

## **“Los hundidos y las salvadas”: la exoneración de responsabilidad femenina en la última dictadura militar según Pavlovsky<sup>1</sup>**

**María Florencia Heredia**  
**(Universidad de Buenos Aires)**

El 10 de julio pasado en el Partido de Quilmes, fue condenada a prisión perpetua la cabo Marta Jorgelina Oviedo, integrante de la Policía Bonaerense, por el delito de torturas seguidas de muerte.

Se trata de la primera mujer en la historia argentina en seguir esa suerte.

El dato, mencionado tangencialmente, sin énfasis de ningún tipo, en los medios que cubrieron el juicio y fallo del Tribunal –acaso más preocupados por la persistencia de ciertos métodos represivos de la fuerzas de seguridad interna en democracia, o en los desaciertos de un proceso judicial que absolvió a otros presuntos participantes en el hecho-, resulta, por lo menos, llamativo.

En un país que, hace sólo unas décadas, para desplegar los objetivos de la denominada Doctrina de la Seguridad Nacional, se apoyó sistemática y sostenidamente en los “métodos de la contrainsurgencia”; en un país en el que aún hoy siguen dilucidándose en los tribunales las responsabilidades derivadas del terrorismo de Estado, no hay antecedentes de condenas a mujeres por la ejecución de esas prácticas.

¿Hemos estado las mujeres en verdad al margen de lo ocurrido? ¿Hubiese podido llevarse a cabo una institucionalización de la violencia de la magnitud y extensión de la padecida en la década del setenta sin participación activa de las mujeres? ¿Es estrictamente cierto que, en el marco de tales prácticas represivas, sólo hemos sido víctimas o, en el peor de los casos, testigos aquiescentes, cómplices pasivas?

Las preguntas se recortan incómodas sobre un telón de fondo habitado por las Madres que, desde las *rondas* iniciadas en 1977, transformaron su dolor en praxis militante, por las Abuelas, por las numerosas mujeres víctimas que

---

<sup>1</sup> Este trabajo fue leído en el XV Congreso Internacional de Teatro Argentino e Iberoamericano, organizado por el GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano), del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, agosto 2006.

encarnaron la lucha y se legitimaron en una resistencia activa, acaso por los ecos de la Lisístrata y su cruzada de abstinencia sexual, repudio activo a la guerra de los hombres, oposición centrada en la fuerza de su femineidad y la de sus seguidoras.

Este trabajo participa de la certeza de que el género fue un clivaje decisivo a la hora de diseñar las políticas de opresión y represión. No intenta cuestionar las múltiples formas que adoptó la ferocidad sobre las mujeres ni su capacidad para renacer y construir, para nominar, para gritar la denuncia. Lejos de ello, pretende internarse en los interrogantes planteados para poner en crisis los dispositivos socio-culturales que abonan la aparente omisión; dispositivos éstos que no sólo tienen un correlato ajustado en el sistema político y jurídico argentino, sino que, del mismo modo, han encontrado en las manifestaciones de la cultura en general y del teatro en particular, un ámbito que reproduce la premisa de la falta de protagonismo femenino en las prácticas represivas de la última dictadura militar.

Las veo con sus camisas celestes, pulcras; sus cabellos recogidos con prolijidad, esos uniformes azules (...) Me da una bronca increíble porque son mujeres, como lo era mi hermana y como soy yo. Siempre pensé que las mujeres estamos para acariciar, para amamantar, para criar a los hijos. Creí que nuestra naturaleza no estaba preparada para matar (...) pensaba cómo unas manos pequeñas o unos pies de zapatos chiquitos podían estrellar cabezas contra las cosas o pegar puntinazos al estómago<sup>2</sup>

Las palabras de la hermana de Andrea Viera, víctima de la agente Oviedo, resuenan con la fatalidad de una sentencia y se erigen en un prisma a través del cual se puede intentar un primer abordaje. El desgarrar de estos dichos destila la incredulidad nacida de la vulneración de estereotipos sociales, acusa la subversión de aquellos roles tan férreamente instalados en el imaginario colectivo, que tornan "imposible" que las manos "nacidas para acariciar", muten en vejación, que los cuerpos "chiquitos" destinados a dar vida puedan ser vehículos para la muerte.

