

El teatro de intertexto postmoderno-teatro de desintegración en *Paso de Dos* de Eduardo Pavlovsky

Beliza Castillo
Venezuela

Rec. 05-12-06; Aprob. Árbitros: 27-02-07.

RESUMEN

A pesar de que en la dictadura militar argentina los escritores se vieron en la obligación de realizar obras simbólicas que atendieran a la situación sociopolítica del momento, como lo ilustran los teatros de Roberto Cosa con *La nona* (1977), Eduardo Pavlovsky *Telarañas* (1977) y la labor del Teatro Abierto (1981), en donde se abren las puertas a nuevos talentos, entre ellos Eugenio Griffiero con *El príncipe azul* (1982), al volver la democracia no se rompió con el compromiso de hacer un teatro cada vez más significativo en su contenido social y político. Pavlovsky asume el compromiso de desarrollar un discurso dramático, que tomando algunas características del absurdo y con una clara posición crítica hacia lo político-social, inició una nueva forma de la dramaturgia teatral argentina. Este trabajo de investigación pretende profundizar en el discurso teatral de Eduardo Pavlovsky con su obra *Paso de dos*, estrenada en 1990 en Buenos Aires, por lo que entra dentro del periodo correspondiente a la definición de teatro de intertexto postmoderno.

SUMMARY

Although during the Argentine military dictatorship the writers saw themselves in the obligation to write symbolic works that took care of the social and political situation of the moment, as it was illustrated by the Roberto Cosa drama *La nona* (1977), Eduardo Pavlovsky in *Telarañas* (1977), and the work of the Teatro abierto (1981), where the doors to new talents were opened, among them Eugene Griffiero with *El príncipe azul* (1982), when democracy returned this commitment was not broken, and they continued doing a more significant theater in its social and political content. Pavlovsky assumes the commitment to develop a dramatic discourse that taking some characteristics from the absurd drama, and with a clear criticism towards the political and social issues, initiated a new form for the Argentine playwriting. This research tries to deepen in this dramatic discourse of Pavlovsky studying his work *Paso de dos*, premiered in 1990, in Buenos Aires, date that enters into the period corresponding to the definition of a postmodern intertext theater.

Introducción

La renovación vanguardista del teatro argentino viene con la llegada de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky. En la dictadura militar los escritores se vieron en la obligación de realizar obras simbólicas que atendieran a la situación sociopolítica del momento. Entre ellos se destacan: Roberto Cosa con

La nona (1977), Eduardo Pavlovsky *Telarañas* (1977) y la labor del Teatro Abierto (1981), en donde se abren las puertas a nuevos talentos entre ellos Eugenio Griffiero con *El príncipe azul* (1982). Sin embargo, la democracia no rompió con el compromiso de hacer un teatro cada vez más significativo en su contenido social y político. Pavlovsky asume el compromiso de desarrollar un discurso dramático, que tomando algunas características del absurdo y con una clara posición crítica hacia lo político-social, inició una nueva forma de la dramaturgia teatral argentina. Para Osvaldo Pellettieri (2001: 9) el teatro argentino de los últimos treinta años se puede diferenciar en tres categorías o momentos: Momento moderno existencialista, momento político y momento de intertexto postmoderno que abarca la producción teatral desde 1985-1997.

Este trabajo de investigación pretende profundizar en el discurso teatral de Eduardo Pavlovsky en su obra *Paso de dos*, estrenada en 1990 en el teatro Babilonia de Buenos Aires, por lo que entra dentro del periodo correspondiente a la definición de teatro de intertexto postmoderno que Pellettieri propone. Partiendo de este concepto y de los estudios semiológicos de Anne Übersfeld, María del Carmen Bobes y Patrice Pavis, pretendemos llegar a entender la importancia y las significaciones de este teatro y sus conexiones con el ámbito social del autor. Podremos acercarnos a la determinación de sus señales de teatralidad, su universo social, subtexto, comprender las relaciones entre los personajes y finalmente las intenciones del autor.

El teatro de intertexto postmoderno-teatro de desintegración.

Osvaldo Pellettieri (2001:10) define el teatro argentino entre 1985 y 1997 como teatro de intertexto postmoderno. Para él en Argentina se lleva a cabo una modernidad tardía o marginal cuya última etapa sería el teatro emergente de los noventa o teatro antimoderno y una de sus tendencias el intertexto postmoderno.

Caída la dictadura, se produce un renacimiento del cuestionamiento a esa modernidad marginal, que se relaciona con los cambios en el contexto social (aceptación de la democracia liberal, la desaparición del enemigo representado por el Proceso Militar). Este cambio obedece a necesidades internas: se ha mezclado con algunos elementos de la semántica del postmodernismo (cuestionamiento de la historia “como relato verdadero”, adhesión al teatro de resistencia, culto de la nostalgia, la ironía y la ambigüedad [...] y la inclusión del simulacro como base de la representación. (Pellettieri, 2001: 11)

La intertextualidad postmoderna rechaza lo verosímil y busca romper con el realismo del modernismo. Pellettieri divide en dos este tipo de teatro: El teatro de resistencia y el teatro de desintegración.

El teatro de resistencia: esta conformado por aquellos textos que suspenden los opuestos como contenido-forma, realismo-formalismo, cultura alta-popular. Buscaba hacer de la

postmodernidad algo propio, con particularidades argentinas. Para ello se esforzó por hacer una crítica a la modernidad marginal, al realismo, a la negación del pasado y a lo elitesco.

El teatro de desintegración: Abocados al estudio de grandes autores europeos y cada vez más acercándose a la esencia del teatro argentino, esta tendencia nace de la mezcla de todo este proceso y el teatro del absurdo y la neovanguardia.

