresión sexual, fácilmente reencausada mediante el castigo a los encuadres normativizantes del superyó como heredero del Edipo, sino del lado de la delación, que pone en palabra lo silenciado (soporte del poder, voz del padre muerto) y rompe las reglas no escritas del poder mismo. Es la ley escrita que se resiste a acercarse al silencio, ese otro cauce de la ley como superyó heredero del Ello, siempre dispuesto a promover la destrucción del sujeto por sí mismo.

El silencio de la voz: Pavlovsky y la perversión metateatralizada

Pavlovsky, como Villegas y muchos otros autores de los *sixties*, está obsesionado con poner experimentalmente en escena aquello que el contrato social ha dejado en la sombra: “Había necesidad – dice el autor – de denunciar que en la Argentina existía la tortura; pero no había ‘personajes’ que descendiesen al escenario” (Pavlovsky, “El nacimiento” 71).

El señor Galíndez, como *Santa Catarina*, relaciona fluidamente lo que ocurre en el escenario con lo que está ocurriendo en la escena social, como si uno y otra fueran parte de ese movimiento continuo dado por el plegamiento de la banda de Moebius. El espectador se enfrenta ahora al decorado de un departamento de la ciudad, en el que la señora Sara hace la limpieza.

Nada es aquí sorprendente, todo es cotidiano. Los personajes van entrando “naturalmente” y, a medida que los llamados telefónicos del Sr. Galíndez interrumpen y hacen a la vez avanzar la acción, el espectador va descubriendo progresivamente lo siniestro en esta familiaridad. En efecto, los personajes son torturadores a sueldo del Señor Galíndez (que nunca aparece en escena) y el departamento es el espacio siniestro y familiar en donde se extraen científicamente las delaciones de las víctimas.

Hacer visible lo invisible tiene, en esta obra argentina, varios registros de lectura: en primer lugar, la pieza asume situarse frente a la tortura y la represión política derivada de un sistema social que requiere de un control estricto de lo que amenaza subvertirlo; en segundo lugar, enfrenta la naturalización de la violencia vertical y horizontal que atraviesa la escena argentina, en el teatro y en lo social; en tercer lugar, juega con los protocolos de un canon teatral y con las variables del discurso psicoanalítico, inherentes a la formación de su autor y a la cultura de la clase media argentina en general y, finalmente, alegoriza la sociedad argentina y la sociedad capitalista mediante una puesta en escena de sus mecanismos de reproducción y rituales perversos.¹²

La perversión aquí, más allá de ser “a structural principle” capaz de configurar una instancia dialógica con el sistema aristotélico y de cuestionar la consistencia de la modernidad (Knowles 226), describe a su vez paso a paso la perversión tal como el lacanismo la deriva a partir del álgebra que le es propia.

Esta dinámica de la perversión se complica aún más si pensamos, desde la perspectiva lacaniana,¹³ en términos pulsionales: pulsión escópica/pulsión invocante. En efecto, si “la voz es el objeto del fantasma masoquista – y del sádico» (Marchilli 13),¹⁴ y si “la voz, como *a*, desplegaría un campo esencialmente indeterminado que la ubicaría lógicamente prematura en la constelación de objetos propuestos en el desarrollo del sujeto” (Mutchinick 49-50), resulta que “[l]a voz es el objeto de la pulsión invocante cuyo ‘recuerdo’ – repetición – marca al sujeto por haber *oído* anticipadamente la voz del Padre antes de poder *escucharla*, oráculo cuya cifra habrá sido su destino – sin que él lo sepa – cuando hable, en su desconocimiento de que lo hace para hacerla *oír*” (Marchilli 13-14). La voz resulta así ser “un resto inimagarizable” (Mutchinick 52), “un Real sonoro inimagarizable” (Mutchinick 53) que está detrás de la escena visual, conjuntamente con la cual se forma la fantasía.

