

Parálisis, parloteo y performance en *Potestad* de Eduardo Pavlovsky¹

Priscilla Meléndez

...Para ser actor de personajes repudiables hay que aprender a quererlos, hay que entrar en su lógica de afecciones, si no, no se hace teatro, se hace una simple denuncia intelectual caricaturesca.

—Eduardo Pavlovsky

Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos.

—Jorge Luis Borges²

“Recordar es vivir” dice el trillado refrán que ha inspirado innumerables versos bajo la rúbrica de poesía nostálgica, del alma, del recuerdo. Poemas y canciones que evocan lo sentimental y lacrimoso “re-viven” las gratas memorias del primer amor, los dolorosos recuerdos por la pérdida de éste, y las añoranzas de tiempos mejores. ¿Cómo no recordar, por ejemplo, la canción interpretada por el anacobero Daniel Santos que dice precisamente “Recordar es vivir cuando se ha amado,/ recordar es vivir un grato pasado”?

El tiempo se convierte así en importante evocación de sucesos ya acaecidos que están en tenso diálogo con la vida presente, y en donde la memoria y la nostalgia desempeñan un papel clave en la comprensión de dicho presente. Pero sobre todo, al ver sucumbir ese presente ante el poder que ejerce el recuerdo y la nostalgia, se anuncia un futuro igualmente quebrado, débil e incierto. En torno a esta relación entre el espacio y el tiempo y la prevalencia del segundo sobre el primero, Svetlana Boym señala en su libro *The Future of Nostalgia*, “At first glance, nostalgia is a longing for a place, but actually it is a yearning for a different time” (xv).

Por su parte, el uso del infinitivo en la frase “recordar es vivir” nos coloca dentro de un esquema gramatical en donde *desaparece* la persona y el número (quién recuerda y vive, cuánto se recuerda y se vive). Se trata, además, de una estructura que se rehusa a distinguir el tiempo en el cual ocurre la acción, es decir, se desconoce cuándo se recuerda y se vive. Parecería entonces que la acción simultánea de recordar y vivir problematiza las fronteras de lo temporal y lo físico pues lo ya acontecido reaparece, se “revive” en el ahora, creando un espacio —o más bien un cuerpo— en donde chocan y a la vez se conjugan el antes y el ahora, la parálisis y el movimiento. Por ello, no debe sorprendernos que Estela Scipioni, en su libro *Torturadores, apropiadores y asesinos: El terrorismo de estado en la obra dramática de Eduardo Pavlovsky*, señale con acierto sobre *Potestad* (1985): “El ‘ahora’, reflejado en su atormentado relato, es un tiempo estático y doloroso en el cual el hombre sufre y brama” (307-08). Son precisamente estas estructuras temporales, proxémicas y teatrales —pasado y presente, narración y acción, movimiento y parálisis— las que examinaremos en *Potestad* del dramaturgo y psicoanalista argentino Eduardo Pavlovsky (1933-2015) como parte de un intento por desmascarar el engaño perpetrado por el protagonista y sus repercusiones a nivel personal, sociopolítico y teatral.

El teatro de Pavlovsky se inicia hacia principios de la década del sesenta e incluye la fundación del grupo teatral Yenesí. Su trayectoria se extiende hasta el presente y ha sido examinada por la crítica tanto desde perspectivas estéticas —el llamado teatro de vanguardia descrito por Dubatti como uno de búsqueda (*La ética* 12)— como desde ángulos temporales, historicistas y políticos. Al tomar en cuenta estos últimos aspectos, Jacqueline Bixler identifica este tipo de teatro de Pavlovsky como uno de denuncia, el cual se centra en el antes y durante la dictadura militar argentina de la década de los setenta (“Sings of Absence” 17). Dicha vertiente incluye ejemplos como *La mueca* (1970), *El señor Galíndez* (1973), *Telarañas* (1976) y *El señor Laforgue* (1982). Por su parte, George Woodyard establece un contraste entre las piezas más destacadas de Pavlovsky que manifiestan su compromiso político, como *El señor Galíndez* y *Potestad*, y sus obras tempranas que describe como más abstractas y enlazadas al teatro absurdo, expresionista y simbólico (209).

Igualmente, la dramaturgia de Pavlovsky se ha estudiado a raíz del regreso a la democracia en 1983, periodo identificado también por Bixler como *teatro de la memoria*: “In his most recent works, Pavlovsky focuses on those who lived to tell the story, in particular the former accomplices of the regime, who, in their present state of limbo, struggle futilely either to bury or to resurrect

the past” (17). Piezas como *Potestad* (1985), *Paso de dos* (1990) y *Rojos globos rojos* (1994) se colocan en el después de la dictadura, lo que revela el choque entre pasado y presente, entre lo vivido y lo recordado, y entre movimiento y parálisis. Según veremos, estos contrapunteos van a subrayar las crisis psicológicas, sociales y políticas de una época crítica de la historia argentina contemporánea.

Por su parte, *Potestad* —pieza que pertenece al periodo democrático del llamado Teatro Abierto (1983-85)³— ha sido examinada desde su referente político, destacando no solo las atrocidades cometidas durante la dictadura militar, sino lo que acaece luego de que muchos de los involucrados en las atrocidades permanecieran impunes. Esto acaece a raíz de la aprobación de leyes como la del Punto Final de 1986 y la de Obediencia Debida de 1987, “que dejaban a la mayoría de ellos [los represores] en la calle sin haber saldado cuentas y que justificaban a unos criminales y perdonaban a otros” (Salman 44).⁴ Salman examina el concepto de *per-versión* y lo vincula con la capacidad del protagonista de *Potestad* —cuyo apelativo es Hombre— de ser precisamente dos hombres en un único cuerpo: el que ama intensamente a su hija y el que participa en “actos criminales que se llevan a cabo a puerta cerrada” (48). Es decir, el espectador se enfrenta simultáneamente con el individuo que ahora vive desconsolado porque los familiares han venido a recobrar a la niña Adriana, dejándolo destruido, “victimizado” y “torturado”, y con el que robó a una niña cuyos “subversivos” progenitores fueron torturados y asesinados por el gobierno, y cuya muerte él mismo certifica.