Ese teatro de la desintegración es, a nuestro juicio, la continuidad estético-ideológica del absurdo, como éste, a su vez, era la continuidad de la tradición irracionalista-pesimista del grotesco. [...] El teatro de desintegración toma del absurdo lo abstracto del lenguaje teatral y la disolución del personaje como ente psicológico, pero no pretende demostrar nada, cree que el sentido del texto, que es absolutamente arreferencial, lo debe aportar casi en forma exclusiva el espectador. El personaje sólo “dice” el discurso, está desconstruido y psicológicamente desintegrado. (Ibid.:20)

Este teatro de desintegración y de desconstrucción de los personajes lo podemos ejemplificar a través de *Paso de dos* de Eduardo Pavlovsky. En donde dos personajes se debaten en una lucha de poder, mientras intentan desdibujarse el uno al otro.

“Paso de dos”

Pavlovsky importante dramaturgo, actor, director y médico psiquiatra argentino, ha dedicado gran parte de su producción teatral a la creación de obras con fuerte contenido político, social y psicológico. El teatro de Pavlovsky se ha clasificado en la categoría del teatro del absurdo, pero para el artista es un *teatro hacia la realidad total* o *teatro total* (Pavlovsky, 1997:11) una especie de teatro de búsqueda de estados anímicos, de diálogos interiores, de soledad y de preguntas incontestables.

Paso de dos Presenta una estructura de un acto sin divisiones. En ella dos personajes: EL y ELLA, en un diálogo que muestra el enfrentamiento de las relaciones entre ambos, juego de lucha y amor, en donde la búsqueda por describir y descubrir las pasiones y el pensamiento del otro, constituyen el eje principal de su interacción. Para comenzar con el estudio es importante clasificar los rastros y señales que el discurso dramático propone.

Las señales, entendidas como los indicios de teatralidad no se encuentran en *Paso de dos* de una manera específica, como se podrían hallar en otros textos. Si bien en el primer diálogo a modo de monólogo, el personaje de EL, describe un grupo de acciones, una especie de didascalía que va desarrollando a medida que la indica, ésta no queda del todo clara, ya que no nos ubica en el espacio ni en las intenciones:

EL: (*Mientras habla debe realizar todos los movimientos sugeridos en el texto*) Mirando al frente. Tal vez de perfil: Ahora me miro la mano. Giro la cabeza hacia la derecha, ahora hacia la izquierda (...) (Pavlovsky, 1998:103. Las siguientes citas corresponden a esta edición)

Este diálogo o monólogo, que no sabemos a quién va dirigido, continua con una serie de acciones que él irá activando a través de la palabra. Esta comunicación con rasgos de incongruencia y atemporal con muy pocas referencias espaciales, son características propias del teatro de desintegración.

De este modo, “el principio de incongruencia subvierte la `comunicación correcta`, involucra el uso del shock, la sorpresa, lo fantástico y lo absurdo”. Da como resultado la destrucción de la referencialidad mimética y la autonomía del texto dramático.

Cabría entonces afirmar que hoy el teatro de la desintegración es el exponente más postmoderno de la escena porteña. (Pellettieri, 2001: 21)

El personaje no nos coloca dentro de un espacio o ambiente que podamos identificar, solo podemos deducir que es posiblemente un espacio aparentemente vacío, donde un actor realiza una sucesión de movimientos que va describiendo a medida que los realiza. La falta de acotaciones que describan algún espacio o creen una atmósfera, sólo es reemplazada por los diálogos y la ambigüedad que este propone. Pavlovsky nos presenta un espacio vacío que se irá llenando sólo con la acción que la palabra expresa. Las formas expresivas e interrogativas parecieran crear un efecto de ambigüedad, que dan pie al surgimiento de una atmósfera particular. El empleo de frases que remiten a atmósferas va concatenando señales de teatralidad. La obra no nos ofrece acotaciones y ninguna descripción de espacios, escenografía y objetos, solo nos presenta palabras que remiten a imágenes precisas. Sin embargo, éstas no aluden a una realidad verosímil, solo son pequeñas referencias que muestran problemas de comunicación. Podríamos decir que estas imágenes poseen un gran valor teatral y dramático, con las que el autor juega para crear la atmósfera apropiada en la mente de lector-espectador y tal vez por ello es que el texto adquiere una dimensión poética que lo hace cautivador e interesante.

ELLA: (...) ¿Cada una de las acciones de cada pregunta buscaban entonces silenciar o pretendían respuestas equivocadas? Cuesta creerlo y sin embargo... todo para justificar la intensidad. ¿Cada instante, entonces, de la ceremonia era además un simulacro? (...)
¿Cada uno de los gestos de todo el ritual ceremonial, el ritmo general, todo el aparato montado, la importancia asignada a cada una de las preguntas? ¿Fue simulación para todos? (...) (Pavlovsky:106)

El manejo de palabras como simulacro, ceremonia, ritmo y aparato montado nos remiten a imágenes específicas de un ritual de preguntas, el cual podríamos definir como un posible interrogatorio. Estas pistas se van ampliando:

ELLA: (...) ¿Cuántos ahogados? Ahora sí estamos juntos, ¿cuántos con la cabeza en el barro? sin poder respirar cuerpos desnudos, mutilados, hora sí estamos juntos (...) (p.112)

En esta cita encontramos imágenes específicas de muertes violentas lo que la convierte en una unidad de sentido. Algunas palabras remiten a acciones: intensidad, ceremonia y simulacro, que parecieran recrear un suceso pasado, que al ser evocado nos ubica como lectores-espectadores en un plano no sólo del recuerdo, sino que también nos lleva a crear la posible atmósfera y grado de teatralidad de la conversación actual. Es un encuentro con *intensidades*, un acto ceremonial o un simulacro. No obstante, este diálogo proporciona una cadena de relaciones entre los personajes que estudiaremos más adelante.

