

## Per-versiones de sí mismo: *Potestad y Paso de dos*

### Georgina Salman

Momentos negros han tenido todos los pueblos a lo largo de la historia y en todo lo ancho del mundo. Los latinoamericanos, entre otros, han dado como fruto generaciones lastimadas que han querido dejar su testimonio a través de la literatura, una de las vías más poderosas para significar y re-significar el horror y la desesperanza. La dictadura no fue un invento latinoamericano, dijo Augusto Monterroso en “Novelas sobre dictadores”, pero la hemos reproducido con nuestro sello personal, tan alejado de sus orígenes romanos en fondo y forma. Tuvimos tantos dictadores y tan terribles experiencias, que este escritor señala que en 1968 fue invitado por Vargas Llosa a participar, junto con otros reconocidos autores, en un proyecto de cuentos sobre dictadores hispanoamericanos. Aunque la propuesta no se llevó a cabo, esta anécdota da una idea de la reincidencia de las experiencias vividas bajo la sombra de esos episodios. Y en 1968 todavía faltaba mucho por ver.

Para Argentina, la democracia ha representado un camino difícil. Constituyó, durante décadas, una tierra prometida que se vislumbraba con cada cambio de gobierno, convertida muy pronto en una enorme decepción. En el momento en que se lleva a cabo el último golpe militar (1976), el país estaba cansado de su historia, de las interminables huelgas y guerrillas y los constantes asesinatos, secuestros y robos (Graham-Jones 13-16). La junta militar, encabezada por Videla,<sup>1</sup> Agosti y Massera, inicia un “Proceso de Reorganización Nacional” que no escatimó fuerza y brutalidad para poner orden y terminar con los movimientos “subversivos” a través de lo que se conoce como “guerra sucia”. Esta dura etapa terminó al cabo de siete años. Sin embargo, quedaron heridas que no dejan de abrirse, búsquedas interminables y reclamos sin fecha de caducidad.

Una vez recuperada la democracia a través de las elecciones que elevaron a Alfonsín a la presidencia (1983), se publicaron, mediante el

informe *Nunca más* de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), las atrocidades cometidas durante la dictadura. A la consternación que causó el informe de la Comisión, siguió la esperanza de la sociedad en la imposición de un justo castigo a los represores y la conmoción, pocos años después, motivada por la Ley del Punto Final (1986) y la Ley de Obediencia Debida (1987), que dejaban a la mayoría de ellos en la calle sin haber saldado cuentas y que justificaban a unos criminales y perdonaban a otros. Así, un gran número de antiguos torturadores salieron de los tribunales, otros ni siquiera los pisaron y algunos más recibieron como castigo el arresto domiciliario.<sup>2</sup>

Si bien el proceso de la justicia en realidad nunca se detuvo y el destino terminó alcanzando a muchos exdictadores, los períodos de impunidad vividos y las leyes emitidas constituyeron una ofensa para los argentinos. Vivir en casa fue la pena impuesta a algunos agentes de esa etapa, lo que ha suscitado la creación de grupos de manifestación pacífica como el de las célebres Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo y el de los H.I.J.O.S.,<sup>3</sup> menos conocido pero también herido por las medidas represoras dirigidas a desaparecer por aire, mar y tierra a los “subversivos”.<sup>4</sup> La detención y desaparición de personas formaron un binomio constante durante esos años, binomio que causó tal conmoción que dio cita en diferentes momentos al teatro, la novela, el cuento, la poesía, la música y el cine, para nutrirse de él y nutrir, a su vez, a la sociedad con la acusación que exhiben, con el repudio al olvido y sobre todo con su propia historia.

Destapar, exponer y denunciar representaron momentos importantes del desarrollo del teatro latinoamericano referido a esos períodos. Otra etapa estuvo constituida por la insistencia en la memoria de esos hechos que con tanta facilidad parecían perdonarse a través de las leyes de amnistía. ¿Punto final? ¿Para quién?, ¿para qué? y sobre todo, ¿cómo lograrlo? Si épocas de dictadura, como la argentina, dieron lugar al “teatro de la denuncia” (Bixler 17), la restaurada democracia, apoyada en una política que fundía el olvido con el perdón, que confundía, tal vez, el perdón otorgado con un arrepentimiento supuesto o esperado, necesitó uno que insistiera en la memoria, pero que proyectara la situación desde una óptica distinta a la del bueno y el malo o, en palabras de Pavlovsky, lo “positivo o negativo” (*La ética* 150). Un teatro multívoco y opaco que fuese capaz al mismo tiempo de confundir y aclarar, de cimbrar e incomodar, de ofrecer versiones escandalosas cuyos personajes dejaran de representar fielmente, tanto como la memoria lo permitiera, los papeles tradicionales que el público tan bien conocía y reconocía: la víctima

era buena y se inspiraba en elevados ideales y el malo era el perverso sin sentimientos o en el mejor de los casos, con sentimientos aberrantes. En otros tiempos todos eran reconocibles, pero ese público que recibía mensajes claros de pronto se vió obligado a participar en la construcción de sentidos: “Indeed, the ambiguity, vagueness and fragmentation of the on-stage images compel the audience to make sense not only of the plays but also of its own memories, which are likewise increasingly hazy and equivocal” (Bixler 18). La nueva realidad así lo exigía. Si la causa ya no era la denuncia, se necesitaba un teatro nuevo (17). Y al igual que la política, ese teatro no se ocupó del derecho de las víctimas porque la memoria nunca sustituyó a la justicia (Huysen 28); la desplazó o cuando mucho, la aplazó.