Scipioni, por otro lado, reflexiona sobre el ángulo psicodramático de *Potestad*, expresión que define como “un método psicoterapéutico utilizado tanto en la terapia grupal como individual, basado en la representación escénica (dramatización) de conflictos o situaciones que involucran al paciente-protagonista” (292). Entre las técnicas del psicodrama que destaca Scipioni se encuentran el soliloquio y la presencia de la silla vacía (294-95), aclarando, sin embargo, que esta pieza de Pavlovsky “no crea expresamente una ilusión de ser una sesión psicodramática en la cual el personaje estaría comprendido en una doble función de personaje de la obra y paciente del psicodrama” (299). Señala, más bien, que “en diversos momentos la obra trata de implicar al lector/espectador de la misma forma que el público-paciente se ve implicado en una sesión de psicodrama, a saber, haciéndolo sentir emocionalmente involucrado” (Scipioni 299).⁵

Tampoco es de sorprender que *Potestad* haya sido examinada desde su carácter ambiguo. En palabras del propio Pavlovsky, la obra “encarna el pro-

blema de la represión y de la tortura, observados desde la óptica del represor” (“Prólogo” 171). Alfonso de Toro añade: “*Potestad* [...] se revela como una de las grandes formas del teatro posmoderno kinésico/deconstruccionista que deja el mensaje político en lo no dicho, en el subtexto ambiguo en cuanto representa la tragedia del malhechor desde el punto de vista del malhechor [...] haciendo uso de una vasta gama de trabajo corporal y mímico” (30). Ha sido precisamente el carácter ambiguo de la pieza uno de los ángulos que más han llamado la atención, pues provoca que el espectador inicialmente sienta empatía por un padre que ha perdido a su hija, aunque luego descubre que este supuesto padre es quien se la ha robado mientras certifica, en su capacidad de médico, la muerte de los progenitores a manos del gobierno. En “Estética de la multiplicidad...”, Pavlovsky reflexiona sobre esta percepción de que su teatro engaña al público al hacerle sentir cierto nivel de identificación y simpatía hacia el represor para luego mostrarlo como verdadero monstruo de la represión, “produciendo en el espectador un cierto sentimiento de fraude, engaño o ambigüedad” (43). La respuesta de Pavlovsky viene acompañada de otras preguntas y de un importante señalamiento final que subjetiviza cualquier intento de ofrecer soluciones categóricas a ciertas interrogantes:

¿Si un torturador sintiese piedad por su víctima sería acaso por eso menos responsable? ¿Si un raptor de niños hubiese desarrollado alguna capacidad de amor hacia su víctima sería por eso menos responsable? ¿Cuál es la estética de todas estas preguntas?

Serían responsables siempre, pero tendríamos que admitir una mayor complejidad en la subjetividad de los represores. (“Estética” 43)⁶

Desde la óptica del tiempo y del espacio se analizará la manera en que la pieza *Potestad* transforma los desaforados parlamentos del protagonista y sus excesivos movimientos corporales en signos de parálisis física, psicológica y moral, dejando al descubierto los esquemas dialógicos, proxémicos e histórico-temporales de la obra.⁷ Es decir, en una pieza principalmente monológica y narrativa se examinará el diálogo y la tensión que se establece entre la perorata del protagonista, su obsesión por las posiciones que él y los personajes ausentes ocupan en escena, su cronometrada actividad corporal y la relación que estos discursos entablan con un público forzado a conjugar las contradicciones entre lo que oye, lo que ve, y el lugar que literal y metafóricamente ocupan los seres y los objetos.⁸ Se destacará, además, cómo en *Potestad* este diálogo entre palabra, espacio y movimiento teatraliza los múltiples tipos de parálisis que asume el personaje principal en escena —él

mismo señala que antes era un vigoroso y atractivo jugador de rugby y que ahora es un deteriorado y acalambrado médico— y la urgencia de este protagonista de re-presentar performativamente dicha parálisis.

A través de la teatralización del silencio y la parálisis, *Potestad* se centra entonces en cuestionar la tradicional concepción del teatro como diálogo y acción, creando así un ambiente de ambigüedad, engaño y vaciedad. Por un lado, se subraya el silencio a través del monólogo angustioso del protagonista que pone en tela de juicio la posibilidad de un verdadero diálogo tanto familiar como social. Por otro, la parálisis se manifiesta de manera irónica a través de los mencionados movimientos corporales del protagonista que, a su vez, son el producto de sus sórdidas acciones en el ámbito de la familia y el estado.⁹ Es decir, vemos que es a través de los monólogos acusativos y amargos y de los desplazamientos escénicos del Hombre, que el espectador se enfrenta con la conversación entre palabra, silencio y cuerpo, colocando al público en el ámbito de lo teatral y moralmente “ambiguo”. Pero, ¿cuáles son las “acciones” que conducen a la incomunicación y a la parálisis? ¿Cuáles dirigen nuestra atención a cuerpos presentes y ausentes, y a los que oscilan entre el movimiento y la estaticidad? ¿Cuáles confrontan la narración con la acción, y se debaten entre espacios ocupados y vacíos?

