




MICHAŁ HUŁYK

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

michal.hulyk@mail.umcs.pl

 orcid.org/0000-0001-7095-9960

VOZ PROPIA Y VOCES AJENAS. MANIFESTACIONES DEL DIALOGISMO EN DOS (MONO)DRAMAS DE EDUARDO PAVLOVSKY: *POTESTAD* (1985) Y *LA MUERTE DE MARGUERITE DURAS* (2000)

Fecha de recepción: 26.11.2021

Fecha de aceptación: 09.12.2021

Resumen: En el presente artículo seguimos, con base en los conceptos de M. Bajtín, algunas manifestaciones del dialogismo en dos monodramas de Eduardo Pavlovsky: *Potestad* (1985) y *La muerte de Marguerite Duras* (2000). Con este propósito intentamos responder cuáles son las relaciones entre dicho fenómeno y el monólogo en cuanto forma de enunciación dramática. Pese a algunas objeciones críticas, argumentamos que el monólogo puede ser vehículo de la acción dramática. En *Potestad* el monólogo resulta ser un medio idóneo para la representación del conflicto interior del personaje que se balancea al borde del trastorno disociativo siendo a la vez víctima y perseguidor, lo cual supone la coexistencia inconsciente de dos voces y dos visiones opuestas, encerradas en el mismo protagonista. Exploramos asimismo otras técnicas psicodramáticas (la falsa identificación, la actuación corporal y la silla vacía) que contribuyen a la caracterización del sujeto dramático en cuanto personaje ambiguo y polifónico. Consideramos que *La muerte de Marguerite Duras* es, por su parte, una obra dialógica por excelencia, no solo debido a la acumulación de elementos inter e intratextuales, sino también por su carácter de monólogo fragmentado, en que se evocan sucesos supuestamente pertenecientes a la historia del individuo. Otra lectura posible es sin embargo la que prefiere ver en estos “balbuces” del protagonista una invasión de voces e ideologías ajenas de problemático estatus identitario lo cual podría ser una atractiva versión artística del hombre posmoderno.

Palabras clave: Eduardo Pavlovsky, dialogismo, monodrama, heteroglosia, personaje ambiguo

Title: One's Own Voice and Other Voices. Dialogism and its Representations in Two Monodramas by Eduardo Pavlovsky: *Potestad* (1985) and *La muerte de Marguerite Duras* (2000)

Abstract: The following article, based on M. Bakhtin's concepts, investigates different manifestations of dialogism in two monodramatic plays by Eduardo Pavlovsky: *Potestad* (1985) and *La muerte de Marguerite Duras* (2000). We try to outline the relationship between dialogism and the monologue as a type of verbal drama utterance. Despite the objections some critics might express, we argue that the monologue is an appropriate vehicle for the action in drama. In *Potestad* the character's monologue turns out to be a perfect way of expressing an internal conflict experienced by the main character that finds himself on the edge of a possible dissociative disorder. Therefore it is possible for him to be recognised both as a victim as well as

a persecutor, the fact that entails the unconscious coexistence of two antagonistic voices and two opposed ideological concepts, enclosed in the same individual being. Some other psychodramatic techniques that contribute to a far more complex and holistic characterisation of the hero are also studied. On the other hand *La muerte de Marguerite Duras* stands out not only for its rich intertextual and intratextual elements which emphasise its propensity for dialogism but also for its particular form of a fragmentary monologue in which some past events that are likely to be the character's personal experiences are evoked. However these unclear fragments can also be seen as an invasion of "voices" unconnected to the character or yet another artistic vision of the postmodern man.

Keywords: Eduardo Pavlovsky, dialogism, monodrama, heteroglossia, ambiguous character

BREVE EXPOSICIÓN TEÓRICA

La creatividad humana, por extraordinarias que puedan parecer sus numerosas manifestaciones, no es dominio de la divina *creatio ex nihilo*. La inevitable condición del ser humano en cuanto ser social hace que hasta sus más originales artefactos deban su aparición a una larga cadena de antecedentes. No es de extrañar, por tanto, que obras literarias, incluso las más logradas, corran la misma suerte. Numerosos estudios de la intertextualidad literaria¹ permiten seguir con gran rigurosidad científica dichas interdependencias de pensamiento basadas en citas, alusiones, paráfrasis, polémicas e incluso deformaciones o tergiversaciones deliberadas (*le détournement* postulado por el situacionista francés Guy Debord). La voz ajena es, asimismo, ineludiblemente omnipresente en todo género literario. Algo parecido podría decirse, a nuestro juicio, de la heteroglosia y otros conceptos bajtinianos, tales como la polifonía o el dialogismo que contribuyen a que el texto literario se convierta en un punto de encuentro de diversas voces y, gracias a ello, también de diversas conciencias y cosmovisiones. Aunque tal vez sea en la narrativa donde, según sostiene el propio Bajtín (1988), la polifonía y el dialogismo encuentran su manifestación más acabada, nos parece de sumo interés poder observar la presencia de estos fenómenos en una obra de teatro. Para ello proponemos recurrir a dos monodramas del argentino Eduardo "Tato" Pavlovsky (1933-2015), en concreto *Potestad* (1985) y *La muerte de Marguerite Duras* (2000).

Anticipándonos a las posibles objeciones metodológicas que puedan surgir en torno a los conceptos teóricos de los que nos valemos en este artículo, proponemos una breve aclaración terminológica. En su célebre obra *Problemas de la poética de Dostoievski*, Mijaíl Bajtín proporciona dos definiciones del dialogismo: como metáfora de la existencia, acorde con las propensiones evolutivas de la especie humana (un *sui generis* "dialogo luego existo": definición *sensu largo*) y como metodología (poética) de la composición literaria que, sirviéndose de un amplio repertorio de recursos formales, establece una

¹ Cf. por ejemplo Martínez (2001) o los escritos ya clásicos de Kristeva (1969) o Genette (1982).

nueva posición equiparada del personaje respecto del autor y cuyo fruto es una obra dialógica y polifónica (definición *sensu stricto*), capaz de superar la estrecha visión homófona del escritor sin que sea justificado insistir en trazar un manifiesto deslinde entre estas dos nociones, siendo la segunda una pura consecuencia lógica de las premisas presentes en la primera. A la luz de estas dos definiciones sería erróneo identificar el dialogismo con el diálogo, sea en la vida real, o en la literatura, aun así es obvio que el dialogismo encuentra en el diálogo su más pura manifestación siempre y cuando participen en él sujetos libres e independientes. De ahí que una obra literaria –a no ser que hablemos del género de no ficción, a caballo entre literatura y reportaje– pueda, a lo sumo, fingir un dialogismo, puesto que toda literatura necesita de ficción y de ilusión y estas, queramos o no, las maneja el autor desde su imaginación de modo que, por independiente, imprevisible y rebelde que nos parezca, el personaje literario no puede dejar de ser lo que es: una invención de su creador. Ahora bien, para que una obra pueda llamarse polifónica, el autor ha de “desposeerse” voluntariamente de algunos de sus atributos a favor de la posición de su personaje aun a riesgo de que este último se le empiece a “escapar” (así solía decirlo Eduardo Pavlovsky, muy partidario de este enfoque desde el campo dramático y las artes escénicas) y llegue a ocupar una posición equiparada. Mientras más refinados los recursos formales que permiten que el receptor experimente la ilusión dialógica, más acabada y más lograda la composición. El autor debe no solo abstenerse de dar una única síntesis ideológica de la obra, sino también intentar situar a sus personajes en la misma posición respecto del autor y su potestad creativa. En pocas palabras, el personaje pierde su condición de antes –la de una mera creación– y empieza a establecer relaciones basadas en la igualdad, o sea, empieza a dialogar con el autor. Merced a este macrorrecurso formal, el receptor puede incluso llegar a experimentar la ilusión de que los que hablan en las páginas de la novela son realmente un Karamazov, un Raskolnikov o un Myshkin sin que dicha ilusión, que tan diestramente le fue inducida, pueda dejar de ser lo que realmente es. Todo lo que se viene diciendo no puede sino corroborar que lo que Bajtín admira en su compatriota, y lo que defiende tan brillantemente en su ensayo es una pura ilusión, aunque, reconozcámoslo, una ilusión majestuosamente construida y puesta al servicio del más auténtico realismo². Este, por su parte, en el caso del autor de *Crimen y castigo*, de alguien que estudia hasta los más oscuros recovecos del alma humana con una precisión e imparcialidad propias de un reportero.

Llegados a este momento, hemos de señalar que el género dramático parece un campo idóneo de exploración para todo investigador interesado en el tema del dialogismo. La comunicación dramática se caracteriza sobre todo por su inmediatez, es decir, carece de instancias mediadoras tales como el narrador que, a modo de demiurgo, organiza el universo en la novela privilegiando el diálogo como forma de enunciación³. García

² Estamos de acuerdo con Asensi Pérez cuando defiende que “la independencia de las voces en relación al autor es un entimema que enmascara *el carácter exclusivamente técnico de dicha polifonía*. Esta posee el carácter de *una estrategia puesta al servicio de lo que el propio Bajtín describe como «visión del mundo de Dostoievski»*” (2014: 292-293). Las cursivas son nuestras.