La escena vacía que se llena de palabras y frases que recrean un espacio, es lo más cercano a la teatralidad con la que se juega en *Paso de dos* y nos lleva a una escritura de voces y recuerdos que llenan la escena de imágenes contrastantes entre sí. Los recuerdos de EL contrastan con los de ELLA, es decir muestran dos puntos de vista que caracterizan a cada personaje y en los que la obra quiere profundizar. Todo esto unido a los diálogos que buscan romper con toda la posible coherencia que se podría ir formando:

ELLA: Te pregunto si había en vos algún tipo de convicción, por lo menos en los primeros tiempos cuando nos conocimos en los comienzos.

EL: Convicciones, convicciones...

ELLA: Ideas, simplemente ideas.

EL: Eran solo nuestros encuentros los que modificaban todo (...)

ELLA: Algún tipo de convicción debes haber tenido en algún momento. Distinguir por lo menos lo verdadero de lo falso.

EL: ¿Lo verdadero de lo falso? (p.105)

Esta interrogante nos prepara para no dar por sentado todo lo que dice el personaje de EL. ELLA nos presenta la duda ante los hechos que señala EL, por lo cual nuestras dudas siguen en pie. De allí en adelante el juego de intenciones continúa con la aproximación de una posible relación amorosa.

La obra presenta distintos niveles de coherencia, que más allá de contradecirse son parte de la coherencia total de la obra, cada uno se amalgama perfectamente al tema y las circunstancias, pero que solo son estructurados por el espectador. *Paso de dos* pareciera mostrar tres o cuatro divisiones en las que podemos hallar rastros sociales y relaciones de las experiencias de los personajes. Desde el comienzo encontramos el posible monólogo de un actor que va desarrollando una didascalía a medida que describe los movimientos y las sensaciones que lo acompañan, como lo hemos señalado anteriormente, pero que seguido su diálogo éste se convierte en una especie de presentación de lo que veremos a continuación, a modo de prologo. El actor introduce la obra como el comienzo de una narración de algo ya vivido:

EL: (...) Bien quisiera yo explicar los hechos, las circunstancias desencadenantes, explicar las causas. Decir: este acto lo puedo explicar de este modo. Sólo puedo decir que soy absolutamente responsable de todo, de absolutamente

nada me arrepiento, porque mis actos son lo único donde puedo encontrar algún sentido, alguna línea a seguir... soy responsable de cada una de mis intensidades... eso es cierto... absolutamente cierto. Esa es mi certeza. (p. 105)

El discurso de EL parece explicar sucesos anteriores, una especie de prologo que justifica y prepara al lector-espectador sobre los sucesos que presenciara. Después de este diálogo, dirigido aparentemente al público, se lleva a cabo una división o fragmentación del sentido. El próximo diálogo también de EL, comienza como una conversación normal con el personaje de ELLA. La conversación pareciera llevar tiempo, como si los personajes fueran escuchados en medio de algo:

EL: Cuál era el problema. Ahora el tiempo lo modifica todo, creo que el tiempo modifica todo.
ELLA: ¿Vos sabes porqué?
EL: ¿Por qué? (p.105)

Este es el comienzo de la obra. Dos personajes que se encuentran en medio de una conversación, donde discuten cómo se conocieron y cómo era su relación. *Paso de dos* parece construir las posibles relaciones entre un hombre y una mujer, es decir nos muestra distintas interacciones entre dos personajes que luchan por el amor, la comprensión y el poder sobre el otro. Pero este *juego de intensidades* como lo señalan los personajes, puede ser clasificado en tres relaciones:

1. Relación de enamorados.
2. Relación de psiquiatra –paciente.
3. Relación torturado-torturador.

Estos tres tipos de relaciones a medida que avanza la obra se irán amalgamando una a otra hasta que se compactan y forman una sola. Pero cabe destacar que el *juego de intensidades* de los personajes, no es otro que el juego de ambigüedades que crean sus diálogos y que construyen y anulan el sentido del discurso, característica propia del teatro de desintegración. Es a partir de la determinación de estas tres divisiones que podemos acercarnos a los rastros sociales dentro del texto, para así llegar a las conexiones sociales que este contiene.

Como hemos señalado en la primera parte o primer diálogo, encontramos al personaje de EL, presentando a manera de prologo la obra, después de esto vemos como se comienzan a construir los parámetros que establecen la relación con ELLA. En muchos textos los primeros diálogos nos remiten y ubican en las relaciones afectivas y problemas entre los personajes. Sin embargo, en esta ocasión los diálogos muestran cierta ambigüedad que no especifica quiénes son y qué relación tienen estos dos personajes:

EL: ¿Por qué preguntás tanto?
ELLA: Porque estoy llena de preguntas.

EL: Sobre mí.

ELLA: Sobre los dos.