El olvido y el perdón se hacen necesarios porque sin delito a costas, el torturador de antaño puede compartir el espacio social, cultural, religioso de la víctima; ambos se pueden encontrar a la vuelta de la esquina. “Puede [el represor] estar al lado nuestro, usar el mismo lenguaje, tener las mismas costumbres, se nos puede meter en todos nuestros intersticios”, dice Pavlovsky en el prólogo de *Potestad* (137). Más vale olvidar y perdonar, entonces, si los hemos de seguir viendo y si hemos de caminar las mismas calles que caminan los criminales (Pavlovsky, *La ética* 157). Pero en ocasiones no resulta tan fácil coadyuvar en el logro de un nuevo *status quo* en el cual se otorgue primacía a la convivencia pacífica de la sociedad por encima de la convicción de que el castigo es más justo que el perdón. Simular, sencillamente, que nada pasó o que ya pasó todo, resulta ser una pretensión muy exigente. Seguir siendo la misma persona antes y después del ejercicio de la crueldad es un propósito que no está al alcance de cualquiera. Por esa razón, si la víctima y el victimario se han de encarar alguna vez, únicamente pueden hacerlo a través de una versión pervertida de sí mismo o lo que es igual, mediante una “per-versión” de sí basada en el intrincado juego de la memoria.

“Versión”, de acuerdo con la RAE, significa “traducción”, que denota la idea de conversión o mutación. El prefijo “per”, por su parte, tiene dos acepciones diferentes, mas no incompatibles: denota “intensidad” y también “mal”. Lo interesante es que una traducción implica una alteración que no anula la base de la cual surge; coexisten. Cuando se habla de “per-versión” sucede lo mismo; se estaría haciendo referencia a una traducción o conversión del personaje, que puede presentarse de forma “intensa” o “mala”, de una historia alterada en un solo sentido o en los dos. De ello resulta que el personaje se transforma en una versión de sí mismo cuyo sello es la maldad, la intensidad, o ambas. Es Otro por una historia que quedó atrás, arrastrada

por la historia que tiene delante de sí. Pero sabemos que “Nadie puede hacer que lo que ya no es, no haya sido” (Ricoeur, *La memoria* 566). Por eso, el pasado sólo puede ser olvidado, mas no omitido. La per-versión nunca supone una página en blanco. En este estudio se utiliza la palabra con guión para evitar la connotación negativa e inmediata que tiene “perversión”; no hay una referencia necesaria a la maldad ni a un juicio ético, pero tampoco se suprime por completo pues en algunos casos es inevitable. Cabe destacar que en este proceso de “traducción” o “conversión”, la memoria, que no cesa, y el olvido, imposible aunque conveniente, desempeñan un papel fundamental. Se encuentran presentes en todos los cambios sufridos por los personajes en *Paso de dos* y *Potestad* de Eduardo Pavlovsky. Para ser Otro, es necesario olvidar/recordar y al ser Otro, se configura una “per-versión” de sí mismo que permite la relación entre la víctima y el victimario, o la reinscripción, sin arrepentimiento y sin pedir perdón, de los antiguos represores en las sociedades libres. Sin “per-vertirse”, la reintegración no es posible, como veremos a lo largo de este ensayo.

Cuando Pavlovsky (Buenos Aires, 1933) escribe *Potestad* (1985), Argentina, a tropezones, ya se encontraba de nuevo en la vía de la democracia. Él ya había regresado de su exilio en España y vivía una etapa de plena madurez artística. En ese momento ya había escrito una parte importante de su obra y recibido premios y reconocimientos tanto nacionales como internacionales. Pavlovsky se inserta en el panorama teatral argentino a finales de la década de 1950, funda el grupo Yenesí en 1960 y dos años más tarde se estrena como escritor de teatro con *Somos*. El trabajo realizado durante esos años se inscribe en la “estética del absurdo” (Giella 13), punto de partida de una creativa carrera que no deja de abrirse a las posibilidades de la trasgresión en la creación, la puesta en escena y la actuación. Escribe —y actúa— *Potestad* y *Paso de dos*, tomando como base la experiencia, como ciudadano argentino, de la dictadura desde la democracia para denunciar e impedir el olvido de hechos como el robo de bebés por militares y los períodos de impunidad y, especialmente, para “problematizar la represión desde la óptica del represor” (*La ética* 116), para resaltar el papel de los represores en su faceta de hombres normales, “terrible y terroríficamente normales” (Arendt 417), la peor cara que puede tener un torturador.<sup>5</sup>

*Potestad*, estrenada en mayo de 1985, es una pieza breve pero densa y profundamente estremecedora que inicia con la minuciosa descripción de una serie de posturas de tres personajes. Dos de ellos —la hija y la esposa— están ausentes, pero los sabemos ahí, al lado de “el hombre”, quien sí está.

Mediante un monólogo apenas interrumpido por las esporádicas intervenciones de Tita, su amiga, el hombre narra dos puntos esenciales de una misma historia, el antes y el ahora de su paternidad, así como las circunstancias que dan lugar a uno y otro. Hasta el momento previo a la entrada de Tita en escena, Pavlovsky insiste en describir con exactitud científica (Bixler 20) la postura del cuerpo, la posición de las tres sillas que aparecen en el escenario y la distancia que media entre ellas, las características de los ademanes y movimientos de “el hombre” y la inmovilidad de la esposa. Estos detalles ocupan demasiado espacio en un texto tan breve y a simple vista podrían parecer banales. No obstante, su razón de ser radica en que cuentan “la historia del vínculo” (*Potestad* 144); narran la presencia de quien ya no está, el espacio que alguna vez fue ocupado y ahora se encuentra vacío, la relación con su hija y su esposa, el amor que dejó paso a la ausencia.

