

Poroto de Pavlovsky o del teatro como espacio de resistencia en tiempos de la postmodernidad

Ezequiel Gusmeroti

(...) “sus partidas” (las de Poroto) obedecían siempre a movimientos pautados cartográficamente y calibrados a través de una exhaustiva experimentación – un verdadero diseño creado a través de años de minuciosos trabajos que le producían al mismo tiempo mucho placer y que esto último lo diferenciaba de los movimientos incontrolados de los niños autistas (...). Eduardo Pavlovsky (2003: 60)

0. Introducción

Poroto¹ es una variación del héroe de la micropolítica de la resistencia pavlovskiana. Poroto realiza un arte de la huída, que lo preserva y le permite mantener su identidad no contaminada: la obra de Eduardo “Tato” Pavlovsky se presenta como una metáfora lúcida y crítica de los problemas correspondientes a la etapa actual, denominada *postmodernidad*; contiene, a su vez, la síntesis ideológica del autor, producto de este – su- tiempo, atravesado por el social-histórico que lo constituye como *ser* en el mundo: *su teatro es producto de ello*.

Como sostiene Alfonso de Toro el teatro de Eduardo Pavlovsky “se plantea como una radical subversión de la representación encausada en una `perlaboración´ de las tradiciones teatrales, tratando lo político, sin ser *político*; lo social sin *ser* social o lo ético sin *ser* moralizante; la historia sin *ser* teatro histórico, etc. La perlaboración radica en que no se trabaja en `blanco y negro´, sino que se muestra la gran complejidad de un personaje, lo que tradicionalmente se acusaba y combatía (...)” (“*Poroto*. El teatro *menor* postmoderno de Eduardo Pavlovsky o el “Borges”/”Bacon” del teatro: de la periferia al centro”: 432).

Poroto no debe ser leído literalmente; sus huidas no deben tomarse al pie de la letra, sino más bien como una respuesta instintiva para resguardarse de los múltiples problemas que aquejan a los sujetos que transitan un etapa marcada por la

¹ Tendremos en cuenta para este trabajo las dos versiones dramáticas de *Poroto* (“Historia de una táctica” y “Nueva versión”), incluidas en el *Teatro completo* de Eduardo Pavlovsky, Editorial Atuel, tomo I, segunda edición, año 2003, y tomo III, año 2000, respectivamente.

“destemporalización” y la “destotalización” (Cerrato,1992); es decir, Pavlovsky en la obra tematiza la problemática que gira en torno a la puesta en crisis de todo sistema en la era postmoderna, donde se vive ilusoriamente el tiempo presente, como “vacío”, fagocitado por el pasado y el futuro (la relación entre lo pasado, lo presente y lo futuro se halla desdibujada completamente), donde la imposibilidad práctica de una coherencia ideológica y política instaura un proceso insalvable de “des-politización” y “des-ideologización” (Cerrato, 1992), y donde nuestras conciencias están moldeadas por una multiplicidad de hablas, en un mundo que se presenta totalmente fragmentado: Poroto intenta zafar; frente a esto, decide huir:

Tenemos lo que en la sociología y filosofía postmoderna llamamos “implosión” (Baudrillard), un exceso de comunicación donde el medio (la imagen) o el número velocísimo de comunicación “engulle” el mensaje. Se trata de un intento de respuesta a la globalización dentro de la comunicación que puede destruir la altaridad, la diferencia. Por eso, Poroto se transforma en un enmudecido, su cuerpo está petrificado en el tiempo y en el espacio, fuera de las breves excepciones de sonidos y movimiento que revelan aún más su ausencia, su mutismo, su autismo (de Toro: 436).

1. La postmodernidad como problema

Zygmunt Bauman, en su libro *Modernidad líquida*, problematiza detalladamente el fenómeno de la modernidad y de la postmodernidad. A la etapa moderna, la representa con el concepto de "lo sólido", y a la etapa que llamamos postmoderna, a través del concepto de "lo líquido" o "lo fluido". La “fluidez”, dice Bauman, "es la cualidad de los líquidos y los gases" (2002: 7), aquello que provoca un permanente cambio de estado y de forma. La "fluidez" es propuesta por Bauman "como una metáfora regente de la etapa actual de la era moderna" (2002: 8):

La modernidad empieza cuando el espacio y el tiempo se separan de la práctica vital y entre sí, y pueden ser teorizados como categorías de estrategia y acción mutuamente independientes, cuando dejan de ser -como solían serlo en los siglos premodernos- aspectos entrelazados y apenas discernibles de la experiencia viva, unidos por una relación de correspondencia estable y aparentemente invulnerable. En la modernidad, el tiempo tiene *historia*, gracias a su "capacidad de contención" que se amplía permanentemente: la prolongación de los tramos de espacio que las unidades permiten "pasar", "cruzar", "cubrir"... o *conquistar*.