La persistencia e internalización de estos modelos se interpone como un obstáculo en el delineado preciso de la realidad política de la década del setenta -y aún de nuestros días-, fundando una realidad *otra* que les reserva a las mujeres un

---

<sup>2</sup> Entrevista a Eugenia Vázquez, hermana de la víctima Andrea Viera, "La corporación", Suplemento "Las12", *Página 12*, 22 de Junio de 2006.

lugar pasivo y distante en las responsabilidades de aquella coyuntura y circunscribe, consecuentemente, al ámbito de lo masculino la implementación de la violencia.

En tal línea de pensamiento se han inscripto gran parte de los estudios de género y movimientos feministas argentinos. Ejemplo de ello son las palabras vertidas por la investigadora Elizabeth Jelín<sup>3</sup>:

La represión fue ejecutada por instituciones masculinas y patriarcales: las fuerzas armadas y las policías. Estas instituciones se imaginaron a sí mismas con la misión de restaurar el orden natural (de género). En sus visiones, debían recordar permanentemente a las mujeres cuál era su lugar en la sociedad –como guardianas del orden moral, cuidando a maridos e hijos, asumiendo sus responsabilidades en la armonía y la tranquilidad familiar. Eran ellas las que tenían la culpa de las transgresiones, de subvertir el orden jerárquico *natural* entre hombres y mujeres. Los militares apoyaron e impusieron un discurso y una ideología basadas en valores *familísticos*. La familia patriarcal fue más que la metáfora central del régimen, también fue literal.

Es decir, las pautas de sexuación que entonces imprimió el régimen sobre los cuerpos de los detenidos y detenidas, y las atribuciones, representaciones y símbolos emergentes que se desprendieron de ellas, no son sino un desprendimiento de esas construcciones sociales que les han servido de base y fundamento y que, instaladas en el inconsciente colectivo, habían ya impregnado la vida política, aún la democrática, de aquella década.

Tomemos por caso el discurso pronunciado por Juan Domingo Perón el 1º de mayo de 1974 ante la Asamblea Legislativa, el mismo día que -horas después- se rompería en Plaza de Mayo el romance forzado del entonces Presidente con Montoneros. En el marco de la violencia política incipiente, Perón intentó un discurso pacificador, integrador, convocando a diferentes actores y sectores del mapa social y político a sumarse al proyecto de país que se estaba construyendo. Así, les dedicó palabras a la juventud argentina, a los trabajadores, a los empresarios, a los intelectuales, a las Fuerzas Armadas, a la Iglesia y, por último, por separado, a la mujer, obviando el hecho de que las mujeres se encontraban ya

---

<sup>3</sup> Véase Jelín, Elizabeth, 2001. "El género en las memorias de la represión política", en revista *Mora*, número 7, octubre, Facultad de Filosofía y Letras, UBA: 127-137.

integradas activamente en cada uno de los grupos anteriores. Luego de destacar su satisfacción, como mandatario y hombre, por la evolución del lugar de la mujer en la sociedad argentina y por el logro que importó el derecho de voto femenino señaló: "Nuestras mujeres mostraron desde entonces que pueden trabajar, elegir y luchar como los varones y preservar, al mismo tiempo, los atributos de femineidad y de esposas y madres ejemplares con que impregnan de afecto nuestra vida".

Resulta inevitable trazar un puente entre las palabras del mandatario y aquellas otras de la hermana de Andrea Viera. Nuevamente, asistimos a la internacionalización de roles reñidos con la práctica de la muerte. Amparadas en las algodonadas garras de los atributos femeninos socialmente consolidados, en el destino unívoco de portadoras de afecto y suavidad, las mujeres son las grandes ausentes de las políticas represivas.

*El señor Galíndez* (1973), *Tercero incluido* (1981) y *Potestad* (1985) reprodujeron tal premisa. Reconocido por haberse internado sistemáticamente en el estudio de la psicología del represor como vía para denunciar a la tortura como institución, y a la institución como una "fábrica de producción de subjetividad"<sup>4</sup> en la que tales prácticas se interiorizan como normales, Pavlovsky propone en las tres piezas un singular desplazamiento desde la patología individual –ajena, enmarcable dentro de parámetros de "anormalidad"- a una patología institucional palpable, en la que los torturadores, los apropiadores de niños y los cómplices –portadores de una humanidad imposible en los textos de Pavlovsky-, son delineados lejos de los maniqueísmos tradicionales. Pero las mujeres de tal cosmogonía quedan afuera de ese retrato implacable de los torturadores/ejecutores, no son alcanzadas por la sangre –aquella que baña paulatinamente la cara del médico de *Potestad* sobre el desenlace-. En materia de responsabilidades son confinadas a encarnar, a lo sumo, el ambiguo espacio reservado a la indiferencia o a la complicidad civil. Porque, aún desde la voluntad crítica y la resistencia –desde el halago a la "esencia" femenina-, la dramaturgia de Eduardo Pavlovsky reprodujo las certezas de base que circulan en nuestro imaginario social:

---

<sup>4</sup> Eduardo, Pavlovsky, *Micropolítica de la resistencia*, Buenos Aires, Eudeba/CISEG, 1999.

