

“El Señor Galíndez” (1973) de Eduardo Pavlovsky: teatro político de choque contra la subjetividad y las instituciones del fascismo

Jorge Dubatti y Belén Landini

PEPE: (A Coca.): ¡Venga, mi linda peronista! Vamos a comenzar un largo viaje. Vamos a volar a las nubes. ¿Querés volar conmigo?

COCA: Sí, loquito. Quiero volar con vos. (Pepe la ubica a Coca sobre una cama. La cama se pone en posición vertical automáticamente.)

PEPE: ¿No tenés miedo de volar? ¡Pibe, vení acá!

LA NEGRA: (A Coca.) ¿Che, qué es eso? (Coca le hace señas como que no entiende nada, pero igual le resulta divertido.)

PEPE: (A Eduardo.) ¡Atale las manos! (Eduardo le coloca unos sujetadores en las manos y en los pies.)

EDUARDO: ¿Está bien así, señor?

PEPE: Perfecto, pibe. (A Coca.) Lindo cuerpito tenés, ¿eh? (Va al armario y saca una caja. Pausa. A Eduardo.) ¿Vos sabés cuáles son los puntos neurálgicos?

EDUARDO: Algo leí en el libro del Señor Galíndez.

COCA: (Intranquila.): ¡Che, larguen! ¡Déjense de joder! ¡Basta de chistes!

BETO: ¡Es impresionante, Pepe! ¡Muy bueno!

PEPE: ¿Por dónde querés empezar, pibe?

COCA: ¿Empezar qué?

EDUARDO: ¿Pero vamos a empezar con ella, señor?

PEPE: Sí, por supuesto. (Pausa.) Vamos a volar con ella. (Pausa.) Vos tenés suerte, pibe. Es bueno adiestrarse con una puta. No todos tienen este material. ¡Vamos!

COCA: (Asustada, a Eduardo.): Señor, dígales que me suelten. Por favor, señor.

EDUARDO: ¿Qué tengo que hacer? (Beto se acerca a la cama donde está atada Coca.)

BETO: ¿Por dónde querés empezar vos? (A Eduardo.)

EDUARDO: (Pausa.) Por los pezones.

BETO: ¿Por los pezones? ¡Bueno, pero sin hablar! ¡Mirá, pibe, en este oficio no se habla! Son otros los que hablan acá. (Eduardo se acerca a Coca, le marca zonas del cuerpo con tintura de yodo.)

COCA: ¡Socorro! ¡Negra! ¡Déjenme! ¡Socorro!

LA NEGRA: ¿Qué es esto? (Se levanta de la cama.) ¿Son locos?

BETO: (A la Negra, sujetándola.) ¡Quedate piola!

COCA: ¡Negra, ayudame!

LA NEGRA: ¡Déjenla! ¡Hijos de puta! (En ese momento una música muy fuerte tapa las voces de la escena. Sólo se ve la mímica. Los actores hablan pero no se escucha lo que dicen. La situación dramática es la siguiente: Eduardo le marca a Coca zonas del cuerpo que deben interpretarse como zonas neurálgicas. Beto la tiene sujeta a La Negra que trata de zafarse y grita histéricamente. Cuando Eduardo termina de marcarla a Coca, Pepe toma un sifón y la moja totalmente. Ésta grita y llora. Está desesperada. Pepe saca de la caja una picana. La enchufa. Se ven las chispas. Hace ademán de ofrecérsela a Eduardo. Beto lo estimula para que la agarre. Eduardo vacila. Pepe insiste. Eduardo está a punto de agarrar la picana. La tensión dramática llega a su clímax. De pronto se ve que suena el teléfono. Digo se ve porque Beto, Pepe y

*Eduardo quedan como petrificados. Cesa la música y sólo se escucha el teléfono y el llanto y quejido de las mujeres. Beto atiende rápidamente el teléfono.)*¹

