

Eduardo Pavlovsky. La ética del cuerpo. Teatro, política y subjetividad.

María Inés Grimoldi

Eduardo “Tato” Pavlovsky es considerado hoy uno de los dramaturgos más importantes. Lugar ganado a partir de una línea ideológica sumamente coherente, que lo ha llevado lentamente a convertirse en un intelectual de clara referencia para pensar la situación actual.

Sus columnas de opinión en diferentes diarios sobre cuestiones centrales vinculadas a la política pero a partir de una mirada filosófica o psicoanalítica son hoy un clásico de los medios. Si bien ha funcionado en sus opiniones públicas como un legislador, al decir de Bauman, también se ha puesto en lugar de intérprete. Se mueve con mucha elasticidad de un lugar a otro. Su obra “Telarañas” fue prohibida por la dictadura, que además intentó secuestrarlo en marzo de 1978. El teatro donde se representaba “El Señor Galíndez” sufrió un atentado, y por esa causa se exilió en España durante dos años.

Es importante su labor pública en cuanto a la difusión de ideas en medios masivos de comunicación, desde los más progresistas hasta los más conservadores. Allí encontramos dos tipos de discursividad: la explícita, esto es un discurso producido desde el lugar de la denuncia, y la más analítica y reflexiva que se encarga de deconstruir conceptos, creencias o valores que circulan socialmente y que este intelectual ofrece desde perspectivas opuestas.

Veamos un ejemplo. A poco más de dos años de la asunción de Carlos Menem a su primera presidencia, Pavlovsky escribió en “Página 12” , el 5 de diciembre de 1991:

“Pienso que la política de este gobierno no es sólo una política económica , sino también ideológico-cultural...No es sólo cultura la producción de una obra de arte , sino también la producción de subjetividad como maquinaria montada, que intenta hacer creer que la entrega de nuestro patrimonio y de nuestra identidad es el camino necesario y forzoso para la felicidad futura de los argentinos. Cultura del subdesarrollo de los recursos humanos de las dos terceras partes de la población...Cultura del aniquilamiento moral y de la ética...Cultura es también la maquinaria de los comunicadores sociales que fabrican individuos acrílicos e intelectuales cómplices que discuten la importancia del teatro

isabelino y no la conciencia del país que se está gestando diariamente y su responsabilidad histórica. Porque cuando se comienza a perder la función crítica desde la cultura , se empieza a perder la ética silenciosamente.”

El título del artículo citado es “La maquinaria de la cultura”, y la excusa es el ofrecimiento por parte del teatro San Martín para montar un texto suyo allí. Pavlosvky decidió negarse porque hacerlo, señala al final , “sería sentirme cómplice de toda esa maquinaria cultural”.

Lo que denuncia en el artículo, en última instancia, es el hecho de hacer creer que esto ya está instalado, ahora y para siempre, aquí y en todos lados, y de manera natural. Si recordamos lo que señalamos acerca del supuesto “fin de las ideologías” como el hecho de hacer pasar al neoliberalismo como una no-ideología, nos encontramos con que Pavlosvky realiza aquí una operación en este mismo sentido. No son sólo las decisiones gubernamentales el foco de su discurso sino los efectos de las mismas, puntualmente en lo que respecta a la cultura y su vinculación con la ética. Alude para ello a la idea de un potencial “fin del sujeto” , en el sentido de ver individuos acrílicos y cómplices, fabricados por los comunicadores sociales y los medios masivos de comunicación.

En otro artículo, también publicado en” Página 12”, el 10 de diciembre de 1995 dice:

“Las dictaduras, a veces, cuando no matan estimulan la imaginación. Las democracias multinacionales de mercado, en cambio nos vuelven anémicos , como grupo cultural transformador...Ya no corremos peligro. Tenemos la cabeza a medio privatizar. Libertad sin cuerpos. Sin resonancias. Sin afecciones y sin intensidades. Nos han robado el sentido otra vez pero con mucha más sutileza, haciéndonos tener la sensación de que somos absolutamente prescindibles, absolutamente descartables.”

Esta sutileza a la que se refiere es precisamente la operación que estas democracias realizan sobre la vida. Mantienen el cuerpo pero lo despojan, sutilmente, de pensamiento, lo cual es una manera de dejarlos sin vida.

