

# Poéticas comparadas y enunciación. Dos versiones de *Potestad*, de Eduardo Pavlovsky.

CIVITILLO, Susana / Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA) – susanacivitulo@yahoo.com.ar

Eje: XXV Jornadas Nacionales de Teatro Comparado - Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: enunciación – micropoética – macropoética – género - reterritorialización

## > **Resumen**

La obra *Potestad*, del dramaturgo Eduardo Pavlovsky fue estrenada en mayo de 1985, con dirección de Norman Briski y actuación del autor y Mandy Suárez. En 2019, Norman Briski y María Onetto abordan el proyecto de una nueva versión, según la poética del Teatro Noh. La dramaturgia y actuación de Eduardo Pavlovsky están basadas en su propia concepción del Teatro y su poética. La versión de Norman Briski y María Onetto es enunciada desde los principios constructivos del Teatro Noh. Se conforma un recorrido centrado en la minuciosidad de movimientos, la voz contenida de la actriz en el rol del personaje principal, la conformación del espacio. La hipótesis de la investigación es considerar que en la poesis de ambos acontecimientos teatrales se actualiza la tragedia de la apropiación de niños durante la Dictadura Cívico- Militar en la República Argentina (1976-1983) a través de dos poéticas distantes en su concepción de origen pero cuyas escenas de enunciación ponen de manifiesto la compleja subjetividad del personaje apropiador. La versión en Teatro Noh retoma la obra, la reterritorializa en cuestiones temporales, de género, de actuación. El trabajo apunta a demostrar que la singularidad micropoética de la versión recreada confluye hacia los sentidos de la ética del teatro de Eduardo Pavlovsky.

## > **Presentación**

La hipótesis de trabajo de esta ponencia es considerar que la obra *Potestad*, de Eduardo Pavlovsky, a través de dos poéticas, la del propio dramaturgo y Norman Briski en 1985 y la versión del último según los principios del Teatro Noh en 2019, ambas distantes en su concepción de origen, en las épocas y culturas dentro de las cuales se insertan, en cuestiones de género, presentifican la tragedia de la apropiación de niños durante la Dictadura Cívico-Militar en la República Argentina (1976-1983). Como uno de los aspectos de aquella, el acontecimiento teatral muestra la compleja subjetividad de un personaje apropiador, temática muy estudiada por Pavlovsky en diversos escritos. Subyacen a la hipótesis el concepto de enunciación y el de enunciación teatral. A partir de ellos hemos fundamentado una

perspectiva de análisis que intenta, por una parte, desplegar núcleos de sentido de la obra y destacar su problematicidad. Por otra, es dar cuenta, de manera desde ya muy limitada, de la labor de los artistas comprometidos en el recorrido de Potestad. Eduardo Tato Pavlovsky, psicoanalista, dramaturgo, a quien le caben las características de investigador-artista y artista-investigador. Norman Briski artista-investigador, de estrechos vínculos con Pavlovsky, y María Onetto, psicóloga, actriz, investigadora en su campo.

### › **Enunciación y poéticas comparadas**

Brevemente nos referiremos al concepto de enunciación discursiva, no solo lingüística, diferente de los usos corrientes del término. Según el Diccionario de Análisis del Discurso (2005):

La enunciación constituye el pivote de la relación entre la lengua y el mundo; por un lado, permite representar hechos en el enunciado pero, por el otro, ella misma constituye un hecho, un acontecimiento único definido en el tiempo y en el espacio. Se hace en general referencia a la definición de E. Benveniste (1974, Pág. 80), como 'puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización', que él opone al enunciado como el acto se distingue de su producto.

¿Por qué partir de esta concepción clásica de enunciación sostenida por la Escuela Francesa de Análisis del Discurso? Porque ella nos ubica en el centro del acontecimiento: el acto mismo de decir, hablar sobre los hechos, las relaciones entre ese acto y lo que sucede en el mundo. Es el fundamento del concepto de acontecimiento teatral. No es un componente más, lo instituye y constituye. De acuerdo con los estudios de diversos autores e investigadores, entre ellos Jorge Dubatti, la enunciación teatral es definida como múltiple. En cuanto al enunciado, aquello que se dice, está en relación con el acto de enunciación; no es solo una relación sintáctica sino una relación con las personas, el mundo, la situación, tiene valor ilocutorio de "mostrar", presentar, a través de su enunciación. La enunciación está enraizada en el cuerpo, el lenguaje en general está enraizado en el cuerpo (Citro, 2010), y en el Teatro en particular es constitutiva del acontecimiento. Este marco nos permitirá entrar al interior de las dos poéticas de Potestad más que una comparación entre semejanzas y diferencias entre una y otra versión.