EL: Cuando estaba frente a vos descubría la intensidad. Dejar de estar con vos enfrentarme al vacío, el horror era saber que la intensidad podía terminar en un solo instante... que solo dependía de vos. (p.105)

La ambigüedad radica en el empleo de palabras generales que no determinan situaciones específicas, que no nos aclaran lo que ocurre en realidad. Son sólo pistas que a medida que van construyendo a los personajes comienzan a decaer y los desdibujan. Frases como: *descubría la intensidad*, nos hace preguntarnos sobre qué tipo de intensidad habla el personaje: amor, odio, atracción, locura, pasión. Qué sentido tiene la palabra *estar* y *vacío*, cómo podemos entenderla como algo físico, espiritual, psicológico, fantasioso. Estas palabras generales que no aclaran conexiones específicas abundan en el texto, sólo podemos encontrar aquellas señales que establecen afectos que enmarcamos en determinadas categorías, diálogos que muestran confianza, duda, celos, miedo, deseo, violencia, etc.

EL: Eran solo nuestros encuentros los que modificaban todo. Me costó darme cuenta. Porque te transformaste en mi NECESIDAD. Necesidad de nuestros cuerpos... juntos. Necesidad de tenerte cerca, de hablarte en las proximidades, siempre cerca. Tocándote siempre... (p. 105)

EL define su relación con ELLA como una necesidad, estableciendo un enfrentamiento de poder y fantasía. La confianza con la que se dirige a ELLA crea una cercanía entre ambos, remitiéndonos a una relación previa. En otro diálogo donde EL narra cuando se conocieron, alude al primer juego y al miedo que le causaba conocerle:

EL: (...) como te sabía inteligente sospechaba que el juego lo jugaras vos sola y yo hiciera el papel de imbécil riendo solo. Creo que me dijiste que yo estaba nervioso o algo así, había una precisión en tus palabras, quiero que lo que decías era de una gran exactitud (...) te confieso que estaba prevenido, me habían dicho que lo importante para poder establecer cualquier tipo de conversación era no mirarte a los ojos, que hablara sin mirarte porque de hacerlo iba a caer en tu maraña (...) (p.108)

ELLA lograba intimidarlo más allá de la relación obsesiva que EL tuviera previo a conocerle en persona. Luego van aclarando que tipo de relación a medida que se muestra la necesidad de EL, cuando cuenta cómo fue su niñez y su relación con su padre. Este diálogo (p. 109) muestra lo que para María del Carmen Bobes (1992: 272) es el *Diálogo Interior*, donde el personaje habla por desahogarse, más que para comunicar algo y que para el teatro de desintegración el personaje solo “dice” sin ningún tipo de conexión con el otro. Pareciera que EL se desahoga y ELLA asume el rol de la terapeuta, especie de psiquiatra que lo va llevando a través de sus silencios y de su preocupación, al mismo tiempo que rompe con su discurso:

ELLA: ¿Quieres un vaso de agua? ¿Tenés sed? ¿Nos detenemos o continuamos? Estás cansado. ¿Recomenzamos o paramos aquí? (...) Tal vez sería bueno recomenzar pero teniendo en cuenta el trabajo ya realizado no es cuestión de tirar todo por la ventana resulta a veces tan fácil olvidar cada uno de los detalles cada una de las intensidades, por eso creo que cada momento que repetimos se transforma en un verdadero descubrimiento. Tenemos que intentar recordar cada detalle de los acontecimientos con la misma intensidad original ¿estás de acuerdo? (...) (Pavlovsky: 110)

Este diálogo en particular nos acerca a una sesión terapéutica, en donde el recuerdo es revivido y analizado. La estructura de este discurso guarda semejanza con el discurso médico, en donde el psiquiatra va guiando con dulzura y delicadeza al paciente para condicionar sus posibles respuestas. La obra se convierte así en secuencias de recuerdos, revivir las intensidades, no obstante el texto en su juego de construcción y ambigüedad rompe nuevamente con el sentido al comenzar con la interrogación absurda:

EL: Me falta aire.

ELLA: ¿Cuánto?

EL: ¿Cuánto qué?

ELLA: ¿Cuánto te falta, un litro, dos litros, siempre has sido preciso por qué no serlo ahora? (p.111)

Esta ruptura marca el inicio de una serie de diálogos que se irán tejiendo con distintas tonalidades. La relación psiquiatra-paciente es ahora transformada por la transferencia, donde el paciente entabla una serie de emociones y deseos con respecto a su terapeuta. El deseo se traduce en el personaje de EL en una especie de sumisión y ELLA presenta una fortaleza que lo arrastra a un diálogo desesperado:

EL: (...) Recuerdo mis esperanzas, mis promesas, mis expectativas. Seguías silbando, siempre mirándome a los ojos nunca dejaste de mirarme lo empezaste a hacer con más fuerza, con más ritmo hasta que hiciste una larga pausa. Yo tembloroso pregunté si querías decir algo y no me contestaste (...) yo esperaba algún gesto mínimo de reconocimiento, algo que permitiera intuir tu posible interés, como una tregua (...) (p.112)

Otra interrupción se lleva a cabo por una serie de diálogos que podríamos clasificar entre los *Diálogos esticomíticos* (Bobes, 1992: 271) pero que no buscan el entendimiento a través de la repetición, sino que la rapidez y la brevedad de su formación presentan la lucha entre los personajes, lucha de palabras que sólo buscan anular la anterior, que unido al absurdo pretende romper con la coherencia que venía llevando el texto:

EL: Quién.

ELLA: Ella.

EL: Quién ella.

ELLA: Ella quién.