Si pensamos en sus primeros años, esto es la década del sesenta, y en la creación del grupo Yenesí, veremos que Pavlovsky adhiere a un teatro de vanguardia, llamado por él “teatro total” o “teatro hacia una realidad total”. Dice al respecto: “Un teatro de búsqueda que intenta conectarnos con aspectos absolutamente reales de nuestra personalidad, un teatro de nuestros cotidianos estados de ánimo. Hoy diría teatro de intensidades... Evidentemente la primera sensación que provoca el teatro de vanguardia es confusa, pero no deja de ser una imagen real. El espectador teme la confusión , por eso quiere obras claras y concretas , donde cada personaje se delinee perfectamente... La vanguardia es abrir brechas, buscar y sumergirse sin temor a la confusión...Búsqueda de un teatro total, de un teatro que intente representarnos más auténticamente en nuestra realidad cotidiana, tan ajena de mensajes y discursos grandilocuentes...”

Evidentemente, el espectador nacional, formado sensiblemente en el realismo, percibía que un teatro “reflejaba” la realidad mientras que el otro no lo hacía.. La vanguardia tiene precisamente esa característica de movilizar la sensibilidad estética para llevarla a un nuevo punto, una nueva dimensión. En estos años todavía las consideradas obras del absurdo formaban parte de la vanguardia pero tal procedimiento no es natural sino que más bien da cuenta de una determinada situación del campo artístico e intelectual de la época, y sólo desde allí es significativa.

A partir de 1969 aparecen en Pavlovsky ciertas inquietudes por dar cuenta del momento histórico-social y la obra “El señor Galíndez” es el epicentro, la culminación de todo esto.

En este texto entramos en un territorio de mayor contacto con el realismo (entendido convencionalmente) . Esta obra desarrolla la problemática de la tortura , tema que pertenecía al contexto de producción y de recepción en el momento del estreno , al punto que en 1974 el Teatro Payró , en donde se representaba, sufrió un atentado.

El autor va mucho más allá de la mera denuncia porque el punto de vista o focalización desde la cual se produce el texto es precisamente “ lo no esperado”. Pavlovsky se introduce para lograrlo en lo que él denomina “el régimen de afectación del otro” , entendiendo al otro desde el punto de vista de Foucault. Lo nuevo que toma este realismo es que dice lo indecible. En este” decir lo indecible” se ubica en un espacio tal que produce tensión de manera inevitable porque pone en jaque al espectador progresista, opositor al sistema de

tortura pero también al otro , a aquel que no quiere escuchar esas palabras. El procedimiento que aporta al respecto es la “humanización del otro”. En este sentido es interesante que Pavlovsky cite y mencione en “La ética del cuerpo” un libro muy polémico de Tzvetan Todorov “Frente al límite”. En este texto el autor se encarga de entrevistar a judíos sobrevivientes de los campos de concentración . Intenta a partir de allí reformular el concepto de héroe diferenciando al héroe clásico del moderno . Plantea que hemos heredado una noción de héroe que proviene del mundo clásico y que al haber cambiado nuestro mundo no es posible mantener intacta aquella noción. Lo importante del aporte de Todorov es el proceso de humanización de los mismos. Lo que hace es trabajar la relación triádica entre hombres, actos y monstruos. Llega a definir que no existen los monstruos, sino tan sólo los actos monstruosos, encarnados por hombres. Los monstruos existen pero son poco numerosos para ser verdaderamente peligrosos. Los que sí son peligrosos son los hombres comunes que cometen actos monstruosos . Por ello cree Todorov que no es posible pensar “el mal” apelando a la bestialidad, a los instintos primitivos, a la ruptura del contrato social o al fanatismo. Puede resultar más enriquecedor pensarlo desde la moral (una nueva moral, totalitaria y genocida), el sistema, la planificación, etc.

Sabemos que Pavlovsky conoce el texto de Todorov y que lo vincula a su obra , por eso creemos que las ideas que ofrece Todorov en este brillante texto han sido trabajadas teatralmente por el dramaturgo argentino.

Cuando plantea la comprensión del “régimen de afectación del otro”, es un intento por comprender la lógica, no al otro. Es una diferencia importante. Pavlovsky no se introduce en el otro en el sentido de sujeto individual, porque eso es lo que haría todo actor en todo texto, sino que intenta comprender la lógica del otro. La forma a partir de la cual piensa, siente y estructura su visión del mundo, que resulta totalmente diferente de la del dramaturgo-actor. De esta forma llegamos a dos conclusiones sustanciales para entender este teatro político y la novedad que ofrece. En primer lugar llegamos a entender la tortura como sistema. Esto significa que la tortura no es vista ni comprendida como una práctica aislada sino como un sistema de entrenamiento y reducción del cuerpo-otro (del que piensa distinto del poder hegemónico). Por eso vemos que el señor Galíndez ha escrito un libro donde demuestra que la tortura es una práctica sistemática al punto de que es transmisible de persona a persona, es enseñable. Esto es lo que el autor denomina como la tortura en

tanto institución, pese a que aún no hubiese una práctica genocida instalada como sucedió poco tiempo después, con la irrupción de la última dictadura militar.