Algunos conceptos de Eduardo Pavlovsky vertidos en *La Ética del Cuerpo* (2001) describen los procesos de su propia poética. En ese registro de las Conversaciones con Jorge Dubatti, dice Tato:

Yo prefería a la denominación de 'teatro del absurdo' otra que me parecía más ajustada: la de 'teatro hacia una realidad total' o 'teatro total'. Por tal entendía un teatro de búsqueda que intenta conectarnos con aspectos absolutamente reales de nuestra personalidad, un teatro de 'nuestros cotidianos estados de ánimo'. Hoy diría 'teatro de intensidades'. (op cit.,p. 123)

Como dramaturgo y como actor, Tato devela críticamente dichos aspectos con todas las ambivalencias y ambigüedades que posee la cotidianeidad de los personajes con sus historias involucradas en la represión, tortura y complicidad con el terrorismo de Estado. Explica claramente que requiere: “Comprender su lógica de afecciones (la del torturador)”. Agrega: “Si no comprendo hasta la médula la lógica de un torturador, su cotidianeidad, sus emociones diarias, no puedo representarlo en escena”. (op.cit., 66)

Ello ocurre en Potestad. No se trata de un torturador en este caso sino de un médico apropiador de una niña a quien cría y educa junto con su esposa como a su propia hija. El personaje-médico ejerce su profesión, una de cuyas tareas es la de certificar la muerte de dos militantes abatidos. La realiza con cierta naturalidad no exenta de extrañeza. En el denominado procedimiento roba a la niña y posteriormente justifica su proceder en un discurso teatral que relata toda la historia poco después del momento en el cual la niña es hallada por quienes la buscan y parte para recuperar su verdadera historia.

La obra se desarrolla en un solo acto, un monólogo, en un espacio escénico que se sugiere despojado. El texto de dramaturgia casi no posee didascalias, de acuerdo con el principio constructivo del autor. Los personajes son llamados Hombre y Tita; la última no es un personaje hablante sino que sabemos de ella por el discurso del protagonista. El personaje del médico, justifica y defiende lo hecho a partir del dolor que le ha causado la restitución de la niña apropiada a su familia biológica. Él sigue diciendo “se la llevaron” (Pavlovsky, 1997) El proceso creador de Potestad está basado en dos principios del teatro de Pavlovsky: el “teatro de estados” y la intensidad. Tato, en el capítulo X de La Ética del Cuerpo, describe del siguiente modo su micropoética:

Potestad en el escenario es mi texto reinventado de otros espacios, de otros ritornelos de devenires que descubrimos en plena experimentación teatral. El contorno del texto fue deslizado hacia pequeños acontecimientos que dramáticamente lo fragmentan en pequeñas unidades existenciales. De pura intensidad. Pero cada fragmento de intensidad tenía siempre su razón de ser dramática. Hay quienes confunden intensidad con ‘sobreactuación’

Más adelante, agrega: “Mi teatro no es un teatro de grandes recorridos. Es un teatro de estados”. (...) “Teatro del acto. No hay que confundir recorrido o trayectoria con ‘movimiento’.. (Pavlovsky, 2001; cap. X; p. 113-123)

Para el presente trabajo se han tomado como base, en primer lugar, la puesta teatral de Potestad de 2010 presenciada en el Centro Cultural de la Cooperación. La misma fue reelaborada, como otras, por el mismo Pavlovsky. En segundo lugar, se ha considerado el texto de dramaturgia publicado en 1997. La enunciación desde el cuerpo tiene lugar en la actuación de Tato. No es una mera técnica, no desconocida por el actor desde ya, sino que el discurso total es una puesta en acto de los tópicos pasados por su cuerpo. Aquí cabe decir que el enunciado tampoco es solo un contenido textual. Es un contenido que opera en .

Es un contenido que opera en relación con la situación de enunciación y con el contexto del retorno de la Democracia y dentro del marco de revisión de crímenes y delitos de lesa humanidad. La enunciación construye una poésis de alta densidad y constituye un espacio de subjetivación compartido con el espectador más allá de si está o no de acuerdo con el enunciado de la obra. Un reciente trabajo de Jorge Dubatti (2017) posiciona la micropolítica de resistencia de Eduardo Pavlovsky dentro de una discusión macropolítica alternativa.