Según hemos anticipado, Pavlovsky coloca al espectador de *Potestad* frente a una pieza prevalentemente monológica, pues Tita, amiga del protagonista, solo aparece en escena hacia la mitad de la obra y sus únicos dos parlamentos podrían considerarse prescindibles. Este hombre sin nombre que acapara el escenario nos agobia de inmediato con un egocéntrico parloteo que ocurre en la sala de su casa, y con sus también incesantes movimientos descritos y gesticulados por él mismo. El primer parlamento del monologista subraya precisamente el significado proxémico, simbólico y político que le adjudica el protagonista al lugar que ocupa pues es posible conectar este espacio con estructuras de poder: “La posición de cada uno de los miembros de la familia es importante en la medida en que la posición física describe, evoca, sugiere, la relación entre los miembros de la familia, el tipo de vínculo existente entre ellos” (Pavlovsky, *Potestad* 175). Si de primera intención pensamos que el protagonista únicamente se refiere al lugar físico que tradicionalmente ocupaban su esposa, Ana María, y su hija, Adriana, en la sala de la casa, más adelante reconocemos que este espacio y estas posiciones son construcciones que surgen a raíz de la *destrucción* de otras estructuras familiares, espaciales y políticas. Recordemos que el lugar que ocupaban los verdaderos padres de Adriana con su pequeña hija —su casa,

sus posturas políticas, e incluso su vida— ha sido invadido y destruido por el gobierno y sus secuaces, entre ellos el protagonista. A raíz de esta destrucción, el Hombre construye su nueva y falsa realidad familiar y proxémica que él mismo describe como una estudiada y científicamente lograda (175). Solo así es posible entender la existencia de un espacio rígido en donde el protagonista detalla sus posturas corporales, además del lugar que debían ocupar los otros personajes, que por cierto no están presentes, y que llevan a Bixler a hablar del signo ausente en el *teatro de la memoria* de Pavlovsky. La minuciosa descripción que ofrece el Hombre de las posturas físicas que él asume raya en el absurdo:

Posición mía de este sábado tres y media de la tarde.... La pierna derecha en ángulo agudo, la pierna izquierda en ángulo recto, hay una distancia de talón del pie izquierdo al piso de unos tres, cuatro centímetros; pierna derecha en ángulo agudo, la pierna izquierda en ángulo recto... Esta posición podría resultar aparentemente natural, espontánea. Sin embargo, es perfectamente estudiada, sofisticada, arbitrariamente buscada, científicamente lograda.... (Pavlovsky, *Potestad* 175)

A partir de entonces, el espectador va descubriendo a través del monólogo del Hombre, que su desequilibrio emocional ha sido causado por la dolorosa pérdida de su única hija, Adriana, arrancada de su hogar de manera inesperada. En contraste con la reacción del protagonista —quien ante el dolor de la pérdida recurre al incesante monólogo y al incontrolable desplazamiento corporal—, el Hombre alude a su esposa, Ana María, como alguien que permanece en silencio, traumatizada por la pérdida de la niña, y auditivamente alienada a causa de los audífonos que lleva puestos en su nueva y obsesiva misión de aprender inglés. La disparidad en la reacción de ambos ante la partida de Adriana se recrudece a los ojos del marido al darse cuenta que, en medio de la crisis, Ana María se vuelve cada vez más independiente de él, mientras él se siente cada vez más sujeto a ella.

Sin duda, la devastadora información de la “desaparición” de la hija tiene como efecto colocar al espectador en el turbulento marco histórico-político argentino de finales de los setenta y principios de los ochenta. Durante la llamada Guerra Sucia (1976-83), los hijos de padres subversivos eran robados por los militares con el apoyo de innumerables colaboradores. Por un instante, el espectador presume que el protagonista y su familia han sido víctimas de este periodo de represión política, lo que le permite sentir empatía ante un dolor tan desgarrador como el de la pérdida de una hija. Sin embargo, a raíz

de la narración fragmentada y caótica del protagonista se reconstruyen las circunstancias de dicha pérdida, describiendo el momento en que “conoce” a los padres de la niña mientras participa como médico en la certificación de sus muertes a manos del gobierno. El público reconoce entonces que el Hombre no es víctima de un robo sino perpetrador de este.

En torno al carácter referencial y sórdido de estos raptos de niños, Scipioni subraya que la represión política ejercida durante el *Proceso* no se limitaba al saqueo del inmueble:

[H]ubo un despojo infinitamente más cruel, a saber, el de seres humanos: los hijos de los *desaparecidos*. Durante el *Proceso* existió una organización militar clandestina encargada de apropiarse de los hijos menores de los secuestrados para luego venderlos o regalarlos a miembros de las Fuerzas Armadas o colaboradores civiles de la represión, quienes los inscribieron como hijos propios. (286)¹⁰