Existe un poder básicamente masculino. El hombre clasifica, segmenta ordena, centraliza, crea permanentemente maquinarias binarias (arriba, abajo, central, periférico, etcétera) (...) la mujer también puede acoplarse a este tipo de organización atrapada por esta maquinaria, oponiéndose al hombre en su mismo sistema de poder, donde no le queda otro espacio de lucha que intentar ocupar el lugar del hombre, invirtiendo los roles, pero sin modificar la maquinaria del sistema de poder masculino. Pero existe también una micropolítica, un mundo molecular, que escapa permanentemente a estas líneas duras de poder, que no se deja capturar por ningún sistema clasificatorio. Todo este proceso molecular (...) es definido por Deleuze como "devenir-mujer". Es otra manera de observar la gran potencia de lo femenino. Su gran misterio. Su gran belleza. El hombre puede "devenir-mujer" en el amor, en la ciencia, en la creación. No todas las mujeres, dicen Deleuze y Guatari, pueden "devenir-mujeres". Muchas quedan atrapadas en la maquinaria del poder masculino, en las luchas dentro del mismo sistema. Es cuestión de elegir. Magnífico misterio de lo femenino<sup>5</sup>.

Tanto en *El señor Galíndez*, como en *Tercero incluido* y *Potestad*<sup>6</sup>, la trama se construye sobre puntos de fricción, zonas textuales donde el autor juega con las oposiciones, las contrariedades, los desperfectos, porque en esos desajustes que se operan entre lo manifiesto y lo oculto, entre lo decible y lo indecible, aún entre el ámbito de lo público y lo privado, se va construyendo la ficción y su fuerza. Zonas donde los personajes pierden y el relato gana: desde esa oscuridad se intenta un salto hacia una alteridad intolerable y se develan diferentes sentidos de lo mismo. En varios pasajes de estos textos dramáticos, estos espacios en conflicto tienen la carga de una oposición entre lo masculino y lo femenino. Entre hombres y mujeres se oye un diálogo que no es del orden de la vieja disputa entre razón y sentimientos: aquí los hombres sienten y lo expresan descarnadamente. Aquel diálogo desarrollado durante la modernidad precisaba de protagonistas convencidos y los de estas piezas dramáticas se encuentran en cambio capturados por las dudas, los miedos, el dolor, las contradicciones derivadas de su doble constitución.

Con vistas a analizar la funcionalidad de los personajes femeninos presentes o referidos en *El señor Galíndez*, *Tercero incluido* y *Potestad*, trazaremos dos

---

<sup>5</sup> Pavlovsky, Edurado, "El poder tiene sexo", en *Clarín*, 27 de diciembre de 1991.

<sup>6</sup> Con la elección de dicho corpus pretendemos demostrar que, pese a que las piezas fueron producidas en tres momentos históricos y políticos diferentes –mientras *El señor Galíndez* fue escrita antes del advenimiento de la última dictadura militar argentina, *Tercero incluido* fue presentada en el marco del ciclo Teatro Abierto 1981, cuando el gobierno de facto daba clara señales de agonía, y *Potestad* fue estrenada en plena primavera democrática-, los años transcurridos y los cambios político institucionales no importaron una modificación de la concepción del rol de lo femenino en la dramaturgia de Pavlovsky.

criterios: el primero de ellos, centrado en los roles sociales que encarnan; y el segundo, orientado a delinear los comportamientos adoptados ante las tragedias colectivas.