“El hombre” se convirtió en padre, “gracias a Dios” (154), como resultado del rapto de una niña, Adriana, tras certificar como médico la muerte de los padres, jóvenes “fanáticos” asesinados brutalmente por los agentes de la dictadura. Él y su esposa Ana María usurpan el lugar de los padres de hecho y por derecho de la pequeña, para formar una feliz familia que transforma en amor la sangre derramada. El hombre y su esposa, quienes año tras año y mes tras mes habían vivido pendientes de un embarazo que nunca llegó, de pronto se convierten en padres, por una decisión tomada en un instante, de una pequeña que fue huérfana muy poco tiempo, pues el régimen que permite el asesinato de sus padres consiente también una “adopción criminal” (de Toro 75). El mismo hombre que nunca perdió la secreta ilusión de ser padre y tanto sufría por no serlo llegaba, cuando “los muchachos” lo llamaban, a cuartos llenos de sangre para levantar actas de defunción de las víctimas de crímenes políticos salvajes. El hombre impotente y sufriente de un momento, el que anhelaba la vida de un ser, se convertía en el médico —“lindo oficio”— que, “con el aparato de presión que me regaló papá... y *Se ríe*”<sup>6</sup> (*Potestad* 153), testificaba la muerte de los “fanáticos”, seres, ellos también, que se oponían a la dictadura. “El hombre” era uno y era otro a la vez; era dos hombres en un único cuerpo. En *Potestad*, el médico que entra en habitaciones manchadas de sangre sin inmutarse ante la escena de cadáveres hechos pedazos tiene que dejar a un lado su humano dolor para ser Otro, quien no coincide con el anterior. Nos encontramos ante dos versiones y dos identidades, ante lo que Pavlovsky denomina la “subjetividad del represor” (*La ética* 65), colmada de una ambigüedad que podemos considerar incomprensible. Pero así son y así eran esos individuos: al mismo tiempo refinados y primitivos, cultos e

ignorantes, amorosos y bestiales. Una faceta no anula la otra; una mueve a la compasión, la otra al horror. Pavlovsky no “los condena por su incapacidad o capacidad de sus afectos, sino por el acto criminal del rapto y robo de la identidad de los niños. Metamorfosear la identidad de una niña raptada ocultando su verdadero origen es un hecho monstruoso” (“Estética” 43). Por desconcertante y aterrador que parezca, “el hombre” es un “per-vertido” hombre normal, capaz de anhelar abierta, intensa y amorosamente un hijo y al mismo tiempo de contribuir con los actos criminales que se llevaban a cabo a puerta cerrada.

Adriana entra —o es introducida— en la vida del médico y su esposa, la dictadura se convierte “en la época de anntes” (*Potestad* 145) y llegan para “el hombre” los tiempos de la feliz paternidad. Él no olvidó el pasado pero seguramente lo puso entre paréntesis —un cuasi-olvido— para que no enturbiara su idilio con la nena y Ana María, aunque sabía que algo podía ocurrir en algún momento, regresar. Nunca lamentó lo sucedido ni su participación criminal en los hechos de la dictadura. Sabía, sin embargo, que debía “haberle dicho algo, explicarle algo, haberle sugerido algo...” (152) a la nena: cómo la había encontrado, cómo la había salvado y cuidado, cómo se había convertido en padre por un milagro. Omite esas circunstancias gracias al dominio de una de las estrategias del olvido: el silencio. El hombre no consideró con profundidad la necesidad de hablar con “su” hija porque nunca pensó que un muerto iba a tocar a la puerta de su casa para arrancarlo de su pequeña Arcadia, así que le puso “punto final” al pasado. Si ya se había convertido en Otro al ser agente del horror, nada más fácil que re-convertirse en aquel médico que una vez fue, en esa versión que coexistió con otras sin ser del todo borrada. ¿Cómo? Sometiendo a la memoria, acatando hasta sus últimas y convenientes consecuencias las leyes del olvido, que precisamente para eso se formularon, para vivir en paz.

El dolor inenarrable del padre despojado es la repetición fiel de lo que el primer padre de Adriana, el verdadero, debió sentir en su tiempo al despertar, al saber que no había muerto, al sanar y darse cuenta de que su hija había sido cogida y acogida en otro hogar. La misma escena tuvo lugar, con toda seguridad, años atrás y el “fanático” indudablemente dijo las mismas palabras desgarradas que “el hombre”, o unas muy parecidas:

¡Nos han quitado la vida, Tita! ¡Nos han quitado la vida! ¡Me siento tan solo, tan vacío!... ¡Ya nada tiene sentido para mí, Tita, es espantoso! Disculpá... disculpá mi incoherencia, Tita, pero me siento desgarrado por dentro, el esternón, las costillas, estoy roto y

la desesperación es no poder imaginar cómo puedo seguir viviendo sin la nena... ¡cómo puedo seguir viviendo sin la nena! (148-49).

Esta escena es como un nítido espejo que refleja el pasado, lo que la obra no nos cuenta pero necesariamente sucedió cuando el padre de Adriana se vio a sí mismo con la esposa asesinada y la hija desaparecida. Ese primer padre buscó a la hija y la encontró; la encontró y se la llevó, con lo cual tenemos que la víctima se ocupó de la justicia. Entonces el segundo padre —el médico— se “per-vertió” en Otro nuevamente, en víctima, a causa de un pasado cuasi olvidado pero resucitado por la memoria del primer padre, quien jamás olvidó.

