

## Mutando el sentido. Resignificaciones de obras teatrales en la postdictadura

Nicholas Rauschenberg<sup>1</sup>

### Resumen

Nos ocuparemos en abordar obras presentadas primeramente en los años previos a la última dictadura cívico-militar (1976-1983) o durante los años de terrorismo de estado, pero que tuvieron (y tienen) que pasar por una resignificación en razón de los descubrimientos de la dimensión del terror, ya en los años posteriores. Más que encontrar respuestas definitivas sobre “cómo deberían ser dirigidas o interpretadas esas obras”, nos interesa situar el nuevo horizonte estético que ellas deben buscar para validarse en el campo teatral. Recurriremos a obras clásicas del repertorio argentino, especialmente obras de Eduardo Pavlovsky (*Señor Galíndez* y *Señor Laforgue*) y Griselda Gambaro (*Nada que ver* y *Antígona furiosa*). ¿Cuáles son las dimensiones de cambio político social de esas obras y del potencial teatral para su representación a lo largo de los años de democracia? ¿Cómo esas las revelaciones públicas de los hechos del terrorismo de estado y la evolución y multiplicación de técnicas, estilos de actuación y puesta en escena pueden afectar el contenido y la forma escénica de esas obras?

**Palabras clave:** Teatro argentino, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Actuación

---

<sup>1</sup> CONICET-UBA-GETEA

## Mutando el sentido. Resignificaciones de obras teatrales en la postdictadura

### Pavlovsky: *El Señor Galíndez* (1973) y *El señor Laforgue* (1983)

Como recurso dramaturgico, el simulacro funciona como un estado liminal artificial porque exige un juego de distanciamiento: por un lado, el contexto amplio que incluye el complot que organiza la simulación. Por otro, los horizontes de juego de quienes están sometidos al simulacro y serán transformados por él. El recurso del de simulacro en Pavlovsky sirve para cuestionar, más allá de la crítica social, la historia misma (Drucaroff, 2011). Pero esa historia, “la historia correcta” o una visión más justa o “políticamente adecuada” de la historia ni siempre se evidencia, o ni siquiera pretende ser una versión inteligible. Es un vacío que tanto los actores, el director y el público deben llenar desafiando sus percepciones anteriores e la luz de las estructuras narrativas de la obra. Claro que en un contexto político conturbado, como en la Argentina dos años 1970, no abordar el problema del autoritarismo o de la desigualdad, aunque fuese indirectamente, podría parecer un sacrilegio. En ese sentido, en 1973, el dramaturgo y psicoanalista argentino estrenó *El señor Galíndez* (ver Pavlovsky, 1998a). La obra muestra el cotidiano de tres torturadores buscando “cómo pasar el tiempo”, lo que hace recordar a Vladimir y Estragon en *Esperando a Godot*. Sin embargo, *El señor Galíndez* se parece más a una adaptación de *The dumb waiter* [“Montaplatos”], de Harold Pinter (2006). En la obra del actor y dramaturgo británico, Gus y Ben están en un sótano de un antiguo restaurant a la espera de órdenes para “hacer su trabajo”: asesinar a alguien. Pepe, Beto y el joven Eduardo, personajes de *El señor Galíndez*, esperan que les manden a alguien para ser torturado. El detalle de la obra es que el espectador no descubre hasta las dos últimas acciones del único acto de la obra cuál es la profesión de los personajes. La primera escena muestra una discusión entre la empleada Doña Sara y el novato Eduardo que tiene vergüenza de decir para qué quiere ir al baño. Cuando llegan Pepe y Beto, visiblemente más viejos, no ahorran energía para agredirlo y humillarlo, además de sospechar de él sobre una posible conspiración contra ellos por parte de los mandos superiores. Beto y Pepe reciben órdenes incuestionables exclusivamente por teléfono, o quien ellos imaginan que habla, es el señor Galíndez, representante de la alta burocracia militar, y por lo tanto, inaccesible para ellos. Beto sospecha que a veces la voz del teléfono no es la del “mismo” señor Galíndez, inclusive porque ciertas órdenes son contradictorias con órdenes emitidas anteriormente. El excompañero de trabajo Ahumada, cuenta Beto, se suicidó porque no cumplió una orden que había sido poco después negada por un nuevo llamado telefónico. Esa sospecha va creciendo a lo largo de la obra con los llamados que organizan las acciones y expectativas de los personajes (ver Rauschenberg, 2015b).

En ambas obras el simulacro organiza la trama. En *The dumb waiter*, Ben y Gus reciben mensajes con pedidos de platos exóticos, ya que ellos están en la cocina, pero una cocina desactivada. En la obra de Pavlovsky, Pepe y Beto reciben llamados telefónicos que ora dicen que deben esperar, ora dicen que recibirán un regalo, ora que están a punto de trabajar. El simulacro es construido por los superiores que crean expectativas en sus subordinados en la ausencia de trabajo o para mantenerlos activos y alienados. Ben y Gus llegan a enviar todos os sus víveres por un ascensor para comidas que conecta el sótano donde están con la parte superior del edificio. En *El señor Galíndez*, Pepe, Beto y Eduardo están a punto de torturar las prostitutas enviadas por el señor Galíndez por el hecho de que una de ellas tiene un tatuaje del Juan Domingo Perón en la espalda. Y es el señor Galíndez que parece “salvarlas” cuando vuelve a llamar para decir que echen a las chicas porque en seguida estarán trabajando de verdad. Después de preparar el sótano

para la tortura de modo ritual, Pepe y Beto se tendrán que ir, pues un nuevo llamado “cancela” el supuesto trabajo. Esa tensión fruto de la manipulación organiza las dos obras: muestran la condición de simulacro de los entramados sociales representados. En *The dumb waiter*, el final indica que uno de los dos – Gus – es el próximo que será asesinado. En *El señor Galíndez* el cotidiano y la posible broma a Pepe y Beto sirven de ritual de iniciación al joven Eduardo.

Sin embargo, en una época de convulsión social en torno al retorno de Perón y del comienzo de la actuación de lo grupo paramilitar de extrema derecha Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), *El señor Galíndez* pasó de ser una “novedad”, tanto estética como política, a cierto “automatismo”, una vez que su “significado” fue “revelado” y que la realidad histórica le dio una veracidad que probablemente antes no tuviera. Como cuenta Pavlovsky, el director de la obra reclamaba en carta al grupo que lo que ellos habían ensayado estaba fallando. Después que la obra se hizo conocida por la crítica y por el público como la “obra de los torturadores”, se tendió a perder la metamorfosis que estaba en juego en el desarrollo de las situaciones dramáticas y todas las acciones eran ejecutadas con mucha violencia (Dubatti, 1997, p. 64). Esa situación culmina en noviembre de 1974 con la explosión de una bomba que destruyó la puerta de acceso del Teatro Payró, donde desde enero de 1973 se presentaba *El señor Galíndez* (ver Dubatti, 2006, p. 27; Scipioni, 2000, p. 85). En una puesta posterior, ya en 1995 y dirigida por Norman Briski, la significación de *El señor Galíndez* se hacía doblemente difícil. Por un lado, el texto de la obra era relativamente conocido; su fama creciera junto con la de su autor; y, por otro, después del Juicio a las Juntas Militares en 1985 y de la publicación del *Nunca Más* (ver CONADEP, 2012), eran de amplio y público conocimiento las actividades de torturas de modo hasta más complejo del que aparecen en la obra. Briski trató entonces de enfatizar la cuestión – no menor – de la complicidad civil: Sara deja de ser una mera encargada de la limpieza y pasa a estar presente cuando Coca está a punto de ser torturada (ver Dubatti, 1997, p. 182). Pasados más de veinte años y principalmente después de la amplia difusión de la historia política argentina, la obra sin duda – por suerte – perdió mucho de su impacto inicial debido al carácter anticipador de su contenido.