El tiempo adquiere historia cuando la velocidad de movimiento a través del espacio (a diferencia del espacio eminentemente inflexible, que no puede ser ampliado ni reducido) se convierte en una cuestión de ingenio, imaginación y recursos humanos (2002: 14).

En la pieza de Pavlovsky, *Poroto*, el héroe logra adaptarse lúcidamente a estos nuevos cambios, preservándose sobre todo *en y por* sus huidas. Es un artista de la huída; le dice al personaje de Leo:

Sí me gusta pasar al tiempo. Ponerme delante del tiempo. El tiempo está aquí – me gusta ponerme aquí- adelante (Pavlovsky, 2000: 111).

Poroto toma conciencia de la historia del tiempo, así como también de las estrategias de movilidad necesarias para sobrevivir sin ser cooptado por las nuevas formas del poder (formas propias de la etapa actual postmoderna).

Por su parte, Bauman, a propósito de estas nuevas formas de dominación, nos recuerda la utilización que hace Michel Foucault del diseño del panóptico de Jeremy Bentham, como metáfora de la práctica del poder en la modernidad "sólida". En el panóptico, "los internos estaban inmovilizados (...). No podían moverse por que estaban vigilados; debían permanecer en todo momento en sus sitios asignados porque no sabían, ni tenían manera de saber, dónde se encontraban sus vigilantes, que tenían libertad de movimiento. La facilidad y la disponibilidad de movimiento de los guardias eran garantía de dominación; la `inmovilidad´ de los internos era muy segura, la más difícil de romper entre todas las ataduras que condicionaban su subordinación. El dominio del tiempo era el secreto del poder de los jefes... y tanto la inmovilización de sus subordinados en el espacio mediante la negación del derecho a moverse como la rutinización del ritmo temporal impuesto eran las principales estrategias del ejercicio del poder" (2002: 15).

En la etapa actual de la postmodernidad (o etapa "líquida"), el esfuerzo por acelerar la velocidad de movimiento ha llegado a su paroxismo: "El poder se ha vuelto verdaderamente *extraterritorial*" (2002: 16), ya no parece importar dónde pueda estar el que emite una orden determinada:

(...) -la distinción entre "cerca" y "lejos", o entre lo civilizado y lo salvaje, ha sido prácticamente cancelada-. Este hecho confiere a los poseedores de poder una oportunidad sin precedentes: la de prescindir de los aspectos más irritantes

de la técnica panóptica del poder. La etapa actual de la historia de la modernidad –sea lo que fuere por añadidura– es, sobre todo, *pospanóptica* (2002: 16).

En el panóptico, las personas vigiladas sentían a los guardias siempre allí, en la torre de control. En las relaciones de poder pospanópticas, quienes detentan el poder pueden, en cualquier instante, estar fuera de alcance. Bauman dice que "el fin del panóptico augura *el fin de la era del compromiso mutuo (...). La principal técnica de poder es ahora la huida, el escurrimiento, la elisión, la capacidad de evitar, el rechazo concreto de cualquier confinamiento territorial*² y de sus engorrosos corolarios de construcción y mantenimiento de un orden, de la responsabilidad por sus consecuencias y de la necesidad de afrontar sus costos" (2002: 16- 17).

En la nueva versión de *Poroto*, podemos leer la caracterización que hace el personaje de Willy sobre el nuevo tipo de héroe de la resistencia pavlovskiana:

Para Poroto toda su vida se reducía a las estrategias de sus huidas cómo retirarse sin ser sospechado. No podía huir precipitadamente porque esa actitud despertaba sospechas. Cada huida tenía que adquirir una textura de inteligibilidad. Cada interlocutor era diferente y se necesitaban tácticas alternativas.

A veces lograba verdaderos encuentros invisibles con sus interlocutores. PARTIDAS era el nombre con que denominaba la compleja estrategia de sus huidas. Todo era un problema de dosis no de relaciones ni de vínculos. La huida se iba siempre a precipitar independientemente de la historia con su interlocutor (2000: 87).

2. Encuentros y huidas...

Richard Sennett³ dice que una ciudad es "un asentamiento humano en el que los extraños tienen probabilidades de conocerse" (Bauman, 2002: 102- 103). A su vez, Bauman agrega que en un encuentro entre extraños "no se retoma el punto en el que quedó el último encuentro, ni se recuentan las pruebas y tribulaciones o las alegrías del ínterin, ni hay recuerdos comunes: no hay nada en qué basarse ni qué seguir en el curso del encuentro presente. El encuentro entre extraños es *un acontecimiento sin pasado*. Con frecuencia es también *un acontecimiento sin futuro*" (2002: 103). Por ello,

² La *cursiva* es nuestra.