En realidad, “el hombre” se convierte en todas las víctimas mediante la forma en que se ve a sí mismo después del “robo” de Adriana, acto perpetrado por el padre verdadero. El usurpador, al “per-vertirse” en una víctima, sin saber ni proponérselo, se transforma en el vocero de los perseguidos de la dictadura. Se vuelve él mismo un perseguido, un hombre acosado por los torturados de aquel entonces y en sus reflexiones y reclamos podríamos muy bien escuchar a cualquier víctima de antaño: “Yo pensaba que la maldad era cosa abstracta, ¡teórica! Pero cuando la veo encarnada en personas de carne y hueso, que gritan, se ríen, gesticulan, insultan y persiguen, Tita, persiguen, como si hubieran nacido para eso, ¡¡¡para perseguir...!!!” (149). Se trata del punto de vista de un hombre “inocente” sobre la “maldad” del otro, de un hombre que nunca se arrepintió de su pasado porque no tuvo necesidad de hacerlo, aunque se cuidó de guardarlo bien. En ello radica parte de su “per-versión” ya que un hombre arrepentido no hubiera podido sentirse perseguido; habría reconocido la justicia del acto, con toda seguridad.

En *Sí mismo como otro*, Paul Ricoeur explica la disimetría existente entre el agente y el paciente de una acción determinada, disimetría que puede llegar a convertir al paciente en víctima cuando el poder que detenta el agente se convierte en la ocasión para ejercer “el mal de violencia” (234). Las formas de violencia extrema pueden llegar a atentar contra el mismo “esfuerzo por *existir*” (355) y convertir el sufrimiento de la víctima en un verdadero “descenso a los infiernos” (235). Sin importar quién las pronuncie, las palabras de “el hombre” se refieren a ese sufrimiento que hace de la existencia una carga insoportable. Y como el lugar, los roles del agente y el paciente son reversibles, el infierno que en algún momento le tocó al primer padre es ahora visitado por “el hombre”. A nosotros nos puede parecer que lo merece; él piensa que no, que “esta gente es capaz de transformar, lo bueno en malo, lo justo en injusto” (*Potestad* 149). Se trata de una “pobre víctima” producida por la “nueva ética” de la cual habla Pavlovsky; nada más normal

que el sufrimiento indecible de un “papá bueno” cuando le roban a la hija. ¿Y Adriana, la feliz nena? No lo sabemos. Sabemos, sí, que se fue llorando de la casa del padre usurpador, llamándolo papá. Sabemos que fue arrebatada por segunda vez de un hogar. El problema con ella adquiere rasgos muy particulares: tendrá que aprender a ser y aprehenderse como Otro pues no es quien era: “per-vertida” por obra del “milagro” a través del cual el médico la hizo su hija, vuelta a “per-vertir” por el primer y auténtico padre porque éste nunca la olvidó. La justicia, no cabe duda, es ciega.

Las distintas versiones o traducciones de “el hombre” van, entonces, del hombre que conserva con intensidad una esperanza, al médico frío que certifica defunciones, al padre amoroso, al padre despojado. “Traducirse” en alguien diferente tiene que ver con la historia; una identidad durante la dictadura, otra muy distinta cuando ésta termina, una más cuando reaparecen los muertos de antaño. Pero también se relaciona con la memoria y el olvido. Si la impunidad y el olvido permitieron que “el hombre” funcionara en la sociedad como el padre de Adriana y viviera una cotidianeidad sin culpa, el primer padre, al des-cararlo,<sup>7</sup> expone su pasado y los otros padres lo ven ahora diferente; surge el repudio de los demás y la incomprensión de él acerca de lo sucedido: “nos dejaron solos... ¡No vino nadie a vernos!” (150). La “potestad” estaba ahora del lado del “fanático”, potestad mediante la cual el padre convierte a “el hombre” en víctima sentida y resentida.

El hecho de exponer en esta obra “la otra cara del malhechor, la de sentir dolor, de llorar” (de Toro 74), de sentir una pena profunda, auténtica y desgarradora, no deja de representar un conflicto para el lector o el público. Si lo que Pavlovsky deseaba era exponer a todos esos hombres y mujeres que cometieron atrocidades, ¿por qué hacer al monstruo tan profundamente humano? No pudimos dejar de sentir empatía y simpatía, antes de la grotesca transformación (Bixler 21), por el pobre padre a quien le arrebataron —sin que en un principio supiésemos quién o por qué— a la hija, quien daba todas las muestras de no querer irse de su lado. No nos fue posible evitar sentir la desesperanza de esa supuesta víctima que no era sino “un burdo personaje fascista” (*Potestad* 153). Es así como se reinsertaron en la sociedad el torturador y el cómplice de atrocidades pasadas: “per-vertidos”, cargados de humanidad, equipados con una “nueva ética” (138) que les permitía funcionar como hombres normales, buenos, amorosos.

Desafiante, transgresora, estremecedora y difícil de abordar es *Paso de dos*, la polémica obra que Pavlovsky estrenó en 1990 sobre el tema —otra vez— de los torturadores y víctimas de la dictadura, sobre su reinsertión,

imposible esta vez, en la sociedad, sobre la cotidianeidad irrecuperable. La puesta en escena de este drama es especialmente importante porque sólo a través de ella es posible descubrir “parciales historias múltiples” (*Paso de dos* 32). Los medios utilizados dan a la violencia desplegada ante los ojos del espectador su especial matiz y significado: oscura, insondable y casi insoportable —la pileta, el lodo, el cuerpo golpeado y moribundo,— o un cariz simbólico basado en recursos que lastiman menos —un lazo atado al cuello de Él y Ella.<sup>8</sup> “Las ideas de la puesta en escena hay que saber encontrarlas” (32) pues permiten descubrir lo que en el texto se encuentra en estado latente (de Toro 76), actualizan una serie de posibilidades que no reproducen, sino re-inscriben (*Paso de dos* 34) el texto en el drama que se desarrolla con la sabiduría del actor y del director, según manifiesta Pavlovsky en *La ética del cuerpo* (131). Nos referiremos aquí a la puesta en escena que tuvo como directora a Laura Yusem y como actores a Eduardo Pavlovsky, Susana Evans y Stella Galazzi, quienes jugaron en el límite (*Paso de dos* 35) para componer una estética de la muerte, la violencia y el amor. Se trata de una puesta perturbadora, que hace sentir a Marguerite Feitlowitz “revulsion at the aesthetized brutality and exhibitionism” (“A Dance” 64) y a Diana Taylor, “contaminated” (10).