³ Esto ocurre sobre todo en la novela clásica de tendencias realistas o naturalistas donde el narrador omnisciente constituye uno de los elementos clave. Hay que tener bien presente que en la narrativa pos-

Barrientos llama nuestra atención sobre la diferencia entre el diálogo dramático y el novelesco siendo este segundo el que “siempre está en último término *regido* por la voz del narrador” (2007: 52). Asimismo, lo dialógico se convierte en la médula del drama entendido como acción conflictiva que se desarrolla directa e inmediatamente a través de la palabra y otros sistemas de comunicación extraverbales que cobran su máximo protagonismo en la puesta en escena. Según Ivelic, el drama posee una estructura dialéctica por excelencia, ya que lo dialéctico, reflejando la propensión dialógica del ser humano, “supone el choque de elementos antagónicos y su síntesis” que la poética clásica prefiere llamar conflicto y desenlace (1971: 54). Dichas posturas antagónicas suelen ser encarnadas por distintos personajes que se enfrentan propugnando sus puntos de vista que podrían considerarse, respectivamente, como tesis (opiniones, intenciones y objetivos de un sujeto dramático concreto, por ejemplo, Antígona) y antítesis (opiniones, intenciones y objetivos de otro sujeto adverso que se le interpone, por ejemplo, Creonte). Algo semejante parece sostener Stoff cuando dice que el diálogo es el principal vehículo del conflicto dramático (1985: 11). Con toda probabilidad podemos afirmar que el uso de la palabra y las réplicas de los personajes son el máximo catalizador del desarrollo del conflicto dramático debido al enorme potencial del lenguaje verbal en cuanto herramienta de comunicación⁴.

Si bien el conflicto dramático parece encontrar su forma de expresión más idónea en el diálogo directo e inmediato entre personajes, conviene que nos detengamos en el problema del potencial dramático del monólogo y del monodrama. Pavis define este género dramático como “obra de un único actor susceptible de asumir diversos personajes” o, más típicamente, uno solo “del cual exploramos las motivaciones íntimas, la subjetividad o el lirismo” (1998: 296-297). ¿Qué es lo que hace que sea legítimo hablar de la polifonía cuando el desarrollo de la acción corre a cargo de un solo personaje? ¿Es sostenible la opinión según la cual el dialogismo y la heteroglosia pueden observarse también en esas obras donde interviene un solo personaje encarnado en la escena por un solo actor? Teniendo en cuenta lo anteriormente dicho acerca de las dos definiciones del dialogismo, nos parece legítimo argumentar que una obra de teatro puede ser dialógica en el sentido de que ofrece una característica inacabada del personaje (en Pavlovsky

moderna a menudo se pone en entredicho esta posición privilegiada del único narrador omnisciente como consecuencia de la (nada) nueva percepción de la realidad sumamente antirracionalista, antiempirista, antipositivista y relativista. En la novela hispanoamericana de la segunda mitad del siglo xx abundan obras experimentales que exploran diferentes técnicas narrativas como sucede, por ejemplo, en *La muerte de Artemio Cruz* de C. Fuentes o *El beso de la mujer araña* de M. Puig.

⁴ La realidad ficcionalizada en una determinada obra literaria, aunque prescinda en ocasiones de referentes extratextuales concretos o unívocos, refleja, a fin de cuentas, el complejo fenómeno de la convivencia humana cuyas bases más sólidas radican en nuestra naturaleza biológica. El ser humano no es un ser solitario, vive entre otros de su especie, se relaciona con ellos y de ellos depende. Dicha condición del hombre en cuanto animal político, intuitiva y estudiada ya por los antiguos griegos (el *zoon politikon* de Aristóteles) la confirman, entre otros, la teoría de Charles Darwin y las investigaciones de sus continuadores (por ejemplo, Piotr Kropotkin). El lenguaje es, por su parte, la herramienta más desarrollada que jamás ha aparecido en el proceso de la vida gregaria siendo, a la vez, lo que posibilita y condiciona el desenvolvimiento entero de la especie. De ahí que se hable con acierto del efecto retroalimentador del lenguaje puesto que se lo considera tanto efecto como factor del desarrollo.

la ambigüedad afecta prácticamente todas las dimensiones del héroe, sobre todo su condición moral). Serán dialógicas las creaciones dramáticas donde se prefiera a personajes ambiguos, polifacéticos o conflictivos a diferencia de los bien delineados o prefigurados por el autor. En este sentido, el diálogo dramático, aunque tenga forma de un monólogo, puede convertirse en un recurso sumamente polifónico al servicio del dialogismo y del realismo sin que el uso de esta herramienta pueda de por sí asegurar que una determinada obra posea carácter dialógico. No lo tendrá mientras el escritor convierta el diálogo de sus personajes en un instrumento retórico para exponer, poner en marcha y resolver conflictos en su calidad de la única instancia presuntamente autorizada (por sí misma) para hacer tal cosa (la triada dialéctica de tesis, antítesis y síntesis, manejada desde las posiciones autoriales). Asimismo, es más bien la intención autorial y no el empleo de un recurso o tipo de enunciación la que determina el carácter dialógico/polifónico de una obra⁵. El género monodramático aparenta, a primera vista, situarse más bien lejos de conceptos tales como la heteroglosia, la polifonía o el dialogismo. Hasta el propio término “monodrama” es paradójico en el sentido de que se compone, etimológicamente, de dos elementos contradictorios. Si bien “drama” (gr. δράμα) significa acción conflictiva y confrontación de dos a más ideas antagónicas que se realiza mediante la palabra en diálogo ¿cómo puede haber acción, conflicto y diálogo en un monodrama? La presunta artificiosidad del monólogo ha inspirado numerosas objeciones por parte de ciertos círculos de críticos e incluso algunos dramaturgos que cuestionaban, desde unas posiciones realistas y naturalistas más bien ortodoxas, cualquier utilidad de esta forma de enunciación para el desarrollo de la acción dramática. De esta manera, lo monológico se lo asociaba con lo inmóvil, lo pasivo y por tanto lo inadecuado frente al muy deseable dinamismo del diálogo considerado como la única forma legítima de hablar del personaje así como el máximo exponente y catalizador del conflicto dramático. No obstante, de acuerdo con lo aludido por Stoff, el hecho de que autores como Ibsen eliminasen en ocasiones con suma deliberación todo componente monológico no hace que desaparezcan “situaciones monológicas” puesto que estas “no pertenecen al orden del lenguaje sino al orden de la realidad” y no desaparece la necesidad de representarlas, aunque se tenga que recurrir a la pantomima (1985: 157). En otras palabras, el monólogo, en cuanto conversación del hombre a solas consigo mismo, es tan frecuente fuera del ámbito teatral y dramático que el ciego cuestionamiento de su evidente omnipresencia parece exigir un mayor grado de intransigencia ortodoxa. A pesar de esto, todavía hay quienes ponen en entredicho la idoneidad del monólogo como forma de enunciación dramática. En sus consideraciones en torno a las diferencias y similitudes entre ambos modos de hablar del personaje, Pavis le concede al diálogo la incuestionable primacía:

⁵ Acerca de los orígenes del pensamiento dialógico y antihegemónico de Bajtín, así como su presunta hostilidad hacia el monólogo, Zappen explica: “Apparently in opposition to the Stalinist rhetoric, with its homogenization of language and its authoritarian pronouncements, *Bakhtin expressed his hostility toward monologue* and his enthusiasm for openness and incompleteness, becoming rather than being, the created rather than the given, the unfinished rather than the finished. Quite explicitly in opposition to monologic rhetoric generally, he offered his own concept of dialogue and his revisioning of the rhetorical tradition as Socratic dialogue” (2004: 40). Las cursivas son nuestras.