EL: Quién ella quién. (..) (Pavlovsky: 113)

Esta secuencia no sólo intenta romper con la coherencia, sino que también pareciera buscar crear a través de su ritmo, una especie de trance, en donde el lector-espectador se distancie de lo que hasta ahora manejaba. Este diálogo rompe con toda autorreferencialidad mediante la incongruencia y da paso a un nuevo nivel o sentido. Luego de esta ruptura el diálogo y el enfrentamiento se hacen más fuertes y directos. Ambos personajes comienzan a hacer una reflexión sobre sus necesidades, sus limitaciones, y es aquí donde la relación de enamorados se mezcla con la de psiquiatra-paciente:

EL: Muchas veces me preguntaba cuál sería la mejor forma de conocerte o de hacerme conocer, cuál era el mejor planteo el que menos pudiese confundirte o simplemente causarte molestia, qué joder, a veces nos volvemos complicados no me es fácil hablar, quiero decir, volver ahora a recordar si te digo que fuiste mi única obsesión antes de conocerte tenés que creerme, si te digo que hoy sos mi obsesión tenés que creerme (...) (p.115)

Y más adelante:

EL: Tu cuerpo aquí, lo que fuiste, lo que sos hoy aquí, qué decirte por dios, qué puedo decirte ¿acaso pedirte disculpas por todo? No, no puedo pedirte disculpas, no lo permitirías ¡seguís siendo la más fuerte! ¿pero por qué? ¡qué tiene tu cuerpo que hoy sos la misma! Con la misma fuerza que ayer y yo temblando ante voz siempre temblando. (p.117)

Nos preguntamos qué tipo de relación de poder se disputan estos personajes. Por qué él se muestra cansado y le otorga la victoria. Entonces entendemos que la ambigüedad no es otra cosa que la lucha de palabras que buscan acabar con el otro.

El diálogo se hace más fuerte y realiza un nuevo giro a través de una especie de monólogo reflexivo de EL, en donde le ruega que lo nombre, pero ELLA firmemente rechaza con un discurso que hace referencia a los mecanismos de tortura:

ELLA: Allá en nuestras intensidades, focos de luz deformando nuestros rostros, la camilla en posición inverosímil, la electricidad y su protagonismo, los golpes secos, algodones y el olor a la sangre coagulada (...) Nos equivocamos cuando pensamos que nosotros generábamos las pasiones y la energía, porque cuando todo el dispositivo desaparece nos encontramos en nuestra desnudes, vos y yo, y descubrimos con horror que las pasiones tan nuestras formaban parte de la escenografía del acontecimiento (...) (p.118)

EL, por su parte la enfrenta y cuestiona su silencio, admitiendo el maltrato que le ha propinado:

EL: Apoderarme de tu cuerpo de tus huecos de tus olores cada zona de tu cuerpo que golpeaba sabía el color de cada uno de los moretones (...) (p. 119)

Las tres dimensiones del discurso nos lleva a establecer las distintas relaciones entre los personajes: La de enamorados, el médico y el de torturador. Estos distintos tipos de discurso coloca la obra dentro del marco de teatro de desintegración. Pellettieri (2001) al comparar los dos tipos de teatro de intertexto postmoderno, señala:

La conclusión es que ambos tipos de teatro se oponen al dogmatismo de la razón. Infieren que en los textos hay varios sentidos y que la pregunta debe permanecer abierta. En este caso hay una notoria limitación de la evidencia de sentido.(p.23)

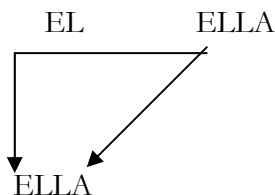
Lo particular sería determinar aquellas estructuras que caracterizan los distintos tipos de discurso. Ya hemos aclarado como a través de ciertas frases o pequeñas unidades de significación podemos irle dando sentido al texto. El camino a seguir ahora sería determinar cómo se dan los tres tipos de discurso en el texto dramático. En el caso específico de nuestro análisis *Paso de dos* es un juego constante de lucha de palabras y contradicciones, que no es otra cosa que la lucha por dominar y conocer al otro. Esta lucha se aprecia en forma distinta en cada una de las relaciones señaladas, por lo que nos ayudan a precisar los valores expresivos, que marcan el tipo de discurso y sus niveles de persuasión, sumisión, defensa y evasión. Como el discurso dramático posee en sí mismo la doble enunciación, una vez hayamos determinado las relaciones y objetivos de los personajes podremos pasar a estudiar el discurso y objetivo del autor.

En la primera división que hemos denominado: relación de enamorados, el personaje de EL va construyendo mediante el recuerdo las sensaciones que ELLA le produce:

EL: Era posesivo lo reconozco. Antes de conocerte me parecía que me pertenecías. Tu nombre me pertenecía... En fin jugaba a que me pertenecías... Aun cuando no te conocía, aun cuando sólo eras un nombre me obsesionaba la idea de poseerte... adueñarme de vos como un trofeo, siempre pensaba en tu cuerpo. Apoderarme de golpe, de improviso... como cuando un animal caza su presa... invadirte así... así...

ELLA: ¿Por qué tantas verdades... HOY? ¿Acaso otro juego de intensidades?
(Pavlovsky:107)

Este ejemplo nos muestra no sólo como ELLA interrumpe el diálogo amoroso que El viene realizando, sino que también nos señala una posible acción que se llevaría a cabo a través de la palabra y no de una acotación: *...invadirte así... así*. Esta frase presume algún tipo de movimiento y acercamiento de El, si no es así quedaría injustificada. Si bien son secuencias cortas donde ELLA habla muy poco y El es quien describe sus emociones, en sus interrupciones ELLA deja clara su indiferencia o fortaleza ante las emociones de EL. Si para Übersfeld (1998) los personajes hablan y actúan desde su situación como actantes, esta relación podría entenderse así:



(Aprehenderla, controlarla)

El sujeto EL desea conocer la verdad sobre ELLA, sus emociones con respecto a él, a la vida, etc. EL no quiere el amor de ELLA porque sabe que de alguna manera lo tiene, sólo quiere controlar su mente, manejarla concretizarla. Pero ELLA se opone rompiendo el discurso de él y esquivando sus preguntas. La flecha de ELLA como oponente va dirigida al objetivo de EL y no a EL como persona, ya que desconocemos aún si realmente tienen una relación sentimental o no. La flecha de EL va hacia su objetivo que al parecer no es el amor, sino más bien lo que lo impulsa es la necesidad de poseerla de aprehenderla, de conocer sus pensamientos y controlar su discurso, punto importante que nos ayudará a determinar más adelante el sentido de la obra.