³ Richard Sennett es citado por Zygmunt Bauman en *Modernidad líquida*.

podemos dar por sentado que la vida actual exige una habilidad bastante especial y sofisticada. En algún sentido, podríamos decir que se trata de ese conjunto de habilidades que Richard Sennett designó con el nombre de "civilidad". La civilidad, según Sennett, es "la actividad que protege a las personas y que no obstante les permite disfrutar de una mutua compañía. Usar una máscara es la esencia de la civilidad. Las máscaras permiten una sociabilidad pura, ajena a las circunstancias del poder, el malestar y los sentimientos privados de todos los que las llevan. El propósito de la civilidad es proteger a los demás de la carga de uno mismo" (Bauman, 2002: 103). La esencia de la civilidad es la capacidad de relacionarse con extraños sin atacarlos, aceptando su condición de extraños y protegiéndonos, de este modo, a nosotros mismos.

En la postmodernidad, el tiempo se torna insustancial, instantáneo:

Las personas que se mueven y actúan más rápido, las que más se acercan a la instantaneidad de movimiento, son ahora las personas dominantes. Y las personas que no pueden moverse tan rápido, y especialmente las personas que no pueden dejar su lugar a voluntad, son las dominadas. *La dominación consiste en la capacidad de escapar, de "descomprometerse", de "estar en otra parte", y en el derecho a decidir la velocidad con la que se hace todo eso*⁴... mientras que, simultáneamente, se despoja a los dominados de su capacidad de detener o limitar esos movimientos. La batalla contemporánea de la dominación está entablada entre fuerzas equipadas, respectivamente, con las armas de la aceleración y la demora (Bauman, 2002: 129).

Poroto es un estratega que sabe exactamente cómo no contaminarse; consigue a través de su efímera e instantánea presencia ante los demás dominar toda situación. En *Poroto. Historia de una táctica*, leemos:

Relaciones de contigüidad con sus interlocutores ocasionales nunca vínculo porque todo era problema de dosis no de relaciones. La dosificación estaba en el centro de lo protagónico con esto quería significar que la huida se iba a precipitar siempre sin excepción independientemente de la historia que lo vinculara al interlocutor (Pavlovsky, 2003: 48).

⁴ La *cursiva* es nuestra.

Y más adelante, encontramos:

Algo que no dejaba de sorprenderlo era su falta de interés por el contenido de las conversaciones porque si bien existía un primer momento de natural curiosidad por cada encuentro luego todo se reducía a planear la serie de movimientos que le permitiría una salida decorosa (Pavlovsky, 2003: 48).

Mientras que la modernidad (o "etapa sólida") se caracterizó por el compromiso mutuo, la postmodernidad (o "etapa fluida") se caracteriza sobre todo por ser una época de "descompromiso, elusividad, huida fácil (...). En la modernidad `líquida´ dominan los más elusivos, los que tienen libertad para moverse a su antojo⁵" (Bauman, 2002: 129):

La instantaneidad (anular la resistencia del espacio y "licuificar" la materialidad de los objetos) hace que cada momento parezca infinitamente espacioso, y la capacidad infinita significa que no hay límites para lo que puede extraerse de un momento... por breve y "fugaz" que sea" (Bauman, 2002: 133- 134).

La instantaneidad del tiempo modifica radicalmente el modo de convivencia humana. En la época de la instantaneidad, "La duración deja de ser un valor y se convierte en un defecto; lo mismo puede decirse de todo lo grande, sólido y pesado... lo que obstaculiza y restringe los movimientos" (Bauman, 2002: 137):

Cuerpos delgados y con capacidad de movimiento, ropas livianas y zapatillas, teléfonos celulares inventados para el uso nómada que necesita estar "permanentemente en contacto", pertenencias portátiles y desechables, son los símbolos principales de la época de la instantaneidad (Bauman, 2002: 137).

En este contexto, no sólo formando parte de él, sino además actuando, en términos de Umberto Eco, como metáfora epistemológica⁶, o intento por estructurar y problematizar la realidad, *Poroto* expresa y representa crítica y magistralmente el mundo que nos toca transitar. El fundamento de valor de *Poroto* se centra, como lo hemos apuntado ya, en la noción de "resistencia". Jorge Dubatti, a propósito de *Rojos globos rojos*, sostiene que "en este

⁵ La *cursiva* es nuestra.