El diálogo entre personajes a menudo es considerado como la forma fundamental y ejemplar del drama. En efecto, a partir del momento en que se percibe el teatro como presentación de personajes que actúan, el diálogo se convierte «naturalmente» en la forma de expresión privilegiada. Por el contrario, el *monólogo* aparece como *un ornamento arbitrario y molesto que no se adapta a la exigencia de lo verosímil en las relaciones interhumanas*. El diálogo parece más apto para demostrar cómo se comunican los interlocutores: con él el efecto de realidad es más fuerte, puesto que el espectador tiene la impresión de asistir a una forma familiar de comunicación entre personas. (1998: 126)⁶

¿Será entonces que en el monólogo “la carga dramática” se tiene que concentrar en un solo personaje? Tal afirmación podría ser verdadera no solo por la doble enunciación que caracteriza por excelencia al género dramático donde la cadena comunicativa no se rompe nunca gracias al lector/espectador que sigue siendo el receptor final de la obra, sea cual fuere el número de personajes que en ella intervienen. Pese a sus escasas posibilidades de participar más activamente en esta peculiar forma de diálogo, el lector/espectador se convertiría entonces en una especie de “personaje”. Además, el monólogo del que se vale el sujeto puede asumir un carácter sumamente dialógico cuando cita palabras ajenas, alude a enunciaciones de otro personaje ausente, o bien imita una conversación, encarnando en el estilo directo a otros sujetos participantes de la comunicación. No es nuestra intención, por supuesto, esgrimir argumentos a favor de hipótesis que han llegado a convertirse en simples perogrulladas. ¿Con quién dialoga entonces la voz del monólogo? ¿Con el lector/espectador o a tal vez solo consigo misma? Sería ingenuo y, digámoslo de frente, desacertado descartar el enorme potencial dramático del monólogo. A lo anteriormente dicho Pavis añade que “muchos monólogos, pese a [...] su sujeto único de enunciación, en realidad no son más que diálogos del personaje con una parte de sí mismo, con otro personaje fantasmal o con el mundo tomado como testigo” (1998: 126). De no ser así, el monólogo, debido a su “longitud mayor de un parlamento y ausencia de intercambio verbal” correría riesgo de “ser desgajado del contexto conflictual y dialógico” (297). Stoff está convencido de que, gracias a la existencia de un vínculo intrínseco entre la acción y el monólogo, este último puede desempeñar la función propiamente dramática (1985: 162). El monólogo es capaz de reflejar la evolución que el personaje va sufriendo mientras pronuncia su discurso. Es más, muchas veces puede desempeñar una función motivadora revelando razones del comportamiento del protagonista. En otras ocasiones sirve como una *sui generis* válvula de seguridad de emociones y afectividades causantes de una tensión que va en aumento. No sería del todo descabellado decir que el uso del monólogo potencia enormemente el desarrollo de la acción dramática, porque permite explorar la conflictividad interior del personaje. Gracias a los aportes del psicoanálisis sabemos que ciertas vivencias traumáticas implican el riesgo de producir una honda fisura en la personalidad o a veces llevan incluso al trastorno de identidad disociativo cuyas representaciones escénicas pueden encontrar un medio idóneo

⁶ Las cursivas son nuestras.

en el monólogo del sujeto dramático⁷. En su célebre trabajo sobre origen y tratamiento analítico de las neurosis, Horney llega a la conclusión de que los conflictos neuróticos, aunque sean intrínsecamente relacionados con la realidad externa, sobre todo con otra gente, son, más que nada, conflictos de carácter interior donde contienen fuerzas antagónicas pertenecientes casi exclusivamente al dominio de lo inconsciente (2000: 24-35). El individuo neurótico, atormentado por la llamada “ansiedad básica”, elige entonces uno de los tres modos posibles de relacionarse con el mundo exterior y los demás: hacia la gente, lejos de la gente o contra la gente, siendo dichos mecanismos una pura realidad de la psique del individuo. ¿Qué otra cosa mejor que un monólogo para explorar dramáticamente estos conflictos que atormentan al ser humano desde su interior?

Todo lo que se viene diciendo permite constatar que el monólogo y el monodrama son un modo y un subgénero de uso legítimo, puesto que ofrecen múltiples posibilidades exploratorias dentro del campo teatral y dramático. Sería, por consiguiente, ingenuo suponer que un monólogo dramático refleja una sola voz, perteneciente a un solo sujeto bien delineado. En los apartados siguientes intentamos detallar los procedimientos mediante los cuales Pavlovsky consigue crear en sus monodramas una fascinante multiplicidad discursiva. Al abordarlos, seguiremos, *grosso modo*, la línea teórica esbozada en esta introducción y no los conceptos bajtinianos en sentido estricto que, por inspiradores que nos parezcan, pueden resultar poco operativos a la hora de analizar una pieza de teatro y no una obra novelesca. Pese a que Bajtín asegura que la obra dramática es siempre homófona y no puede tener carácter dialógico ni polifónico (1988: 263), no proporciona un solo argumento

⁷ Aunque Bajtín parezca desinteresarse por completo por el papel del inconsciente en la vida del personaje y en el diálogo que este entabla consigo mismo, esto no le quita nada de valor a esta senda interpretativa. Es más, existen numerosos estudios de la obra de Dostoievski a la luz de los aportes del psicoanálisis, incluyendo algunos escritos del propio Freud, *cf.* por ejemplo Malej (2018). El héroe puede no darse cuenta de las fuerzas que operan en su interior, pero ello no quiere decir que estas no existan o no puedan establecer relaciones dialógicas en forma de “voces interiores”. Así, no nos parece desacertado sostener que la polifonía puede verse con suma transparencia en un solo personaje, sea novelesco, o dramático. Es cosa bien sabida que tales procedimientos no son nada infrecuentes en las creaciones dramáticas, que a menudo encuentran su forma idónea en las partes monologadas, sin que estas se vean desprovistas de unas intenciones clara y abiertamente dialógicas (diálogo del personaje consigo mismo, diálogo con el público, cuestionamiento o aceptación de una circunstancia, persona u opinión, etc). No nos debería extrañar que Bajtín considere el diálogo interior una manifestación legítima del dialogismo y la polifonía, que nada tiene que envidiar al, quizá algo más evidente, encuentro de dos voces “separadas”, que se distribuyen en dos personajes bien delineados y sus respectivas autoconciencias. Dicha modalidad dialógica destaca en el siguiente fragmento del análisis bajtiniano, dedicado al estudio del personaje de Goliadkin: “Las páginas de *El doble*, según lo hemos señalado, están llenas de diálogos del protagonista consigo mismo. Se puede decir que *toda la vida interior de Goliadkin se desarrolla dialógicamente*” (1988: 297). Más adelante en este mismo apartado, Bajtín llama nuestra atención sobre la verdadera médula ideológica de la novela en cuestión. Esta no la constituyen los sucesos ni el desarrollo de la trama, puesto que todas esas “circunstancias adjuntas [...] solo sirven de impulso para poner en movimiento *las voces interiores*; estos acontecimientos tan solo actualizan y agudizan *el conflicto interior que es el auténtico objeto de representación de la novela*” (300, las cursivas son nuestras). El extenso análisis del conflicto interior vivido por uno de los primeros grandes personajes dostoievskianos, realizado a la luz de los aportes del dialogismo, hace que el estudioso admita que *El doble* es “la primera confesión dramatizada en la obra de Dostoievski” (301).

convinciente y acaba por formular una enredadísima explicación que huele al clásico *circulus in demonstrando*: la obra dramática es homófona porque la organiza el autor y, como la organiza el autor, tiene que ser homófona. No podemos sentirnos satisfechos de esta arbitrariedad argumentativa (ni que decir tiene que Dostoievski también tuvo que escribir sus obras). Por el contrario, consideramos que una pieza dramática tiene a su disposición recursos suficientes para “fingir” una polifonía en el sentido bajtiniano, capaz de inducir en el receptor la ilusión dialógica. Uno de los recursos más eficaces del drama en cuanto género dialógico es la lectura escénica, que potencia la impresión de una verdadera polifonía, mientras que la lectura textual de una novela conlleva la necesidad de imaginar que se oye lo que un solo autor ha escrito. La mismísima etimología de las voces poli-, homo- *monofónico*, etc., apunta a su naturaleza sonora, algo que los lectores de narrativa necesitamos imaginar llevando a cabo una representación mental, que active el sentido del oído con el cual percibimos la voz. Tampoco debemos olvidar que la voz del autor dramático se manifiesta directamente en las acotaciones menos en el drama (pos)moderno, donde estas dejan de ser imprescindibles (*La muerte de Marguerite Duras* de Pavlovsky puede ser un buen ejemplo de pieza sin acotaciones). Respecto de la estructura del diálogo dramático y la manifestación del autor, Wąchocka sostiene que

la estructura del diálogo dramático se basa en la imitación de *una conversación, de la que participan sujetos autónomos, dotados de la capacidad de expresarse en forma de enunciados independientes*. Toda desviación de este principio apunta a la existencia de una instancia comunicativa superior que es el verdadero emisor y que, a la vez, permanece fuera de la situación comunicativa. (1999: 31)⁸

Dicha instancia superior, de cuya existencia no pueden caber dudas, no tiene por qué manifestarse abiertamente en un drama. Si estamos de acuerdo con las palabras de la investigadora polaca, podemos contar con otro argumento a favor de que una obra de teatro puede tener rasgos dialógicos.

VOZ PROPIA Y VOCES AJENAS.

DIALOGISMO EN LA OBRA TEATRAL DE EDUARDO PAVLOVSKY

Acorde con lo expuesto en la introducción teórica, pretendemos rastrear manifestaciones del dialogismo en dos piezas de Eduardo Pavlovsky, así como analizar sus relaciones con la acción y el conflicto en las obras en cuestión.