Aunque estas secuencias a veces son fracturadas por diálogos ambiguos, es aquí en la última frase de ELLA cuando alude al juego de intensidades que da paso a la siguiente relación: Psiquiatra-paciente.

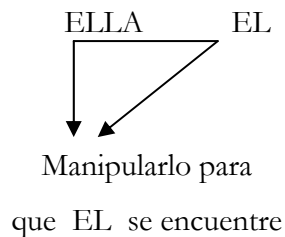
EL: (...) Dejaste de reír y me miraste, creo que me dijiste no es necesario, te pregunté ¿no es necesario? Dijiste no lo es, te dije necesario qué, dijiste no lo es, te pedí que hablaras claro, que empezabas a impacientarme, me dijiste que no tenías la culpa si yo no entendía, que hablabas poco, que ibas a hablar demasiado poco y que no te sentías responsable de lo que yo no fuera capaz de comprender, que yo no comprenda qué te dije nada, contestaste (...) me heriste en mi orgullo no sabía si estábamos jugando nuestro primer juego (...)
(Pavlovsky: 108)

La relación psiquiatra-paciente es de por sí ambigua. Primero por la posible transferencia entre EL y ELLA, donde el paciente idealiza a la terapeuta entre fantasías. Estas podrían tratarse de la posible relación sentimental que existe entre ambos. Así como el personaje de ELLA va cediendo poco a poco, se puede decir que es la única parte donde quebranta su rol (como psiquiatra) al llevarlo a ahondar más en sus emociones y al estimularlo cuando acepta que siente algún sentimiento hacia EL:

ELLA: Ahora es el momento. Tal vez podamos reconstruir las palabras no nos sirven para olvidar. ¿Te acordás de aquellas largas tertulias en las que hablamos para olvidar lo que había pasado? Cada frase que decíamos sepultaba cada acontecimiento. Intentábamos olvidar lo que había crecido entre nosotros de eso se trata de reconstruir todo el misterio de cada acontecimiento al detalle. ¿Se puede hablar de todo esto acaso? Se puede hablar de la muerte, del dolor

sin evocarlos con las proximidades de nuestro cuerpo, o simplemente evocamos para olvidar los horrores para transformar el horror en palabras que ya no significan nada. (p.111)

La característica más sobresaliente de este discurso es la alusión al recuerdo. ELLA intenta motivar la respuesta de EL, hacer que comience nuevamente con su exposición del deseo y la obsesión. Esta manipulación la comprendemos a raíz de sus anteriores intervenciones, donde evade, rompe y rechaza cualquier recuerdo. Nos preguntamos por qué en esta ocasión ELLA persigue y guía una respuesta de EL. Qué busca ELLA. Si intentásemos construir un cuadro actancial podríamos determinar que:



ELLA busca llevarlo para que EL se busque y se encuentre primero así mismo. Realiza preguntas sobre sus emociones y sentimientos, pero EL continúa tratando de acercarse a ELLA, de conocerla de aprehenderla, concretizar sus personalidades, no se opone a ELLA directamente, se opone a tratar sobre EL, sólo quiere saber más de ELLA. El discurso psiquiátrico aparece cuando ELLA de forma incisiva va ahondando en la vida de EL y lo hace estudiar su niñez de manera suave y dulce:

ELLA: ¿Querés un vaso de agua? ¿Tenés sed? ¿Nos detenemos o continuamos? Estás cansado. ¿Recomenzamos o paramos aquí? Tal vez un trabajo demasiado intenso, deberías a veces tener en cuenta la fatiga física. ¿Otro poco de agua? ¿Cuánto hace que no comés? (*Pausa*) Tal vez sería bueno recomenzar pero teniendo en cuenta el trabajo realizado (...) (p.110)

ELLA al motivarlo lo deja hablar y desahogarse y sólo interrumpe en los momentos oportunos para apoyarlo y seguir guiando su discurso. Aquí podemos notar otra acotación de movimientos dentro del diálogo, cuando ella le dice que debería beber agua y luego le señala si quiere un poco más, es decir hay movimientos (puede ser que ella busca el agua y se la da).

Por último está la relación torturado-torturador, en donde los diálogos cambian de tonalidad y van poco a poco siendo más claros hasta llegar a ser violentos:

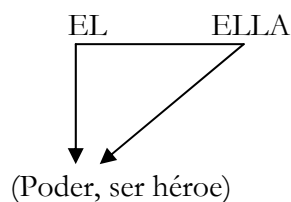
EL: (...) sólo un invento un juego entre los dos me cansé de pedirte realidades pero no me concediste ni el “juego” tu ética no lo permitió no pido demasiado...sólo que me nombres como parte de tu historia porque fue importante ¿no? ¿lo nuestro fue...? Por qué no me denunciás hija de puta

confesá mi amorcito grítalo bien fuerte para que todos oigan quién soy yo,
gritá lo que te hice sos siempre la misma mierda antes y ahora (...) (p. 118)