Ya en *La cacería* (escrita en 1967, estrenada en 1969), obra de cierre del período post-vanguardista, se manifiesta en el teatro de Eduardo Pavlovsky (Buenos Aires, 1933)² la transición hacia una nueva concepción teatral y política, caracterizada por la inquietud de expresar más literalmente el momento histórico-social. El mismo autor lo señala en *La ética del cuerpo*: “*La cacería* se inscribe en un período social e histórico muy particular y marca mi orientación estético-política hacia *El señor Galíndez*”.³ La voluntad por reestablecer el vínculo de contigüidad realista entre mundos poéticos y serie socio-histórica se acentúa más aún en *La mueca* (1971), donde se advierte la presencia de una representación socio-política mucho más transparente y directa.

El señor Galíndez (estrenada en 1973, en el Teatro Payró, con dirección de Jaime Kogan y con Pavlovsky como actor, en el personaje de Beto) acabará por profundizar definitivamente esta tendencia y abrirá la serie temática de personajes represores, fascistas y colaboradores de la dictadura, enfocados desde su ángulo interno de afecciones, que continuará con variaciones en sus obras posteriores *El señor Laforgue* (1983), *Potestad* (1985), *Pablo* (1987), *Paso de dos* (1990), *Imagen* (2000), *Imperceptible* (2003) y *Solo brumas* (2008).

El señor Galíndez es la síntesis más acabada de la segunda concepción pavlovskiana, a la que llamamos “teatro macropolítico de choque”. Se trata de una poética vinculada a la macropolítica del socialismo, que recupera las estructuras basales del drama moderno, su matriz mimético-discursivo-expositiva, el efecto de contigüidad de los mundos poéticos con el régimen de experiencia de lo real, y los intertextualiza con procedimientos de modernización provenientes de la postvanguardia y otras poéticas modernizadoras (teatralismo, expresionismo). Esta poética de matriz realista y procedimientos cruzados realistas-desrealizadores, es puesta al servicio del discurso macropolítico del socialismo de los comienzos de los setenta: la revolución es el fundamento de valor, contra las configuraciones ideológicas y de subjetividad de derecha y el capitalismo. El teatro adquiere de esta manera una capacidad recursiva de observación e incidencia en el campo social-histórico. Llamamos

¹ Eduardo Pavlovsky, “El Señor Galíndez”, en su *Teatro Completo II*, Buenos Aires, Atuel, 2008, pp. 179-181. Todas las citas del texto se hacen por esta edición.

² Para una clasificación de la producción teatral de Eduardo Pavlovsky en diversas etapas y poéticas, véase Jorge Dubatti, “El teatro de Eduardo Pavlovsky: grupos textuales y poéticas de producción de sentido político”, en *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*, J. Dubatti coord., Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 2006, pp. 91-97. También en Halima Tahan, comp., *Escenas latinoamericanas*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, 2006, pp. 61-68.

³ Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con J. Dubatti*, Buenos Aires, Atuel, Col. Historia y Teoría del Teatro, 2001, p. 45.

a esta poética “de choque” porque el teatro reduce su nivel metafórico, literaliza la referencialidad de los mundos poéticos y diseña en forma directa, explícita, una nítida cartografía de amigo, enemigo, aliados potenciales y neutrales. Cuestiona explícitamente las estructuras del capitalismo y la derecha en la Argentina, propone como alternativa los valores ideológicos del socialismo. El teatro, en suma, como metáfora de una concepción dialéctica del mundo y la historia, que persigue el enfrentamiento para propiciar síntesis superadoras hacia el cambio y que concibe el arte como una herramienta directa de impacto en lo social. Los textos de Pavlovsky más representativos de esta segunda concepción son *La mueca* (1971), *El señor Galíndez* (1973), *Telarañas* (1976) y *El señor Laforgue* (1983).