En *El señor Laforgue*, ya de 1983, Pavlovsky (1998b), usando el mismo recurso narrativo del simulacro, aunque ahora dividiendo la obra en once fragmentos, busca denunciar los “vuelos de la muerte” realizados por el ejército argentino en la última dictadura civil-militar (1976-1983). Los detenidos-desaparecidos eran dopados y llevados en avión hasta la frontera entre el Río de la Plata y el océano y tirados al mar. Sin embargo, la sistematicidad de esa modalidad de ocultamiento de cadáveres sólo se hizo pública cuando el excapitán del ejército Adolfo Scilingo decidió denunciarla (ver Verbitsky, 1994). Si en 1973, año del estreno de *El señor Galíndez*, pocas personas desconfiaban que hubiera sótanos de tortura, en 1983 era aún menos común desconfiar que los desaparecidos eran tirados al mar. *El señor Laforgue* fue estrenada en el último año de la dictadura, lo que era claramente un riesgo. Recordemos que por estar en la lista negra de los artistas prohibidos Pavlovsky consiguió en 1978 escapar de un secuestro de los grupos de tarea exiliándose en España hasta el final de 1980, cuando retorna clandestinamente a la Argentina. En el breve prefacio de obra – *El señor Laforgue* – en su versión escrita publicada ya en 1982, el autor advierte que la pieza está basada en el libro *Papa Doc y los Tontons Macoutes*, lo que remite explícitamente a la represión de la dictadura de Duvalier en Haití. Pero en entrevista a Jorge Dubatti, Pavlovsky confirmó la sospecha del público: la obra se refiere a los vuelos de la muerte y la referencia a ese libro fue un modo de burlar la censura. ¿Pero cómo descubrió Pavlovsky ese método secreto de exterminio en Argentina? Aún en 1980, poco después de volver del exilio, Pavlovsky fue a almorzar con un amigo médico que había sido ministro en una provincia en el período de la dictadura de Onganía, es decir, alguien que estaba involucrado en la

represión. De repente aparece un hombre perturbado con un delantal blanco y el amigo médico le pregunta: “¿Viste ese médico que recién pasó? Tuve que internarlo porque tuvo un surto psicótico y empezó a delirar. Él era el responsable de anestesiar a los prisioneros políticos que eran tirados al río de los aviones para que no sufrieran. Era un represor que deliraba la represión” (Dubatti, 1997, p. 110).

El primero de los once fragmentos que componen la obra empieza con el protagonista Juan Carlos Open sorprendiéndose al encontrar Doña Sara, la encargada de limpieza de la oficina, una repartición del ejército de Haití. “Doña Sara” es prácticamente el mismo personaje y función que en *El señor Galíndez*. La primera información que aparece es el reconocimiento que tiene Juan Carlos por parte de Papa Doc (el entonces dictador Duvalier) y Barbot, jefe del ejército. Juan Carlos y Sara también recuerdan la noche en que se conocieron. Ella pregunta por sus amigos. No es posible entender exactamente la ocasión en que se conocieron, pero es posible imaginar que no fue algo “agradable”: o ella era una prostituta o fue una prisionera política que se convirtió en una activa colaboradora de la represión. Doña Sara llega a mencionar que recibió recientemente una medalla por trabajar durante treinta años sin haber faltado un solo día. Lo que nos hace pensar que Sara ya trabajaba en el sistema represivo en “la época de *El señor Galíndez*”, por así decirlo. En *El señor Laforgue*, Sara observa y colabora con Barbot aportando informaciones sobre la intimidad de la vida de Juan Carlos. Ahora, antes que evidenciar una “normalidad” cotidiana de los torturadores, el diálogo con Doña Sara sirve como síntoma de una conspiración.

Si en *El señor Galíndez* el torturador Beto tiene una familia “como cualquier persona”, en *El señor Laforgue* Juan Carlos también, el sistema le proveerá una nueva. Su relación familiar aparece muy brevemente en el segundo fragmento, que sirve tal vez para tener una idea del nivel de vida y la consecuente responsabilidad que tiene Juan Carlos Open en la administración pública de Haití. El llamado telefónico desde la oficina para controlar que su hijo vaya a la facultad. Como está atrasado, sólo le queda ir de taxi. Conversando en seguida con su mujer, Juan Carlos reclama que la angustia de su hijo le está saliendo cara y que a pesar de todo ellos no son millonarios. En contraste, en *El señor Galíndez*, Beto ocupa una baja posición en la jerarquía militar, y se veía obligado a estudiar contabilidad para garantizar algún futuro caso el trabajo de torturador alguna vez escasease. Él temía ser descartado como su excolega Ahumada que, para no ser asesinado se suicida. Si en la obra de 1973 es mucho más fácil imaginar un “descarte” como quema de archivo, en la obra de 1983 la quema de archivo involucra a un “pez grande” arrepentido. La movilización en los bastidores para silenciar cualquier acción de Juan Carlos se torna más peculiar y complicada. ¿Pero cómo empieza el conflicto de la obra?

El cuarto fragmento de *El señor Laforgue* es el más atractivo de la obra. Es la escena que provoca el remordimiento en Juan Carlos que, a principio, está en su escritorio cuando lentamente entra Calvet. Casi todo enyesado, con anteojos oscuros, andando bien despacio, Calvet entra diciendo que lo enviaron allí para conversar. Juan Carlos le pregunta qué le pasó, y Calvet le responde que se cayó de un lugar muy alto. El funcionario intenta sin suceso llamar para preguntar el motivo de aquella presencia insólita, que más bien parece una versión andante de Hamm, de *Fin de Partida* de Samuel Beckett. La puerta fue cerrada con llave por el lado de afuera. Alguien obligó a Juan Carlos a tener esa charla con Calvet, que no tarda en preguntarle si recuerda dónde se conocieron. Calvet agarra un palo fino – una varita – de poco más de un metro de largo y la mete entre el yeso y la pierna, y se empieza rascar fuerte, y con cara de extremo placer. Calvet le explica que es fundamental que el palito tenga bien firme un pequeño clavo en la punta. Se ve la sangre que escurre por el pie, lo que preocupa a Juan Carlos. Calvet le cuenta que por culpa de la caída perdió los movimientos de la columna, y que por lo tanto tiene que dormir parado, y para que no se caiga lo atan a una viga en su celda. Cuando se despierta él mismo se