El texto, entonces, es un trabajo incompleto, colmado de vacíos que sólo es posible llenar con la “intensidad” de la representación y de las reflexiones del autor, los actores y el director. De este modo, cuando llegamos a los puntos suspensivos finales del texto, “No te voy a nombrar...” (*Paso de dos* 29), nos falta conocer que Ella es dos. Es un cuerpo moribundo metido en una pileta llena de lodo y una conciencia que habla desde uno de los asientos de los espectadores. También nos falta conocer que Él la estrangula en algún momento de la representación, que lo que se ve en escena inicia con un acto sexual entre Él y Ella y que Ella termina desnuda.<sup>9</sup> Por algo esta “misógina” representación significó para Feitlowitz “a punishing experience” (“A Dance” 64) y también por algo el público la ovacionó con lágrimas en los ojos.

Paul Ricoeur nos explica en *Sí mismo como otro* que el cuerpo constituye la “alteridad primera” (363), la cual en esta obra cobra su máxima expresión en el placer que Ella siente pese a sí misma: “her mind resists, her body responds” (Feitlowitz 61); el cuerpo responde como Otro. Si en *Potestad* la intensidad se descubre en el discurso de “el hombre”, en *Paso de dos* radica, esencialmente, en el cuerpo, en los cuerpos de Él y Ella, porque la historia se reinscribe “a través de las ceremonias” (*Paso de dos* 32) de esos

dos cuerpos que se encuentran, a través de la tortura y de esta extraña historia de amor y complicidad, uno con el otro, uno contra el otro y uno a merced del otro y de sí mismo.

Eran sólo nuestros encuentros los que modificaban todo... Me costó darme cuenta. Porque te transformaste en mi NECESIDAD. Necesidad de nuestros cuerpos... juntos. Necesidad de tenerte cerca, de hablarte en las proximidades, siempre cerca. Tocándote siempre... (11)

En el texto aprendemos que el momento presente en la escena es posterior a la época de horror en que se conocieron, la dictadura, cuando Él era el represor y Ella la víctima que cae en sus manos, a quien tortura, viola y golpea con el fin de hacerla “hablar”. Ella se convierte en su necesidad, pero sufre y goza con Él. Sin embargo, la necesidad sólo puede darse como parte de lo que Ella llama “escenografía del acontecimiento” (28), de la tortura que, al desaparecer, da lugar al vacío, a una cotidianeidad dentro de la cual la relación se vuelve “insoportable”. Una pareja en “pijama” (*La ética* 132) tenía que fracasar porque no se “per-virtieron” para adaptarse a los nuevos tiempos libres. Al ser ellos ahora los mismos de la época de “los golpes secos, algodones y el olor a la sangre coagulada” (*Paso de dos* 27), la “intensidad” desapareció. La vulgaridad, lo común y corriente, no tenía cabida en este “paso de dos” que no pudo funcionar sin el trasfondo tenebroso de la crueldad y el dolor infligido al cuerpo. Por eso Él la golpea hasta dejarla medio muerta y con este cuerpo moribundo colocado en una pileta llena de barro empieza la obra según la versión a la que nos hemos referido (34). Cuando la historia empieza, hay detrás un pasado sumamente denso y oscuro que no puede terminar sino con la muerte. Eros y Tánatos indisolubles en Él y Ella: “Las relaciones sexuales en el comienzo de la obra me hicieron vislumbrar que ese acontecimiento era el final de una gran pasión” (37), explica Susana Evans.

Ella no es sólo ese cuerpo moribundo que Él ya no puede poseer. Es también, según Pavlovsky, “la conciencia ética del público” (*La ética* 133), instalada junto a cualquiera que se presentase a ver la obra, desde donde toma la palabra para narrar la extraña e inquietante “complicidad amorosa” (*Paso de dos* 38) con su torturador, su “per-versión” en un cuerpo que, involuntario, se entrega y ama, en un cuerpo que no puede controlar como controló su mente durante los interrogatorios, cuando Él le pedía, a golpes, un nombre cualquiera. Esta versión de sí misma hace de Ella un personaje sumamente complejo al demostrar una inquebrantable fortaleza ética junto con una abrumadora debilidad en el “abrazo cuerpo a cuerpo” (32) del cual surge un erotismo al

que tiene que responder, pese a sí misma y gracias a Él. Por eso “quién sabe si somos tan diferentes” (15), confiesa Ella en un momento, cuando parecen los dos estar descubriendo su alma uno ante el otro.

La memoria pertenece al cuerpo pues es el único capaz de no olvidar “nada de nada” (18). La intensidad original de la experiencia sólo puede ser repetida en él. La palabra, por tanto, deja de ser el vehículo —vínculo— de expresión de la memoria. Es sumamente interesante el monólogo a través del cual Ella explica este concepto de una memoria que sólo es posible como una reconstrucción de la experiencia en el cuerpo:

tenemos que volver a las intensidades  
volver a recordar todo segundo a segundo con nuestros cuerpos.

Y, más adelante:

las palabras nos sirven para olvidar, muchas veces hemos intentado hablar para olvidar

¿Te acordás de aquellas largas tertulias en las que hablamos para olvidar lo que había pasado? [...]