Pavlovsky, fallecido en 2015, es uno de los dramaturgos hispanoamericanos más conocidos. Sus obras, traducidas a varios idiomas, reflejan un complejísimo desarrollo formal-estético a lo largo de casi cincuenta años de desempeño dramático y actividad escénica y exploran, entre otros, temas tales como la represión política y la violencia, enfocados

⁸ La traducción es nuestra, así como las cursivas.

desde la subjetividad de sus personajes. Varias obras del autor llegaron a tener una notable recepción internacional.

Siguiendo los criterios propuestos en numerosas ocasiones por Dubatti (2000, 2004) hemos de reconocer que varias obras de Pavlovsky, siendo también este el caso de las dos que estudiamos en este artículo, pertenecen a la categoría de textos post-escénicos engendrados desde la óptica de la llamada “dramaturgia de actor” que determina una original trayectoria del proceso creativo. Los textos dramáticos son fruto de sucesivos ensayos espontáneos que parten de una especie de boceto original más bien borroso y carente de una estructura fija, presuntamente organizado en torno a una sola idea principal que el propio “Tato” solía llamar “coágulo” (en la acepción utilizada por Cortázar) y que tomaba forma de una imagen un tanto onírica⁹. Dicho boceto era posteriormente trabajado “sobre las tablas” por el director y el equipo actoral para luego ir madurando formal e ideológicamente (la multiplicación dramática pavlovskiana) sin que la pieza acabara por asumir una forma definitiva, acercándose de esta manera al concepto de *opera aperta* de Umberto Eco (*texto escénico/espectacular*). He aquí un primer indicio del dialogismo como método de procedimiento teatral que podemos observar en esta original trayectoria inversa de la composición dramática: obras que no se escriben para petrificarse en una única forma para que luego se las represente lo más fielmente posible, sino unas que se “pactan”, emergen y se cuestionan. Puestos a prueba, reelaborados o simplemente “multiplicados”¹⁰, como diría el propio Pavlovsky, los textos dramáticos sufrían continuas modificaciones que no paraban ni siquiera después del estreno y la *desgrabación*. “Tato” solía reestrenar sus obras varios años después de que desaparecieran de la cartelera para encontrar nuevas lecturas en nuevas circunstancias sociales. El texto en papel que se le ofrecía al lector no era, por consiguiente, sino una *desgrabación* o transcripción de un espectáculo concreto que protagonizaba la edición y las reediciones posteriores (*texto dramático*). A propósito de nuestras observaciones, parece de suma importancia añadir que las dos obras que aquí nos interesan son monodramas, aunque el estatus de *Potestad* podría ser discutible en este sentido, ya que tales categorizaciones las pone en entredicho incluso el propio autor (Pavlovsky 2001: 170).

Otro rasgo prominente de la dramaturgia pavlovskiana es la amplia red inter e intratextual que entrelaza las obras y evidencia sus fuentes de inspiración permitiendo, de esta manera, realizar una lectura, tanto dramática como escénica, más compleja y consciente¹¹. Pavlovsky es un autor que se “reescribe” constantemente, se complementa y se cuestiona, reelaborando sus piezas desde diferentes ángulos o repoblándolas de personajes, motivos e imágenes recurrentes que tienen antecedentes en otros textos anteriores, lo cual le facilita estar en íntimo contacto con su propio pensamiento. Podemos decir, sin riesgo

⁹ Para comprender mejor cómo surgió *Potestad*, cf. “Balbuces del proceso creativo” (Pavlovsky 1989: 139-140), texto con el que Pavlovsky prologa su obra más famosa.

¹⁰ La multiplicación dramática, método muy propio de Pavlovsky, consiste en encontrar formas de expresión escénicas cada vez nuevas en función de los nuevos contextos.

¹¹ Según Falska, la inter e intratextualidad es un fenómeno omnipresente en el teatro de Pavlovsky a partir de las primeras obras que escribe en los años 60 bajo la influencia estética del teatro de absurdo hasta las obras recientes (2014: 257).

a exageración, que Pavlovsky es un autor que permanece en un infinito diálogo consigo mismo cuando presta la palabra a sus personajes y cuando los encarna en el escenario. También hay otros que dialogan con él, multiplicando sus obras, dándoles nuevos significados en la escena o traduciéndolas.

Por último, si bien no menos interesante, vale la pena hacer notar que Pavlovsky tiende a crear personajes polifacéticos altamente ambiguos que se balancean a veces al borde del trastorno disociativo, susceptibles de adaptar una doble identidad moral como si fuesen “habitados” por dos hombres con personalidades, recuerdos y sentimientos totalmente incompatibles. Foster (1980: 104) y Scipioni (2000: 160) coinciden al argumentar que la ambigüedad es el principal macrorrecurso organizativo en el teatro de Pavlovsky, su más brillante principio constructivo que abarca y penetra en casi todos los niveles del universo dramático. Esta tiene que ser nuestra clave para la comprensión del universo teatral pavlovskiano donde cara humana tienen hasta los más repugnantes individuos, verdugos, torturadores, violadores o simples cómplices de los sistemas estatales de represión. Pavlovsky es un teatrista y dramaturgo muy exitoso y creemos que su gran popularidad, sobre todo en su patria, se debe, en primer lugar, a la enorme humanidad, autenticidad y realismo de que dota a sus personajes siguiendo, como diría él mismo, “la intuición actoral” de la cual beben sus originales procedimientos estéticos.

POTESTAD: DIALOGISMO Y DESDOBLAMIENTO DE PERSONALIDAD

En cuanto a *Potestad*, obra gracias a la cual Pavlovsky consigue consagrarse como un dramaturgo exitoso a escala mundial, cabe advertir que no existen antecedentes directos del texto dramático. Aun así pueden rastrearse en este drama temas y motivos que el porteo venía explorando a partir de la publicación de *La Mueca* (1970), cuya línea ideológica continúan piezas tales como *El señor Galíndez* (1973), *Telarañas* (1978) o *El señor Laforgue* (1982) que, al igual que *Potestad*, enfocaban el problema de la violencia desde la subjetividad del personaje-represor. *Potestad* alude al infame proceder de secuestros y apropiaciones de niños que se desarrolló a escala masiva en la Argentina en los tiempos del *Proceso de Reorganización Nacional* ofreciendo nuevas visiones estéticas de la represión, no solamente complementarias, sino también reveladoras respecto de los dramas anteriores con los que entra en un tipo de diálogo intratextual.

La pieza, organizada a partir de numerosas acotaciones de carácter casi exclusivamente escénico, gira en torno a un caótico monólogo, pronunciado por una voz única, la de El Hombre, protagonista del drama que se dirige al público evocando, paulatinamente, lo sucedido un funesto día de sábado por la tarde de cuando dos funcionarios públicos entran en su domicilio y, ante la pasividad casi total de ambos padres, se llevan a Adriana, su querida hija quinceañera. *Potestad* aparenta ser monodrama en un solo acto y sin una clara división en escenas. Pese a ello, en una extensa entrevista concedida a Dubatti, Pavlovsky explica a este propósito: “Hay gente que piensa que *Potestad* es un monólogo y está equivocada. El personaje de Tita es esencial, la trama de la obra es la relación entre el hombre y la mujer, si la mujer se fuera de golpe, se terminó la obra,

el monólogo sería imposible” (2001: 170). Por otro lado, en diferente ocasión “Tato” admite que “Hay gente que me dijo que en *Potestad* ve tres personajes diferentes: el de la comedia inicial, la víctima y el victimario” (226).

Si damos por verdadera la afirmación según la cual hay una conciencia detrás de cada voz, tendremos que admitir que el mismo protagonista de la obra revela dos conciencias y dos morales incompatibles que construyen su identidad ambigua y que, sin embargo, no dialogan nunca entre sí. El querido padre y “el burdo personaje fascista” son dos voces que salen del mismo interior, de una misma personalidad desintegrada sin que jamás se escuchen o intenten comprenderse mutuamente. Esas dos partes de la personalidad del sujeto funcionan en pleno aislamiento emocional gracias a los mecanismos de defensa puestos en marcha a servicios de la conciencia falsamente integradora que ha borrado una parte de la identidad del sujeto, pero no pudo hacer que desaparecieran todos los recuerdos que ahora, con Adriana fuera de casa, vuelven a atormentar al protagonista. El Hombre oscila entre la condición antagónica de víctima y victimario, relegada a su inconsciente. Para que esta increíble fusión de dos personajes en una sola unidad sea realista y fidedigna, Pavlovsky recurre a métodos psicodramáticos que venía explorando desde que fue alumno de Levy en EE. UU. En *Potestad* destacan el monólogo y la actuación corporal, la falsa identificación y la silla vacía. El monólogo cumple varias funciones en esta obra. Hasta prácticamente la aparición de Tita, El Hombre parece dirigirse exclusivamente al público y, aunque no encontramos apóstrofes en su parlamento, en las acotaciones se da por obvio el destinatario: “El hombre detrás de dos sillas, mirando hacia el público” (Pavlovsky 1989: 141). Encontrándose a solas en el escenario, el protagonista entabla una especie de diálogo íntimo con el lector/espectador que va convirtiéndose en su confidente. Al mismo tiempo, el sujeto dramático intenta inducir la compasión en el lector/espectador y ganarse su simpatía. Lo hace exitosamente cuando habla de la crisis en su relación con Ana María que lo hace sentirse humillado y hasta ridiculizado:

Otra cosa histórica, importante, son las rodillas... pierna izquierda en ángulo recto, pierna derecha en ángulo recto y las rodillas juntas... Hace muchos años, hace quince años, este juego de las rodillas en el matrimonio era sencillo (*Abre y cierra las rodillas*), se abrían y se cerraban con suma facilidad, con suma elegancia... Desde que yo cumplí cuarenta y siete, cuarenta y ocho años, hace como cinco años, esto ni con torniquete se abre... ¡es difícilísimo!... ¡muy difícil! Por eso entonces, es que la posición física de las rodillas juntas también es la historia del vínculo... una historia que hace a nuestra relación amorosa... a nuestra vida. (143-144)

En otras ocasiones, podemos ver elementos dialógicos, presentes en el monólogo de El Hombre, por ejemplo, cuando imita la conversación con uno de los funcionarios que entran en su casa:

(*Se dirige hacia el costado donde imaginariamente está la puerta y a partir de allí mima alternativamente la presencia del visitante “hombre bien” y la de él*) espontáneo, abrí la puerta... aquí y aquí aparece un señor bien vestido, un tipo bien, difícil de imitar, quiero decir, tienen un movimiento muy lindo de cadera y de hombro, angular, un tipo

bien, bien vestido, elegante, jugador de polo, Colegio Champagnat, Lasalle... ¡qué pinta la gente bien! ¿no? (*Adopta la posición física del gentleman*) [...] ¡Buenas tardes, señor! me dijo. Me quedé medio fascinado, lo miré, ojos claros, bien vestido, saco azul, pantalón gris, “¡Buenas tardes, señor! Yo quisiera hablar con su hija Adriana, diez minutitos [...] Después vamos a hablar con usted y con su mujer, ¿eh?” [...] me puse... me mime-ticé y le dije: (*Imita la voz del tipo bien*) “Si usted quiere hablar con mi hija Adriana, primero tiene que hablar conmigo y con mi mujer...” (144-145)

Con su extenso parlamento El Hombre consigue que el receptor llegue a identificarse con él plenamente. Podemos reconocer que el monólogo cumple con su función dramática como palabra en acción, puesto que llega a perturbar emocionalmente al lector/espectador e incluso provocar en este unos determinados juicios morales (la condena del “robo” de Adriana y la compasión por el padre desesperado) encauzando de esta manera sus disposiciones receptivas éticas. Se puede hablar entonces de la eficacia dramática de crear situaciones comunicativas y hacer que la acción avance. La aparición de Tita, hacia el final de la pieza, tiene una gran importancia dramática. Tita no es un sujeto oponente o antagonista de El Hombre sino su más íntima confidente, la única con que puede entenderse sin palabras:

Vos sabés, Tita, que en el fondo soy muy tímido... Vos me conocés bien... Tita, si no me conoces bien vos, ¿quién me conoce, eh? (*Tita no lo mira*) (150)

En los enfoques psicodramáticos más tradicionales, provenientes del legado psicodramático de Moreno, el segundo personaje puede desempeñar el rol de “partera” o “catalizador” para que el personaje principal llegue a revelar el porqué de su sufrimiento y, capitulados los mecanismos de defensa, desnude el eje del conflicto psicológico interior. Para facilitar la confesión, el personaje, sentado en la segunda silla, puede dirigirle preguntas auxiliares al sujeto, expresar su compasión, orientándolo hacia el enfrentamiento emocional y no hacia el soslayo, asociado con el fracaso terapéutico. No obstante, Tita permanece absolutamente callada durante la confesión de El Hombre, dirigiéndole una única frase confirmativa: “(*Gritando*) ¡Ya escuché! ¡Ya escuché!” (149).

A pesar del mutismo de la mujer, la comunicación pasa del nivel lingüístico/inteligible al corporal y gestual gracias a lo cual el diálogo no se rompe. El receptor puede notarlo en las abundantes indicaciones incluidas en el texto secundario. Tita parece, ocasionalmente, compadecerse del abatido personaje y trata, indecisa, de tocarlo: “(*Tita se levanta como para acariciarlo. Él la elude y se sienta en la otra silla*)” (152). En otro momento es El Hombre quien parece buscar contacto: “(*Pausa. Se acerca. Parece que la va a tocar, pero nunca llega a hacerlo*)” (150). La voz de Tita apenas se escucha, pero a pesar de esto su presencia “en silencio” favorece el diálogo.

Otra función, ya aludida, que se le podría atribuir a Tita, gira en torno a su papel de ayudante en el proceso analítico. La mujer permite, por su mera presencia, que el personaje vuelva sobre lo esencial de la confesión y no deja que su discurso abandone este camino, desviándose de su fundamental objetivo que radica en lo catártico de la liberación del conflicto reprimido. El siguiente comentario de Scipioni arroja luz sobre la máxima razón de la introducción del personaje femenino:

La aparición de Tita tiene por efecto sacar al hombre del letargo en que había quedado sumido al acabar de reconstruir el momento de la desaparición de Adriana. Su presencia abre el dique afectivo del protagonista, quien comienza a relatar, en forma enormemente emotiva, diferentes momentos de su vida, dividida temporalmente en un *antes* y un *después* de Adriana. La entrada de Tita, desde el punto de vista psicodramático, tiene la propiedad de promover un *acting-out*, es decir de desencadenar la manifestación impulsiva de recuerdos, pensamientos y sensaciones reprimidas. (2000: 307)

Efectivamente, la presencia de Tita facilita que se realice el “paso al acto”¹². A medida que va avanzando el relato del protagonista, va completándose, también, la caracterización del personaje, potenciada mediante la ampliación de la perspectiva temporal del relato, es decir, la estricta demarcación de la vida de la pareja entre un antes y un después de la aparición de Adriana. Nos enteramos de lo feliz que era el matrimonio con su hija. La dichosa época se ha grabado en la memoria de El Hombre a través de recuerdos en forma de imágenes. El personaje sigue “aferrándose” (Pavlovsky 1989: 148) compulsivamente a estas escenas de los idílicos momentos familiares que opone al vacío y al abatimiento del momento presente:

Tita... es muy difícil explicarte, Tita, el vacío inenarrable que se siente... Vos sabés que en estos momentos... Tita... uno se aferra a los recuerdos, a las imágenes... Cada imagen, te aferrás, así, así, así, así (*Pausa.*) Los domingos a la mañana nosotros estábamos en la cama; Ana María y yo leíamos el diario en la cama, a Adriana la sacábamos a pasear después del desayuno... Cuando uno leía el diario, eh, y la nena venía a eso de las diez de la mañana y se metía en la cama entre nosotros dos, pero no hacía como todos los chicos “¡papá-mamá, cuándo me van a sacar a pasear!” Se quedaba en silencio, en silencio... Después Ana María le ponía un vestidito... la llevábamos a tomar el desayuno, aquí a lo de don Ignacio, ¿conocés a don Ignacio, Tita? (149)

La aparición de Adriana, cuyos detalles le permanecen, por ahora, inaccesibles al receptor, fue un hecho milagroso que llegó a marcar enormemente la vida de la pareja. El protagonista confiesa que su mujer y él, siendo un matrimonio estéril, estaban a punto de perder la esperanza de que jamás iban a tener hijos. Todo cambió en el momento de la aparición de Adriana. Al perderla, los padres se despiden, definitivamente, de las últimas esperanzas: “Antes teníamos la ilusión con la esperanza. Ahora nos queda el recuerdo, pero sin esperanzas” (149). Confesando el inapreciable valor que tenía la presencia de la hija en su vida y el infinito amor con que la pareja trataba a Adriana, el sujeto dramático logra conquistar una compasión casi categórica del espectador/lector, aumentada por la indignación de este ante la injusticia y la incomprensible arbitrariedad del “robo”:

¹² Así interpreta el término Agreda García: “El psicoanalista ve el surgimiento del *acting out* como una señal de emergencia de lo reprimido; cuando aparece en el curso de un análisis pudiera ser durante la sesión o incluso fuera de ella, el *acting out* debe comprenderse como un vínculo transferencial y, frecuentemente, como una tentativa de desconocerla radicalmente” (2010: 135).