desata. Tampoco se puede sentar, lo que lo obliga a cagar parado. Pero dice que ya está acostumbrado. Juan Carlos insiste en saber por qué Calvet quiere hablarle, o por lo menos hace cuánto tiempo él está detenido en esas condiciones. Calvet responde que hace tres o cuatro años. Es todo lo que él recuerda. El tiempo que él conoce es sólo el tiempo de su propio cuerpo; lo que está afuera poco importa. Ya ni sus ojos son una preocupación, tirando los anteojos para que Juan Carlos vea las cáscaras que le impiden ver. A principio parecía una conjuntivitis que las moscas transformaron en una infección incontrolable, pero que todavía se agravó con la omisión de los médicos. Finalmente Calvet cuenta que está allí para hablar de su accidente. Él se cayó de un avión pilotado por Juan Carlos en el día tres de julio de 1958 a una altura de doscientos metros en el mar. Fue encontrado inconsciente por pescadores que lo cuidaron hasta que fue llevado al ejército donde fue nuevamente preso, pero ya con amnesia. Lo único que recuerda es Juan Carlos pilotando el avión. En aquél mismo día habían sido lanzados al mar más de cincuenta presos políticos anestesiados, pero siempre de una altura de quinientos metros. Por una falla mecánica el avión empezó a perder altura y Calvet, que fingía dormir a pesar del efecto del calmante que le fuera aplicado, percibió un documento caído en el piso del avión y lo robó. Era la identificación de Juan Carlos Open. Como la porta estaba mal cerrada, Calvet la pateó y saltó al mar. Al sobrevivir, Calvet divulgó entre los pescadores lo que ocurrió, inclusive a un periodista europeo, para desesperación general del régimen de Duvalier. Fue publicada inclusive la foto de Juan Carlos como piloto de ese método de exterminio. Sin embargo, Calvet lamenta que eso haya perjudicado al régimen, ya que tanto el piloto como él ahora apenas cumplen órdenes. Él explica que su categoría de colaborador y testigo de guerra es su única posibilidad de sobrevivir. Así como el “musulmán” [*Muselmann*] analizado por Agamben (2008), Calvet dice que es una nueva categoría humana, “el umbral extremo entre la vida e la muerte, entre lo humano y lo inhumano” (Agamben, 2008, p. 55). Pero a partir del momento en que Calvet demuestra su amnesia y se torna un colaborador, su status empieza a cambiar.

En función del escándalo, se puede presumir, comienza un operativo, por parte del propio ejército, para imponerle a Juan Carlos un “cambio de personalidad”, o mejor, de identidad. Él debe, en un primer momento olvidar que es un genocida, o por lo menos entender que debe guardarse silencio, ya que se tornó una celebridad mediática de la oposición. El quinto fragmento de la obra muestra a Juan Carlos sometándose, sin cualquier diálogo, a un tratamiento con un médico y una enfermera, con jeringas, un auricular y proyección de imágenes. En el fragmento siguiente, Juan Carlos, que a partir de ahora se quedará internado en el hospital militar, aparece con su mujer, Pichona, que le reclama que deje de eructar. El jefe militar Barbot y Duvalier están irritados con su marido por “eructar demasiado”, como queda claro en seguida: “hablar demasiado”. En ese momento Juan Carlos no parece estar en su sano juicio. Se escapa de la conversación para contarle a su mujer cómo tiraban los presos políticos del avión. Está visiblemente perturbado. En el séptimo fragmento, Juan Carlos sufre una verdadera transformación. Tiñen su cabello de rubio, escucha nuevamente grabaciones con pesados auriculares, mira videos, escucha atentamente las instrucciones que están en un libreto que luego le entregan, recibe inyecciones, maquillaje, un pequeño par de anteojos, está inclusive más fuerte físicamente y le pasan aceite en el cuerpo para que parezca más bronceado. Se transforma finalmente en “señor Laforgue”, un supuesto fisicoculturista. Mientras Juan Carlos pasa por esa mutación en un costado del escenario, su mujer y el inspector del hospital discuten sobre el nuevo destino de su marido. El funcionario le explica a Pichona que no es más posible dejar a Juan Carlos suelto, que las personas lo vean por la calle o en su casa. Él puede sufrir represalias y, además, lo pueden secuestrar y obligarlo a confesar. Ella perderá a su marido que recibirá una nueva familia con la que será enviado a Filadelfia, en Estados Unidos. Él recibió una “droga del

olvido” e no se acordará más de ella, afirma el inspector. En cambio, ella pasará a recibir una pensión vitalicia de dos mil dólares mensuales para cuidar a sus hijos. Ella se despide con una mirada que no esconde su tristeza y sale.

El octavo fragmento, aún en el hospital, es un experimento en el cual Laforgue recibe su “nueva” familia. Entran Rosa, su nueva mujer, y Martín, su nuevo hijo que lo abraza y le grita “¡Feliz cumpleaños!” En el silencio por la ausencia de respuesta, Rosa grita “17 de noviembre”, y Laforgue como quien recuerda, “ah, vos tenés razón”, esboza una sonrisa. La artificialidad del simulacro es total. Laforgue empieza a recordar el libreto y cuenta que le recomendaron hacer gimnasia, que a Filadelfia llegarán para el verano y que recibió una nueva inyección para estar aún más fuerte. Festeja que allá sus hijos ya tienen la mejor escuela garantizada, que Rosa tendrá cursos para hacer, y que allá es el centro de fisicoculturismo más grande del mundo. Cuenta, o mejor, recita con sobra de detalles todo lo que sabe sobre la amiga de su hija para “entender” porque ella no pudo venir. Martín, para esconder ese desvío, pone música e invita al nuevo padre a bailar. Laforgue baila exageradamente, como si estuviera en un trance ritual, “parece una mulata de tanto mover la cadera”, reclama Rosa. De repente Laforgue agarra a Martín por el cuello y le pregunta dónde está Barbot. Le explica que Duvalier le pedía a Barbot por lo menos trecientos muertos por año, y que Juan Carlos asumía ciento cincuenta. Reclama que Barbot ahora se empieza a preocupar por los desaparecidos siendo que fue él quien mató a la mayoría. Por último, Laforgue reclama que ese su desaparecimiento social deja implícito que la culpa va a recaer sobre él porque su caso apareció en los diarios. Es una quema de archivo parcial porque Juan Carlos todavía tiene alguna fuerza política gracias a su cargo. No podría ser simplemente asesinado, como el compañero Ahumada de Beto, en *El señor Galíndez*. El experimento de mutación resulta ser un fracaso. El inspector, en el fragmento siguiente, insiste con los remedios y todos parecen todavía dispuestos a que Laforgue se vaya a Filadelfia. Después de algunas semanas, drogado y en taxi con su nueva familia se dirige al aeropuerto. En el último fragmento, sin embargo, mientras se presume que Laforgue ya estaría embarcando, empieza una terrible tormenta. El mar se agita y se oyen olas gigantes. Aparecen muy nerviosos el inspector y Calvet, que ahora ya no está ciego y parece caminar con menos dificultad, lo que lleva a sospechar que su condición de “musulmán” podría haber sido simulada para impresionar a Juan Carlos. Calvet grita desesperado que las olas vienen del oeste y traen a la isla algunos cadáveres. La playa está llena de gente que busca sus parientes desaparecidos. Hacen pozos y los entierran clavando en la arena una cruz. El inspector pregunta por Barbot, y Calvet responde tímidamente que el jefe se ahorcó. Las olas aumentan y cada vez aparecen más cuerpos. De repente Calvet grita que la multitud se está movilizand para atacar al cuartel y quien lidera el revoltoso grupo es el señor Laforgue. Los aviones no partieron por la tempestad. Poco después vislumbran desesperados una ola gigante que se aproxima. Se oye la violencia del agua con poca luz y aparecen todos acostados en el escenario. Se ven, además, en las extremidades del escenario algunos pies y partes de cuerpos.