Aunque no podemos sacar aquí todas las consecuencias implicadas en este marco teórico, baste al menos decir que *El señor Galíndez* sigue paso a paso la constitución del fantasma perverso, mediante una puesta en escena que deliberadamente se presenta como *lo familiar* para el espectador, especialmente para el acostumbrado a la escenografía del realismo reflexivo, y

que lentamente se irá transformando, *sin dejar de ser lo que es*, en un ámbito de tortura. La violencia anida en lo naturalizado de la escena teatral y de la escena social. Bajo esta pantalla, Pepe y Beto, los torturadores profesionales del Estado, disciernen la consistencia de la voz del señor Galíndez, siempre ausente de la representación, tanto para ellos como para el espectador.

Eduardo, el tercero en discordia que viene a ser entrenado por Pepe y Beto, desestabiliza las relaciones entre éstos entre sí y entre éstos y el Sr. Galíndez. Habiendo sido seleccionado por medio de un test, Eduardo no parece al principio dar cuentas de ser quien está capacitado para sobrellevar el contrato con el Sr. Galíndez y, en su ambivalencia de tímido y capacitado para la tortura, incrementa las dudas de Pepe y Beto – que están siempre vacilando entre las posiciones del Sujeto y del *a* (objeto)¹⁵ – respecto a la voz de Galíndez, debatiéndose entre la posible existencia conjetural, conspiratoria, de dos patrones (¿habrá un Otro del Otro?), y entre su propia consistencia “profesional” para satisfacer al Otro. Hay que tener en cuenta aquí el espectro del desobediente, el flaco Ahumada, quien, incapaz de sostener el contrato con Galíndez y sin poder guardar el secreto que le daba la confianza, termina sumergido en una culpa letal que lo conduce al suicidio, como la única salida, la única puerta de la escena.

Eduardo, además, lentamente demuestra que no está ahí para ocupar el lugar de la víctima; si cede al comienzo a la estrategia histórica de doña Sara, lentamente certifica que no puede sostener el lugar del partenaire de Pepe y de Beto. Serán Coca y La Negra – con sus respectivos tatuajes de San Martín de Tours y de Perón – quienes advengan a ese lugar, nunca consagrado por el amor o por el sexo. Pavlovsky, además, suspende la estridencia de los gritos y la reemplaza por “una música muy fuerte [que] tapa las voces de la escena. Sólo se ve la mímica” (194), para poner al espectador en posición de reponer la voz de Galíndez, para intentar abrir un espacio en donde *se evoque* ese Real no imaginable, siempre escamoteado por el aparato telefónico. Es que el poder de Galíndez reside justamente en su Nombre, en su ausencia y en su voz, no como *phoné* sino como silencio.

PEPE. – No te preocupes, pibe. Ahora vas a conocer con nosotros lo que es laburar. Vas a ver las caras que ponen en esta camilla. Nunca te las vas a olvidar.

BETO. – Afuera se hacen los machos, ¿sabés? Ponen bombas. Matan inocentes compañeros. Pero cuando los ponemos aquí en la camilla y los tocamos con los aparatos (*pausa*) ¡acá se cagan! ¡Se hacen pis encima! ¡Piden por la madre!

BETO. – Vos tenés que pensar que por cada trabajo bien hecho hay

mil tipos paralizados de miedo. Nosotros *actuamos* por irradiación. Este es el gran mérito de la *técnica*...y de Galíndez.

PEPE. – Y además lo que tiene de bueno es que es un laburo seguro. Hay mucha gente *arriba* que nos cuida. Muchos intereses.

BETO. –(A Eduardo.) Con Pepe laburamos cuatro veces nada más. Pero la verdad es que nos llevamos a las mil maravillas.