En *Potestad*, no es hasta que el protagonista finaliza la certificación de la muerte de la mujer y de su pareja en la propia casa de estos y se marchan los asesinos, que escucha el llanto de una criatura, y al abrir la puerta de la habitación contigua encuentra a la hijita de “los fantáticos”. Sin titubear se lleva a la niña para él y para su esposa, quienes infructuosamente han soñado con procrear hijos: “¡Ana! ¡Ana! No digas nada.... Esta nena es nuestra, me la gané. ¡YO! ¡YO!.... Nunca más preguntes nada. Nunca más” (189).¹¹ Solo ahora el receptor entiende que la hija del protagonista no ha sido secuestrada por otros, sino que la escena inicial en la cual el médico describe el arribo de unos hombres que se llevan a Adriana se refiere más bien a la llegada y reclamo de un familiar (presuntamente el propio padre que ha sobrevivido el atentado) que ha venido a recuperarla junto a otras personas que parecen pertenecer al ámbito judicial. Uno de estos individuos le reitera al ahora acongojado secuestrador de Adriana que no debe preocuparse pues ya no están “en la época de antes” (181), frase que, según Scipioni, verbaliza por primera vez el contexto sociopolítico de *Potestad* (304). Es dentro del marco de este tipo de infamia que cobra sentido la acotación que describe la súbita transformación del Hombre, de un abatido padre a un ser despreciable, y su también súbito “regreso” al personaje anterior, aunque reteniendo rasgos de la figura monstruosa: “*Al reanudar el diálogo con Tita algo del personaje fascista se debe apreciar sutilmente en la actuación*” (Pavlovsky, *Potestad* 187). Scipioni señala sobre esta escena: “Al final de la obra, el ‘padre amante y sufriente’ se ha transformado en un apropiador que ruge y amenaza, desesperado por haber perdido su presa” (285).

Es por ello que hablar del fascismo, de figuras autoritarias, de seres amenazantes y de presas que se le van de las manos a un apropiador, no es otra cosa que la alusión explícita al llamado Proceso de Reorganización Nacional en la Argentina, que técnicamente llega a su fin con la elección de Raúl Alfonsín en 1983 y su partido Unión Cívica Radical. Pero más importante aun en términos de *Potestad* es que el fin de la dictadura marca el comienzo de una complicada etapa en donde los argentinos tendrán que tomar decisiones sobre su relación con el pasado inmediato, su participación o parálisis durante este periodo, las consecuencias morales y legales de lo acontecido, y su visión del futuro.

Sin embargo, aunque parecería que el horrendo relato sobre el asesinato de una pareja y el robo de una niña por parte del Hombre-protagonista debería acaparar todos los sentidos del espectador, argüimos que la obra también lo impulsa a colocar su mirada en el tira y afloja entre los excesivos movimientos corporales del Hombre y la literal y simbólica parálisis de este. Estos elementos revelan información tanto empírica como emocional sobre la crisis no solo de un individuo y su familia, sino de la colectividad argentina. Pero más allá de reconocer el carácter referencial de la pieza, también podemos argumentar que la dialéctica entre parálisis, parloteo y performance en *Potestad* —como emblemas complementarios y contradictorios del teatro— inducen a examinar la complejidad autorial y actorial, escénica y narrativa que encarna el protagonista en su propio cuerpo, y entre los movimientos y la estaticidad de este.

Dentro del marco teatral hemos destacado que la llamada parálisis de *Potestad* se manifiesta a través de un “solo performance” que parece adolecer de acción presente. Esta falta de acción se debe a la narración subjetiva de múltiples pasados —Scipioni habla del “pasado anterior a Adriana y del pasado con Adriana” (308)— y a un presente que es el vivo reflejo de la angustia que paraliza al protagonista.¹² Se ha subrayado, además, que la pieza carece de un verdadero diálogo ya que solo dos parlamentos son emitidos por otro personaje. Finalmente, hemos mencionado la vaciedad tanto escénica como existencial de la pieza, ya que se caracteriza por la casi total ausencia de individuos en las tablas como emblema de la carencia de relaciones del protagonista con otros. Algunos de estos seres “aparecen” representados, como menciona Scipioni, por sillas vacías —una de ellas ocupada antes por su hija, Adriana, y la otra por la esposa Ana María. Sin embargo, esta parálisis provocada por la pérdida del ser querido tiene ya sus raíces en un tiempo anterior y se manifiesta en la descripción que ofrece el protagonista

de la vaciedad prevalente en la relación entre él y su esposa antes del arribo de Adriana: “[Eramos] una pareja triste, resignada, ¡esperando algo que nunca llegaba y *paralizados* por una ilusión!” (Pavlovsky, *Potestad* 182, el énfasis es mío). El vacío y la parálisis en la vida de la pareja a causa de su esterilidad regresan ahora, pero esta vez provocada por la desilusión de haber perdido a la hija robada. Sobre esta vaciedad —y yo añado parálisis— señala Bixler con acierto: “In the prologues that Pavlovsky characteristically provides for his ‘propuestas,’ he repeatedly warns the reader that although the pages do indeed constitute a text, it is nonetheless ‘un texto de vacíos,’ whose gaps lie among the disjointed images of past and present as well as between text and historical context” (18).¹³

Reconocemos entonces que el énfasis de *Potestad* en lo corporal es un aspecto sobre el cual Pavlovsky ya ha reflexionado de manera consciente: “Lo más común en mi teatro es el espacio corporal, mi cuerpo como la propia escenografía” (*La ética* 53). Sobre este ángulo señala Alfonso de Toro: “Desde *Ultimo Match* el teatro de Pavlovsky se plantea como corporalidad, entendido en el sentido de signo total, lo cual está magistralmente logrado en *Potestad* y *Paso de Dos*. El cuerpo pasa a ser la misma fuente de significación y no un mero puente para la palabra [...]” (13). Se sugiere entonces que en el caso de *Potestad* estamos ante un ser —un cuerpo— que intenta asumir todos los ángulos de la representación y que quiere ocupar todos los espacios escénicos, tiempos narrativos e históricos: antes de la dictadura y después de esta, protagonista y antagonista, víctima y victimario, médico que sana y médico que colabora con los asesinos, padre devoto y padre impostor, hombre sufriente y burdo fascista. Es a partir de esta postura de la obra frente al cuerpo en sus múltiples dimensiones —físico, psicológico, simbólico, legal, paralizado, móvil—, que aludimos al conocido ensayo de Jean-Luc Nancy titulado “Corpus”, que comienza con la célebre frase *Hoc est enim corpus meum*, “Este es mi cuerpo”. Las reflexiones de Nancy nos llevan a considerar precisamente el cuerpo del protagonista de *Potestad* como centro de la escasa acción de la obra y a través del cual se encarna la historia de los perpetradores de la violencia, de las víctimas de esta y, en última instancia, la historia de los cuerpos robados o “desaparecidos”.