### **Gambaro: Nada que ver (1970) y Antígona Furiosa (1986)**

En *Antígona furiosa* Griselda Gambaro se propuso hacer una reescritura de Antígona en el contexto de postdictadura, en 1986 (ver Dubatti, 2011). La intertextualidad con Antígona de Sófocles se debe a la demanda por los cadáveres de los detenidos-desaparecidos reclamados por las Madres de Plaza de Mayo. Antígona busca oponerse al olvido de esos cadáveres reivindicando primero su existencia y después el derecho a enterrarlos. *Antígona furiosa* se estructura en un hipotético lugar de la muerte después de la muerte que, como convención teatral y dada la intertextualidad evidente con la tragedia de Sófocles, nos sitúa en un teatro dentro del teatro. La

primer didascalía que sitúa al lector en el espacio escénico dice: “Antígona ahorcada. [...] Después de un momento, lentamente, afloja y quita el lazo de su cuello, se acomoda el vestido blanco y sucio” (Gambaro, 2011[1986], p. 195). *Antígona furiosa* tiene un aspecto fundamental del teatro del absurdo que es la circularidad (ver Rauschenberg, 2014). Antígona despierta de la muerte a principio y vuelve a morir en el final. Todo indica que ese proceso tiende a repetirse infinitamente. Al final, cuando ya está sentenciada, dice: “Aún quiero enterrar a Polinices. ‘Siempre’ querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces. Antínoo: Entonces, ¡‘siempre’ te castigaré Creonte! Corifeo: Y morirás mil veces” (Gambaro, 2011[1986], p. 214).

El *primer contexto liminal* es aquí la muerte de la propia protagonista. Volverá, por lo tanto, a morir al final, furiosa, dando a entender que mientras no se entierren los muertos, no hay muerte definitiva. Los desaparecidos secuestrados por la represión dictatorial no están muertos definitivamente si no se encuentran sus restos y se les da digna sepultura. En una didascalía se lee: “Antígona camina entre sus muertos, en una extraña marcha donde cae y se reincorpora, cae y se reincorpora” (*ibid.*, p. 198). Y en seguida, Antígona grita: “¡Cadáveres! ¡Cadáveres! ¡Piso muertos! ¡Me rodean los muertos! Me acarician... me abrazan... Me piden...¿Qué?” (*idem*). El *segundo contexto liminal* es la necesidad de enterrar a Polinices. Ante la prohibición, Antígona desafía: “¿Me ves, Creonte? Yo lo sepultaré, ¡con estos brazos, con estas manos! ¡Polinices! (*Largo alarido silencioso al descubrir el cadáver de Polinices, que es sólo un sudario*)” (*ibid.*, p. 199). Polinices es un desaparecido. No se puede consumir el ritual. Antígona: “¡Los vivos son la gran sepultura de los muertos! ¡Esto no lo sabe Creonte! ¡Ni su ley!” (*idem*). Cuando Corifeo y Antínoo la tratan de loca por reivindicar que se entierren los muertos, podemos pensar que “loca” (*ibid.*, p. 201) se refiere a “las locas” de Plaza de Mayo, como decía la “prensa amarilla” durante la dictadura cívico-militar (1976-1983).

Si en *Antígona* de Sófocles la necesidad de enterrar a Polinices es legítima, llegando incluso a poner la legitimidad del gobierno de Creonte en peligro, en *Antígona furiosa* en ningún momento el entorno social constituido por los otros dos personajes – Corifeo y Antínoo – justifica la necesidad de la sepultura. Al contrario, esos personajes reivindicaban el olvido de los muertos. Corifeo dice: “Recordar muertes es como batir agua en el mortero: no aprovecha. Mozo, ¡otro café! Antínoo: (*Tímido*) No hace mucho que pasó. Corifeo: (*Feroz*) Pasó. ¡Y a otra cosa! Antínoo: ¿Por qué celebramos? Corifeo: (*Oscuro*) ¿Qué hay para celebrar? Antínoo: (*Se ilumina, tonto*) ¡Que la paz ha vuelto!” (Gambaro, 2011[1986], p. 197). Y al ver que Antígona lleva a cabo un simulacro de ceremonia con el velo de lo que sería Polinices, Corifeo declara: “Despreciable es quien tiene en mayor estima a un ser querido que a su propia patria” (*ibid.*, p. 200). Para Corifeo es como si fuese justificable haber sido asesinado por una patria gobernada por una dictadura. En la *Antígona* de Sófocles, al final Creonte se ve obligado a retroceder su decreto, aunque demasiado tarde. El gobierno de la transición democrática, por así decirlo, en *Antígona furiosa* representado por Corifeo y Antínoo no es más que la complicidad civil, es decir, la sustentación discursiva que hizo posible el terrorismo de estado. Otro ejemplo de esa discursividad cómplice que aparece en la obra es de Corifeo: “El castigo siempre supone una falta”. Y más adelante: “Algo hiciste que no debías hacer” (*ibid.*, p. 208).

Un *tercer contexto liminal* se refiere al breve juicio que sufre Antígona donde es condenada, una vez más, a muerte; y el *cuarto* al fracaso de su boda con Hemón, que no llega a constituirse como ritual, pero sirve para intensificar el dramatismo que representa su muerte y la de su prometido. Al resucitar al principio de la obra, Antígona aparece vestida de novia, como si la necesidad de consumir su casamiento no fuese obstáculo para enterrar prioritariamente a Polinices. En la obra de Gambaro, la intervención de Hemón se hace por la propia Antígona, en

una sencilla convención teatral, donde también Corifeo, al ir a un lugar determinado donde hay una carcasa, se convierte en Creonte. Ya investido de la autoridad de Creonte, Corifeo le reprocha a Antígona haber transgredido la ley, el decreto. Antígona le responde que ni Dios ni la justicia dictaron esa ley. Además, le grita que “loco es quien me acusa de demencia” (*ibid.*, p. 201). En su condena, Corifeo con la carcasa de Creonte la sentencia a ser encerrada en una tumba que también será una especie de cámara nupcial por la incursión de Hemón y su posterior suicidio junto a la heroína. “Si desea morir allí, que muera. Si desea vivir sepultada bajo ese techo, que viva. Quedaremos puros de su muerte y ella no tendrá contacto con los vivos” (*ibid.*, p. 209). A lo que Antinoo agrega: “¡Qué sabiduría! Está y no está, la matamos y no la matamos” (*ídem*), en clara referencia a los dichos del exdictador Videla sobre los desaparecidos. El desaparecido es entendido como una figura liminal – casi permanente – de la sociedad. La dramaticidad se debe a esa ausencia. Y esa ausencia generará la repetición de los errores que condujeron a ella.