El señor Galíndez es, además, el texto que le da a Pavlovsky su consagración internacional⁴ y el que alcanza mayor impacto en los sectores de la cultura fascista y conservadora argentina. *El señor Galíndez* y *Telarañas* (prohibida en 1977) fueron las obras por las que Pavlovsky fue perseguido durante la dictadura militar, padeció un intento de secuestro (1978) y debió exiliarse. *El señor Galíndez* es también la obra por la que el Teatro Payró sufrió un atentado en noviembre de 1974. Pavlovsky ha escrito sobre ella en diversas oportunidades: el prólogo firmado con Jaime Kogan en 1974 (incluido en las sucesivas ediciones de la pieza), “Estética de la multiplicidad”⁵ y múltiples referencias en los ensayos de *Micropolítica de la resistencia*⁶, *La voz del cuerpo*⁷ y *Resistir Cholo*.⁸ El mismo Pavlovsky actuó en la excelente reposición de la obra en 1995 (Teatro Babilonia), con dirección de Norman Briski y actuación de su hijo Martín Pavlovsky como Eduardo. Sobre esta experiencia de regreso a *El señor Galíndez* más de veinte años después y en la Posdictadura, Pavlovsky se refiere en *La ética del cuerpo*.⁹

De *El señor Galíndez* se conserva un único texto dramático, publicado por primera vez en 1975 (en el revista española *Primer Acto*) y reeditado en numerosas oportunidades, la primera en 1976 (Editorial Proteo). Se trata de un texto dramático post-escénico, resultado del proceso de ensayos con el equipo dirigido por Kogan y del texto espectacular final. *El señor Galíndez* tuvo una primera versión pre-escénica, diversa de la conservada. Pavlovsky lo recuerda en *La ética del cuerpo*:

⁴ *El señor Galíndez*, que realiza en el Payró presentaciones entre 1973 y 1975, es invitada a numerosos festivales internacionales: X Festival de Teatro de Nancy, Francia (1975); Teatro Club Jornada Internacional del Espectáculo, Roma (1975); Festival Internacional de la Juventud, Chieri, Italia (1975); Festival Mundial de Teatro de Caracas, Venezuela (1976, sin Pavlovsky en el elenco, premio Juana Sujo a la mejor puesta en escena).

⁵ En Revista *Lo Grupal*, N° 10, 1993.

⁶ Eduardo Pavlovsky, *Micropolítica de la resistencia*, Buenos Aires, Eudeba/CISEG, 1999. Recopilación de labor periodística de Pavlovsky entre 1988 y 1999.

⁷ Eduardo Pavlovsky, *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, subjetividad y política*, Buenos Aires, Astralib, 2004. Compilación de escritos del autor entre 1999 y 2004.

⁸ Eduardo Pavlovsky, *Resistir Cholo. Notas sobre cultura y política*, Buenos Aires, Topía, 2006.

⁹ Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, ed. cit., cap. XVI, pp. 177-184.

Yo había escrito una obra llamada *El señor Galíndez*, pero era otra cosa, una historia donde aparecía un oficial de bigotes con ese nombre. La obra era buena pero fría, a mí no me involucraba mucho. En 1972 vienen a verme Ricardo Monti y [Jaime] Kogan. En esa época no estaba bien (...) pensaba que no iba a terminar de escribir esta obra. Kogan me pregunta por qué y le digo: “No tengo personajes, lo que tengo son ideas. Si yo tuviera una escalera por la cual bajarán dos torturadores que vinieran a convivir con una vieja que cuida el lugar y vinieran a esperar ahí para torturar... Dos tipos fortachos...”. Entonces Monti me dice: “Esa es la obra. Escribí eso”. A partir de ahí comenzamos a trabajar con Kogan. Y creo que desde esa experiencia escribo mis obras a partir de mi conceptualización de la tarea del actor.¹⁰

En *El señor Galíndez* Pavlovsky trabaja sobre la poética del realismo, incluso con detallados rasgos minimalistas, en las primeras escenas, en la caracterización de los personajes a través de las acciones irrelevantes y cotidianas de Beto y Pepe. Pero Pavlovsky atraviesa esa matriz realista con diversos procedimientos que provienen de sus experiencias postvanguardistas en los sesenta.