Y en segundo lugar este texto nos habla acerca de la subjetividad del torturador , de su vida privada, de su capacidad de amar y recibir amor, de cuidar. Cito un fragmento de una charla entre Beto, uno de los torturadores, y su familia:

“Hola, negra. El Beto habla, corazón. ¿Cómo te va? (Pausa) ¿Cómo está la nena? ¿La abrigaste? (Pausa). Mirá que está fresco esta noche. (Pausa). Hacele repasar la tabla del 7, que andaba floja en el cuaderno. (Pausa). ¿Quién está ahí? (Pausa) ah, tu vieja, cada vez que me voy de casa la hacés entrar a tu vieja (Pausa). ¡Ma qué compañía! Mala compañía que te envenena la cabeza....dame con la nena, dame con la Rosi. (A Pepe) ¡Viene la nena! (Meloso). Hola , Rosi, el papi habla. ¿Cómo le va a la muñequita? ¿Me querés mucho?. Y como no te voy a querer si soy tu papi. (Pausa. Seco) Hola, Negra, ¿qué querés? ¿La boleta de la luz? No sé, estará en el cajón de la cómoda, me das con la nena otra vez, ¿querés?(Pausa. Meloso). Hola, Rosi, el papi, otra vez. Y si Dios quiere, mañana voy a comer los ravioles con vos y con la abuela. ¡Te pusiste el vestidito del papi? ¿Te queda lindo? Bueno, hacé los deberes y obedecela a mami. Sí, mi vida, sí. Chau, tesoro. (Le manda besos) Dame con la mamá. (Seco) Hola, Negra, la nena está con la voz tomada. No, no la abrigaste. Vos no te ocupás de ella. No, no te estoy levantando la voz , te hago una observación, y bueno, dale una aspirineta. (El señor Galíndez, vol.III, pp.173-174)

En este diálogo telefónico nos encontramos con la faceta humana del torturador, donde vemos la capacidad de cuidado y protección que tiene para con su hija. Creemos que la mirada está puesta sobre la monstruosidad en los actos y no en la definición intrínseca de la persona. Esto que puede ser no más que un recurso teatral, se vuelve en el contexto una herramienta de tipo político, puesto que la humanización del enemigo es una manera indirecta de volverlo vulnerable. Dice Todorov al respecto: “Es infinitamente más cómodo, para cada uno de nosotros pensar que el mal es exterior a nosotros , que no tenemos nada en común con los monstruos que lo han cometido”. Como bien afirman psicoanalistas que han estudiado casos extremos como los que estamos mencionando: es el hecho de no poder

reconocer esas experiencias como acciones propias de la humanidad lo que nos lleva a convertirlas en monstruosas.

Es interesante reelaborar aquí lo que dijimos sobre Pavlovsky como intelectual . El no basa los conceptos en miradas estáticas sino que los ubica en contexto, y en función de los cambios operados en el mundo, los reelabora. Si siempre Pavlovsky resistió con su teatro, no es la misma resistencia en los 70 que en los 90, menemismo, globalización y posmodernidad mediante.

“En este mundo de fin de siglo las cosas están muy cantadas. Hay una producción permanente de subjetividad que tiende a una estandarización global de maneras de pensar, donde surge lo que el sociólogo Gilles Lipovetsky denomina “la era del vacío”. Esta era está marcada por la pérdida de solidaridad y del sentido de ciertas utopías, y por la agudización de la introspección y el narcisismo, el mirar hacia adentro olvidando siempre el afuera, por la muerte de la política militante, desplazada por los grupos de poder económico que manejan lobbies. Existe la idea de que para que el mundo funcione un poco mejor hay que excretar a un sector de la población fuera de la producción capitalista. Un mundo basado en el individualismo, la introspección, el egocentrismo. En este mundo nos queda muy poco espacio. O formás parte de la maquinaria, sos un yuppie o un sociólogo de marketing , o te queda una zona .¿Qué hacés en esa zona? Te podés suicidar, te podés deprimir, te podés resignar o podés encontrar optimistamente ciertos territorios de producción de subjetividad que, como dice Guattari, se hacen por los bordes, espacios donde independientemente de toda esa maquinaria florecen otras opciones existenciales”.
(Pavlovsky, 1994)

Y agrega que este espacio forma parte de lo que denomina “micropolítica” , esto es, experiencias que no se pueden explicar por la historia sino como desvíos de ella. La opción que elige Pavlovsky es crear líneas de fuga.