Finalmente, hay un aspecto de la composición de Gambaro que podríamos llamar *liminoide*. ¿Qué llamamos *liminoide* y cómo este concepto se vincula al de *liminalidad*? La *liminalidad* es un recurso y, a la vez, un efecto compositivo. Lo teatral es doblemente liminal. Por un lado, la *liminalidad* se juega ya desde el texto con situaciones liminales muy definidas como rituales e inversiones de valores provocativas. Por otro, es la propia teatralidad que genera un juego en el cual se distancia críticamente de su condición de teatro y acuerdo tácito con los espectadores. Esta condición de situación teatral que genera la posibilidad de construir convenciones es lo que llamamos *liminoide*. El principio compositivo *liminoide* hace posible jugar con distintos niveles de metateatralidad, como discutir el texto, reasignar roles, hablar con el público, parodiar, construir a partir de distintas intertextualidades, reordenar la estructura dramática en un falso *back stage*, convocar a personas del público etc. En *Antígona furiosa*, como vimos, Antígona actúa como Hemón y Corifeo como cierto sentido común de la sociedad civil cómplice de la dictadura, usa la carcasa de Creonte, es decir, el empoderamiento de Corifeo como tirano representa ese sector cómplice y la sumisión de Antinoo es la eficiencia de la micropolítica del terror. La teatralidad siempre estará en tensión entre la *liminalidad* inmanente al contenido de la obra – en cuanto estructura dramática y texto teatral – y lo *liminoide* como su condición de representación teatral y puesta en escena.

En la obra de Gambaro, las primeras palabras de Antígona son el canto de la enloquecida Ofelia que busca el cadáver de su padre Polonio asesinado por Hamlet: “Se murió y se fue, señora; se murió y se fue; El césped cubre su cuerpo, Hay una piedra en sus pies” (Gambaro, 2011[1986], p. 195). Hamlet no sólo había asesinado a Polonio porque éste, escondido, escuchaba la conversación entre Hamlet y Gertrudis, sino que además, después de matarlo, ocultó su cadáver. Gambaro busca que su Antígona cargue esa angustia de Ofelia: sin marido, dado que Hamlet ha enloquecido y la ha rechazado, y sin padre: asesinado, desaparecido e insepulto. La Antígona de Gambaro grita inmediatamente antes de morir “¡El resto es silencio!”, tal como Hamlet le susurra a Horacio antes de morir por el veneno de la espada de Laertes. Así como Ofelia en condición de víctima desvariada se suicida, en la obra de Gambaro, si tenemos en cuenta la repetición (cíclica) de la muerte de Antígona, su enfrentamiento al poder de Creonte – que es poder de la sociedad civil cómplice – la lleva a suicidarse. La Antígona de Gambaro también asume de cierta forma el rol de Hamlet para denunciar una conspiración y tratar de enfrentarla. La representación de la muerte se convierte – como en un eterno juego – en la muerte de la representación. Sin embargo, esta muerte, aunque clausure el desarrollo de la representación, es su condición de posibilidad. La muerte de Hamlet y la condición de único testigo que asume Horacio es lo que hace la historia posible, que alguien la tenga que narrar y transmitir dentro de



sus posibilidades. La Antígona de Gambaro espera que esa clausura sea denunciada por el público.

Tuve la oportunidad de dirigir una adaptación para tres actores de esa obra en el Teatro Tadrón de la comunidad Armenia de Buenos Aires entre marzo y mayo de 2016. Se hicieron doce funciones. El desafío fue, primeramente, buscar la actualidad dramática de la obra, pero sin estar rehén de los gags propuestos en el texto cuarenta años antes que configuraban un humor quizá no deseado. Así como Alberto Ure (2012) comenta sobre la actualización de la obra de Gambaro *El campo* – escrita originalmente en 1967 – nosotros nos planteamos que una obra que hable de la violencia política, aunque se refiera a la violencia de años antes, la representación de esa violencia queda inevitablemente atravesada por la representación de la memoria colectiva de la última de la dictadura cívico-militar (1976-1983). Alberto Ure veía como muy problemático llevar a cabo una puesta en escena que mantuviera tanto el elenco como los procedimientos de la puesta llevada a cabo quince años antes (Ure, 2012, p. 107), aunque esa obra “originaria” fuese una premonición espléndida en clave realista del horror que vivimos los argentinos. El contexto político, social y cultural había cambiado mucho. Se conocía el *Nunca Más*, se vivió el Juicio a la Junta Militar. También el teatro en general había cambiado. En nuestro caso, después de vivir los indultos de los años 1990, pudimos vivir la retomada de los juicios de lesa humanidad y ver cómo discusiones en torno a la violencia política de la izquierda podían reaparecer sin enredarse en la falaz “teoría de los dos demonios”. La discusión iniciada en 2004 en torno al testimonio de Hector Juvé, pero que desató una polémica respuesta del filósofo Oscar del Barco. Toda la discusión – reunida en el libro *No Matar* (2007) – que contó con la participación de más de treinta exguerrilleros e intelectuales ayudó romper el tabú de repensar actualmente las claves de la lucha armada de los años 1970. No se trata de pensar un determinismo histórico sobre el contenido aparentemente necesario de las obras. Deberíamos pensar con Koselleck (2006) en un cambio del espacio de experiencia y del horizonte de expectativas. A los hechos históricos también les tenemos que agregar cambios en el espacio de experiencia de la teatralidad. Ya no se piensa en teatro de Gambaro en clave exclusivamente absurdista y el grotesco – sobre todo después del impacto de la recepción del teatro de la muerte de Tadeus Kantor en la Argentina de fines de los 1980 – resurgió como una importante referencia teatral en la amplia diversidad de estilos y lenguajes escénicos, lo que Dubatti llamó “canon de la multiplicidad” y “teatro de los muertos” (ver Dubatti, 2015).