El principal intertexto postvanguardista de *El señor Galíndez* proviene de la pieza *El montaplatos* de Harold Pinter (que Pavlovsky había visto en 1963 en Nueva York y que circulaba en Buenos Aires en edición argentina).¹¹ La concepción del personaje invisible de Galíndez, su *presencia-por-ausencia*, y el siniestro recurso de la comunicación intermediada por el teléfono (correlato del “montaplatos” en la pieza de Pinter), parecen estimulados por la pieza pinteriana. El procedimiento ya tiene una primera formulación en una obra anterior de Pavlovsky, *El robot* (1966). *El señor Galíndez* está elaborado sobre otros artificios fundamentales (pero no privativos) del teatro pinteriano: la *estructura catafórica*¹², es decir, aquella cuyo sentido puede entenderse plenamente recién a partir de una información ofrecida sobre el desenlace del texto, construida a partir del múltiple efecto de ambigüedad y de la utilización de *palabras generales*¹³, cuyo contenido sólo es explicitado tardíamente. Beto y Pepe deben cumplir con un “trabajo”, una “misión”, y esperar una “orden” cuya naturaleza desconocemos hasta el final de la obra. Esas palabras (trabajo, oficio, profesión, etc.), por la ambigüedad del contexto en que son referidas, podrían “llenarse” referencialmente de maneras muy diversas. Con una eficaz vuelta de tuerca de la categoría de infrasciencia¹⁴, Pavlovsky transforma un procedimiento de su teatro postvanguardista en una percepción de la opacidad de lo real inmediato y cotidiano, es decir, la infrasciencia como componente del régimen de

¹⁰ Pavlovsky, op. cit., p. 65.

¹¹ Harold Pinter, *El cuidador, El amante, El montaplatos*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1965, traducción de Manuel Barberá.

¹² Sobre estructura catafórica, véase el artículo sobre Francisco Defilippis Novoa incluido en este volumen.

¹³ M. A. K. Halliday y R. Hasan, *Cohesion in English*, London, Longman, 1976.

¹⁴ Categoría para designar un procedimiento frecuente en el arte contemporáneo que consiste en colocar al espectador en un lugar de no-saber o de saber poco sobre el universo interno de la obra. Samuel Beckett realiza un uso magistral de este procedimiento en *Esperando a Godot*.

experiencia en nuestro común mundo compartido. El lector no sabe que Beto y Pepe son torturadores hasta que se produce la impactante mutación del escenario, la aparición de los instrumentos y la revelación de las acciones e imágenes escénicas (no de la palabra). Lo cierto es que, a diferencia de la infrasciencia postvanguardista de los sesenta, el lector en algún momento sabrá, y podrá recapitular todo lo que ha visto desde un nuevo saber. Pavlovsky necesita abandonar la infrasciencia jeroglífica de la postvanguardia para favorecer su nuevo proyecto político. Ya no alcanza con diseñar herméticos símbolos escénicos como *El Otro/La Otra* (de su obra *Somos*); hace falta saber para obrar en consecuencia. Lo cierto es que los procedimientos pinterianos, más allá de su origen, son refuncionalizados por la poética nueva del teatro político de choque. Las voces que Beto y Pepe escuchan del otro lado del teléfono no son siempre las mismas, y en algunos casos poseen matices deformantes. Esto carga la presencia-en-ausencia de Galíndez con un elemento siniestro, pero no hay absurdización: lo siniestro consiste en la inaccesibilidad al poder, en la manipulación que el poder hace de los torturadores-víctima, en cómo la institución de la tortura “juega” con sus empleados y los destruye.

BETO: (...) ¿Cómo sabemos que es Galíndez, si hace años que laburamos para él y todavía no le vimos la jeta?

PEPE: (*Tranquilizándose.*) Pero Beto, Galíndez existe... digo, es una persona real... de carne y hueso, como nosotros...

BETO: Sí, supongo que sí.

PEPE: (*Asustado.*) ¿Cómo suponés? ¿Ahora me vas a decir que podría llegar a no ser de carne y hueso como nosotros?... ¿y entonces nosotros qué hacemos con él? ¿Por quién estamos? ¿De quién recibimos las órdenes?