Irónicamente, el “protagonismo” del Hombre y sus constantes desplazamientos corporales parecen querer encubrir la ausencia de esos otros cuerpos que han desaparecido, como el de Adriana y los de sus padres, sin tomar en cuenta los treinta mil seres secuestrados y asesinados en los campos de detención, lanzados de aviones, exiliados, y muertos en la Guerra de las Malvinas.

Es por ello que el señalamiento de Nancy en torno al cuerpo, particularmente en el marco de la cultura occidental —“[...] always, the body on display is foreign, a monster that can't be swallowed” (5)— coloca al protagonista de *Potestad* en una posición contradictoria: como figura necesaria, presente y céntrica, pero a la vez evocadora de aquellos cuerpos que ya no están presentes ni literal ni figurativamente. Parece justificable entonces que Nancy se pregunte retóricamente: “Does anyone else in the world know anything like ‘the body’?” (7), para luego él mismo ofrecer la respuesta: “It is our old culture’s latest, most worked over, sifted, refined, dismantled, and reconstructed product” (7).

El cuerpo del protagonista de *Potestad* se convierte así en el puente que entrelaza tiempos y espacios. Por un lado, la estructura temporal se representa en el tira y afloja entre el antes y el ahora, y el esquema espacial entre la casa que ahora ocupa el Hombre y la casa que invade como colaborador de los asesinos y de donde extrae a la niña. Sin embargo, vemos que se trata de un puente —o cuerpo físico y moral— que está deteriorándose y colapsando. Al describir sus movimientos corporales, el Hombre destaca el deterioro de este:

[S]i suena el timbre o el teléfono y entonces, por ejemplo [...] me levanto y... ¡ayyy! con el traste afuera (*Queda doblado de dolor:*) me agarro en la columna... [...] De tal manera entonces... que yo evito todo tipo de posición física espontánea que delate mi vejez y decrepitud.... (Pavlovsky, *Potestad* 176)

El protagonista reconoce que ya no es el vigoroso jugador de rugby y seductor de su esposa, sino un ser envejecido y decrepito que al intentar ponerse en pie se tuerce de dolor. Por ello, si pensamos que el *Diccionario de símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot define el cuerpo como “sede de un apetito insaciable de enfermedad y de muerte” (160), podemos suponer que el cuerpo del protagonista —en sintonía con el cuerpo social argentino que permaneció en silencio o colaboró con la dictadura— es uno enfermo, parálitico, en descomposición, que se rehusa a aceptar sus acciones pasadas y que anula así la posibilidad de un futuro. Recordemos, por ejemplo, que su esposa ya no le habla y apenas se mueve de su silla, algunos amigos y vecinos actúan como si no lo conocieran, su hija se ha marchado, y en su deseo de recuperarla reza todos los días, lo que sugiere la imagen de un cuerpo estático.¹⁴ No es de sorprender entonces que el protagonista sea disléxico y que destaque que dicha condición lo lleva a perder el sentido del tiempo y del espacio: “Ahora me doy cuenta que... ‘Annntess’, se refería a un periodo anterior..., y que después, viene el futuro. Pero como soy disléxico, me quedé con el Annntess...” (180).

Este parlamento anticipa las palabras que, momentos después, el protagonista le adjudica a uno de los que vienen a buscar a Adriana: “¡Por favor señor, *no estamos en la época de antes...* Vamos a hablar diez minutitos con su hija, vamos a volver a hablar con usted y con su mujer, ¿eh?” (Pavlovsky, *Potestad* 181, el énfasis es mío).

Es a través de esta conjunción entre parálisis, movimiento y discurso verbal descontrolado que el espectador logra adentrarse en los intersticios psicológicos del Hombre como cómplice de los asesinatos políticos ocurridos durante el Proceso de Reconstrucción Nacional. Pero la parálisis emocional y moral que sufre el personaje principal no parece deberse a sus pasadas acciones políticas o a su colaboración con los torturadores, sino a la pérdida de la hija que una vez robó. El Hombre intenta ahora contrarrestar dicha parálisis centrándose en el simbólico y grotesco “diálogo” entre su monólogo y sus exagerados movimientos corporales.

Es precisamente la inconciencia del protagonista ante su propia mezquindad y su incapacidad de arrepentirse lo que subraya la ironía del título. El *Diccionario de la Real Academia* define “potestad” como “[d]ominio, poder, jurisdicción o facultad que se tiene sobre algo”, siendo elementos que se desmantelan a lo largo de la pieza. Pero el título se ironiza aun más ante el poder que se atribuye el protagonista al llevarse a la niña y hacerla suya. El concepto legal de “patria potestad” no es otro que el “[c]onjunto de deberes y derechos que conforme a la ley tienen los padres sobre sus hijos menores no emancipados” (*Diccionario de la lengua española*). Justamente de estos deberes y derechos carece el Hombre pues ni él ni “su patria” (las fuerzas militares y políticas argentinas) tienen legítima potestad, dominio, poder o jurisdicción sobre otro ser humano, menos aun sobre una niña que ha sido robada bajo el amparo del estado. Como señala Beatriz Rizk, aun cuando el protagonista no alcanza reconocer y arrepentirse de sus acciones, y aun cuando hasta ese momento no ha sido juzgado por la ley, “[s]u castigo y condena es, en realidad, el revivir hasta el cansancio, con los más mínimos detalles, el momento fatídico de su ‘pérdida’ que le dejó un vacío irreparable como si el otro momento, el del ‘robo’ [...] no hubiera sido el detonador primero” (301).