Nunca quise a nadie más en vida que Adriana. ¡NUNCA! Y me la robaron, Tita, ¡me la robaron con mentiras! ¡Sabias mentiras que solamente esta gente es capaz de transformar, lo bueno en lo malo, lo justo en lo injusto! ¡Cuando la calumnia de esta gente echa a rodar, todos los valores se trastocan! (149)

Desesperado y furibundo, El Hombre emite en este fragmento unos juicios morales bien claros y aparentemente contundentes con lo cual intenta imponerle al receptor la perspectiva del sujeto dramático. Desencadenada su ira frente al recuerdo de la desaparición de Adriana, el personaje va camino de sufrir una transformación clave desde el punto de vista del mensaje de la obra. Su primer indicio puede ser, a lo mejor, la aparentemente inocente “muestra ideológica”, bien visible en el fragmento evocado más arriba: El Hombre califica a quienes se llevaron a su hija de “perseguidores” (149) que imponen “mentiras” (149) y les sitúa en posición de “los malos”, desprovistos de razones morales para operar.

Abandonado por la sociedad, El Hombre revela, en su fervorosa confesión, una ideología sumamente contraria al régimen moral y político reinante en “este país de mierda” (150) y, si no fuera por la obviedad del contexto extra-dramático, cada vez más perceptible, el receptor consolidaría, con toda probabilidad, la imagen del personaje-víctima: “Nos dejaron solos, Tita, en este país de mierda, en este país de cagones, en este país de cornudos, nos dejaron solos, ¡Tita! ¡No vino nadie a vernos! En este país de cabrones, no vino nadie, Tita, nos dejaron solos, ¡solos!” (150). La soledad y el sufrimiento del padre encuentran respaldo en los signos extra verbales, por ejemplo el cruce de manos en un gesto de rezo, hecho mediante el cual El Hombre expresa su inquietud acerca del destino de la hija y su confianza en el amparo divino. El cuerpo permanece todo el tiempo “propenso a dialogar”, gracias a lo cual destaca el toque íntimo y emocional del monólogo.

Ahora bien, la identificación, estando justo a punto de alcanzar su plenitud, queda bruscamente abandonada por el receptor en la tercera escena. Con el paso al acto, El Hombre sufre una total metamorfosis que lleva al rechazo de su imagen del héroe trágico por parte del público, siendo la primera señal de esta transformación una nueva cualidad del personaje, altamente inquietante, marcada mediante cambios en su aspecto físico:

(Se dirige hacia la pared posterior, donde se coloca bruscamente en posición de “cacheos” policiales con los brazos y las manos abiertas apoyadas y tocando la pared. Al darse vuelta aparece transformado en un burdo personaje fascista, con las manos en la cintura. El proceso de metamorfosis es casi grotesco. Lentamente vuelve al “personaje” anterior y se sienta para reanudar el diálogo con Tita. Al reanudar el diálogo con Tita algo del personaje fascista se debe apreciar sutilmente en la actuación.) (153)

Esta transformación física resulta ser un preludio a la confesión inminente que lleva al *acting-out* potencialmente terapéutico, es decir, el auto-desenmascaramiento, hecho por el verdugo justo en el clímax de la obra. El personaje, al perder el control sobre las fuerzas de su furibundo inconsciente, revela su, hasta ahora oculta, faceta de malhechor. El Hombre admite su involucración en el sistema represivo como médico forense al servicio de las fuerzas de seguridad del estado y su cooperación en las operaciones de estas.

Las razones y la moralidad del personaje provienen y siguen enraizados en las “épocas de antes” cuando él mismo “robó” a la niña a sus padres asesinados por un comando ejecutivo del régimen.

Llama la atención el drástico cambio de tonalidad en el monólogo que se produce a partir del momento de la revelación. El Hombre relata con suma frialdad y distanciamiento afectivo lo que vio en el piso de los padres de Adriana y que eran dos cuerpos humanos hechos pedazos a balas, disparadas desde la distancia de un metro justo en el cráneo de las víctimas durmientes. Esta chocante mezcla de tecnicismos médicos y “curiosidad”, o incluso “fascinación” profesional, mostrada en una total ausencia de sentimientos de compasión, pone de manifiesto la tenebrosa parte de la naturaleza del personaje así como la escisión que impide el acceso al otro “yo”. El médico, que fue llamado para certificar la muerte de una pareja joven, relata con sangre fría lo que vio al acudir al piso de los guerrilleros, momentos después de la matanza:

¿Vos sabés como conocí yo a los padres de Adriana, Tita? Él tenía un buraco acá en el frontal, era impresionante, ...diez centímetros... acá... ¡impresionante! Tenía además un agujero en el molar, fosa orbicular derecha, comisura labial. Se le veía el piso de la boca... Nunca vi tanto agujero en una jeta, además tenía el parietal abierto, con salida de masa encefálica, ¡era impresionante! A ella, le habían tirado con una 45 durmiendo, acá, en la cama, no tenía jeta... no tenía jeta, Tita, tenía una cavidad, se le veía apenitas un poquito del ojo acá... ¡era impresionante! Ninguno de los dos tenía cara... Me llamaron para ver si estaban vivos, lindo oficio el de médico, Tita, ¿eh?! (*Se ríe. Tita no lo mira.*) (153)

Junto con dicha frialdad, se pone de relieve el grado de aborrecimiento y desdén que El Hombre siente hacia las víctimas: “El papá y la mamá de Adriana eran fanáticos, Tita! ¡A estos hijos de mil putas, si no los cagaban a balazos en la cama te cagaban ellos, te hacían volar la casa...! Estaban ahí... yo me acerqué a la cama... eran jóvenes...” (154).

Desde el punto de vista del espectador/lector, hasta hace poco plenamente dispuesto a compadecerse del abatido padre y clamar junto con él contra la injusticia y brutalidad del estado, deben ser chocantes estas abismales incongruencias éticas que deciden la actitud y corresponden a un *sui generis* desdoblamiento de personalidad del protagonista.

Es justo con la aparición del recuerdo de un primer alcance de la mano con que el médico pretende agarrar a la niña y así apoderarse de ella cuando le cae en la cara, desde el techo del escenario, una gota de sangre. En este contexto es válida la observación hecha por Scipioni acerca del alegórico traspaso, decisivo en el proceso transitorio con el cual el personaje complementa de manera contundente su metamorfosis de héroe-mártir en verdugo:

En el momento en que El Hombre describe la forma en que él descubrió en la habitación de al lado a la pequeña hija (“de un año y medio o dos...”) del matrimonio asesinado y decidió instantáneamente quedarse con ella, el personaje da el paso definitivo desde su posición de víctima a la de victimario [...] La sangre que cubre casi todo el dormitorio de los padres de la pequeña [...] lo ha “salpicado” también a él, es

decir, el texto expresa, simbólicamente, la complicidad del hombre con los asesinos y, en un sentido más amplio, con el Estado terrorista que le proporcionó el marco necesario para poder apropiarse de un ser humano. (2000: 312)

El personaje no duda de que la niña le corresponde y la considera un simple “botín de guerra” de la que él propio participa activa y conscientemente. Se la lleva entonces a Adriana, como si este “estado de guerra” en que se encuentra todo el país le hubiera dado una coartada para cometer la maldad. El Hombre sigue agarrado a sus esquemas éticos e ideológicos que le impiden aceptar la nueva realidad, con un orden moral y marco legal diferentes, así que no lo encontramos “preparado” en el momento de hacerse justicia.

La identificación, astutamente inducida en el espectador/lector es rechazada, al sentir este que se ha cometido un grave abuso emocional contra él, haciéndole reconocerse en un despiadado y frío raptor de la niña. El choque que produce en el público el desmascaramiento del verdugo hace que se produzca un apresurado paso desde la identificación hasta la condena del mismo protagonista. *Potestad*, como hemos podido ver, es una obra llena de tensiones y dotada de un enorme grado de conflictividad propiamente dramática que encuentra su vehículo idóneo en el monólogo del personaje. Las dos voces interiores: la del padre y la del raptor suenan sin poder escucharse mutuamente. Es un dialogismo revestido de incomunicación tan terriblemente marcada por una época histórica.