Intentábamos olvidar lo que había crecido entre nosotros

[...] o simplemente evocamos para olvidar los horrores para transformar el horror en palabras que ya no significan nada. (18-19)

Tradicionalmente, la memoria se ha valido de la palabra para evitar el olvido; tenemos todas esas narraciones orales que permitieron transmitir de una generación a otra el contenido de la historia de los pueblos de la Antigüedad. Sin embargo, se trató de una historia oral fragmentada por el paso del tiempo y de un narrador a otro; la palabra dejó espacios por donde se coló el olvido. Si consideramos, además, que el psicoanálisis se vale también de la palabra para lograr la catarsis, concluimos que Ella tiene razón; la palabra puede ocasionar tanto el olvido como la pérdida de la intensidad. Por eso, en esta obra de Pavlovsky la memoria se escribe en el cuerpo, donde la huella no pierde fuerza ni se transforma, donde se reconstruye la experiencia. El cuerpo se convierte de este modo en una especie de *lieu de mémoire*<sup>10</sup> no colectivo ni público, en un lugar íntimo que pertenece sólo a dos.

Él es un personaje atormentado, obsesionado con Ella desde antes de conocerla, un torturador que sufre y ama, irreconocible, uno más, como dice Ella. Pero a la vez es único, un personaje que la domina, no a través de la tortura sino del erotismo/intensidad. La “per-versión” de sí mismo se dio en el tiempo pasado, cuando a pesar de ser el torturador estuvo en manos de su víctima y dependió de que no cediera para no perder esa continuidad, asegurada por la fortaleza de Ella (12), la más fuerte de los dos. El Otro en

quien se convierte después de conocerla, en ocasiones se aleja mucho de la imagen común del torturador para ser sólo un hombre atrapado por su amor/pasión/obsesión, sometido por su víctima, condenado a la (des)esperanza:

Recuerdo mis esperanzas, mis promesas, mis expectativas.  
 [...] Yo tembloroso pregunté si querías decir algo y no me contestaste,  
 [...], yo esperaba algún gesto mínimo de reconocimiento, algo que  
 me permitiera intuir tu posible interés, como una tregua [...] pensé  
 que tal vez no había llegado la oportunidad de nuestro encuentro. (20)

Otra vez nos encontramos con un torturador con rostro humano y sin arrepentimiento y lo que es más, con una “historia de amor” vivida como una “experiencia límite” (“Estética” 50). Historia extraña, no obstante, porque era insostenible sin la “escenografía” que le daba sustento, insostenible como la historia de amor que fue y que tampoco pudo ser “per-vertida” para adaptarse a la libertad mediante su transformación en una historia cualquiera, lo que hubiera requerido del perdón y el olvido. El acto de arrepentirse y perdonar habría hecho posible una vida cotidiana y tenido como resultado “per-versiones” diferentes a las que presenta la obra. Él hubiera sido otro Otro; Ella también.

El triunfo de Ella sobre Él, al no nombrarlo, tiene mucho sentido. Desde tiempos inmemoriales, la tortura se ha tratado de eso: hacer hablar a la víctima, lograr que diga lo que el torturador desea oír. Para éste, la confesión es su fin y (sin)razón de ser. Toda víctima que no habla constituye una derrota para el opresor y un triunfo para ella. En esta obra, el silencio cobra un sentido especial debido a que Ella no sólo calla durante la tortura, cuando él le pide inventar un nombre, sino que lo hace también después, en los momentos en que Él casi le suplica contar cuanto le hizo, cuando Ella tiene los medios, el derecho de señalar. Al inicio de la obra, Él se declara responsable de sus actos, responsable y no arrepentido de nada “porque mis actos son lo único donde puedo encontrar algún sentido” (11). Pero Ella es la única que puede contarlos y afirmar así el ser del represor. En este sentido, la obra “per-vierte” lo que otras personas consideran no sólo como curación, sino como venganza. Alicia Partnoy, relata Diana Taylor en *Disappearing Acts*, contó su historia porque en ello radicaba su venganza, su pequeña venganza (157-58). Por el contrario, en *Paso de dos*, con el silencio “she denies him both an identity and a place in both history and in her/story” (Bixler 25); la fuerza y superioridad de Ella consisten en no nombrarlo, en condenarlo, antes de morir, al anonimato, a ser cualquiera... para siempre.

¿Se puede decir que Ella triunfó al condenarlo al silencio? Taylor y Feitlowitz están convencidas de que no; Pavlovsky, Susana Evans y Laura Yusem, que sí. Algo importante a considerar es que los represores no tenían duda en su mayoría de que la razón estaba de su parte, que el “acto supremo” realizado al matar y torturar era inspirado por un fin superior —el país, el bien común (Feitlowitz, *A Lexicon* 196, Graham-Jones 127)— y que no cualquiera tenía el privilegio de llevarlo a cabo (Taylor 156). Por eso fue tan común la falta de arrepentimiento que *Potestad* y *Paso de dos* ponen de manifiesto; se acepta la responsabilidad pero no se reconoce la culpabilidad. De acuerdo con esta perspectiva, al no nombrarlo, lo que Ella hace es rebajarlo, negarle la calidad de héroe que Él reclamaba, dejar insatisfecha su “NECESIDAD” postrera, no darle el último nombre que le exigió. Al borde de la muerte, entonces, Ella lo derrota.