En nuestra versión de *Nada que ver* buscamos integrar la novela a la adaptación de la propia Gambaro. Pensamos, por lo tanto, en una adaptación de una adaptación 44 años después. Dado que el escenario no tiene “patas”, dividimos el espacio entre un adentro, centrado en forma de trapecio y un afuera delimitado por las líneas del trapecio, las paredes y las butacas del público. En el afuera a la vista del público están dos sillas, una a la derecha del trapecio y otra a la izquierda donde esperan para ingresar Manolo y Brigita María. Adentro del trapecio hay una división en dos mitades. La más cercana al público – en la primera y última escena – es una celda donde está preso Toni, y se ilumina con una luz cenital roja vertical y con una luz azul que viene de lo que sería una ventana. Hay un banquito de madera y una cama de madera con una envejecida colchoneta. La división más cerca de la pared del fondo tiene una mesa con ruedas – que también puede ser pensada como una camilla de un centro clandestino de detención – y un marco de puerta por donde entrarán los otros dos personajes. Sería el departamento de Manolo que se funde convencionalmente con el espacio de la celda. Toni siempre está “adentro”, sea de la celda o del departamento de Manolo. Finalmente, del lado izquierdo del público, entre ambas mitades del trapecio, hay una mesita que tiene una radio antigua, que será usada “en vivo” literalmente en algunas transiciones.

En total esta adaptación tiene ocho escenas que de modo fragmentado construyen el paso de un año. En la *primera* Toni está sentado en el banquito de frente al público. Habla en primera persona una versión resumida del primer fragmento de la novela *Nada que ver con otra historia*. Cuenta que salió a la calle, sufrió la violencia policial y que Manolo lo rescató, etc. En la segunda escena entra Manolo y prende la radio. Toni está acostado en la mesa-camilla y el ruido lo despierta. Se crean distintas situaciones que recuerdan una sesión de tortura, aunque el texto proponga una situación muy doméstica.

Toni: (*casi agonizando*) Amo, enciende la luz. Manolo: No la encendía para no despertarte. ¿Cómo estás, Toni? (*Enciende la luz*) Toni: (*Luz sobre la mesa. Aparece Toni incómodo por la luz en la cara acostado en la mesa. Mira al público, a Manolo y al público otra vez*) ¡Como el culo! Manolo: ¿Por qué? Toni: No me gusta dormir atado, ¿sabes? No me circula la sangre. Manolo: No quiero que te caigas de la mesa. Toni: ¡Quiero un colchón! Manolo: Ahora te desato. ¡Qué cara! ¿Estás malhumorado? Toni: No, amo, no. Brinco de alegría. (*y muestra los dientes con sonrisa falsa e intensa*) Manolo: ¡Mete los dientes para adentro! Toni: (*Se esconde hasta los labios y mira al público. Vuelve a mirar a Manolo, casi llorando*). ¡Las sogas me cortan la carne, amo! Manolo: ¡Te suelto! (*dudando, despacio*) ¡A portarse bien, eh! (*Toni mira al público con ironía mientras Manolo lo suelta*).

Una vez desatado, Toni se levanta de la mesa y va hacia la ventana que es la cuarta pared, por así decirlo, y dice: “¡Amo! ¿Qué programa tenemos? ¿Salimos? Tengo ganas de farra”. Como el objetivo era integrar la novela a la versión teatral, optamos por excluir la escena clásica del monstruo que se despierta por primera vez, como aparece en la versión de Gambaro y Patraglia de 1972, y pasamos a una ambigua escena entre el departamento de Manolo y la celda. Toni agarra la libreta de su “amo” y se divierte con lo que lee. Manolo se la saca y le dice que le va a leer algunos versos. Los versos son tan ridículos que Toni se ríe. Entonces Manolo decide ver “¿qué cerebro le puso” y lo persigue con dos bisturíes. Toni se desespera. Cuando lo alcanza golpean fuerte la puerta. Es Brigita María. Manolo hace que Toni se duerma y, en el medio de la noche, ve a Brigita por primera vez. A principio, sobre todo en esta segunda escena, predominan los fragmentos. Es como si Toni, una vez introducida en primera persona parte de su condición de narrador, pasase a recordar casi especulativamente qué lo llevó a ese estado. El problema sigue siendo: ¿qué quiere recordar y en qué condiciones recuerda?

En la tercera escena Toni escucha la radio. Se divierte con ella. De repente se escuchan tiros que se aproximan. Cada vez más fuertes. Paran los tiros. Se escuchan pasos. Él los sigue con los oídos. Golpean la puerta fuerte, desesperadamente para que abran. Toni le abre, y es Brigita María que parece escaparse de alguien. En la adaptación de Gambaro y Patraglia se entiende que Brigita se escapaba de algún grupo de tarea. En nuestra versión Brigita entra a algún lugar de acceso restringido para reforzar la ambigüedad entre lo que sería el departamento de Manolo y un centro clandestino de detención. ¿La estarían persiguiendo o ella habría burlado la seguridad? Esta escena desarrolla las situaciones que culminan con la seducción de Brigita que, cuando está por abrir su camisa, se escucha una bomba afuera que interrumpe bruscamente el momento de casi amor. En la escena siguiente Brigita y Toni están sentados en la mesa. Después de un mimo, Toni salta asustado. Brigita le pregunta por qué saltó así y Toni le contesta: “Me tocabas y algo me creció”. Cuando se tranquilizan viendo las nubes por la ventana llega Manolo y los sorprende. Sin embargo Manolo no ve maldad en esa aproximación. No se siente traicionado por Brigita. Le exige que no puede abandonar la lucha y que tiene que andar siempre con él para que la policía no la agarre. Brigita se queja que un hombre la agarró y la tiró contra la pared. Al final de la escena le propone tener sexo, para lo cual duerme a Toni en la cama y se acuesta con Brigita en la mesa.

Hasta el final de la cuarta escena la obra muestra un extraño triángulo amoroso y una marcada ambigüedad de la figura de Manolo. ¿Para quién trabaja? Dice que es científico pero también hace bombas. ¿Qué modelo de ciencia defiende? ¿Sería Toni parte de un emprendimiento científico vinculado de algún modo a algún proyecto político? ¿Sería ese departamento una dependencia de algún laboratorio, algún lugar privado o una extensión de un centro clandestino de detención? Esos son algunos de los significantes que aparecen hasta aquí. Sin embargo, una pequeña acción de Brigita María en la tercera escena nos indica una brecha de su vínculo con Manolo. Ella encuentra la libreta de Manolo y, sorprendida por lo que descubre, copia en una hoja de la propia libreta una serie de informaciones mientras Toni la corteja. Esa acción es clave para entender la idea de un complot que se desarrolla en la quinta escena, que muestra un operativo de algo como una guerrilla virtual y que involucra a los tres personajes. Ese acto de guerrilla virtual consiste en llamar por teléfono a seis familiares de militares para informar que el hijo ha muerto. Quien trae la lista con los números y nombres es Brigita María. Trae también el teléfono. Manolo le pregunta cuantas personas participan al mismo tiempo del operativo además de ellos. Brigita da a entender que en total son cuarenta. La idea es generar caos con llamadas mentirosas para contener la furia de los militares. El primero en llamar es Manolo, que se hace pasar por un general, y muestra cómo funciona el procedimiento. “¿La señora Ramírez? Lamentamos comunicarle que su hijo ha muerto, señora. ¡Subordinación y valor! ¿Escucharon?”. Se supone que la señora gritó y se desmayó. En seguida Manolo le ordena a Toni que haga la segunda llamada. Toni se resiste pero acepta. Manolo le marca el número y Toni pregunta si se encuentra la señora Piedrabuena. “No está. *(Por teléfono)* ¿La hija? ¿Es joven? *(Mira a Manolo con cierta alegría)* ¡Ah, muy bien! *(Manolo le señala que corte la llamada. A Manolo)* Es joven. *(Por teléfono)* ¿Cómo le va? *(Manolo hace muecas y se levanta)* Usted no me conoce. Me llamo Toni. Encantado. Podríamos vernos... *(Brigita María le corta la comunicación)*”. Brigita se enoja y pide seriedad. Manolo hace el tercer llamado casi igual al primero. Para el cuarto le pide a Brigita que lo haga. Como Toni la abraza sin que Manolo lo vea, ella interrumpe la llamada. La hace finalmente Manolo. Todo el desplazamiento de los actores marca un juego de posiciones de vigilancia para el operativo. Uno se queda en la puerta que está al fondo y a la derecha del público. Y otro en la ventana más al costado izquierdo. La mesa-camilla está puesta en el centro y sobre ella se ubica el teléfono. Toni tiene que vigilar la puerta y Brigita la ventana. Pero entre ellos los espacios van cambiando, sobre todo cuando Manolo les pide que llamen. En la adaptación de Gambaro y Petraglia Manolo hace todos los llamados.