⁶ "El arte, más que *conocer* el mundo, *produce* complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como *metáfora epistemológica*; es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas de arte refleja —a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura— el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad" (Eco, 1992: 88- 89).

sentido de `resistencia', *Rojos globos rojos*", y nosotros vamos a incluir también aquí a *Poroto*, "se vincula con el amplio frente de textos `antiposmodernos', es decir, los que manifiestan una actitud de reacción o cuestionamiento frente a los avances de una mentalidad `posmoderna' en la sociedad argentina, concebida como opuesta y hostil hacia los valores de la modernidad. Sin embargo, *Rojos globos rojos*", y en consecuencia *Poroto*, "es también el registro de la aceptación pavlovskiana de la crisis de los valores de la modernidad, la pérdida de los discursos homogéneos, la muerte de los grandes relatos. Se trata de un `teatro del balbuceo'" ("La nueva versión de *Rojos globos rojos* de Eduardo Pavlovsky" por Jorge Dubatti en: Pavlovsky, Eduardo, *Micropolítica de la resistencia*, 1999: 216).

3. Poroto como metáfora epistemológica

Pavlovsky, en el prólogo a la nueva versión de *Poroto*⁷, cuenta las diferentes formas que fue tomando la pieza:

Primero escribí un relato que se llamó *Poroto*, después una novela corta que titulé *Dirección contraria*. La obra de teatro que presento (...) es una puesta en escena de las mencionadas publicaciones. La edición de esta nueva versión de *Poroto* contiene fragmentos de la puesta en escena que dirigió Norman Briski.

Fue nuestra resonancia al texto. La puesta como expresión de la singularidad del grupo sobre el texto dramático.

La escenografía fue un invento de Briski. Los actores experimentamos el texto desde nuestras propias vivencias-resonancias-con nuestros propios recuerdos de sociales históricos a veces comunes y a veces diferentes (2000: 77).

Poroto fue concebido en principio "casi como un cuento", y publicado por primera vez bajo la editorial Búsqueda de Ayllu, en 1996. Luego de un trabajo en conjunto con el actor y director argentino Norman Briski, *Poroto* se transformó en un texto dramático. Asimismo, aquel primer texto narrativo dio lugar al nacimiento de la novela breve

⁷ Dubatti explica detalladamente cuáles han sido las distintas ediciones y los distintos formatos que asumió la obra de Eduardo Pavlovsky: "*Poroto* se publicó por primera vez en 1996 (Ediciones Búsqueda de Ayllu). En 1997 esa misma versión fue reeditada en el tomo I del *Teatro completo* de Pavlovsky (Editorial Atuel). También en 1997, *Poroto* asumió un nuevo formato, el novelístico: bajo el título *Dirección contraria* (Ediciones Búsqueda de Ayllu) (...). Dos años después, en noviembre de 1999, Galerna y Búsqueda de Ayllu coeditaron el nuevo texto de *Poroto*. Esta segunda versión –resultado de los cambios que impuso al texto el proceso de la puesta en escena– es la misma que incluimos en el presente volumen del *Teatro completo*" (Pavlovsky, 2000, "estudio preliminar y edición al cuidado de Jorge Dubatti": 9- 10).

Dirección contraria. El mismo Pavlovsky, en *La ética del cuerpo*, recuerda el proceso durante el cual *Poroto* no dejó de cambiar:

Para la escritura de mis textos nunca parto de una cuestión de género. No sé ni sabré nunca si *Poroto* era cuento, teatro, novela... Prefiero decir que es un escrito, eso sí, con una línea narrativa, no tan escénica. No puedo decir más sobre el "armazón" literario de *Poroto*. Le leí a Briski, en una hora, el texto original (...) Cuando terminé la lectura, Norman dijo de golpe: "Pero ¡esto es una obra de teatro! Porque para mí Willy es un relator de este fenómeno humano... El tipo ha consagrado su vida al amigo, ha dejado a la mujer, todo para hacerse el mozo que atiende a Poroto". Y así empieza el devenir de *Poroto* como obra teatral. Yo encarno el personaje de Willy, el amigo que está "fascinado" por Poroto y que lo sigue a todos lados porque cree en la filosofía creada por Poroto: la huida como fenómeno de libertad. Al comienzo de la obra me pongo la ropa de mozo, estoy esperando que llegue Poroto, me disfrazo de mozo para que Poroto no me vea, no me reconozca, y le explico al público que Poroto se sienta "ahí", que hace esto o lo otro, le explico sus movimientos y sus devenires rítmicos. El pasaje de un texto a otro depende de los procesos de creatividad (2001: 185- 186).

Y más adelante, agrega:

Poroto es la expresión de este momento histórico que vivo ahora (...). Tiene que ver con este momento (...) (2001: 186).