El juicio y castigo a los autores de crímenes parece poco ante la desmesura de esos actos que imprimieron huellas imborrables en la memoria del cuerpo y el espíritu. El hombre ha cometido horrores tan grandes que podemos llegar a pensar que resultan impagables. Nada más cierto; no se pueden pagar y sin embargo, hay que cobrarlos. En esto radica la más elemental justicia. Además, esto explica la resistencia al olvido o perdón por mandato. Las imposiciones de tal índole interfieren con un espacio interior que no puede ser tocado por ley alguna, con un ámbito en el cual carecen de “potestad” y por supuesto, a lo único que dichos controles pueden aspirar es al “buen comportamiento” de las sociedades donde conviven las víctimas de abusos con los causantes de ellos. La Ley del Punto Final en algún momento igualó a todos los ciudadanos, pero la voz de las víctimas de otros tiempos los diferenció para poner a los torturadores en el lugar que, de acuerdo con la parte que sufrió, les correspondía, la cárcel, aunque estuvieran enfermos y viejos, pues sabemos que la justicia nunca es una balanza en el punto de equilibrio. El perdón por decreto tuvo que haber sido inaceptable para una sociedad que no podía dejar de sentir coraje, dolor e impotencia, que sabía que todo lo perdido era irrecuperable, sí, pero también inolvidable. El teatro se ocupó, por todo eso, de que la memoria no fuese enterrada.

*Potestad* y *Paso de dos* son dos “historias de amor”. Ambas tienen como contexto una época de impunidad, que permite la cotidianeidad en una de las historias y la torna imposible en la otra. La “per-versión” de “el hombre” en amoroso padre y esposo fue fácil en ese ambiente tan propicio para la felicidad, ya que permitía vivir en el anonimato sin que el pasado estorbase. Una nueva vida, con una nueva familia completa y respetable fue

la perspectiva abierta a muchos secuestradores de bebés. La “per-versión” de “el hombre” era perfecta hasta que lo encuentra su pasado. Pero su “nueva ética” le permite volver a “per-vertirse”, esta vez en víctima del despiadado perseguidor que le “roba” a su hija. No se trata de comprender a esos hombres ni de compadecerlos por el sufrimiento de hoy; tampoco de condenarlos por los actos de ayer o sentir satisfacción porque recibieron su merecido. Lo importante es la “per-versión” de esos “nuevos monstruos”, como los llama Pavlovsky, que no permite reconocerlos como tales. La disimetría existente entre sí y “sí mismo como otro” en esos casos es enorme pero no perceptible. Si lo fuese, no habría problema y el asunto sería sencillo. Tocaría únicamente elegir entre la convivencia con reconciliación y la separación con rechazo. Nada más. Lo terrible es que quienes no han olvidado no tengan la opción de elegir. El fondo —y lo grave— de esas situaciones radica en que, sin saber y sin querer, alguien estuvo obligado a vivir en el mismo territorio con esos hombres que no son sino traducciones “per-vertidas” de sí mismos, más “per-vertidas” cuanto menos reconocibles son.

*Paso de dos* nos sorprende por la violencia que se metió en los cuerpos de Él y Ella, sin la cual pierde sentido la nueva existencia de los dos. La “per-versión” resultante del encuentro a través de la tortura fue tal que se hizo imposible revertirla y como consecuencia, el regreso a la normalidad se tornó insoportable. Se trata de una obra cuyos personajes son sumamente complejos, capaces de amar en un escenario pero no en otro. Representa otro caso de reinserción de antiguos represores en la sociedad tras la “generosidad” del perdón político, pero aquí falla. Los personajes tienen que cargar con un pasado, pero no porque sea necesario superarlo, olvidarlo o esquivarlo, sino por la imposibilidad de repetirlo y reproducirlo para funcionar como pareja. El mismo vacío de sentido caracteriza la nueva realidad de Él y Ella y en eso no son tan diferentes, como confiesa Ella en algún momento de la obra. Y si Ella nos resulta perturbadora por la complicidad establecida con su enemigo y futuro asesino, Él nos remueve por su desesperanza, porque a veces, como Ella, nos sentimos ambiguos y con terror descubrimos cierta “piedad en algún momento” (16). Sabemos de los golpes, la sangre, los moretones, pero eso no constituye un obstáculo para descubrir rasgos humanos en esta estremecedora relación entre un hombre y una mujer “per-vertidos” por las circunstancias bajo las cuales se conocieron. Eso no impide a los lectores reconocerla como una historia de amor, aunque esta idea nos haga sentir horrorizados, “per-vertidos”... tal vez.

Parte del arte de Pavlovsky radica en crear, con rasgos humanos, personajes que tienen un pasado criminal pero que no están arrepentidos de sus actos. Reconocerse como monstruos, hacerse a sí mismos la estremecedora pregunta “¿cómo fui capaz?”, hubiera hecho a los personajes padecer por causas diferentes a las de las obras. El mismo pasado habría sido su tortura y se hubieran convertido —“per-vertido”— de malos en buenos. Todo resulta más interesante y perturbador cuando un personaje “malo” puede conmovernos sin que medie el arrepentimiento, tan difícil de lograr como el olvido y el perdón cuando son impuestos. En *Potestad y Paso de dos* “el hombre” y Él nada lamentan; uno justifica sus actos y el otro los reconoce como parte de su historia, de su ser. Podemos pensar que esto tiene, para Pavlovsky, una intención muy diferente a la de sólo crear una obra interesante. Por un lado, exhibe “horrorosamente” (“Estética” 55) el hecho de que el “bueno” y el “malo” no siempre son tan diferentes y que recorren caminos continuos, no paralelos. Por el otro, admite la posibilidad de dar al traste con el *Nunca más* mediante la “construcción de nuevos sistemas represivos” (*La ética* 155), del retorno a un pasado que no es necesariamente irrepitible (Bixler 28) a pesar de la reacción de horror y rechazo que puedan provocar, de regresar, de una u otra manera, con distintos actores y bajo versiones diferentes, a la “época de annntes”.