Las mujeres de *El señor Galíndez* condensan los atributos tradicional e históricamente asignados a lo femenino -son personal de limpieza y cocina (Sara), prostitutas (La Coca y La Negra), concubinas (Nelly), o esposas y suegras y, desde la estrecha esfera de acción determinada por tales roles, son puestas a reafirmar la masculinidad de Beto, Pepe y Eduardo. A través de ellas, los hombres despliegan todo el abanico de roles esperables. Así, mientras la vieja Sara despierta una suerte de sentimiento filial que invita a la consideración y protección, las prostitutas y Nelly abren las puertas a la mostración de una virilidad que, por un lado, legitima a Eduardo ante los ojos de sus compañeros y, por el otro, sirve de excusa para exhibir las formas ocultas de violencia. Por su parte, tanto la esposa como la suegra de Pepe, detentan la función de insertar al hombre en un medio familiar patriarcal, gobernado por el mandato y la obediencia.

Por su parte, el personaje de Carmela en *Tercero incluido* es índice de la aquiescencia. Gobernada por un deseo carnal que demanda pronta resolución, "Ella" sigue los delirios bélicos de su marido Anastasio hasta donde le es posible, sólo con el fin de poder concretar una relación sexual que se viene postergando hace meses. Es decir, lo primario, la pulsión hecha cuerpo, está puesta en el lugar de lo femenino -y contrapuesta a la "racionalidad", a la elaboración de tácticas y estrategias, propia de lo masculino-. Resulta menester señalar que, aunque la guerra patriótica que "Él" considera se está llevando a cabo es a todas luces un absurdo -cuyo delineado no carece de intencionalidad crítica en la instancia autoral-, la mujer, lejos de asumir la voz del sentido común, se configura como cómplice del personaje masculino: las refutaciones de las argumentaciones de él (que vislumbra índices inequívocos de la batalla pública en las situaciones privadas) no responden a un interés de índole social, sino a un deseo particular que evidencia un claro desinterés por el prójimo.

Los personajes femeninos de *Potestad* abunda sobre las premisas sobre las cuales se construyeron las mujeres de *El señor Galíndez*: Ana María -la esposa del apropiador- habilita la mostración de cierta faceta amorosa/romántica del hombre, mientras que Tita, en su rol de amiga/hermana que brinda contención y escucha,

se constituye en condición de posibilidad para la exposición de la vulnerabilidad de un personaje masculino vencido.

Los textos dramáticos escogidos trasuntan la certeza de que la represión desatada por el terrorismo de Estado en el país se inscribió en una verdadera estructura, en un sistema montado prolijamente con escaso o nulo margen para la improvisación, cuyos protagonistas fueron menos “demonios” que burócratas, funcionarios de una inmensa maquinaria de la muerte. No en vano, las actividades de los grupos de tarea son llamadas y entendidas como “trabajo”. Ese sistema no pudo sostenerse sino merced a la existencia de una sólida red de “colaboradores” – activos y pasivos-, que abonaron la “trivialización del mal” y coadyuvaron, en diferentes medidas, a su instauración y supervivencia. En las piezas que nos ocupan, los personajes femeninos no personalizan la puesta en acto del horror, terreno –insistimos- reservado a lo masculino. Con excepción de los tramos en los que resultan claras víctimas, adoptan comportamientos que se erigen en un verdadero muestrario de aquellos otros que, desplegados por la sociedad civil, facilitaron el proceso.

En *El señor Galíndez*, el comportamiento de Sara trasciende a la mera aquiescencia; a su manera resulta una pieza vital del engranaje que habita. Mezcla y superpone saberes y espacios, entrecruzando sus legalidades y poniendo en escena una moral lábil que condena la presunta “mala educación” y “perversidad” de la juventud –sea ésta narrar situaciones inherentes a la intimidación, cambiar abruptamente de tema o abrigar la intención de contemplar revistas pornográficas- pero que no se resiente ante la actividad que –sabe, ve, comparte- desarrollan sus *compañeros de trabajo*: la práctica de la tortura. En la vieja Sara, ésta se encuentra naturalizada.

Si bien el presente análisis se centra en el estudio de los textos dramáticos, corresponde señalar que en la puesta en escena de la pieza llevada a cabo por Norman Briski en 1995, se introdujo en torno al personaje de doña Sara una innovación que no se había planteado en 1973 en la versión del director Jaime Kogan. Redundando y profundizando sobre la noción expuesta, Briski hizo permanecer a Sara en el sótano toda la obra, incluso en el momento de la tortura, haciéndola experimentar cierto gozo al espiar la escena. Por otro lado, a nivel verbal, en la conversación que Sara mantiene con Eduardo se advierte la reiteración de una fórmula que cobró habitualidad en el tejido social de los setenta:

como una sutil variación del clásico “no te metás”, la señora repite “eso es asunto suyo” y “no tiene por qué seguir contándome”, frases a partir de las cuales el dramaturgo deja planteada una radiografía crítica de los que, deliberadamente, buscaron no enterarse.