Norman Briski fue amigo de Eduardo Pavlovsky y compartió algunas instancias de su trayectoria teatral. En la entrevista personal que le realizamos en el Teatro Caliban en setiembre de 2019, Norman expresó su admiración por Tato, por la multiplicidad que defendía y por el devenir de su conocimiento. La decisión de poner nuevamente en escena Potestad surgió parcialmente de un pedido de autoridades del teatro Caras y Caretas al que Briski respondió con la propuesta de hacerla según la poética del Teatro Noh. “Quiero hacerla en Teatro Noh”, dijo en esas circunstancias. Durante la entrevista expone varias de sus razones. Norman se pregunta: “Cómo resignificar (la obra) con la potencia de entonces”. (...) “Tiene vigencia”.

Respecto del contexto neoliberal actual en el que se observan políticas autoritarias, el director destaca: “Hay una marcha hacia lo autoritario, (hay) una idea de represión”. “El ‘nunca más’ es perentorio”. Plantea el desafío del Teatro en este contexto: “Es un desafío con el ‘otro’”, dice. En relación con el Teatro Noh, lo describe como un “teatro dogmático” y lo asocia a la subjetividad del personaje apropiador: “Hay un dogma internalizado en el personaje... (que) guiaba sus actos...dignificado por amor”.

El proceso creador de Briski en relación con las dos puestas de Potestad. la que dirigió en 1985 y la reciente de 2019, están estrechamente vinculadas con uno de los principios de Pavlovsky cuando trata la Tópica de la Dictadura: “yo también soy ese personaje”, dice en la entrevista. Sale de la idea de un teatro moralista, presenta lo terrible, lo siniestro, junto con la cotidianeidad y los sentimientos afectivos de paternidad. Desde otro punto de vista, Norman confiesa que la nueva puesta tiene que ver con “la muerte y la liberación de las Norman confiesa que la nueva puesta tiene que ver con “la muerte y la liberación de las resonancias de Tato”.

La macropoética del Teatro Noh posee una alta densidad simbólica y, en sus orígenes en el Japón feudal de los siglos XI y XII, poseía también una dimensión ritual. La forma teatral del Noh tal como la conocemos en la actualidad proviene de los siglos XIV y XV. Es la creada por el actor y dramaturgo Zeami,. El Teatro Noh fue declarado Patrimonio de la Humanidad en 2001. La participación de la mujer es aceptada recién en 1948. El Noh significa acción, talento. Es llamado Mushin kyo, “la escritura inconmesurable” (Sarando, 1996). Se estructura mediante narraciones de historias, música, danza, escenario despojado pero construido con elementos simbólicos, máscaras, vestuario lujoso. Las historias

y los personajes son fijos. El primer actor es denominado *shite*, refiere al mundo real y a la vez intenta mostrar algo del más allá; el *waki* es el actor secundario, quien actúa como antagonista o intermediario entre el mundo real y el de los espíritus; puede haber otro, el *tsure*, acompañante. Puede haber un coro que sostiene la historia o interviene para cambiar el punto de vista. Mencionaremos algunos de los componentes simbólicos retomados o sugeridos en *Potestad* que confluyen hacia la construcción de sentidos:

- Narrar, contar la historia, es hacer presente lo que no es habitualmente visible, hacer presente la memoria. En la primera parte de su actuación, el *shite* oculta sus sentimientos; en la segunda parte, explica que son la causa de sus males. Se une a las plegarias y exorcismos que tienden a lograr la iluminación espiritual.

- De manera similar a la poesía japonesa, el Noh intenta capturar lo eterno en el instante y presentarlo en el escenario.

- La narración no muestra directamente, deja intuir, da a entender.

- Los actores deslizan los pies con pequeños movimientos, utilizan medias blancas con una hendidura para calzar el dedo gordo. Emplean un abanico al que le otorgan sentido. La máscara está construida artísticamente para simbolizar un personaje o rasgo.

- El fondo de escenario está conformado por la pintura de tres pinos verdes, considerado árbol sagrado. En el escenario se incluye un puente que simboliza la unión entre el mundo de los vivos y los muertos.