Potestad convierte en performance la parálisis real y metafórica del padre secuestrador. Pero sobre todo, teatraliza el estaticismo de una sociedad que apenas comienza a salir de su letargo político y moral a raíz de la caída del gobierno militar y la difícil entrada a la democracia. En última instancia, *Potestad* se presenta como la irónica y contradictoria fuerza de un cuerpo en constante movimiento que procura contrarrestar fallidamente la parálisis en

la cual el propio protagonista se sumerge y que también incluye el mundo que lo rodea. Podríamos decir incluso que la empatía que inicialmente genera el Hombre se convierte, como diría Sor Juana, en un engaño más del sentido, pues se une a los muchos engaños y traiciones que desenmascara la obra: el protagonista engaña a su hija Adriana; intenta engañar al público; engaña a sus vecinos; ha traicionado los valores de su profesión médica; se engaña a sí mismo, y ahora sufre porque ya no puede engañar más. Es decir, aun cuando la pieza de Pavlovsky permite que el espectador sienta piedad por un padre que ha perdido a su hija, la propia obra induce a que el espectador reconozca que, aunque seductora, dicha óptica es una que se va a caracterizar por el engaño, la parálisis y el silencio. Para el protagonista de *Potestad* es indudable que “recordar es vivir cuando se ha amado”, sin embargo, no es posible olvidar que ese amor es producto de la mezquindad, la violencia y el robo. El personaje de Pavlovsky vive un absurdo presente cuyos orígenes él mismo revela a través de la narración de un pasado vergonzoso que trata de justificar al buscar la empatía del receptor ante la pérdida de su hija, Adriana, y termina incriminándolo y hundiéndolo en un tiempo y espacio en donde prevalecen la parálisis, el silencio y la vaciedad.

Trinity College

Notas

¹ Recuerdo con emoción la primera charla que di —todavía como estudiante graduada— en el primer simposio Latin American Theatre Today en abril de 1982 en la Universidad de Kansas, Lawrence. Pero sobre todo, recuerdo vívidamente cuando George—organizador de este y muchos otros encuentros— entró aquel sábado a las 8:30 de la mañana para asistir a dicha sesión. Por supuesto, me sentí emocionada, pero a la vez intimidada por tener en el público a una persona de tanto renombre. Estos recuerdos, sin embargo, se mezclan con mi último viaje a la Universidad de Kansas en el 2009. A diferencia de mis frecuentes periplos a la Meca del teatro que se caracterizaban por la algarrabía del encuentro con los amigos, por las noches de teatro, las fiestas bajo carpas en casa de George, y por las magníficas ponencias, esta vez se trataba de un “solo performance”. George decidió llevarme de paseo por la ciudad que, a pesar de los muchos viajes, no había tenido ocasión de conocer de cerca: visitamos el Lawrence Rotary Arboretum, en donde un año después se inauguraría el Eleanor and George Woodyard Anniversary Garden; me llevó a ver su iglesia luterana, pues yo también lo soy; y recuerdo el rato tan relajado que pasamos en un café charlando y recordando aquel simposio de 1982. Este es el George que más atesoro: el de ese día en que paseamos y conversamos y nos reímos y recordamos. Con este ensayo sobre el teatro de Eduardo Pavlovsky recuerdo y honro a mi amigo George Woodyard.

² El primer epígrafe proviene del libro editado por Jorge Dubatti *Eduardo Pavlovsky, La ética del cuerpo: Nuevas conversaciones* (54), que recoge un diálogo muy fructífero entre autor y entrevistador. El epígrafe de Jorge Luis Borges proviene del poema “Cambridge” que se encuentra en su antología poética *Elogio de la sombra* (1969).

³ En torno al fenómeno de Teatro Abierto, el dramaturgo argentino Eduardo Rovner ha dicho: “El Teatro Abierto [...] es un movimiento estético-político que se produce en pleno proceso militar y que es, sin ninguna duda, la reacción cultural más importante al proceso militar” (Monge Rafuls 117). Por su parte, Jean Graham-Jones recontextualiza Teatro Abierto tanto en términos históricos como estéticos: “This recontextualization will demonstrate Teatro Abierto’s important role during the last years of the Proceso. The dual ideas contained in the chapter’s title describe this role: Art as vigilant, aware of surrounding events; and the artist as vigilante, that is, actively responding to and, if necessary, challenging these events. Furthermore, Teatro Abierto, in this role as artistic respondent to Proceso abuses, exemplifies the changes that took place in the theater, together with the problems encountered, during the early years of Argentina’s ‘redemocratization’” (90).

⁴ Marcos Novaro explica las condiciones bajo las cuales se aprueba la Ley de Punto Final durante el gobierno de Alfonsín, quien, a pesar de haber enfatizado “la importancia de continuar los juicios contra los represores” (212), se ve obligado a negociar “a medida que más oficiales se negaban a acatar las citaciones judiciales recibidas. En diciembre [de 1986] finalmente los funcionarios radicales llegaron a una fórmula salomónica: la Ley de Punto Final, que puso una fecha límite al inicio de los procesos para obligar a los jueces a encausar a los involucrados si había pruebas y responsabilidades, o bien a descartar las acusaciones y cerrar los casos. De esa manera se acelerarían y homogeneizarían los procesos y se disculparía al grueso de los oficiales en actividad, quitándoles motivos para solidarizarse con los que inevitablemente serían acusados” (213). Sobre la ley de Obediencia Debida señala Feitlowitz: “Alfonsín wanted, above all, to reestablish democracy, gird its fragility, and guard its future. [...] Alfonsín greatly feared the destabilizing effects of widespread prosecutions and court cases going on for years. In fact on February 14, 1984, Alfonsín promulgated the controversial law 20.049, usually referred to as the Due Obedience law, which allowed lower-ranking personnel to claim that they had merely been ‘following orders’” (16).