Pavlovsky está absolutamente comprometido con su social-histórico: su arte es el producto de este compromiso. En uno de los artículos publicados en *La voz del cuerpo*, Pavlovsky recuerda que "Edwar Said en su libro *Representaciones del intelectual* sugiere que independientemente de la singularidad artística o científica de sus obras el intelectual tiene además siempre como función fundamental la crítica de la sociedad que le ha tocado vivir. La verdadera función del intelectual es la crítica" (2004: 196). Hacia el final del mismo artículo, cita: "La sociedad que costea que haya hombres que vivan pensando, exige que piensen también para ella (Castilla del Pino)" (2004: 197). Sin duda, *Poroto* es una muestra cabal de su intención por cuestionar la etapa actual de la postmodernidad. Es una voz fuertemente crítica, comprometida con su tiempo y con su historia: "Poroto es un héroe de la micropolítica de la resistencia (...)" (Pavlovsky,

2001: 186), producto de la problematización y el cuestionamiento que Pavlovsky realiza a la postmodernidad, a través de su teatro. Es el héroe lúcido que sabe cómo no contaminarse, cómo resistir por los bordes. Es un estratega que se constituye como tal por su capacidad de movimiento, que parece ser su mayor expresión de libertad (aquello que "no piensa entregar" bajo ningún aspecto), aquello que deviene en herramienta imprescindible para la autopreservación. Pavlovsky sostiene:

En el grupo con el que estamos ensayando *Poroto* pensamos que este texto tiene que hacerse, porque nos involucra en torno de una cierta ideología que se relaciona con la micropolítica de El Cardenal, con el espíritu de *Rojos globos rojos*. Con una manera de percibir el mundo hoy, pero con una estética diferente (2001: 187).

Por otro lado, Pavlovsky, en cada una de sus declaraciones acerca de la pieza, quiere dejar en claro que Poroto no está loco en absoluto, que sus huidas tienen que ver no sólo con el modo de preservarse de una realidad aplastante, sino ante todo con la posibilidad de *vivir artísticamente*.

En este punto, creemos pertinente recurrir a Antonin Artaud, que, en el prefacio a *El teatro y su doble*, sostiene: "Si la confusión es el signo de los tiempos, yo veo en la base de esa confusión una ruptura entre las cosas y las palabras, ideas y signos que las representan" (2005: 8). Para Artaud, "(...) la civilización es la cultura aplicada que rige nuestros actos más sutiles; (...) sólo artificialmente podemos separar la civilización de la cultura y emplear dos palabras para designar una única e idéntica acción" (2005: 8). Cabe, pues, agregar a esto que Artaud trabaja con una idea de cultura que, ante todo, es una protesta: una "protesta contra la idea de una cultura separada de la vida (...)" (2005: 10). En *Poroto*, la vida y el arte se fusionan: allí mismo es donde el arte cobra sentido y, en consecuencia, la vida del héroe pavlovskiano también. En el mundo de *Poroto*, el arte (la cultura) no se separa de la vida, sino que se fusiona de manera mágica y mística, y siempre de manera lúdica. Entonces, como dice Artaud, en *Poroto*: "(...) no hay arte, y las cosas sirven (p. 11)". Su arte, la huída, como lo afirmamos ya, es una herramienta de preservación, de descontaminación. Pavlovsky manifiesta al respecto:

Poroto es un personaje que de ninguna manera construye su huida como patología. Briski, al principio, me dijo que *Poroto* era un fóbico, pero yo le dije que no, que *Poroto* es un estratega, que emplea tácticas de sobrevivencia, que

vive al servicio de cómo poder estar en la vida creativamente (*La ética del cuerpo*, 2001: 188).

Luego, agrega:

Poroto no es un enfermo, es el estratega de una micropolítica que le permite preservarse. *Se da cuenta de que tiene que seleccionar las relaciones, las dosis de las relaciones, el tiempo que invierte, para que le resulte operativo vivir como él cree que se debe vivir con potencia. Las huidas le permiten diseñar un sentido para su vida. Son fundamentos existenciales*⁸ (2001: 191).

En *Poroto. Nueva versión*⁹, el personaje de Willy aclara completamente este punto:

No se tenía nunca la impresión de estar con alguien fuera de juicio –sino con una persona que se desplazaba en otra dimensión- en otros espacios posibles (2000: 102).

4. La huida como resistencia lúcida

En *La ética del cuerpo*, Pavlovsky reflexiona acerca de la etapa actual postmoderna:

En este mundo de fin de siglo las cosas están muy cantadas. Hay una producción permanente de subjetividad que tiende a una estandarización muy global de maneras de pensar donde surge lo que el sociólogo Gilles Lipovetsky denomina "la era del vacío". Esta era está marcada por la ruptura de la 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. Una época marcada 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 un sector de la población fuera de la producción capitalista. Un mundo basado en el individualismo, la introspección,

⁸ La *cursiva* es nuestra.