La enunciación en el Teatro Noh parte de otra concepción del cuerpo, de la mente y el mundo afectivo del actor. En la versión de 2019 de *Potestad* de Briski confluyen algunos de los principios constructivos del Teatro Noh. Entre ellos, la particular apropiación que hacen el director y la actriz María Onetto en el rol del protagonista y la intensidad dramática de la obra. Durante la citada entrevista, Norman Briski señala diferencias entre las distintas versiones, la dirigida por él en 1985 y la correspondiente a 2019. Dice que en la versión según la poética del Teatro Noh, la obra “se despoja de un devenir formal y se nutre de otros componentes a través de María Onetto”. El personaje principal sigue siendo varón pero es protagonizado por una mujer, con un maquillaje similar a la máscara de los actores Noh y un vestuario semejante al usado por ellos. La actriz no imita gestos típicos de masculinidad sino que relata la historia en primera persona desde una interiorización profunda de los núcleos del conflicto contenido en el discurso del personaje: la vida de la pareja sin hijos, el sufrimiento por no tenerlos, el robo y el cambio de identidad de la niña, el dolor cuando es restituida, la crítica a militantes y políticos, al estado de cosas en la “época de antes”. El personaje atribuye la responsabilidad de lo que le sucede a ese estado de cosas en el cual sostiene “si no los cagaban a balazos en la cama te cagaban (a balazos) ellos” (Pavlovsky, 1997; p. 181-

188). Según nuestra opinión, la dimensión enunciativa conformada principalmente por una mujer e inserta en otra cultura, amplía las fronteras de la obra. De acuerdo con las palabras de Briski, ello “le imprime humanidad, se convierte en universal”.

El verdadero Teatro Noh se propone generar una energía que permita suscitar una memoria sobre los hechos narrados. No hay telón. El actor debe olvidar su propio aprendizaje, de alguna manera su sí mismo, para transformarse en otro. La energía nace de esa particular manera de dejar pasar por su interior las historias y la conexión entre los hechos reales y el mundo del más allá. Algo de lo onírico se halla presente en la acción dramática. Incluye también la noción de espejo. Los movimientos y pasos son mínimos, enraizados en la quietud, y toma en cuenta, según Zeami, la mirada del espectador. La actuación de María Onetto comienza con la salida de un mural situado al fondo del escenario, con la frente en el piso, como si emergiera de un mundo no visible, donde se ocultan cosas que deben ser dichas o mostradas. Camina con pequeños pasos, marca con las manos y brazos lugares y posiciones de otros personajes que no están en escena, cruza el escenario estableciendo vínculos, conecta con el pasado y el futuro. La gestualidad y el lenguaje corporal poseen rasgos de un ritual que debe ser recordado. Las repeticiones del texto base se replican en las repeticiones de los movimientos. Muy sugerente es la escena final en la que el personaje repite varias veces: “si las cosas siguen así...”, junto con la bajada de un dispositivo escénico simbólico de una especie de encierro. Antes del saludo, como si cerrara una ceremonia no concluyente, María actriz se despoja del manto y queda con un ropaje más semejante al habitual en nuestro medio.

El acontecimiento teatral deja abierta la historia, tanto en la versión de Eduardo Pavlovsky como en la realizada en Teatro Noh. En el contexto histórico-político, los hechos siguen sucediendo puesto que los crímenes contra la Humanidad no prescriben. El texto de Tato finaliza con una supuesta conversación telefónica entre el personaje apropiador, Hombre y su hija, Adriana:

Porque si las cosas siguen así, y Dios quiere, dentro de muy poco, vamos a estar juntos otra vez los tres, Adriana. Si las cosas siguen así, dentro de muy poco, vamos a estar juntos otra vez los tres... (Pavlovsky, 1997, p.189)

La poíesis de la obra apunta en ambos casos a hacer presente la continuidad de lo sucedido y la falta de reconocimiento de la culpa. El título de la obra, *Potestad*, es diferente del concepto de *patria potestad*. Mejor dicho, no es una referencia unívoca a este último. Una de las definiciones de *Potestad* es “dominio, poder, jurisdicción que se tiene sobre una cosa” (Diccionario de la Lengua Española, 1984) El citado Diccionario, en la acepción plural del lexema, *potestades*, define como tal a los “espíritus bienaventurados que ejercen cierta ordenación a las diversas ordenaciones que los espíritus superiores ejecutan en los inferiores que ‘forman el sexto coro’, en referencia a las jerarquías de los ángeles,