En este diálogo vemos como el discurso va aumentando en tensión. Ésta se sitúa cuando EL nos aclara el juego que venían llevando, juego donde buscaba convencerla de que cediera y poder así controlar sus respuestas, juego al que ELLA se negó. Pero la relación se aclara más adelante con un diálogo que hemos citado anteriormente, pero que muestra y describe la tortura:

ELLA: Allá en nuestras intensidades, focos de luz deformando nuestros rostros, la camilla en posición inverosímil, la electricidad y su protagonismo, los golpes secos, algodones y el olor a la sangre coagulada (...) descubrimos con horror que las pasiones tan nuestras formaban parte de la escenografía del acontecimiento. (p.118)

Las imágenes a las que recurre ELLA se asemejan a objetos de tortura, estas imágenes de sangre y olor nos acercan a la relación de violencia que estos personajes han venido llevando, de evasión, acercamientos y distanciamientos que no nos concretizan la verdad. Para EL lo más importante es que ELLA lo nombre y él quede como un héroe, quiere que ELLA reconozca que EL ha vencido. En un cuadro actancial la figura del torturado y el torturador quedaría así:



Es aquí donde reconocemos lo que EL realmente deseaba: quedar como un héroe cuando ELLA le ceda el poder. Entendemos que EL no buscaba el amor de ELLA y que ELLA no se oponía a EL sino a su objetivo. Pareciera que EL como sujeto busca sólo la gloria, mientras ELLA como oponente lo niega, no a él como hombre o como persona, pero sí como torturador como cómplice, ELLA se niega a dejarse vencer y darle la victoria a EL al acceder a su petición. EL por su parte no busca el amor sino el reconocimiento por lo que hizo. Finalmente no sabemos quien vence, EL no consigue su objetivo: hacerla hablar. Pero la obra queda abierta, no sabemos si ELLA muere o continúa el interrogatorio.

Estas relaciones entre los personajes van construyendo pequeñas unidades de significación que nos marcan el rumbo para llegar finalmente al estudio de la estructura profunda del texto dramático. Hasta ahora hemos dividido el texto en tres partes y hemos estudiado las relaciones y objetivos de los personajes en cada una de ellas, lo importante sería a partir de estas relaciones hallar

las unidades de sentido generales que se mantienen y refuerzan a lo largo del desarrollo del texto dramático.

Desde el comienzo el texto nos avisa su condición ambigua, al mostrar a un personaje que realiza, al mismo tiempo que comenta, cada uno de sus movimientos. No obstante, los rasgos que apelan al absurdo y a la ambigüedad los podemos determinar a lo largo de la obra, con frases que buscan romper o desnivelar la coherencia del discurso. Éstas parecen conectar pequeñas secuencias, en donde los personajes van intercambiando roles: amante frívola, psiquiatra condescendiente y la fortaleza de la torturada.

EL: Me falta aire.

ELLA: ¿Cuánto?

EL: ¿Cuánto qué?

ELLA: ¿Cuánto te falta, un litro, dos litros, siempre has sido preciso (...) (p.111)

(...)

ELLA: ¿Te ahogo, te hago mal, pasa el aire? ¿La traquea resiste todavía? (p.112)

Es interesante ver como el diálogo adquiere una dimensión absurda, al aludir a preguntas incontestables y fuera de situación. Podemos considerar que el texto no ofrece pistas para establecer su sentido, al mismo tiempo que juega con la coherencia a través de un discurso confuso. La conexión entre ambos personajes se entiende como aguda, violenta e intensa. Ya sabemos que el objetivo de EL es controlarla, conocerla, poseerla, pero también busca definir su relación, lo que los une y los distancia:

EL: (...) pero se trata hoy de un vínculo, de una historia, de una experiencia humana compartida con toda la intensidad de eso no podemos arrepentimos si algo puede definir nuestra historia fue la intensidad de lo compartido. (...) (p.115)

Más adelante ELLA aclara el por qué de su negativa a ceder a las peticiones de EL:

ELLA:(...) pensabas que la intensidad haría develar lo más íntimo pero es al revés es lo más íntimo lo que más se preserva en la intensidad, siempre queda algo a resguardo lo indecible en el momento de los griteríos y desde allí esa intimidad se agiganta porque lo íntimo se convierte en el último baluarte para preservarse. Allí se juega la SOBREVIVENCIA. (p.117)

Al analizar bien el diálogo notamos como ELLA aclara que la única manera de sobrevivir es no revelando su verdad. Podría ser entendido como miedo a la muerte, fidelidad a sus principios o como miedo a revelar quienes somos en un mundo violento que busca devorarnos, visión existencial y pesimista. La negativa a hablar se observa en la obra con la alusión constante del silencio donde los diálogos de EL parecen monólogos y las pequeñas intervenciones de ELLA sólo muestran la oposición de todo cuanto El dice, hasta que finalmente determinamos el verdadero objetivo de EL:

ELLA: (...) ése va a ser tu pequeño tormento te conozco bien es la única manera de estar prisionero no voy a hablar no te conozco sos irreconocible uno más de todos ELLOS querés ser héroe y te sentís anónimo...Me voy a quedar en silencio. Mi silencio es tu prisión. Mi silencio son los gritos en tu cabeza mi silencio son los pánicos en tu cabeza allí nadie te va a poder soltar (...) (p.119)

Estos rasgos de sentido del texto nos acercan a la lógica interna, la ideología del autor y del texto, y nos colocan frente al estudio del discurso de *Paso de dos* y sus analogías con otros discursos. Relacionar el discurso de *Paso de dos* con el del teatro de desintegración nos ubica en una situación interesante. El teatro de desintegración se caracteriza por mostrar la deconstrucción del sentido y la razón, a partir de la ruptura del orden desde el psicológico hasta el del lenguaje. Como hemos visto *Paso de dos* presenta diálogos ambiguos que buscan romper con el sentido y la coherencia. Nos muestra las posibles relaciones de un hombre y una mujer, en la que se acercan y se distancian, al mismo tiempo que se construye y deconstruye el sentido. Estas aproximaciones a la realidad de una relación sentimental terminan convirtiéndose en una realidad ambigua y decepcionante.