⁹ En cuanto a esta nueva versión de *Poroto*, tras los cambios que Briski introdujo en el texto, Pavlovsky, en una entrevista, incluida en el estudio preliminar a cargo de Jorge Dubatti, en el tomo III de su *Teatro completo*, cuenta: "Norman hizo que el protagonista ya no fuera Poroto sino Willy, el hombre que tiene admiración por esta filosofía de Poroto, que había dejado su trabajo para verlo y seguirlo. Toda la obra se basa en el entusiasmo que tiene Willy por los vínculos y el tipo de movimientos de Poroto" (Pavlovsky, 2000: 16).

el egocentrismo... (...) En ese 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 hacer con 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. Esos espacios forman parte de lo que yo llamo lo micropolítico, es decir, experiencias que no se pueden explicar sólo por la historia sino que son desvíos de la historia. Esta es la función de la resistencia: la creación de espacios de producción de subjetividad diferentes de los impuestos habitualmente. Son espacios experimentales de búsqueda, de estudio, de creación, de hallazgos de nuevos tipos de solidaridad, de nuevas formas del ser en los grupos, nuevos territorios existenciales a inventar (...) Hay una gran crisis de la molaridad, de las grandes representatividades: el psicoanálisis, el marxismo, que se manejaban como grandes certezas, sin preguntas ni dudas. La caída del socialismo real. Como dice Guattari en *Las tres ecologías*, la opción está en crear líneas de fuga, escapando siempre de los territorios duros. Plena molecularidad. Hay algo que no se puede entregar y desde esa certeza se genera una subjetividad diferente (2001: 147- 148).

En esta etapa actual, líquida o postmoderna, las relaciones entre las personas también se han modificado completamente. El otro se ha convertido en un "nuevo peligro". Ahora, ese otro es un extraño con el cual debemos convivir de una u otra forma, aunque intentemos de cualquier modo posible olvidarnos de su existencia (existencia que nos incomoda y de la cual pretendemos constantemente escapar, a través de teléfonos celulares, autopistas, automóviles cerrados, con espejos polarizados, etc.). Para Bauman, "Vivir con extraños exige *dominar el arte del desencuentro*¹⁰, cuya aplicación es necesaria si los extraños, tan sólo por su número, no pueden domesticarse y volverse vecinos. Por otra parte, *es la aplicación de este arte lo que constituye al otro como extraño y lo reafirma en esa categoría*¹¹. (...) Gracias a la técnica del desencuentro, se envía al extraño a la esfera de la desatención, esa esfera dentro de la cual se evita cuidadosamente cualquier contacto consciente, sobre todo una conducta que él pueda

¹⁰ La *cursiva* es nuestra.

¹¹ La *cursiva* es nuestra.

reconocer como un contacto consciente. Éste es el ámbito del no compromiso, del vacío emocional, inhóspito tanto para la compasión como para la hostilidad; un territorio inexplorado (...)” (*Ética posmoderna*, 2005: 175- 176). Y es ésta precisamente la técnica del desencuentro de la cual hace uso Poroto, la misma que le permite mantenerse al margen de la contaminación de manera siempre lúcida, en los bordes; es su forma de resistir estratégicamente a una época: Poroto se constituye *en y por* la huida que, por otro lado, transforma sus miedos en algo mucho más intenso: *arte*.

A su vez, estas huidas se construyen siempre con una finalidad lúdica. Sus estrategias y sus movimientos son puntillosamente pensados, ejecutados como si se tratase de un juego de ajedrez. Cada movimiento es fundamental, calculado con absoluta precisión. Así, en *Poroto. Historia de una táctica*, encontramos:

Todos los movimientos de Poroto dejaban siempre una duda en sus espectadores ocasionales originada –dicha duda- por la meticulosidad con que preparaba cada uno de sus desplazamientos ignorando si todo era un número preparado o si estaban en presencia de un ser excepcional. Nunca tenían –algún sensible interlocutor lo había proclamado- la impresión de estar con alguien fuera de juicio –sino con una persona que se desplazaba en otra dimensión- en otros espacios posibles (2003: 59).

El juego de Poroto es un juego solitario. El propósito de su juego es que otros jueguen sin saberlo, ver a los otros como jugadores, hacer del mundo un nuevo espacio lúdico. En este juego, en el cual él mismo crea las reglas que gobiernan el –su- mundo, Poroto posee el control absoluto. Y es justamente allí, en este –su- mundo, donde logra preservarse seguro y sin riesgos. Pavlovsky sostiene:

En ese sentido, Poroto es un estratega, un microestratega. Tiene que ver con nuestra inquietud frente al problema de la identidad. En ese sentido Poroto me apasiona. *Escucha a Leo sin escuchar, observa hacia dónde lo lleva Leo con sus cosas, evalúa todos los contactos corporales que tienen, va diseñando las microhuidas, evalúa las fallas de la huida, percibe sorprendido lo ajeno de la naturaleza del amor que de golpe lo invade y siente, y en última instancia da su jugada final*¹², el golpe final que es la huida que él define como "el golpe al corazón". Te diría, entonces, que hay algo personal por donde transcurre el

¹² La *cursiva* es nuestra.

devenir de *Poroto*. Una micropolítica de la huida de alguien que no se quiere dejar atrapar por ninguna rostridad¹³, por ninguna cara. Poroto se aleja de todo aquello que puede fusionarlo con una imagen acrílica (*La ética del cuerpo*, 2001: 190).