⁵ Scipioni señala: “Entre todas sus piezas, *Potestad* es [...] el máximo exponente de la rica conjunción de sus actividades profesionales como psicodramaturgo, como dramaturgo y como ciudadano profundamente interesado en las causas y manifestaciones de la violencia política” (298).

⁶ En entrevista con Olga Cosentino, Pavlovsky comenta la reacción negativa de ciertos sectores del público latinoamericano ante *Potestad*, mencionando específicamente a Estela Carlotto, presidenta de las Abuelas de la Plaza de Mayo, quien “niega que ese personaje pueda llegar a querer a la nena” (67). Pavlovsky señala: “Y la verdad es que puede quererla o no. Lo importante es llegar a entender la lógica del represor, que tiene una coherencia” (Cosentino 77). Sobre la relación entre torturador y torturado, cabe destacar que, a diferencia de piezas como *Pedro y el capitán* (1979) del uruguayo Mario Benedetti, o *Paso de dos* (1990) del propio Pavlovsky, o *La muerte y la doncella* (1991) del chileno Ariel Dorfman, en donde los torturadores están interactuando con los torturados de manera explícita (ver Gates-Madsen), el protagonista de *Potestad* no parece asumir inicialmente el papel ni del uno ni del otro. Sin embargo, el Hombre termina representando ambos papeles: en el ámbito de la realidad teatral se convierte en victimario como colaborador de los opresores y, en el mundo de la fantasía que él mismo construye, se concibe como víctima al haber perdido a su hija.

⁷ “Se conoce como proxémica la parte de la semiótica (ciencia que estudia el sistema de signos empleado en la comunicación) dedicada al estudio de la organización del espacio en la comunicación lingüística; más concretamente, la proxémica estudia las relaciones —de proximidad, de alejamiento, etc.— entre las personas y los objetos durante la interacción, las posturas adoptadas y la existencia o ausencia de contacto físico” (*Diccionario de términos clave de ELE*). Por su parte, Patrice Pavis señala sobre la proxémica: “[E]n el teatro, la puesta en escena toma partido por cierto tipo de relaciones espaciales entre los personajes en función de la obra [...], de sus relaciones sociales, su sexo, etc. [...] Más importante que medir la distancia entre los cuerpos, el estudio de las miradas y de los ángulos de visión entre los actores daría quizá la clave de las relaciones inexpressadas de los personajes y de una infracomunicación que precede y modaliza el texto pronunciado” (383).

⁸ Según indica Pavlovsky en *La ética del cuerpo*, *Potestad* pasa por múltiples etapas en cuanto a la presencia de otras figuras en el escenario, desde la de un perro policía (116) hasta la incorporación de la figura femenina: “[F]rente a la mujer, aparece la ternura, la necesidad de las caricias, me empiezo a dar cuenta de que el secreto del personaje estaba en hablarle a una mujer” (118). Sobre el personaje femenino de Tita, Scipioni señala: “La mujer no sólo prácticamente no dice nada, sino que hasta sus movimientos están condicionados en su totalidad por el discurso de su compañero. En *Potestad* [...] el personaje femenino sirve únicamente de cámara de resonancia destinada a apoyar y complementar al personaje masculino” (283). Para de Toro, a pesar de que Tita “es una especie de fantasma que se encuentra petrificada en el estrado” (26), tiene una función dramaturgica que resulta vital: “[E]ncarna la soledad más despiadada, la incomunicación más cruel, la frialdad, el estar, pero el no ser; ella marca el abismo; es un icono de la ‘muerte en vivo’” (26).

⁹ Sobre la génesis de esta pieza, Pavlovsky narra en su “Prólogo” cómo al subir al escenario en su papel de actor, va transformando un drama de 35 minutos a uno de 65 a través de la improvisación: “Agregué frases al texto, cambié el estilo de la actuación. Pluridimensioné las siete funciones anteriores. [...] Nunca pude escribir todo lo que había dicho esa noche. Pero el texto que improvisé entonces, el estilo de actuación que surgió esa noche, fue el texto y el estilo que con Susana Evans paseamos por Río de Janeiro, Montevideo, Cádiz [...] y Montreal” (173).

¹⁰ En el “Prólogo” a *Potestad*, Pavlovsky habla sobre el carácter patológico de los robos de niños: “Una nueva secta de hombres ‘normales’ se dedicaba a raptar los hijos de los militantes caídos durante la represión, asesinando a los padres y cambiándoles la identidad original por otra” (172) que, según vemos, es un aspecto central de la trama de *Potestad*.

¹¹ El uso de la frase “nunca más” en boca del Hombre resulta irónica pues es sabido que se trata del título del informe que describe los crímenes de la dictadura militar argentina de 1976 a 1983. *Nunca más, informe final de la Comisión Nacional sobre la desaparición de personas* fue publicado en 1984. También se le conoce como “Informe Sábado” (“Ernesto Sabato”).