BETO: ¡De Galíndez, Pepe!

PEPE: Entonces no hay problema. Estamos aquí porque él nos da las órdenes... que nosotros obedecemos. Él nos paga y nosotros laburamos. ¡Chau, viejo, no me jodas más! (p. 167)

El carácter siniestro de Galíndez se objetiva nuevamente en la historia del “flaco Ahumada” y su “suicidio”. En suma, Galíndez no es Godot, ni tampoco los ininteligibles jefes de los asesinos a sueldo de *El montaplatos* de Pinter. Galíndez es el nombre de la institución fascista en la argentina, más allá de las personas, es el foco mismo desde el que se produce la subjetividad fascista. En este sentido Pavlovsky concretiza, materializa e identifica social y políticamente una figura que, en el caso de Beckett y de Pinter corresponde a lo inefable. En *El señor Galíndez*, finalmente, el no-saber se hace saber preciso, como sucede con el espacio: nos enfrentamos a una “exacta, terrible, científica cámara de tortura” (p. 156) y conocemos los “verdaderos ‘oficios’” de Beto y Pepe, “comienza a transformarse el escenario y aparece la verdadera funcionalidad de ese ‘ámbito’ y comenzamos a ver qué ‘es’” (p. 155).

El verdadero protagonista de *El señor Galíndez* y sujeto en la estructura sintáctica de la obra es el joven Eduardo: la pieza está construida sobre la evolución de este personaje, discípulo de

torturadores, por lo que puede ser leída como un *relato de educación o formación*, de acuerdo con la terminología propia de la novela.¹⁵ Eduardo evoluciona en la pieza desde un momento inicial de desequilibrio e inestabilidad (en el que Beto y Pepe se le imponen) a otro final de autoafirmación en el que toma el teléfono y habla “directamente” con Galíndez. En *El señor Galíndez* Pavlovsky plantea precursoramente un ideologema revelador, que adquirirá una potente proyección en su teatro posterior y en la relación con la dictadura de 1976-1983: el de la extraña, compleja psicología del torturador, capaz de desarrollar su abyecta actividad en el marco de una vida de rasgos “normales” (recuérdese la antológica escena en la que Beto habla por teléfono con su mujer y su hija). Para Pavlovsky no es suficiente con caracterizar como “monstruos” o “personajes negativos” a los represores, sino que el desafío consiste en comprender su subjetividad. El objetivo es reconocer la *subjetividad del represor* en su complejidad y reflexionar sobre ella:

Había que seguir un eje teórico que consistía en que el enemigo era el sistema (representado por el teléfono), no los hombres. La idea era que no se viera que había dos psicópatas, dos torturadores en escena, sino que estas personas eran a la vez victimarios y víctimas de este sistema, representado por el teléfono... Por otro lado, había que mostrar (cosa que algunas personas reprochaban) la ternura, los recovecos interiores, las depresiones, lo común que pueden tener estos hombres con cualquiera de nosotros.¹⁶

En su puesta en escena Jaime Kogan planteó un teatro de “extrañamiento” y de “amenaza de violencia”, sin violencia física directa. En escena no se concretaba la tortura sino sólo su inminencia, interrumpida por el nuevo llamado de Galíndez. Beto y Pepe son “torturadores de serie”, eliminables por el sistema, en cambio Eduardo representa el nuevo tipo de torturador, el “ideologizado”, el “intelectual”, el que leyó los libros de Galíndez. En el citado ensayo “Estética de la multiplicidad”, Pavlovsky retoma observaciones de *Memorias del calabozo* de Mauricio Rosencof y Fernández Huidobro para reflexionar sobre la tesis que formula *El señor Galíndez*: por un lado, sostiene la institucionalización de la tortura en la Argentina; por otro, la interiorización institucional de la violencia como obvia y natural, desde la subjetividad promovida por las estructuras policiales, militares, carcelarias y paramilitares. En 1973 Beto y Pepe torturan “presos políticos”.¹⁷ La tortura, sostiene *El señor Galíndez*, no debe ser considerada sólo como patología individual sino como fenómeno de subjetividad social y como producción institucional. La institución (en este caso sintetizada en el personaje del Señor Galíndez) irradia sistemática y coherentemente, con una metodología específica, bibliografía y estrategias de formación, la configuración de los saberes y pasiones vinculados a dicha

¹⁵ Mijail Bajtin, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1995.