PEPE. – (Riéndose.) Tocamos la misma melodía. (*Beto y Pepe se colocan unas capuchas.*) (196-197, el subrayado en el texto es nuestro)

Escamoteándose a la visualidad de la víctima, Pepe y Beto certifican la instancia sistemática, científica, de la tortura, que ejercen también entre ellos; tortura que, por otra parte, no oculta su dimensión sexual y homoerótica, en la medida en que tiene como fin “mujerizar” al enemigo político y certificar la masculinidad de los victimarios como derecho adquirido. Es que, como escribe Galíndez y lee Eduardo, “[f]e y *técnica* son, pues, la clave para *un grupo de hombres privilegiados*. . . con *misión* excepcional. . .” (200, el subrayado es nuestro), lo que nos sitúa nuevamente, al final de este teorema perverso, en los tres núcleos (homosocialidad/ homoerotismo denegados, obediencia y gesta misional) que reconocemos en el fascismo (Laqueur, Payne). El terror de Estado y su instancia contestaria resultan *perversamente* equiparados en sus estrategias y organizados sobre “la misma melodía.”

El encapuchamiento en esta ceremonia controlada remite a la estructuración de la clandestinidad de los grupos subversivos y a la oscuridad de la sala en la que yace el espectador; en esta ceremonia en la que no se escapa ningún detalle, se insiste en la dialéctica de la máscara que se expone desde el comienzo: tanto los torturadores como los espectadores, tienen los mismos hábitos y responsabilidades, tienen una familia, intentan triunfar, estudian, y tienen también sus propios secretos para conseguir el placer, la melodía callada. Como los espectadores, estos personajes están instalados en la espera de ese “cualquiera” – hombre o mujer al que hay que torturar¹⁶: pego, me pegan, soy pegado/me pego – que les permita satisfacer las demandas del Otro y/o las propias (Pavlovsky, *El señor Galíndez* 182). Esta espera está frustrada: la víctima no aparece, no se visualiza, está diferida; sin embargo, esta espera es *trágica*, no sólo porque abre la expectativa de lo que el Otro pueda dar (el Otro lo tiene todo, es omnipotente, tiene infinitas víctimas), sino porque lleva inmediatamente a interrogar sobre *qué quiere el otro de mí* (qué me quiere el Otro).

De igual forma, el título de la pieza es un sintagma nominal que, funcionando como sujeto oracional, reclama al espectador y a los personajes su correlato de predicación. Se diseña así un espacio para la espera trágica,

que es a la vez una disyuntiva sintáctica y letal, sea en la medida en que Galíndez ocupe la posición del Otro que todo lo tiene (¿qué puede desearse para un Otro que todo lo tiene?: si nada le falta, el amor que le tengo es más por mi bien que por el suyo), o bien que ocupe la de un otro perverso que me sitúa en algún lugar donde *soy esperado*.

Pavlovsky pone en un juego especular la dinámica perversa y la dinámica teatral: esta metateatralidad, que deja al menos abierta la puerta de la sala (¿o habría que hacer salir al espectador por la única puerta del escenario?), no se sabe si conduce a un afuera, o a un simulacro de afuera, aunque el acatamiento y la espera de los personajes y del espectador insisten en la única certeza: “que todos laboramos para Galíndez” (Pavlovsky, *El señor Galíndez* 199).

Si ello es así, entonces todos “actuamos por irradiación,” todos somos actores con una técnica, todos somos hablados por el Otro, todos cumplimos los contratos perversos, todos estamos esperando a nuestras próximas – prójimas – víctimas y todos tenemos el rumiado deseo, la fugaz rebeldía de hacernos oír en el Otro” (“¡Te juro Pepe que un día Galíndez me va a oír!” [165]).

El señor Galíndez resulta ser el mejor exponente de una teatralidad de la guerrilla: reproductora de los protocolos del enemigo, instala, con las mismas estrategias, el mismo sistema perverso en la perversión ya generalizada. Como víctima o victimario, el espectador sólo queda con la alternativa de esperar/reproducir el ritual o bien advenir a un otro lugar desde donde liberarse del sistema social y del sistema teatral en conjunto, como quien se libera de una máquina cuya mayor ficción es el precario (aunque inamovible) binarismo burgués de un mundo humanizado y una tortura deshumanizada, como instancias opositivas y excluyentes.