El quinto llamado está atravesado por cierto vacilo de Manolo y Brigita sobre el sentido del operativo. “¿La señora Speroni? Su hijo ha muerto señora. Esta mañana. Hicimos lo posible para salvarlo. Se desangró, herido de bala en un tobillo. ¿Hola? ¿Señora? ¡Conteste! *(A Toni y a Brigita)* No dice nada... *(Al tubo)* ¿Señora? ¿Habrá muerto?” Antes se pensaba que se desmayaba, ahora que habría muerto. Brigita grita que esta vez es mentira. Manolo la escucha contrariado y se recompone: “¡Qué flaca memoria tenés! ¿Y los otros? ¡Esto está lleno de muertos!” Brigita le pide que no agregue más muertos. A lo que Manolo le contesta: “¿Qué importa? Si yo hablara en la calle, así, desarmado como estoy, ¿cuánto duraría? ¡Estos son falsos, fiambres falsos!” Brigita: “Estos fiambre pesan como ciertos, Manolo.” Manolo: “¡Mejor! Si no, ¿qué sentido tendría este corso?” Después de constatar que la señora no responde más, Manolo se sienta en la cama como si abandonara el operativo. Toni agarra la lista del piso y empieza a hacer el último llamado. Brigita le saca el teléfono de la mano y llama. “¡Viva la patria! Su hijo ha muerto, señora. ¿Manuel? *(Lee la lista)* Sí, Manuel. Manolo la mira. Brigita sigue: “¿Estudia veterinaria?” Manolo se da cuenta que Brigita está hablando con su madre. ¿Pero cómo ese número de teléfono llegó a figurar en una lista de familias militares? Manolo le pide paciencia, que lo puede explicar.

“¡Qué mal entendido!” grita Brigita irónicamente, mientras agarra sus cosas para huir. La puerta está cerrada con llave. Ella saca el revólver y le pide a su novio que abra. Le apunta y él, ya con la puerta abierta, se arrodilla. Sabe que por la regla los traidores deben ser ejecutados, como señala el testimonio de Hector Juvé en el *No matar*. Brigita, sin embargo, mira a Toni y entiende que él necesita a Manolo. Toni le pide tímidamente a Brigita que no lo mate. Ella sale sin disparar, llorando. Sabe que Manolo la va a matar para no ser entregado. Empiezan los ruidos del caos generados por las llamadas del operativo. “Para qué sirve todo eso, amo?”, pregunta Toni. “La gente sale a las calles angustiada. Las bombas de gas lacrimógeno ya no surten efecto. Vamos aprovechar para escribir en las paredes. ¡A escribir!”, grita Manolo y se va. La escena termina con Toni mirando el caos por la ventana, con el aparato de teléfono en la mano.

La escena seis empieza con Toni solo en el departamento con la radio. Suena el teléfono. Es la madre de Manolo que llama preocupada. Quiere saber si lo mataron a su hijo. Toni entiende que tiene que ver con el operativo y trata de explicarle el malentendido. Le pregunta si tiene ella el almacén lleno y si vio por casualidad a Brigita María. Hece dos días que no tiene noticias de ninguno. Se comió hasta los restos de pan duro. Le queda sólo unos pocos tragos de ginebra. Se acuesta y escucha que alguien frágilmente golpea la puerta. Es Manolo que no tiene ni llave, apenas puede pararse. Toni le abre y lo reta: “¡Borracho, dos días, estoy sin comer!” Manolo se acuesta y trata de decirle a Toni que Brigita María ha muerto. “Le pegaron un tiro.” “¿Dónde?” Manolo apunta al ojo. Toni: “Bizca”. Manolo: “Tuerta”. Toni: “Perdida para la belleza, no me la imagino. ¿Dónde está? Vamos a buscarla”. “Enterrada”. Toni entiende con sarcasmo, ya no como un personaje grotesco ni sostenido por una brutalidad monstruosa. Se humaniza. “¿No la velaron? ¿No le pusieron flores?” En su ataque de nervios Toni – que entiende que la mataron porque descubrió la traición de Manolo – decide que apoya a su amo aunque en ese momento oscile entre querer matarlo y ayudarlo a conformarse. Toni: “¡Vamos a alegrarnos! ¡Hay ginebra, invitamos a chicas, hacemos una orgía! Ay no, estamos de luto. ¿Te cuento un cuento? Había una vez... una chica que eee y... la ligó. ¡Dios mío que falta de repertorio! La pollera demasiado corta, las rodillas como tomates. No hay porqué lamentarlo tanto... ¡Realmente! Ciento cincuenta millones murieron en la guerra ¿té imaginás cuántas pibas? Y mejores que ésta, seguro, vírgenes, con las piernas más largas y todo mejor (*Sostiene el llanto y se hace el fino*) y europeas... Los ojos eran lindos. Lo único. Tenía un lugar adentro, lleno de sonrisas, de palabras buenas... (*Se quiebra la voz*)”. Manolo le pide que pare de decir estupideces. Toni camina hacia la mesa vacía. Mira al amo. Piensa y dice: “¡Reconstituila! Podés hacerla sin granos en la cara, sin pecas, con unas buenas piernas, gordas”.