En el otro extremo del arco, Coca y La Negra –las prostitutas cuyos servicios el señor Galíndez obsequia a sus muchachos-, encarnan a las víctimas de un sistema que en el texto dramático se devela en todas su crudeza a partir de su aparición. Estas mujeres que, sin saberlo, se encuentran en situación de riesgo desde que ingresan al lugar, hacen avanzar la acción y tienen la función de desnudar tópicos centrales de la pieza como el verdadero “trabajo” de los personajes masculinos, los recursos organizados y aptos con que cuentan para el desarrollo de la tarea y, acaso más sutilmente, el tono ideológico y político de la maquinaria. Nótese al respecto que el hecho que desencadena la furia de Pepe es el tatuaje de Perón en la espalda de Coca<sup>7</sup>. Entre los extremos de la complicidad deliberada de Sara y la victimización de las chicas, Nelly, y la esposa y suegra de Pepe, habitan el farragoso campo indefinido de quienes no ven –acaso no quieren ver-, callan y, desde el silencio, en cierto modo, legitiman.

El diálogo que se suscita en *Tercero incluido* después del ataque que, en manos de Anastasio, se produjo con una escopeta al colectivero de la línea 10 y a una pasajera, resulta un índice de la complicidad civil antes señalada y del egoísmo. Aunque Carmela concluya “Son inocentes” (281)<sup>8</sup>, mira pasivamente por la ventana de su cuarto –actitud que rememora la indolencia social que plantea la pieza *Los prójimos* (1966), de Carlos Gorostiza- al tiempo que afirma “A la vieja la

---

<sup>7</sup> Lo señalado por Magda Castelví de Moor en su artículo “Eduardo Pavlovsky: Teatro de deformación y denuncia”, publicado en Osvaldo Pellettieri (comp.) *Teatro latinoamericano de los 70. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*, Buenos Aires, Corregidor, 1995, abre otra línea de análisis. Refiere la autora en relación a los tatuajes que las prostitutas tienen en sus espaldas: “La Negra tiene una calcomanía de San Martín de Tours, el patrono de Buenos Aires, y la Coca una de Perón con la banda presidencial. Es inevitable no pensar en la prostitución de la iglesia y el estado, aunque podrían hacerse otras asociaciones, sobre todo porque llevan el rótulo atrás” (91). Más allá de lo afirmado por la investigadora, consideramos que la crítica a la institución eclesiástica y al Estado se despliega en toda su magnitud en *Potestad*. En efecto, sobre el desenlace el apropiador habla telefónicamente con la niña Adriana y le dice: “Hola, Adriana, no hables hija, no hables y escuchá, escuchá... .Yo quiero que sepas que mamá y papá están aquí rezando por vos todos los días, todos los días rezando... hay que tener mucha paciencia, Adriana, mucha paciencia. Porque si las cosas siguen así, y Dios quiere, dentro de muy poco vamos a estar juntos otra vez los tres, Adriana”. La invocación divina en boca de un criminal y aquel “si las cosas siguen así” son índice de un estado de cosas disfuncional, de una complicidad perversa entre una Iglesia y un Estado que, habiendo debido velar por la preservación de los derechos humanos, se constituyeron en los principales artífices del asesinato de treinta mil personas en nuestro país y de la apropiación de gran cantidad de hijos de desaparecidos.

<sup>8</sup> Eduardo Pavlovsky, “Tercero incluido”, en *Teatro Abierto 1981*. Volumen II, Buenos Aires, Corregidor, 1992..



sacan muerta. Que en paz descanse. La gente está desesperada. Corren por la plaza desesperados" (281). La indiferencia que trasuntan sus palabras se enfatiza, luego, a partir de lo señalado en las didascalias: "...Carmela cambia de actitud, se siente vencedora. Tira la escopeta, el casco, el libro, se saca el deshabillé y se va acercando a Anastasio que se entrega" (281). Resulta pavorosamente claro que el personaje femenino no condena el accionar de su esposo sino que, pese a entender que se trató de un asesinato, se siente vencedora, porque una vez muertos los enemigos invisibles, puede adentrarse en el postergado juego amoroso conyugal – juego amoroso éste que nunca dejó de ser su último objetivo-.