Y en *Poroto. Historia de una táctica*, encontramos:

Todo parecía reducirse a las posibles estrategias de la huida cómo poder retirarse de los lugares sin ser sospechado había un tiempo una dosis de tiempo que era el límite de lo soportable después todo comenzaba a borrarse a perder nitidez y entonces la huida como única salida posible (2003: 47).

Bauman recuerda que Johan Huizinga, el pensador holandés, prefería el nombre "*homo ludens* –el que juega- a *homo sapiens* u *homo faber*, nombres más populares pero, a su juicio, menos distintivos que se le daban al Hombre para diferenciarlo del resto de las criaturas vivas" (2005: 193). Creemos que este término es también aplicable a Poroto. El héroe pavlovskiano no puede concebir su vida fuera del juego. El juego es su razón de ser y de estar en el mundo: es la constitución misma de su existencia. En lo concerniente al juego, es oportuno agregar que "puede ser serio, y suele serlo, y funciona mejor cuando lo es; pero incluso cuando *no es real*", se lleva a cabo *como si* lo fuera; y este *como si* es precisamente lo que lo distingue de la *verdadera realidad*. En la realidad nada es gratuito, como tampoco casi nada es libre. Si lo deseo, puedo desligarme del juego, de sus suposiciones, de su *como si*. Es precisamente mi capacidad de desligarme, de optar por salirme, lo que convierte al juego en la acción *como si* que es" (Bauman, 2005: 194). Ahora bien, "Cada juego nuevo es un *comienzo absoluto*, el resultado del anterior no afecta el resultado del actual, ya que éste es tan abierto como lo era el anterior cuando se inició" (Bauman, 2005: 195). Poroto decide vivir jugando: decide lúcidamente vivir bajo el "como si", que siempre resulta para nuestro héroe más trascendente que la realidad. Esta lucidez es la que le permite salvaguardarse. Poroto "Sabía que el mundo se le presentaba siempre en dos planos: un

¹³ A propósito del concepto de *rostridad*, Pavlovsky dice: "Vivimos en una cultura donde las caras, las imágenes, nos atrapan independientemente de lo que digan. Yo entiendo inglés, no tanto como para seguir a Clinton, pero Clinton es un tipo atrapador con la cara cuando habla... Cuando uno ve como yo, anoche, la ceremonia de entrega del Oscar o muchas otras cosas de la televisión, uno queda pendiente de lo visual, de la imagen: *Mirá a Jack Nicholson, mirá a tal otro qué viejo está, mirá, mirá...*. Uno queda atrapado en los rostros. El rostro de Hitler atrapaba la energía de la gente, la capturaba" (Pavlovsky, 2001: 189).

plano que correspondía a la realidad que parecía poco importante y por el que nunca había sentido pasión alguna. Salvo contadísimas excepciones; y el mundo de las "partidas" que era el lugar donde se precipitaban sus emociones más genuinas" (Pavlovsky, 2003: 51):

Era muy poca la importancia que Poroto adjudicaba a todos los datos de la realidad de modo que todos los acontecimientos que se iban sucediendo los tomaba como acontecimientos propios de la "partida" (Pavlovsky, 2003: 59).

Por otro lado, es importante destacar la irrupción repentina de un nuevo sentimiento en el héroe, que poco a poco va tornándose incontrolable, en la última parte de la pieza. De pronto, Poroto se siente presa de la abrupta y temible sensación de "*permanencia*". Poroto resiste precisamente *en y por* sus huidas, es justamente allí donde su ser cobra sentido. Sin embargo, esta nueva sensación de "necesitar permanecer" junto a su amigo Leo, parece ya no permitirle pensar en aquellas –sus- estrategias (o jugadas). El héroe, de repente, se ve inundado por el deseo de quedarse conversando allí, en el bar. Eso lo desborda. Lo anula. Esta nueva sensación, desconocida hasta entonces, lo hace perder su identidad, lo vuelve frágil, poco razonable, casi loco...

La idea de "permanecer" era ajena a su naturaleza. Su deseo de permanencia lo asustó. Tal vez nunca se había sentido en su vida más próximo a la locura (Pavlovsky, 2003: 65).