VOCES, BALBUCEOS Y PERSONAJES EN LA MUERTE DE MARGUERITE DURAS (2000)

La obra fue estrenada el 24 de julio de 2000 en el porteño Teatro Babilonia con interpretación del propio Pavlovsky. El texto dramático es la desgrabación de un texto espectacular que, por su parte, se basaba en un monólogo, sometido a improvisaciones (Pavlovsky 2000: 26). Según Dubatti, la obra pertenece a la etapa marcada por la “micropolítica de la resistencia” (2000: 229). Se trata de una nueva estética que aparece por primera vez en *Rojos globos rojos* (1995) y se ve orientada hacia la exploración de la dimensión subjetiva del individuo que le permita buscar espacios, verdaderos y metafóricos, de resistencia frente a la visión homogénea y unidimensional impuesta desde la opresiva economía global. Nos parece acertada la opinión de algunos críticos que ven en esta etapa de la creación de Pavlovsky influencias del ambiente posmoderno del *fin de siècle* (cf. de Toro 1996). El mismo autor utiliza, por su parte, los conceptos “teatro de estados” y “teatro de balbuceo” (Pavlovsky 2001: 226-232). Esta segunda palabra puede tener dos acepciones. Acorde a la definición proporcionada por el DLE, “balbuceo” significa “primeras manifestaciones de algún proceso inconcluso que está en desarrollo”, pero también un modo de pronunciar las palabras, de manera entrecortada y dificultosa, propio de un niño de corta edad que está aprendiendo a hablar y a veces trastoca las sílabas. En el caso de Pavlovsky se trata, tal vez, de un modo de hablar confuso, ininteligible y deliberadamente opaco de sus personajes en lo concerniente al aspecto lingüístico-semántico, trastornado a diferentes niveles de la enunciación dramática. El autor de *La Muerte de Marguerite Duras* dice a este propósito:

Hay algo que me pone muy nervioso: esa gente que te dice que “en el teatro vos tenés que hablar claro”, vocalizando cada palabra. Lo cierto es que en la vida uno no articula de esa manera. El balbuceo, en ese sentido, es un devenir que introduje en mi teatro para hacer al personaje más humano [...] el personaje puede ir para cualquier lado: crea permanentemente nuevas líneas de fuga y nuevos territorios. Un teatro que no esgrime la palabra como palabra de certeza. El balbuceo expresa a veces certeza, a veces duda, a veces incertidumbre... El balbuceo está incorporado a la idea del “teatro de estados”. (2001: 230)

La Muerte de Marguerite Duras puede también leerse desde la inter e intratextualidad, es decir, como una obra en que podemos encontrar fragmentos de otras piezas breves del autor, conocidos como *Textos Balbuceantes* (2000), así como alusiones a otros autores, sus escritos o pensamientos (la intertextualidad endoliteraria). Falska comenta que “el título mismo tiene un carácter intertextual, ya que alude a la escritora francesa, representante del «nouveau roman»” (2014: 263)¹³. En la pieza del argentino este nombre se da a una mosca común que el personaje observa en la pared de su habitación. A esta mosca el personaje no solo la contempla, como hace tan sencilla y majestuosa Antonio Machado en su conocido poema, sino que la “acompaña” en los últimos momentos de su vida. Acerca del origen de la obra, el autor admite que surgió del montaje de fragmentos textuales de diversa procedencia, algunos de ellos editados en *Textos balbuceantes*, otros originarios de *El Cardenal* y *Poroto*. Tal es, por poner un ejemplo, el caso de la historia de una chica que “acabó empleándose en una fiambrería (donde) cortaba salame de Milán con un cuchillo grueso” para luego clavárselo repetidas veces en el pecho (2001: 26). Dicha historia aparece en la obra *Los dos*, uno de los textos balbuceantes, pero ambas versiones difieren respecto de algunos detalles. *Los dos* es un monólogo representable y, por tanto, un texto independiente, mientras que su variación forma parte integral de *La muerte de Marguerite Duras*. El boxeador de la obra puede, por su parte, tener otros antecedentes pavlovskianos no solo en *Imagen* de *Textos Balbuceantes*, sino también en obras anteriores como la excelente *Cámara lenta* (1980). La suya es la voz de un pugilista al que contratan para que pegue a personas indefensas que pueden ser presos políticos o desaparecidos. Es interesante hacer notar que algunos “fragmentos balbuceantes” de la pieza tienen sus nuevas versiones en *En fin* (2021), obra póstuma de Pavlovsky que se acaba de publicar gracias al esfuerzo de un grupo de actores, sus discípulos, cooperadores y amigos¹⁴. Tal es el caso de la escena del beso que en *En fin* es reelaborada dramáticamente y da paso a nuevos ejes temáticos. La ya citada historia de la muchacha de la fiam-

¹³ El propio dramaturgo nos proporciona el siguiente comentario: “Marguerite Duras me parece una escritora excepcional [...] Me parece una mujer de una profundidad y un sufrimiento increíbles [...] En un libro que se llama *Confesiones* relata que se distrajo de su angustia viendo morir una mosca. Cuenta que luego llegó su amante y que ella sintió que él no entendía cuando le relató el momento de la muerte de la mosca. Tomé ese motivo y lo desarrollé. Si bien extendí el relato a cosas más amplias que Duras había escrito, me pareció que el «robo» merecía una reparación: había que citarla de alguna manera. Es una forma de homenajearla, de mostrar el respeto que siento por su soledad” (Pavlovsky 2001: 228-229).

¹⁴ Eduardo Pavlovsky. *En fin...y otros textos inconclusos* que ve la luz a mediados de 2021 es una compilación de textos póstumos del autor a cargo de los actores Eduardo Misch y Susana Evans y el investigador Ezequiel Gusmeroti. La obra dramática *En fin* se publica por primera vez como parte de este conjunto.

brería aparece por su parte casi sin modificaciones en *En fin* (2021: 110-111) pero esta vez evocada por Eduardo, “un simple fiambrero” (108) que conversa con Susy.

Llama la atención la original estructura de *La muerte de Marguerite Duras* que, como ya hemos advertido, se compone de varios fragmentos repletos de inter e intratextualidad, pero que no evidencian estrictas relaciones lógicas ni espacio-temporales unos con otros y más bien recuerdan un flujo de conciencia. El único elemento constante es el personaje, cuyo nombre ignoramos ya que la pieza prescinde por completo de acotaciones. Pese a ello, se pueden distinguir varias subunidades morfo-temáticas: la muerte de la mosca con un intertexto de *Cámara lenta* al final, la historia de la chica de la fiambrería, una carta del personaje a Aristóbula, su pareja sentimental, la historia del boxeador, el encuentro íntimo del personaje con una adolescente, la escena final de la risa y unas cuantas más. Es, sin lugar a dudas, la voz del personaje la que une esos fragmentos, supuestamente biográficos que reaparecen en forma de recuerdos en el extenso monólogo. El hecho de que el sujeto dramático carezca de nombre puede denotar una identidad fluctuante o problemática. *La muerte de Marguerite Duras* se parece en este aspecto a *Potestad* aunque, como explica Dubatti, es una obra “definitivamente convertida en un monólogo unipersonal” (2000: 26-27). Aristóbula, la mujer del protagonista, presente *in absentia* gracias a las constantes alusiones, no aparece nunca en la escena a pesar de que se le puedan atribuir unas pocas intervenciones como en la siguiente réplica: “Claro que me acuerdo, grandote cómo no me voy a acordar si la leí cien veces” (Pavlovsky 2000: 38). Algo parecido ocurre cuando el hombre relata su historia de boxeador contratado por las fuerzas policiales de cuando se negó a pegar a una joven prisionera embarazada: “Así que no le tocaste a la mina no pudiste pegarle ¿no?” (40). Dubatti llega a la conclusión de que “el personaje habla de su propia historia y sus propias experiencias, sin embargo en algunos momentos parece invadido o atravesado por voces que no le pertenecen” (2000: 27). Efectivamente, además de las escenas ya aludidas, hacia el final de la pieza el monólogo del hombre, concentrado ahora en la problemática relación amorosa con Aristóbula, empieza a registrar más abiertamente elementos dialógicos y la voz de la mujer cobra más extensión y más importancia:

Vos sabés que a mí no me gusta que me nombres junto a tus mujeres si yo no te nombro es verdad casi nunca me nombrás solamente cuando tenés miedo te acordás de mi existencia y qué más querés que cuando decís mi nombre desde siempre lo hiciste porque siempre fuiste igual [...] me pluralizás me convertís en una de tantas en una serie que se vuelve anónima [...] me estoy olvidando de alguien ¡ah! ya sé Rebeca la mujer inolvidable esa puta que te volvió loco. (Pavlovsky 2000: 46)

Otro momento en que aparece una voz ajena es cuando el personaje recuerda los comienzos de su carrera de pugilista y que si bien su padre le enseñaba a “tirar piñas” (38), a su madre le desagradaba profundamente que a su hijo se le enseñara a boxear. La escena de la conversación de los padres es intercalada en el monólogo del personaje:

Lo primero que tenés que hacer cuando suena la campana es poner cara de boludo de inocente y tirar una piña con todas tus ganas con toda tu alma la primera aunque sea al aire entonces el otro piensa ese cara de boludo de inocente y cómo tira las piñas. [...]