Frente a estas falsas oposiciones, las piezas de Villegas y Pavlovsky insisten no sólo en el postulado de hacer visible lo invisible del entorno familiar institucional, sino también en recorrer a su manera la banda de Moebius de lo privado y lo público: a la práctica sexual privada en el seno de la institución escolar, corresponde la práctica pública de la tortura en el espacio privado. Toda subversión es, en esta dinámica perversa, nada más que el adentro silencioso y forcluido del sistema que retorna desde afuera a través del espectro de la víctima, ya atrapada y entrampada en el goce y predispuesta a satisfacer sacrificialmente el lado oscuro de la ley.

Notas

1. *La paz de la buena gente* (43).

2. "Introducción" a *El señor Laforgue* (7).

3. En muy pocos casos se registra una forma de pensar la revolución en términos de placer, no tanto como placer de hacer la revolución (siempre imaginado sádica o masoquistamente), sino como la revolución de los placeres. Un extreme sentido utilitarista está siempre presente en los textos "revolucionarios" para cancelar toda vía de imaginar el estatus del placer en un proceso revolucionario. Ateniéndonos a la Revolución Cubana, por ejemplo, sólo en un ensayo de Gutiérrez Alea, titulado "The Viewer's Dialectic" (original en español 1972), hay un planteo programático y problemático sobre una estética revolucionaria en la que se reivindicaría el placer frente al confort. Gutiérrez Alea subraya varias veces en este ensayo que "[the] art's function is to contribute to the best enjoyment of life" (116).

4. Como lo señalara José Angel Valente, en un artículo titulado "Cuba: dogma y ritual" (a propósito del sonado caso Padilla), la cuestión de la organizacidad del intelectual se convirtió en el punto central de discusiones entre los desarrollos de la base económica y las supervivencias o memoria cultural de la superestructura. Valente señala el creciente despliegue represivo sobre la cuestión racial, sexual y religiosa en la ya citada Declaración del Primer Congreso: "Lo que los educadores cubanos sitúan en el centro del proceso educativo y cultural es lo que ellos mismos llaman el 'monolito ideológico.' Alrededor de este símbolo venerable desencadenan los educadores una agitada zarabanda. El ritual es manifiestamente de exorcisación. Se trata, a todas luces, de visibilizar las entidades diabólicas que han de ser sometidas o eliminadas. Lugar preferente de la serie diabólica es el otorgado a los *intelectuales*, que pueden atentar contra la intangibilidad del 'monolito.'" (*Caso Padilla* 130)

5. "Estúpidos imberbes," por ejemplo, es una frase célebre con la que Juan Domingo Perón califica, al regresar de su exilio en 1973 y después de asumir su tercera presidencia, a la juventud peronista radicalizada, gracias a cuyo enorme apoyo socio-político su regreso se había hecho posible. El decreto No. 261, del 5 de febrero de 1975, firmado por Isabel Perón y promulgado para autorizar a las fuerzas militares a "neutralizar y/o aniquilar el accionar de elementos subversivos," dará luego curso legal a la caza de brujas de esos "imberbes" y "subversivos" (aumentados por listas negras confeccionadas con segura antelación) que, desde la articulación de la injuria habían pasado a la clandestinidad, declarando lo que más tarde se conocería como la "guerra *sucia*."

6. No puedo dejar de mencionar aquí un video realizado por el director cubano José Oriol en una cárcel de la isla construida sobre el modelo de Bentham. También aquí el trabajo de las imágenes vehiculiza una reflexión sobre una sociedad sometida al control constante y generalizado, sea como metáfora de la sociedad burguesa, sea como consideración indirecta de los residuos de aquélla en la sociedad revolucionaria.

7. Para el caso argentino, Oscar Terán sitúa el comienzo de esta autoculpabilización del intelectual y la categorización de la sociedad como perversa después de la caída de Perón, especialmente con el grupo de la revista *Contorno* (4).