¹⁶ Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, ed. cit., p. 59.

¹⁷ Pavlovsky, op. cit., p. 66.

subjetividad. Según Pavlovsky, así como Foucault afirma que los únicos que pueden hablar con eficacia sobre las cárceles son los presos y los carceleros, para representar dramática o escénicamente esta subjetividad es necesario comprender su régimen de afecciones, una lógica que involucra la totalidad de la conducta social del hombre porque “no existe disociación de la personalidad dentro de la lógica institucional”.¹⁸ Retomando palabras del autor, *El señor Galíndez* investiga en la óptica del torturador, profundiza en la subjetividad del represor: da cuenta de cómo piensa, cómo vive, y no solamente se preocupa por mostrar “qué malo es” o “qué enfermo está”.

Un documento valioso sobre el funcionamiento de este código en la composición escénica de los personajes es la carta de Jaime Kogan dirigida a Pavlovsky y Pachi Armas con motivo de las cincuenta funciones de *El señor Galíndez*, incluida más tarde en *Reflexiones sobre el proceso creador* (1976).

Kogan nos manda esa carta –firmada con el seudónimo de “Galíndez”– donde nos hace observaciones muy serias en relación a que estábamos desviando la línea de trabajo originaria en la composición de los personajes de Beto y Pepe. Kogan escribe eso como si en realidad la obra no tuviera el éxito que tenía. Era tan riguroso lo que estaba haciendo Kogan con *Galíndez* que nos pega un reto diciendo: “Pero, compañeros, si nosotros dijimos desde el comienzo que los torturadores no deben ser torturadores sino gente común para ir poco a poco haciendo una metamorfosis y que se develen al público sorpresivamente... Ustedes están de entrada, con una cierta violencia, deformando lo convenido en los ensayos y poniéndose de acuerdo con el público que ya viene a ver ‘la obra de los torturadores’”.¹⁹

La idea era que no se vieran dos psicópatas, dos torturadores en escena sino dos personas “comunes”:

En eso radica lo más terrible de la obra (...) Esto crea en el espectador un sentimiento de trampa, de cierta indignación: ¿Cómo me hacés identificarme con este tipo y después me mostrás que era un monstruo? Tzvetan Todorov, en *Frente al límite*, dice que, en realidad, los grandes torturadores no han sido hombres salvajes, sino hombres mediocres, burócratas de escritorio. Los organismos fascistas necesitan de los hombres burócratas de escritorio para esta organización. También había leído a Bruno Bettelheim, *El corazón bien informado*, que vivió en los campos de concentración nazis.²⁰

Con la experiencia histórica de la Triple A (ya desde 1973) y del aparato represor de la dictadura de 1976-1983, la tesis de *El señor Galíndez* sobre la tortura como institución y el fascismo como subjetividad e ideología argentinas será reafirmada. El personaje del joven Eduardo advierte en la tortura una dimensión “trascendente” e ideológica de la violencia: eliminar las ideologías extrañas, iluminar ciertos puntos oscuros para el país, defender la patria, los valores, la familia, el “alma argentina”. La tortura es una manifestación de la macropolítica de derecha, de las diversas configuraciones del fascismo argentino. De alguna manera, Eduardo es el torturador “formado”

¹⁸ Eduardo Pavlovsky, “Estética de la multiplicidad”, Revista Lo Grupal, N° 10, 1993, p. 23.

¹⁹ Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, ed. cit., p. 64.