La séptima escena empieza con un cuerpo cubierto en la mesa, con muy poca luz. En seguida entran Toni con los ojos vendados y Manolo que lo conduce mientras le canta “que los cumplas feliz”. Manolo va a ver el cuerpo sobre la mesa y Toni se saca la venda del ojo: “¿Otro?”, pregunta. “Otra”, contesta Manolo. Toni le grita: “¡Dejala en paz! ¡No resucita nadie! (*Mientras Manolo le toma el pulso y en seguida apoya su oído sobre el pecho de Brigita. Toni, triste*) Está muerta. Vivimos frágilmente y una vez que se termina...” A lo que Manolo completa: “¡Se empieza otra vez!” Manolo, que a esta altura se ha transformado en un personaje asumidamente perverso, le grita a Toni que la torta de cumpleaños vaa servir para los dos. Se levanta Brigita María para sorpresa de ambos. “Es horrible”, lamenta Toni. “Vos eras igual”, le contesta Manolo. Metafóricamente Toni es incapaz de reconocerse. Recordemos que en la escena anterior Toni, pese a haber entendido que Manolo asesinó o no pudo evitar que Brigita María fuese asesinada, decidió estar del lado de su amo. Toni sería como una versión de la “complicidad civil” que tuvo el terrorismo de estado en la Argentina. No ve su propia condición frágil en la fragilidad del otro. Manolo le pide a Brigita, que tiene ahora el mismo aspecto que Toni en la escena dos, que abrace

a Toni. Ella va hacia él y le canta el “que los cumpla feliz” en inglés. Toni está triste y enfurecido. Le grita que pare. Y en un acto de rebeldía contra Manolo, le pregunta a Brigita si le dolió mucho el tiro en el ojo. Manolo estalla: “¿Qué mierda le preguntas?” Brigita se pone la mano en el ojo e increpa a Manolo, como si pudiera recordar algo. Manolo la mira y le apunta a Toni. Brigita empieza entonces un monólogo que cuenta cómo Toni fue llevado a prisión durante una dura represión policial en una marcha de protesta social. Al final de esa revelación Manolo se lleva a Brigita para ver “qué cerebro le puso”. Toni no evita que Manolo se la lleve. Se resistía contra el discurso que revelaba su condición.

La octava y última escena es un retorno al monólogo inicial. Ahora ya sabemos que Toni está en la cárcel. El monólogo final corresponde al último fragmento de la novela con algunos cambios. “Vendré a verte todos los meses”, dijo el amo”. “Diez años pasan pronto” me dijo el amo, y señalaba las mechas canosas y las primeras rugas. Prometió sacarme antes”. Ante esas resentidas memorias Toni decide revelar su plan. Casi un complot personal contra su amo.

Sobre el retrete había una gorda viga de madera que sostenía las otras, ya podridas y olorosas. Me había tejido una cuerda con paciencia, lentamente, para que soportara mi peso. “¿Qué escondés ahí?”, me preguntó el amo, tocándome con la punta del dedo. Le aparté la mano con suavidad. Siempre vamos al retrete antes de acostarnos, uno por uno a desgotar. Tienen miedo de que meemos los colchones. Ellos tienen miedo también, no los mismos miedos, quizás, pero me hace feliz saber que se preocupan por los colchones.

¿Sería el suicidio la única forma de detener el proyecto científico macabro de Manolo? ¿O sería la idea de ese proyecto una relectura paródica de los sufrimientos en un centro clandestino de detención? Toni recuerda, mirando uno por uno a los espectadores: “¿Qué pretendían que confesara? Cuando lo supe, admití todo y me quedé con una historia larga que no me pertenecía, pero que acepté con indiferencia. Era una historia llena de atentados y crímenes, pero sin cómplices. No quise cómplices y esto los había defraudado enormemente y habían vuelto a insistir hasta que los venció la fatiga y se conformaron.” El amo en esa visita le había llevado comida, pero con los dos días de viaje se puso rancia. ¿Sería Manolo un amigo de la militancia – posiblemente un traidor – y por eso Toni estaría preso? ¿Qué pacto podría existir entre esos dos personajes? ¿Cómo la muerte de Toni podría afectar a Manolo?

El amo sacaba los plásticos y se llenaba los dedos de grasa. Terminó la visita y depositó toda esa porquería en mis brazos. Cuando se fue giraba hacia mí caminando en puntillas, como cuando no quería despertarme. Lo último en desaparecer fue su mirada. Dejé la comida en el tacho de basura, pero en seguida los otros se abalanzaron sobre los papeles grasientos, muertos de hambre. Lo único que me queda es su bondad. Me la guardo hasta la noche. Pobre cosa. Triste fin.

## **Bibliografía**

- AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (Homo Sacer III). Boitempo Editorial, São Paulo, 2008.
- CONADEP. *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Eudeba, Buenos Aires, 8. edición, 4. reimpresión, 2012.
- DRUCAROFF, E. *Prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Ed. Emecé, Buenos Aires, 2011.

- DUBATTI, J. *La ética del cuerpo. Conversaciones con Eduardo Pavlovsky*. Ed. Babilonis, Buenos Aires, 1997.
- DUBATTI, J. Estudio preliminar. Teatro macropolítico de choque y procesos metafóricos: de La muesa a El señor Laforgue (1970-1983). In: PAVLOVSKY, E. *Teatro Completo VI*, Ed. Atuel, Buenos Aires, 2006.
- DUBATTI, Jorge (2011). El teatro argentino de postdictadura (1983-2010). Época de oro, destotalización y subjetividad. *Stichomythia*, vol. 11-12, pp. 71-80.
- GAMBARO, Griselda (2011) [1986]. Antígona furiosa. En: *Teatro III (1980-1991)*. Ed. de la Flor, Buenos Aires.
- GAMBARO, Griselda (1970). *Nada que ver con otra historia*. Ed. Buenos Aires.
- GAMBARO, Griselda (2012). Nada que ver. En: *Teatro completo*, tomo IV, Ed. de la Flor.
- PAVLOVSKI, E. El señor Galíndez. In: *Teatro completo II*. Ed. Atuel, Buenos Aires, 1998a, pp. 153-185.
- PAVLOVSKI, E. El señor Laforgue. In: *Teatro completo II*. Ed. Atuel, Buenos Aires, 1998b, pp. 27-70.
- PINTER, H. *El montaplatos. El invernadero. Una noche de juerga*. Ediciones Losada, Buenos Aires, 2006.
- RAUSCHENBERG, Nicholas (2015a). Cinco fragmentos sobre o teatro de pós-ditadura de Eduardo 'Tato' Pavlovsky. Da crítica ao realismo a um realismo crítico. *Revista Itinerarios*, Araraquara, n° 41, pp. 235-258, jul/dez.
- RAUSCHENBERG, Nicholas (2015b). Uma recepção realista de Samuel Beckett? Circularidade/interrupção em *O senhor Galíndez* de Eduardo Pavlovsky. *Revista Moringa*, João Pessoa, vol. 6, n° 2, jul/dez, pp. 25-47.
- SCIPIONI, Estela Patricia (2000). *Torturadores, apropiadores y asesinos. El terrorismo de estado en la obra dramática de Eduardo Pavlovsky*. Ed. Reichenberger, Kassel.
- URE, Alberto (2012). *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Ed. Biblioteca Nacional, Buenos Aires.
- VERBITSKY, H. *El vuelo*. Editorial Planeta, Buenos Aires, 2005.