¹² Michael Vanden Heuvel define *performance* como un medio teatral autónomo e inorgánico, y un mecanismo para desconstruir la visión del autor como una de presencia y poder (5). En el marco de los estudios sobre *performance*, la compleja figura del *performer* es concebida, entre otras cosas, como un ser autónomo e independiente que con frecuencia le presenta a un público material autobiográfico sin aparentes mediaciones de índole teatral. Dentro de este marco teórico, se subraya también que la relación del artista con su propio *performance* no es la misma relación del actor con su papel: “When he refuses to be a protagonist, the performer no more plays himself than he represents himself. Instead, he is a source of production and displacement” (Vanden Heuvel 173). Por otro lado, el énfasis en el aspecto corporal y físico del *performer* se constituye en elemento básico del *performance*, destacando a su vez el aparente rechazo del elemento verbal y textual de la pieza.

¹³ Tomando en cuenta temas como la vaciedad espacial, temporal y física, críticos como Alfonso de Toro, Laura Linzuain y Mariana Thelier han conectado el teatro de Pavlovsky con el de Samuel Beckett. Desde una perspectiva existencial es posible pensar que, al igual que la locuaz Winnie en *Happy Days* (1961) de Beckett, el protagonista de *Potestad* utiliza el lenguaje verbal para rellenar sus días, para suplir los espacios vacíos causados por la falta de comunicación con el mundo que lo rodea, y como mecanismo para desviar la mente de su sufrimiento y su parálisis emocional (ver Besbes 40). Sin embargo, eso que llamamos “su sufrimiento” también puede ser visto desde un ángulo grotesco en donde el sentimiento de dolor es más bien un mecanismo para capturar la empatía de otros.

¹⁴ Cirlot recurre a Johann Georg Gichtel para definir el término “cuerpo”, pero no da información sobre esta fuente.

Obras citadas

- Besbes, Khaled. *The Semiotics of Beckett's Theatre*. Boca Raton, FL: Universal Publishers, 2007. Impreso.
- Bixler, Jacqueline. "Signs of Absence in Pavlovsky's 'teatro de la memoria'". *Latin American Theatre Review* 28.1 (1994): 17-30. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. "Cambridge". *Obras completas II*. Buenos Aires: Emecé, 1996. 358-59. Impreso.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. Nueva York: Basic Books, 2001. Impreso.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1981. Impreso.
- Cosentino, Olga. *Eduardo Pavlovsky: "Soy como un lobo, siempre voy por el borde"*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2008. Impreso.
- de Toro, Alfonso. "El teatro posmoderno de Eduardo Pavlovsky". *Teatro, posmodernidad y política en Eduardo Pavlovsky*. Ed. Jorge Dubatti. Concepción, Uruguay: Ediciones Búsqueda de Ayllu, 1997. 9-43. Impreso.
- Dubatti, Jorge, ed. *Eduardo Pavlovsky: La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones*. Buenos Aires: Atuel, 2001. Impreso.
- _____. "Estudio preliminar". *Eduardo Pavlovsky. Teatro completo I*. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel, 1997. 7-44. Impreso.
- "Ernesto Sábato". *Britannica Enciclopedia Moderna*. Web. 27 agosto 2015.
- Feitlowitz, Marguerite. *A Lexicon of Terror: Argentina and the Legacies of Torture*. Revisada y actualizada con un nuevo epílogo. Nueva York: Oxford UP, 2011. Impreso.
- Graham-Jones, Jean. *Exorcising History: Argentine Theater under Dictatorship*. Lewisburg: Bucknell UP, 2000. Impreso.
- Linzuain, Laura y Mariana Theiler. "Samuel Beckett en el primer Pavlovsky". *Teatro, posmodernidad y política en Eduardo Pavlovsky*. Ed. Jorge Dubatti. Concepción, Uruguay: Ediciones Búsqueda de Ayllu, 1997. 61-74. Impreso.
- Monge Rafuls, Pedro. "Entrevista. Eduardo Rovner: en concierto". *Ollantay Theater Magazine* 10.20 (2002): 113-22. Impreso.
- Novaro, Marcos. *Historia de la Argentina: 1955-2010*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010. Impreso.
- "Patria potestad". *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española. Web. 20 julio 2015.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. 1980. Trad. Fernando de Toro. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990. Impreso.
- Pavlovsky, Eduardo. "Estética de la multiplicidad, concepciones de la producción de subjetividad en mi teatro". *Variaciones sobre el teatro latinoamericano: Tendencias y perspectivas*. Eds. Alfonso de Toro y Klaus Pörtl. Frankfurt: Vervuert, 1996. 37-58. Impreso.

- _____. *Potestad*. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel, 1997. 175-89. Impreso.
- _____. "Prólogo". Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel, 1997. 171-74. Impreso.
- "Proxémica". *Diccionario de términos clave de la ELE*. Centro Virtual Cervantes. Web. 02 agosto, 2015.
- Rizk, Beatriz. *Imaginando un continente: Utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano. Tomo II: Colombia, Venezuela, Perú, Chile, Argentina, Bolivia*. Lawrence, KS: LATR Books, 2010. Impreso.
- Salman, Georgina. "Per-versiones de sí mismo: *Potestad* y *Paso de dos*". *Latin American Theatre Review* 47.1 (2013): 43-59. Impreso.
- Scipioni, Estela Patricia. *Torturadores, apropiadores y asesinos: El terrorismo de estado en la obra dramática de Eduardo Pavlosvky*. Kassel, Alemania: Reichenberger, 2000. Impreso.
- Vanden Heuvel, Michael. *Performing Drama/Dramatizing Performance: Alternative Theater and the Dramatic Text*. Ann Arbor, MI: The U of Michigan P, 1993. Impreso.
- Woodyard, George. "Eduardo Pavlovsky, los años tempranos". *Teatro argentino de los '60: Polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Corregidor, 1989. 209-16. Impreso.