²⁰ Pavlovsky, op. cit., p. 66-67.

que trabajará para la dictadura de 1976 y que acaso acabará convirtiéndose en alguno de los líderes ideológicos de dicha dictadura.

Pavlovsky enfrenta y desenmascara las estructuras de la macropolítica fascista en la Argentina. La potencia de esta pieza excede lo metafórico y se materializa –como adelantamos– en la bomba de noviembre de 1974 en el Payró y en el intento de secuestro por las fuerzas paramilitares en marzo de 1978. El objetivo inmediato es el ataque a las estructuras del fascismo argentino, el mediato, favorecer el resquebrajamiento de esas estructuras para el advenimiento *a posteriori* de la revolución social. Pavlovsky se opone a la subjetividad fascista como una forma de favorecer el desarrollo de una subjetividad macropolítica desde la izquierda. El aumento de la represión hará que *El señor Galíndez* interrumpa sus funciones nacionales en 1975.

Es necesario detenerse en algunas consideraciones que surgen del reestreno del texto en 1995, con Pavlovsky en el mismo rol (Beto) de veinte años atrás. El contexto, la nueva situación de enunciación, se encargaron de hacer significar *El señor Galíndez* de otra manera, a la vez diversa y complementaria con la experiencia de 1973-1975. Las confesiones públicas de Adolfo F. Scilingo y las palabras del general Martín Balza –entonces Jefe del Ejército–, quien reconoció la ilegalidad y perversión de los procedimientos represivos durante la última dictadura, materializaron en 1995 aun más la presencia histórica, en el pasado y el presente, de la tortura como institución. Pavlovsky señaló en una entrevista realizada en 1998:

Si en 1973 el recurso del teléfono parecía un argumento teórico, stanislavskiano, ahora se había convertido en una realidad contundente, porque en la televisión también se estaba diciendo que la tortura era una institución, que había médicos especiales y una cadena de subordinados a la “obediencia debida”, que no era tan importante el nombre de la persona sino el lugar que ocupaba en esa cadena. Los nuevos datos sociales formaron un estímulo para el estreno. Creo que, de haber continuado [con funciones] en 1996, hubiéramos mantenido la mayor afluencia de público en la franja de espectadores jóvenes. La juventud fue la que más nos acompañó en la experiencia del reestreno.²¹

Entre las diferencias más destacables del texto dramático escénico de 1995, se encontró un mayor desarrollo del personaje de Doña Sara (encarnada entonces por Elsa Berenguer). Pavlovsky se propuso revelar su rol como testigo silencioso y figura de la complicidad civil.²² La investigadora Nora Elena Parola, en su tesis doctoral escrita en 1989²³, ha puesto el acento en la importancia de este personaje en la versión de 1973. En el texto escénico de 1995, Briski acentuó la presencia de Doña Sara haciéndola permanecer en el sótano toda la obra, incluso se hacía

²¹ Pavlovsky, op. cit., p. 181.

²² Sobre esta noción, Pavlovsky escribió su artículo “La complicidad civil”, *Página/12*, 1 de abril de 1998, incluido en *Micropolítica de la resistencia*, ed. cit., 1999, pp. 165-168.

²³ Nora Elena Parola, *Elementos del grotresco y del absurdo en el teatro argentino (1960-1980)*, Tesis doctoral, The University of Texas at Austin, 1989.

presente en el momento de la tortura. Doña Sara experimentaba, según Pavlovsky, “casi cierto sentido de gozo espiando, asomándose”.²⁴

Otra diferencia fundamental fue la pérdida del carácter brutalmente desenmascarador del texto. La potencia del enfrentamiento macropolítico en 1973 se cimentó en la novedad de la denuncia, que dio a la obra un carácter obscuro²⁵, de puesta a la vista de lo oculto y deliberadamente escondido. En 1995 la circulación masiva de información sobre los horrores de la dictadura restó a la pieza, necesariamente, la intensidad y la fuerza de su impacto original y redefinió su función. Hoy *El señor Galíndez* sigue plenamente vigente: es a la par recuerdo del horror del pasado y advertencia presente de lo que aún sigue vivo de la subjetividad fascista en la Postdictadura.