*Universidad Iberoamericana*

## Notas

<sup>1</sup> Vale la pena comentar que a principios de julio de 2012 Videla recibió su última condena. Después de haber sido juzgado, condenado, puesto en libertad, nuevamente juzgado, condenado al arresto domiciliario, regresado a los tribunales y recibido la pena máxima (cadena perpetua), acumuló, con el último juicio celebrado, cincuenta años más de prisión por el delito del robo sistemático de bebés. La noticia causó júbilo entre la población, no así su muerte, ocurrida en mayo de 2013, pues muchos ciudadanos deseaban para él una vida mucho más larga, dentro de la cárcel, por supuesto.

<sup>2</sup> En 1985 los jefes de las juntas militares fueron juzgados y condenados a través del proceso conocido como “Juicio a las Juntas”, pero recibieron el indulto otorgado por Menem en 1990. En 2003 se declara la nulidad de las leyes del Punto Final y Obediencia Debida mediante un decreto ratificado en 2007. Dado que los crímenes de lesa humanidad no prescriben y que a los cargos iniciales se sumó el robo sistemático de bebés de jóvenes desaparecidas, muchos indultados fueron regresados a los tribunales para ser de nuevo juzgados y condenados. Las últimas sentencias fueron emitidas en julio de 2012, cuando Videla, Bignone y otros miembros de la dictadura militar, octogenarios todos ellos, recibieron diferentes condenas (hasta cincuenta años) que se sumaban a las que ya habían sido dictadas.

<sup>3</sup> Diana Taylor, en el capítulo titulado “You are Here” de *The Archive and the Repertoire*, explica el origen de H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio) y la forma en que operan. A través de manifestaciones públicas y pacíficas en las cuales despliegan un sinnúmero de recursos carnavalescos, hacen visibles los crímenes cometidos durante la dictadura y señalan a los asesinos que viven tranquilamente en diferentes vecindarios. Además, reclaman, vía diferentes medios, la restitución de sus hermanos desaparecidos y reivindican la lucha de sus padres. La organización fue creada en 1995 y tiene una red de afiliados en diferentes países.

<sup>4</sup> Los represores enterraban los cuerpos en tumbas colectivas o llegaban a arrojar al mar, desde aviones militares, a víctimas aún con vida. El caso Scilingo, señala Feitlowitz, causó enorme consternación al conocerse, a través de la confesión de este capitán retirado, los detalles de los “vuelos de la muerte” (*A Lexicon* 193).

<sup>5</sup> Hannah Arendt, tras asistir al juicio de Eichmann, comentó en *Eichmann en Jerusalén* que los nazis eran hombres “terrible y terroríficamente normales” (417); de esa experiencia derivó su concepto de “banalidad del mal”. Por su parte, Enrique Dacal, director de la puesta en escena de *Judith* de Jorge Palant, señala en *Página 12* que en un artículo periodístico leyó “que se hacía referencia a Videla como alguien mucho peor que un ‘psicópata asesino’: un hombre normal” <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-24756-2012-03-30.html>>.

<sup>6</sup> Elimino los paréntesis del texto original, los cuales indican una acotación, con el fin de integrarlo a mi texto.

<sup>7</sup> De acuerdo con las normas de la RAE, los prefijos se añaden sin guion a una palabra. Hago uso de él para insistir en el significado que me interesa del término: quitar la cara.

<sup>8</sup> La versión actuada por Nati Cuño y Walter Farroni presenta a Él y Ella unidos por una soga atada al cuello de los dos.

<sup>9</sup> Esta imagen es sumamente perturbadora; Él y Ella se encuentran dentro de la pileta, Él la tiene tomada del cuello y Ella está completamente desnuda. Se muestra en la página 66 de “A Dance of Death” de Feitlowitz.

<sup>10</sup> El término es de Pierre Nora.

## Obras citadas

- Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Trad. Carlos Ribalta. Barcelona: Lumen, 1999. Impreso.
- Bixler, Jacqueline. “Signs of Absence in Pavlovsky’s ‘teatro de la memoria’”. *Latin American Theatre Review* 28.1 (1994): 17-30. Impreso.
- Feitlowitz, Marguerite. “A Dance of Death. Eduardo Pavlovsky’s *Paso de dos*”. *The Drama Review* 35.2 (1991): 60-73. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *A Lexicon of Terror. Argentina and the Legacies of Torture*. Nueva York: Oxford UP, 1998. Impreso.
- Giella, Miguel Ángel. “Sobre la obra teatral de Eduardo Pavlovsky”. Intro. *El señor Galíndez*. Buenos Aires: Corregidor, 2010. Impreso.
- Graham-Jones, Jean. *Exorcising History. Argentine Theater Under Dictatorship*. Cranbury, NJ: Associated UP, 2000. Impreso.
- Huyssen, Andreas. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford UP, 2003. Impreso.

- Monterroso, Augusto. "Novelas sobre dictadores". *Los novelistas como críticos*. Norma Klahn y Wilfrido Corral, comps. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. Impreso.
- Pavlovsky, Eduardo. *Cámara lenta. El señor Laforgue. Pablo. Potestad*. Madrid: Fundamentos, 1989. Impreso.
- \_\_\_\_\_. "Estética de la multiplicidad. Concepciones de la producción de subjetividad en mi teatro". *Variaciones sobre el teatro latinoamericano: tendencias y perspectivas*. Alfonso de Toro y Klaus Pörtl, eds. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1996. 37-58. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel, 2001. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Paso de dos*. 2ª ed. Buenos Aires: Ediciones Ayllu, 1990. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *Si mismo como otro*. México: Siglo XXI, 1996. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira Calvo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.
- Taylor, Diana. *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Trad. Agustín Neira. Durham: Duke UP, 1997. Impreso.
- Toro, Alfonso de. "El teatro postmoderno de Eduardo Pavlovsky". *Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Tendencias y perspectivas*. Eds. Alfonso de Toro y Klaus Pörtl. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1996. Impreso.