8. No podemos explayarnos aquí sobre estos postulados. Conviene consultar los desarrollos de Lacan en los *Escritos*, especialmente, "Kant avec Sade," y la relectura de Marta Geréz-Ambertín (especialmente 205-211). Esquemáticamente: para garantizar el goce del Otro (A=Autre), el perverso tiene que formular y sostener dos contratos. Por medio de uno de ellos, construye un lugar en donde advendrá su partenaire. En la puesta en escena del fantasma perverso - si utilizamos la fórmula lacaniana del fantasma (*S barrado* <> *a*) - el perverso se coloca en el lugar del objeto *a*, y a su partenaire en la posición del *S* (sujeto). Sin embargo, la relación entre el perverso y su partenaire, garantizada por el pacto, va a constituir la pantalla que permite sostener el otro contrato, menos visible: su relación con el *A*. Si frente a *S* puede permitirse las ceremonias más aparentemente transgresivas, cuya eta no es el acto sexual - el que está, por otra parte, constantemente diferido en un juego en el que el amor es otra ausencia - frente a *A* el perverso aparece como un obediente. Este Otro de la Ley, con el que se relaciona el perverso, y de cuya castración (barradura) reniega, se "completa" con el *a*, posición que ahora ocupa él en su relación con el partenaire. La

presencia de un tercero es lo que desestabiliza la relación con un partenaire que, para la lógica lacaniana, resulta ser un neurótico (y no otro perverso - pareja de sádico y el masoquista - como creía Freud). Al principio, este partenaire disfruta teniendo un vasallo a su servicio, hasta que quiera dar por terminada la ceremonia, una vez comprobado que en estos galanteos del partenaire en tanto "persona," sino el lugar que el otro ocupa; todo el juego depende de sostener a "cualquiera" en ese lugar. El contrato, basado en la prodigalidad de un saber que el perverso dice tener el Otro - un secreto, el misterioso secreto de todo fascismo, el misterioso poder de la retro-escena - pone al partenaire en la situación de la intriga, que si aparentemente se plantea como complicidad basada en la confianza, lentamente deriva hacia una complicidad basada en la culpa: si devela el secreto, lo traiciona; si lo calla, se siente culpable de ser el depositario de un saber que no puede revelar.

9. Se puede contrapuntear, a pesar de las diferencias estilísticas, la misma arqueología del saber en Santa Catarina y en *Paradiso* (1966) de Lezama Lima.

10. Seguramente se trata de la famosa película de Antonio Moreno, estrenada en 1931, donde se cuenta la historia, como en tantos tangos, de la campesina seducida que termina de prostituta en la capital.

11. El término "mujerización" remite a una posición subjetiva, de acuerdo a lo que en el espacio logocéntrico se dispone como posición subalterna, siendo la mujer, el emblema de la misma. El término "feminización" acarrearía un matiz de amaneramiento, que precisamente no se advierte en los internos de un colegio, en los presos de una cárcel o en los cadetes de la escuela militar.

12. Rosalina Perales escribe: "El teatro de Pavlovsky, que según él le sirve para descargar sus traumas, sacude al público hasta llegar a maltratarlo" (I, 70).

13. Los términos de sujeto y objeto, a, y su función en el fantasma perverso, los hemos detallado en la nota 8.

14. Cito a Marchilli y Mutchinick (1985), y no el reciente libro de Renata Salecl y Slavoj Zizek, *Gaze and Voice as Love Objects* (1996), para señalar la anterioridad de la producción teórica latinoamericana, al menos en los debates psicoanalíticos, especialmente lacanianos.

15. Ver nota 8.

16. En *La condesa sangrienta* (1971) de Alejandra Pizarnik, puede verse la misma dinámica aunque mucho más complicada.

Bibliografía

Burgess, Ronald D. *The New Dramatists of Mexico 1967-1985*. Lexington, Kentucky: The UP of Kentucky, 1991.

Debray, Régis. *Critique de la raison politique*. París: Editions Gallimard, 1981.

Dollimore, Jonathan. *SexualDissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

Foucault, Michel. *Surveiller et punir*. París: Gallimard, 1975.