De manera que el autor toma ciertas teorías filosóficas posmodernas que hablan del fin de las grandes certezas y de los discursos hegemónicos, pero no se queda en el vacío . Reenfoca la resistencia y la individualidad , haciéndola entrar en el espacio inevitablemente

social. En su última obra “Poroto” (2001) definido por el autor como un “héroe de las nuevas tácticas de la libertad”, deconstruye todos estos conceptos pero sin la intención didáctica y pedagógica de la denuncia . Simplemente apela a la mostración de un personaje que elabora la estrategia de la huida demostrando explícitamente que aún existe un margen. Un espacio donde este todo no alcanza a cubrir la totalidad, hay líneas de fuga , nuevos espacios para la resistencia. Aún existe la necesidad de huir y sobre todo hay espacios donde hacer reposar la huida en tanto estrategia. Y ese espacio de reposo es el encuentro del yo.

Ahora bien, Pavlovsky no plantea el regreso a un yo moderno (original, único e irrepetible) sino a un yo que se reconozca en tanto identidad, porque ese es el problema fundamental de la globalización. En este sentido señala:

“La teoría de Poroto, en el fondo, es una micropolítica , que Alain Touraine ha desarrollado muy claramente: el problema de volver a uno mismo. Uno está permanentemente atrapado en un fuera de uno, corriendo de un lado para otro, atendiendo tantos mensajes externos, tantas ofertas de comunicación, que uno tiene que aprender a huir de esas situaciones, preguntarse qué es lo que quiere y qué tiene que ver eso con su vida. Uno debe tomar una distancia, que Touraine llama “volver a lo personal”, para después volver a juntarse con el mundo . De lo contrario, queda la fusión con la globalización –yo, un japonés y un jamaicano viendo ayer el Oscar con la misma imagen...O para recuperar mi identidad me convierto en un fundamentalista. O busco otra línea de fuga como manera de percibir un nuevo devenir psicológico, existencial, territorial...Tiene que ver con nuestra inquietud frente al problema de la identidad. “ (Pavlovsky, 2000)

Por todo lo dicho es comprensible por qué consideramos que el lugar de Pavlovsky es el del “resistente”. En este sentido no hay en su obra ningún intento de reproducir la realidad sino más bien de interpretarla, someterla a un análisis crítico desde su propia subjetividad, poniéndose él en escena junto al personaje. Pero al hacer esto se comporta ambiguamente con el receptor: lo lleva hacia el terreno de lo familiar, de lo micro, de lo comprensible, para de pronto desnaturalizar la escena apelando a lo ominoso. Aquí es donde reproduce el famoso “*Verfremdung*” brechtiano pero sin apelar a los procedimientos del dramaturgo

alemán. Se acerca por ello mucho más a Samuel Beckett y a Harold Pinter puesto que los mundos en los cuales estos se ubican son más semejantes al propio

Conclusión

El teatro político puede, desde el nivel temático, ofrecer una denuncia o producir en cambio una deconstrucción de algún tipo de institución, agente, código o sistema social. Si nosotros especificamos que dentro de lo político tenemos que entender algo relacionado con el saber, aquí podríamos ver que lo que caracteriza a este teatro es el aportar, a nivel del conocimiento, algo que por el momento estaba vedado. Es el lugar del informe.

Pero este espacio de la información hoy es ocupado por un medio mucho más potente como la televisión, la radio o los medios gráficos y podemos incluir aquí a internet. En este sentido el teatro pierde relevancia, porque su capacidad de denuncia sobre lo real es, en término de impacto muy pobre. En este nuevo contexto el teatro pierde una dimensión que existe desde su nacimiento, en el mundo clásico griego. Pensar que una obra hoy pueda llegar a conmocionar la opinión pública es sobrevalorar el poder empírico del teatro. Esa conmoción hoy es producida desde la pantalla de televisión. Es la técnica la que alcanza ese poder de difusión masiva, que el teatro, por más masivo que resulte, no alcanzará a tener por su carácter artesanal.