Y más adelante, leemos:

Aquí Poroto había perdido toda la precisión sobre su identidad aquella calibrada y minuciosa personalidad –*aquella sofisticada mente ajedrecista que valoraba sus partidas como única realidad digna de vivirse se había fracturado*¹⁴- y dejado lugar –luego de un sentimiento agudo de extrañeza- a un devenir casi opuesto –en que su permanencia en el lugar no sólo le producía un extraño placer sino que lograba además sorprenderse del interés que sus improvisadas intervenciones provocaban en los demás (2003: 69).

Un instante más tarde, Poroto logra superar esta situación. Acontece lo esperado: Poroto logra revertir esta nueva sensación que lo agobia y, así, tras declararle su amor a Leo

¹⁴ La *cursiva* es nuestra.

(causando una tremenda emoción en éste), alcanza su objetivo: *concretar la huida*. Su máxima *jugada* ha sido, pues, ejecutada. Poroto la tituló "jaque al corazón".

En la nueva versión de *Poroto*¹⁵, casi al final de la pieza, el personaje de Willy relata esta "gran partida final"; cómo Poroto, tras su huida, deja desconcertado a su amigo Leo:

Willy comienza a desabrocharse la chaqueta y camina hacia la barra.

Leo baja de la barra, da una vuelta giratoria y sale del bar.

Willy: Lo buscó en el baño y no lo encontró. Salió corriendo a la calle con la esperanza de encontrarlo. Fue en vano. Se acercó a la mesa de jóvenes que habían seguido con simpatía los movimientos de Poroto y también les preguntó si lo habían divisado salir por la puerta: "su amigo no pasó por acá- lo hubiéramos saludado" (2000: 113).

En el final, leemos:

Willy está parado en el ángulo interior de la barra.

Willy: Mientras tanto en la plaza de Villa Devoto –sentado en un banco cercano al hospital Zubizarreta Poroto reconstruía con minuciosidad paso a paso en su "libreta de jugadas" lo que él consideraba una partida excepcional.

Estaba feliz como pocas veces después de las partidas.

Al terminar de anotar su última jugada –que él denominó "Jaque al corazón" en referencia a la de su expresión de amor por Leo cerró bruscamente la libreta y comenzó a correr por la plaza a pasos agigantados.

Una joven adolescente le escuchó gritar mientras pasaba a su lado: ¡Pobre de ellos! (2000: 115).

¹⁵Jorge Dubatti dice que "Como *Rojos globos rojos* esta pieza también pertenece al teatro del aullido. Poroto huye para preservar su libertad e identidad, sus propios valores, su micropolítica en un mundo que tiende a capturar y homogeneizar a los hombres en el anonimato. Poroto es una nueva variación del héroe de la micropolítica de la resistencia, una suerte de interiorización silenciosa, hermética y ambigua del hombre de la resistencia encarnado por El Cardenal de *Rojos globos rojos*. Poroto es un héroe de las nuevas tácticas de la libertad, y encierra en la cartografía de sus comportamientos una manera de percibir nuestro mundo, de estar en él" (Pavlovsky, 2000, "estudio preliminar y edición al cuidado de Jorge Dubatti": 23).

Bibliografía

Artaud, Antonin, 2005, *El teatro y su doble*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

Bauman, Zygmunt, 2002, *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica de Argentina S. A., Buenos Aires.

Bauman, Zygmunt, 2005, *Ética posmoderna*, Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires.

Cerrato, Laura, 1992, “Lo postmoderno en la literatura de habla inglesa”, *Doce vueltas a la literatura*, Botella al mar, Buenos Aires.

de Toro, Alfonso, “*Poroto*. El teatro *menor* postmoderno de Eduardo Pavlovsky o el “Borges”/”Bacon” del teatro: de la periferia al centro”, *Ibero-Amerikanisches*

Forschungsseminar. Universität Leipzig, disponible en <http://www.uni-leipzig.de/%7Edetoro/sonstiges/Poroto.pdf>

Eco, Umberto, 1992, *Obra abierta*, Editorial Planeta- De Agostini, S. A., Buenos Aires.

Lipovetsky, Gilles, 2002, *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona.

Pavlovsky, Eduardo, 1999, *Micropolítica de la resistencia*, Eudeba, Buenos Aires.

Pavlovsky, Eduardo, 2000, *Teatro completo*, tomo III, Editorial Atuel, Buenos Aires.

Pavlovsky, Eduardo, 2001, *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*, Editorial Atuel, Buenos Aires.

Pavlovsky, Eduardo, 2003, *Teatro completo*, tomo I, segunda edición, Editorial Atuel, Buenos Aires.

Pavlovsky, Eduardo, 2004, *La voz del cuerpo*, Astralib, Buenos Aires.

Payne, Michael (comp.), 2008, *Diccionario de teoría, crítica y estudios culturales*, Paidós, Buenos Aires.