Geirola, Gustavo. "La teatralidad de la guerrilla. Segunda parte: de Loyola al Che Guevara." *Teatralidad latinoamericana de la utopía: Experimentación teatral y experimentación política durante los "sixties" (1957-1977)*. Diss. Arizona State U, 1995: 229-348.

_____. "Bases para una semiótica de la teatralidad: espacio, imagen y puesta en escena.» *Gestos* 15 (1993): 25-40.

- Geréz-Ambertín, Marta. *Las voces del superyó en la clínica psicoanalítica y en el malestar en la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 1993.
- Gutiérrez Alea, Tomás. "The Viewer's Dialectic." Martin, Michael T., ed. *New Latin American Cinema. Vol.1: Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*. Detroit: Wayne State UP, 1997: 108-131.
- Jameson, Fredric. "On the Sexual Production of Western Subjectivity; or, Saint Augustine as a Social Democrat." *Gaze and Voice as Love Objects*. Salecl, Renata and Slavoj Zizek, eds. Durham & London: Duke UP, 1996: 154-178.
- Knowles, Richard Paul. "The Dramaturgy of the Perverse." *Theatre Research International* 17:3 (199): 226-235.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. París: Du Seuil, 1966.
- Laqueur, Walter. *Fascism: Past, Present and Future*. New York & Oxford: Oxford UP, 1996.
- Loyola, Ignacio de. *Obras completas*. Madrid: BAC. 1982.
- Marchilli, Alberto. "El fantasma y lo invocante." *Conjetural* 9 (1985): 13-32.
- Martí, José. "Nuestra América." *Literatura hispanoamericana: una antología*. Foster, David W., ed. New York & London: Garland Publishing, 1994: 453-461.
- Miller, Jacques-Alain. "El piropo: psicoanálisis y lenguaje." *Recorrido de Lacan*. Buenos Aires: Manantial, 1986: 25-40.
- Mosse, George. *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. New York: Oxford UP, 1996.
- Mutchinick, Daniel. "La voz: un estilo del fantasma." *Conjetural* 9 (1985): 47-53.
- Olmos, Carlos. *El dandy del Hotel Savoy*. México: Plaza y Valdés, 1995.
- _____. *El eclipse*. México: UNAM, 1990.
- Payne, Stanley G. *A History of Fascism 1914-1945*. Madison, Wisconsin: The U of Wisconsin P, 1995.
- Pavlovsky, Eduardo. "El nacimiento del señor Galíndez." *Crisis* 4 (1973): 70-71.
- _____. *El señor Galíndez. Antología del teatro hispanoamericano del Siglo XX*. Ottawa: Girol Books, 1983: 149-201.
- _____. "Introducción" a *El señor Laforgue*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda, 1982.
- Pellettieri, Osvaldo. "El teatro argentino y su proyección en la actualidad."

- Pellettieri, O., ed., *Teatro argentino de los '60-Polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Corregidor, 1989: 75-97.
- Perales, Rosalina. *Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967-1987*. Vol. 1. México: Grupo Editorial Gaceta, 1989.
- Reyes, Carlos José. "La creación colectiva" *El teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana: Casa de las Américas, 1978.
- Salecl, Renata and Slavoj Zizek, eds. *Gaze and Voice as Love Objects*. Durham & London: Duke UP, 1996.
- Terán, Oscar. *Rasgos de la cultura intelectual argentina, 1956-1966*. College Park, Maryland: U of Maryland, 1991.
- Theweleit, Klaus. *Male Fantasies*. 2 Vols. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987.
- Valente, José A. "Cuba: dogma y ritual." *El caso Padilla: literatura y revolución en Cuba. Documentos*. New York: Ediciones Nueva Atlántida, s.f.
- Villegas, Oscar. *Mucho gusto en conocerlo y otras obras*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- Woodyard, George. "El teatro de Oscar Villegas: experimentación con la forma." Villegas, Oscar. *Mucho gusto en conocerlo y otras obras*: 5-8.
- Zayas de Lima, Perla. *Relevamiento del teatro argentino (1943-1975)*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso, 1983.