Por ello, y de manera casi natural, el arte escénico se aleja de esta zona, y esto en parte lleva a la falsa creencia de que desaparece el teatro político. Sin observar que en realidad la politicidad mutó en su forma. Ocupa en estos años el lugar que los medios no ocupan, que es el del análisis minucioso, la reflexión estructural. Por eso preferimos pensar que hoy el teatro se ubica en una zona deconstructiva de los mecanismos de lo social. Deconstruye una institución como la familia, o relee la historia desde parámetros distintos. Por eso es que decimos que este saber nuevo consiste fundamentalmente en mirar de nuevo, lo cual significa descubrir en el objeto-sujeto-acto analizado algo que antes no se veía, y no necesariamente introducir un nuevo objeto-sujeto-acto a tener en cuenta en la dinámica social. No va a ocuparse de denunciar la existencia o el verdadero número de víctimas que deja una guerra, sino el mecanismo de poder inherente a la guerra.

En este sentido entendemos que entre la modernidad y la posmodernidad, hay un modo de comportarse del intelectual que es sumamente diferente y que merece ser analizado para entender sus verdaderas dimensiones.

Bauman sostiene que “los conceptos de modernidad y posmodernidad representan dos contextos pronunciadamente diferentes en que se desempeña el papel del intelectual; y dos estrategias distintas que se desarrollan en respuesta a ellos”. En este sentido afirma que dentro de lo que sería la visión moderna del mundo habría una totalidad organizadora, y criterios que legitiman ese orden, que funcionan a la manera de leyes, que permitirían actuar de manera previsible y controladora. En el mundo posmoderno, en cambio, habría una multiplicidad de modelos de orden, cada uno de los cuales es considerado de manera autónoma. Por lo tanto se pierde claramente el criterio de validez universal de los mismos.

Y en este sentido, afirma Bauman, “lo que mejor caracteriza la estrategia típicamente moderna del trabajo intelectual es la metáfora del papel del legislador”, en el sentido de que puede ocupar el lugar del árbitro en distinto tipo de controversias, y esta autoridad está legitimada por un conocimiento objetivo y superior, ya que “ se debe a reglas procedimentales que aseguran la conquista de la verdad, la consecución de un juicio moral válido y la selección de un gusto artístico apropiado”. Mientras que, en sentido inverso, la metáfora de la posmodernidad sería la del intérprete, consistente en “ traducir enunciados hechos dentro de una tradición propia de una comunidad, de manera que puedan entenderse en el sistema de conocimiento basado en otra tradición”. Es en este sentido que podemos sostener que el lugar del artista, en tanto intelectual, ha ido afectando notablemente la textualidad del teatro político, impidiendo en alguna medida la adopción de un discurso manifiesto, ya que este necesita una visión totalizadora y totalizante para manifestarse, que es algo ausente, aparentemente, en nuestra contemporaneidad.

De aquí es que llegamos a definir la existencia de dos tipos de teatro político. El primero de ellos, el teatro político propiamente dicho, es aquel que muestra el acontecimiento, que adhiere a la noción de denuncia, que busca la empatía ideológica con el receptor, y que para lograr todo ello apela a una estética lo suficientemente clara que disminuya el nivel de ruido existente en todo proceso de comunicación. Y el segundo tipo, el teatro meta-político, es aquel que reflexiona sobre el ejercicio de la política en las diferentes instituciones en la cual entra en juego el poder. Habla de la política siendo él mismo parte del juego.

Bibliografía

Jesús MARTÍN-BARBERO, Desencuentros de la socialidad y reencantamientos de la identidad, Pagina web de Universidad Autónoma de Barcelona.

Néstor GARCIA CANCLINI, Culturas híbridas, Grijalbo, México, 1990.

Rubén BAYARDO, Globalización e identidad cultural, Ciccus, Buenos Aires, 1997.

Theodore ADORNO, Teoría estética, Taurus, Madrid, 1980.

Alain TOURAINE, Critique de la modernité, Fayard, París, 1992.

J. HABERMAS, El discurso filosófico de la modernidad, Taurus, Madrid, 1989

Walter BENJAMÍN, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.

Pierre BOURDIEU, Campo de poder, campo intelectual, Montessor, Jungla Simbólica.

Claude GRIGNON, Jean Claude PASSERON, Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura.

Hannah ARENDT, Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política, Ed. Península, Barcelona.

Zygmunt BAUMAN, De legisladores a intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales, Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

Oswaldo PELLETTIERI, Reflexiones sobre el teatro, Ed. Galerna, 2004.

Federico IRAZABAL, El giro político, Ed. Biblos, 2004.

Slavoj ZIZEK, Amor sin piedad. Hacia una política de la verdad. Ed. Síntesis, 2004.