A primera vista se dificulta precisar quiénes son los personajes y qué conexión guardan. No logramos saber con certeza su personalidad y sus filiaciones sociales. Sólo encontramos dos personajes que mantienen una lucha por conocerse y encontrarse, lucha que se obstaculiza por la imposibilidad de mantener una conversación coherente donde ambos lados cedan. Todas estas características podrían establecer analogías con el teatro del absurdo tan admirado por Pavlovsky, en especial la producción dramática de Samuel Beckett, donde el diálogo sostiene la imposibilidad de comunicación entre personajes que se van desdibujando progresivamente.

Paso de dos no es un texto fácil de analizar, ya que a medida que los personajes se van construyendo y nosotros como lectores espectadores los vamos comprendiendo, éstos comienzan a contradecirse y se desconstruyen al instante. Pavlovsky presenta dos personajes que se buscan constantemente a través del recuerdo, la negación y la violencia. Personajes que nos muestran la otra cara de la tortura, en la que el torturador se aprecia como un ser humano común y corriente, con dudas, frustraciones y emociones. La realidad decepcionante aparece cuando EL se presenta como el hombre común dentro de la terrible realidad de la tortura, la represión y la violación de los derechos humanos. Es allí donde reside la crítica y la filiación social del texto: el evocar un suceso terrible que han padecido innumerables pueblos latinos, en especial Argentina, con la dictadura y sus secuelas.

Pavlovsky al tratar el tema de la tortura, no se aleja del universo social real. La figura del torturador aparece como el individuo común y hasta frágil, lo que nos lleva a pensar en la posibilidad de que éste escale posición dentro de la sociedad sin que notemos sus verdaderas intenciones y su violencia latente. Pavlovsky nos advierte y nos hace dudar de la figura estereotipada del torturador o

del ser violento, al crear un mundo de relaciones entre dos individuos que buscan soslayar y vencer al otro. Si bien no queda claro quién es ELLA, sabemos que la relación es un juego de poder e información. Podría ser desde un preso político, hasta el terapeuta atrapado en una transferencia por un paciente obsesivo.

Para Pavlovsky es importante recalcar que este individuo (el torturador) puede estar junto a cualquiera de nosotros sin que lo notemos. Mantiene la postura de que éste puede ser una persona con pasado, con maltratos, una persona solitaria que puede pasar desapercibida y de la que tenemos que estar alerta. Es interesante ver como se trabaja la subjetividad de la figura del torturador, sus rasgos sociales y filiaciones que muestran un mundo de vacíos, miedos y obsesiones. Al mismo tiempo que trabaja la relación íntima que se establece entre el torturador y el torturado. Una especie de conexión violenta por soledad y debilidad.

Conclusiones.

Paso de dos no es una obra sencilla de estudiar y establecer sus conexiones. El discurso nos presenta unidades de sentido que nos llevan al discurso ideológico, que tiene que ver con las apreciaciones del mundo.

El teatro de desintegración busca hacer de la puesta en escena un simulacro, juega con distintos niveles de sentido y trama hasta deconstruirse, rompiendo así con la certidumbre: *Esta situación hace que el espectáculo se presente como fragmentario, inconcluso, complejo.* (Pellettieri, 2001: 23)

El teatro de intertexto postmoderno argentino presenta de esta forma nuevas estructuras discursivas en el teatro, que nos guían a interpretar: *lo visto, lo oído, lo no visto y lo predispuesto.*

El lenguaje como creador de realidades sociales, nos ayudó a determinar las distintas situaciones en donde se precisaban las relaciones de poder de los personajes: seducción, curar, someter. *Paso de dos* inicia la reflexión sobre las relaciones humanas, la violencia, la soledad y el miedo a ser descubiertos.

El teatro de Pavlovsky se ha caracterizado por ser un teatro de estados de ánimo, de lo cotidiano, pero a su vez de las preguntas, de la búsqueda, de la soledad. Obra en la que se puede ahondar mucho más, ya que ofrece a través de su estructura y las características de su discurso, nuevas y variadas interpretaciones.

Esta investigación nos permitió estudiar las características del teatro postmoderno argentino, a través de su aplicación en la obra *Paso de dos* de Pavlovsky, donde pudimos comprobar las señales de un teatro contradictorio en donde los personajes se describen y desdibujan, y las palabras se convierten en imágenes visuales que nos remiten a acciones y crean atmósferas de tiempo y espacio que lo llevan a vincularse directamente con el teatro de desintegración.

Bibliografía.

BOBES NAVES, María del Carmen (1992). *El diálogo*. Madrid, Gredos.

PAVLOVSKY, Eduardo (1997). *Teatro Completo*, Argentina. Ed. ATUEL

._____(1998). *Teatro Completo II*, Argentina, Ed. ATUEL.

PELLETTIERI, Osvaldo (2001). *Modernidad, posmodernidad y teatro argentino*. Caracas, Rev. *Escritos en arte, estética y cultura*. III Etapa, No. 14.

UBERSFELD, Anne (1998). *Semiótica Teatral*. Madrid, Universidad de Murcia.