Por qué no le enseñás otras cosas no podés enseñarle otras cosas lo único que le podés enseñar es a tirar trompadas. (38)

Pese a la evidente presencia de elementos conflictivos o incluso algunos revestidos de violencia, es imposible delinear un conflicto principal que sea el eje de la obra. De ahí que el monólogo sirva más bien para retratar o capturar, dialécticamente, “microestados” y subjetividades del individuo o para caracterizar al personaje complejo, pero no necesariamente para potenciar el desarrollo del conflicto en el sentido tradicional. Otra vez notamos, como en *Potestad*, una multiplicación del sujeto dramático susceptible de encerrar en su propio ser a diferentes variantes del yo, a veces totalmente incompatibles desde el punto de vista moral o estético. El protagonista es, a la vez, un intelectual sofisticado que se conmueve y empatiza viendo a una mosca a punto de morir, pero también un joven boxeador que presta sus servicios a la policía secreta para luego convertirse en un paranoico extraño que recuerda a Anastasio de *Tercero incluido* (1981). Aunque la voz física y el cuerpo sean de un mismo actor que interpreta el monólogo, las múltiples voces que en él intervienen pueden sugerir distintas conciencias o quizá distintas realizaciones artísticas de uno mismo. Dichos procedimientos, a los que se suma la ya advertida ausencia total de acotaciones, permiten descubrir una original posición del autor y su relación con el personaje. Nos parece interesante observar que el Pavlovsky-dramaturgo tiende a “desaparecer”, es decir, su presencia en la obra es apenas palpable lo cual se manifiesta en la ya aludida estructura fragmentada y caótica de *La Muerte...* como si a la obra le faltara una instancia creadora superior capaz de dotarle de un mayor orden organizativo. Otro argumento a favor de esta interpretación lo constituye la dinámica del (los) personaje(s) cuya caracterización definitiva no se lleva a cabo en ningún momento y que parece(n), por ende, un(os) sujeto(s) independiente(s) del autor, susceptible(s) de otras evoluciones, incluyendo las que decida realizar el lector/espectador en proceso del ejercicio receptivo-interpretativo que corre a su cargo. La disminución de la omnipotencia del autor, que tanto alababa Bajtín en la narrativa dostoiévskiana¹⁵, es a la vez el máximo factor procedimental a nivel formal que, según el estudioso ruso, favorece la presencia del dialogismo y la polifonía. Pavlovsky, al igual que el autor de *Los endemoniados*, no permite que se celebre un juicio en contumacia y dota a su(s) personaje con una enorme libertad. Todo lo que se viene diciendo no puede sino incitarnos a subrayar que, pese a la disparidad de otros criterios (diferentes: géneros y corrientes literarias, épocas con sus respectivos bagajes filosóficos y visiones del ser humano, etc.), la presencia del dialogismo y la polifonía en la obra del porteño es innegable. No caben dudas de la fuerte presencia del elemento autobiográfico en la caracterización del personaje; aun así, Pavlovsky admite que se trata de un procedimiento artístico o, en algunos casos, de unas biografías alternativas al estilo de un extraño *historical fiction* del personaje¹⁶. Lo mismo

¹⁵ Cf. el segundo capítulo de su obra *Problemas de la poética de Dostoiévski* “El héroe y la actitud del autor hacia el héroe en la obra de Dostoiévski” (Bajtín 1988: 71-122).

¹⁶ Pavlovsky descarta que se pueda tratar de una autobiografía: “Es un desvío. Hay gente que me dijo: «Tato, yo no sabía que vos pegabas», en relación a la escena de la tortura. Otras me preguntaron quién fue la adolescente del beso. Ni yo pegaba ni hubo ninguna adolescente. Son sanaciones más de lo siniestro que sería mi autobiografía, de lo patético a lo lúdico. Estoy jugando con desvíos de la historia” (2001: 226).

puede decirse de las referencias sociohistóricas de la obra. Aunque predomine la dimensión subjetiva, *La muerte de Marguerite Duras* no es una obra posmoderna descontextualizada y aparecen también algunas, aunque bastante borrosas, alusiones al marco histórico.

Finalmente, conviene que nos detengamos sobre la última escena, importante desde el punto de vista de nuestro tema. Es cuando el ya aludido diálogo de la pareja desemboca en recuerdos de una tarde en el hospital cuando el protagonista, agonizante, acaba por pedirle a Aristóbula que sea su esposa. La escena adquiere un toque cómico y grotesco cuando el personaje de repente se recupera, lo cual provoca risa, primero del personal que lo atiende, para que luego la gente se vaya contagiando hasta que todos terminan por reírse a carcajadas sin que se puedan contener:

Nos reímos los cuatro un largo rato sin parar vinieron otros médicos y enfermeras que al vernos se empezaron también a reír a carcajadas [...] las carcajadas se contagiaban se reía todo el hospital nadie sabía de qué se reían [...] vino el director a ver qué pasaba para imponer orden y le dio ataque de risa. (48)

Las risas pronto salen a las calles, pero quedan bruscamente silenciadas por la policía que acude al lugar e reinstaura el orden. La escena tiende a lo carnavalesco con elementos de una rebeldía social anárquica. Dubatti sugiere que “lo macropolítico también aparece en el final de la escena, en el motivo de la represión de la risa” que empieza a hacerse peligrosa por su espontaneidad (2000: 229). Paradójicamente, esta escena, que podría ser múltiple o hasta masiva por sus posibles efectos teatrales (uso de signos extralingüísticos), la encarna un solo personaje.

CONCLUSIONES

Que el monólogo puede ser un medio dramáticamente eficaz es cosa bien sabida. Tras haber analizado dos monodramas de Eduardo Pavlovsky en el marco teórico propuesto, llegamos a la conclusión de que están presentes en ellos diversas realizaciones del dialogismo y conceptos afines, tales como voz propia y voz ajena o incluso varias voces distintas que tienden a dialogar dentro del discurso de un mismo personaje dramático. El monólogo de *El Hombre de Potestad* desempeña una función estrictamente dramática siendo el vehículo del desgarrador conflicto interior de este singular y ambiguo personaje que podría ser un diabólico ejemplo del desorden disociativo con implicaciones políticas. Nos parece interesante hacer notar la importancia de la expresión corporal en las escenas de Tita. Por otro lado, *La muerte de Marguerite Duras* es una obra dialógica por excelencia, no solo debido a la acumulación de elementos inter e intratextuales, sino también por su carácter de monólogo fragmentado, dividido en varios textos menores donde se evocan sucesos supuestamente pertenecientes a la historia del individuo. Otra lectura posible es, sin embargo, la que prefiere ver en estos “baluceos” del protagonista una invasión de voces e ideologías ajenas de problemático estatus identitario que podría ser una atractiva versión artística del hombre posmoderno.

BIBLIOGRAFÍA

- Agreda García, J.M. (2010) "El acting out". *Revista de psicoanálisis, psicoterapia y salud mental*. 3 (7), 131-140
- Asensi Pérez, M. (2014) "El teatro de marionetas en Bajtín: La crítica como sabotaje ante la polifonía". *UNED. Revista Signa*. 23, 279-296
- Bajtín, M. (1988) *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica
- Dubatti, J. (2000) "Prólogo". En *Teatro Completo III* de E. Pavlovsky. Buenos Aires: Atuel
- Dubatti, J. (2004) *El teatro de Eduardo Pavlovsky. Poéticas y política. Vol. I*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
- Falska, M. (2014) "La inter y la intratextualidad en la obra de Eduardo Pavlovsky". En *Del gran teatro del mundo al mundo del teatro*, ed. por Kumor, K. y Moszczyńska-Dürst, K. Varsovia: Biblioteka Iberyjska, 257-266
- Fernández Martínez, J.E. (2001) *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra
- Foster, D.W. (1980) "Ambigüedad verbal y dramática en *El señor Galíndez* de Eduardo Pavlovsky". *Latin American Theatre Review*. 13 (3), 103-110
- García Barrientos, J.L. (2007) *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Editorial Síntesis
- Horney, K. (2000) *Nasze wewnętrzne konflikty*. Poznań: Rebis
- Ivelic, R. (1971) "El Drama". *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*. 6, 51-62
- Malej, I. (2018) "Gra popędów: Freud o Dostojewskim". *Slavica Wratislaviensia*. 166, 81-98
- Pavis, P. (1998) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós
- Pavlovsky, E. (1989) *Cámara Lenta, El Señor Laforgue, Pablo, Potestad*. Madrid: Fundamentos
- Pavlovsky, E. (2000) *Teatro Completo III*. Buenos Aires: Atuel
- Pavlovsky, E. (2001) *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel
- Pavlovsky, E. (2021) *En fin...y otros textos inconclusos*. Buenos Aires: Milena Caserola
- Scipioni, E.P. (2000) *Torturadores, apropiadores y asesinos. El terrorismo de estado en la obra dramática de Eduardo Pavlovsky*. Kassel: Edition Reichenberger
- Stoff, A. (1985) *Formy wypowiedzi dramatycznej*. Toruń: Wydawnictwo UMK
- Toro, A. de (1996) "El teatro posmoderno de Eduardo Pavlovsky". En *Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Tendencias y perspectivas*, ed. por de Toro, A. Frankfurt am Main: Vervuert, 59-84
- Wąchocka, E. (1999) *Autor i dramt*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española* [en línea] disponible en <<https://dle.rae.es/balbuceo?m=form>> [25.11.2021]
- Zappen, J.P. (2004) *The Rebirth of Dialogue. Bakhtin, Socrates and the Rhetorical Tradition*. New York: State University of New York Press