entidades espirituales dentro de la religión católica”. Las acepciones orientan la reflexión hacia la Tópica de la autoridad, el ejercicio del poder y el dominio de unos sobre otros. En síntesis, son significados que conducen a pensar en el concepto de “sostén ideológico” del sistema autoritario y represivo, descrito por Eduardo Pavlovsky en numerosos trabajos y entrevistas. Según *Tato*, constituye un funcionamiento social que ha hecho y hace posible tanto los crímenes de lesa humanidad como el microfascismo cotidiano. El título, de acuerdo con nuestra hipótesis, recoge y contiene en el subtexto una dimensión de silencio, de lo no dicho, de autoridad ejercida sobre una persona como si fuera un objeto. Autoridad emanada de una subjetividad que ha legitimado su participación en la represión, el robo de niños y el cambio de identidad que ello conlleva.

### › ***A modo de cierre***

Presentar la obra *Potestad* según la poética de Teatro Noh la ubica en otro territorio estético y cultural, en otra dimensión témporo-espacial, en cuestiones de género y actuación. La re-territorializa en tanto otra teatral pero la enunciación, el “ahora” del acontecimiento presentifica también los tópicos del enunciado del discurso total. En ese presente radica su vigencia. El concepto de “teatro de los muertos” (Dubatti, S/D) constituye en nuestro trabajo un principio organizador de las memorias discursivas contenidas en el discurso teatral: el retorno de diversas maneras, no una repetición isotópica, de enunciados que traen al presente las vidas de los desaparecidos, los muertos, sus hijos, las acciones de los represores, apropiadores y cómplices. Acontece en el teatro una memoria la que, dentro de esta conceptualización, puede denominarse discursivo-teatral.

La singularidad de la versión recreada por Norman Briski confluye hacia los sentidos de la macropolítica crítica del teatro de Eduardo Pavlovsky pues la memoria-discursivo- teatral no queda encerrada en el recinto de la sala teatral ni en el mero recordatorio u homenaje. El convivio, los discursos de la crítica, las opiniones vertidas en las redes, expanden las fronteras y habilitan su circulación social. Aun más, la memoria discursivo-teatral impregna la memoria histórica, política y cultural. El teatro de *Tato* Pavlovsky constituye una ética artística transformadora al desarticular el armado ideológico que sostiene y justifica un orden social represivo bajo la apariencia de una cotidianeidad basada en creencias morales, religiosas, consuetudinarias, de un discurso que no solo la normaliza sino que la justifica.

A manera de reflexión final, podemos decir que *Potestad* posee la intensidad de hacer presente las dimensiones del conflicto en el sentido de que cada uno puede ser ese personaje en algún aspecto. El teatro como acto ético lo pone en cuestionamiento y desde allí obra su reverso.

## Bibliografía

- Citro, S., coord.. (2010). Cuerpos plurales, antropología de y desde los cuerpos . versión digital (242841689, PDF). Consulta: mayo-junio 2019.
- Dubatti, J. (2007). Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad. Buenos Aires: Atuel.
- \_\_\_\_\_ (2009). Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas. Buenos Aires: Colihue.
- \_\_\_\_\_ (2017). "Las poéticas políticas de Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun, entre siglos: de la micropolítica de la resistencia a una nueva discusión macropolítica alternativa", en la revista digital El Matadero, N° 10.
- \_\_\_\_\_ ( S/D ). "El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino" 49709-202379-1-PB, PDF. Consulta: junio-julio 2019.
- El teatro Noh de Japón (2002). Buenos Aires: Tsé-tsé teatro
- Pavlovsky, E. (2001). La Ética del Cuerpo. Buenos Aires: Atuel.
- \_\_\_\_\_ (2003). Teatro completo I . Buenos Aires: Atuel.
- Sarando, G. (1996). Dioses, Magos y Marionetas. Buenos Aires: Ed. Vinciguerra.

## Sitios web consultados

- <https://www.japan-experience.es/para-saber/entender-a-japon/el-teatro-noh> Consulta:31.7.19.
- <https://lapasiondepensar-wordpress.com/2017/03/19>. Consulta: 31.7.19.
- <http://www.infobae.com/cultura/2019/6/30/maria-onetto-protagonista-de-la-emblemática-potestad-todos-somos-monstruosos-pero-uno-elige-no-serlo>. Consulta: 31.7.19.

## Obras de referencia. Diccionarios

- Charaudeau, P. y Maingueneau, D. (2005). Diccionario de Análisis del Discurso. Buenos Aires: Amorrortu/editores.
- Diccionario de la Lengua Española. RAE. Madrid: 1984.