Hablamos de Postdictadura porque entre 1983 y 2009 la dictadura se presenta como continuidad y como trauma. El prefijo “post” expresa a la vez la idea de un período *posterior* a la dictadura y *consecuencia* de la dictadura. Valen unas palabras de Giorgio Agamben, que escribe:

Pero la imposibilidad de querer el eterno retorno de Auschwitz tiene para él [Primo Levi] otra y muy diferente raíz que implica una nueva e inaudita consistencia ontológica de lo acaecido. No se puede querer que Auschwitz retorne eternamente porque en verdad nunca ha dejado de suceder, se está repitiendo siempre.²⁶

Como sucede con todos los exterminios, el horror de la dictadura argentina también sigue aconteciendo en el presente. Baste mencionar, como muestra de continuidad en los años más cercanos –y hasta hoy–, la resistencia de algunos sectores a los juicios a militares²⁷ o la desaparición de Jorge Julio López en 2006.

Bibliografía:

- Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- Bajtín, Mijail, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1995.
- Dubatti, Jorge, “Eduardo Pavlovsky y el teatro micropolítico de la resistencia: de *El Cardenal* (1991) a *Variaciones Meyerhold*”, *Hologramática* (Facultad de Ciencias Sociales – UNLZ), Año II, N° 3, 2005.
- , “El teatro de Eduardo Pavlovsky: grupos textuales y poéticas de producción de sentido político”, en *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*, J. Dubatti coord., Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 2006, pp. 91-97. También en Halima Tahan, comp., *Escenas latinoamericanas*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, 2006, pp. 61-68.
- Guillén, Claudio, *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998.

²⁴ Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, ed. cit., p. 182.

²⁵ Sobre la potencia política de lo “obscuro”, Claudio Guillén, *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998.

²⁶ Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 105.

²⁷ El diario *Página/12* de Buenos Aires titula la tapa del domingo 27 de diciembre de 2009 “El año de los juicios”, en referencia a las numerosas condenadas a militares por crímenes de lesa humanidad en 2009. Véase la nota de Diego Martínez y la lista de “Los condenados” entre 1985 y 2009 en pp. 2-3 de dicho diario.

- Halliday, M. A. K. y R. Hasan, *Cohesion in English*, London, Longman, 1976.
- Martínez, Diego, “El año de los juicios”, *Página/12*, domingo 27 de diciembre de 2009.
- Pavlovsky, Eduardo, *El señor Galíndez (con Reflexiones sobre el proceso creador)*, Buenos Aires, Editorial Proteo, 1976.
- , *Teatro completo I*, Buenos Aires, Ediciones Atuel (Col. Los Argentinos), 1997.
- , *Teatro completo II*, Buenos Aires, Ediciones Atuel (Col. Los Argentinos), 1998.
- , *Micropolítica de la resistencia*, Buenos Aires, Eudeba/CISEG, 1999.
- , *Teatro completo III*, Buenos Aires, Ediciones Atuel (Col. Atuel/Teatro), 2000.
- , *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con J. Dubatti*, Buenos Aires, Atuel (Col. Historia y Teoría del Teatro), 2001.
- , *Teatro completo IV*, Buenos Aires, Ediciones Atuel (Col. Atuel/Teatro), 2002.
- , *Teatro completo I*, Buenos Aires, Ediciones Atuel, segunda edición (Col. Los Argentinos), 2003.
- , *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, subjetividad y política*, Buenos Aires, Astralib, 2004.
- , *Teatro completo V*, Buenos Aires, Atuel (Col. Atuel/Teatro), 2005.
- , *Resistir Cholo. Notas sobre cultura y política*, Buenos Aires, Topía, 2006.
- , *Teatro completo VI*, Buenos Aires, Atuel (Col. Atuel/Teatro), 2007.
- Pinter, Harold, *El cuidador, El amante, El montaplatos*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1965, traducción de Manuel Barberá.