En *Potestad*, desde la extraescena, Ana María resulta un personaje emblemático: esposa del apropiador<sup>9</sup>, la medida judicial que le quita a la nena, la sume en una desesperación que su marido entiende como un tránsito hacia la locura. En su juego pendular, Pavlovsky nos enfrenta así a una lucha entre una interioridad desgarrada que mueve a la compasión y una connivencia que demanda implacable condena. Porque a partir de las palabras del protagonista, se verifica que el crimen se consumó tanto sobre el silencio inicial de la esposa –"Esta nena es nuestra, me la gané ¡YO! ¡YO! ¡iiiEs nuestra!!! ¡iSh Shhh!! No preguntes nada. Nunca preguntes nada. Nunca más" (45)<sup>10</sup>, le advierte-, como sobre su participación activa después –"Le enseñamos a decir mamá y papá de entrada" (45) -. En un gesto que obsesiona al protagonista masculino, Ana María le quita la mirada. Poco importa si ello se debe a la locura o si el gesto se halla direccionado a mortificar a su esposo. Lo cierto es que la mirada importa siempre un saber que inspecciona al otro, y que en este caso la mujer elude esa confrontación, pero no

---

<sup>9</sup> Aunque no constituya el aspecto central del presente trabajo corresponde señalar que el hecho de que el protagonista de la pieza carezca de nombre se erige como un gesto de indudable sesgo político. En tal elección estética se vislumbra otra de índole ética consistente en la interpelación al lector y/o espectador con la idea de que cualquiera pudo haber sido un engranaje en aquella maquinaria horrorosa que modificó trágicamente la historia del país. En tal sentido, resulta menester señalar que en una actitud que se repetirá en su dramaturgia posterior, el autor decidió incluir en el delineado del personaje masculino ciertos elementos autorreferenciales. Si bien estos elementos se hallan vinculados a su poética y a la noción de "dramaturgia de actor" que irrumpió en la segunda mitad de los años ochenta modificando el panorama del sistema teatral argentino, también evidencian la asunción de una eventual responsabilidad individual en la tragedia colectiva. En efecto, el personaje del apropiador refiere repetidamente a la devoción por el deporte en su juventud (sabemos que Pavlovsky fue boxeador...) como a su preocupación por un estado físico que ya no es el de antes y se constituye en obstáculo a la hora de pretender seducir a la mujer –tópico que también aparecerá en *La muerte de Marguerite Duras* (2001)-. Si en *La muerte...* la decrepitud se asociará a los inconvenientes que trae aparejado el uso de una dentadura postiza, en *Potestad* estará instalada en el dolor de rodillas. Imposible no relacionar tal dolencia con las propias palabras de Pavlovsky "Odio, a veces, los síntomas de la edad, sobre todo algo que me decía mi padre: lo primero que se resiente no es el sexo sino las rodillas" (*Revista Viva*, 18 de septiembre de 1994).

<sup>10</sup> Eduardo Pavlovsky, *Potestad*, Buenos Aires, Galerna, 2001.

opera ruptura alguna con el lazo que la une a su lugar. Su quiebre no constituye, como en el caso del film *La historia oficial*, de Luis Puenzo un punto de marcha hacia otro destino<sup>11</sup>.

El personaje de Tita es el más ambiguo de los analizados hasta el momento. Porque, a diferencia de Ana María que le arrebató la mirada al apropiador, ésta le presta sus oídos. Sin embargo, en tanto la enunciación mediata e inmediata del texto dramático se abstiene de dar pistas acerca de las características que adopta tal escucha, la entidad final del personaje se configuraría en el propio devenir escénico. Tita puede ser cómplice, testigo, doble del apropiador según la elección del director; pero nunca mano ejecutora. En un metatexto aportado por Pavlovsky (2001) que narra las transformaciones que sufrió la puesta en escena de la pieza, luego de referir al pasaje de la media hora inicial de duración a los 57 minutos finales en el momento en el que Pavlovsky-actor comprende que estaba frente de un "texto de actuación" en el cual el texto de "autor" era tan sólo un boceto (entendimiento que, según sus palabras, se constituyó en una suerte de bisagra en su carrera), el dramaturgo se adentró en la descripción del enriquecimiento de la obra a partir de la sustitución del personaje de "Tito" por el de "Tita". Cuenta Pavlovsky que con la incorporación de la actriz Susy Evans –quien reemplazó a Tito Drago- el personaje del apropiador comenzaba a "titubear, a balbucear. Acá, frente a la mujer, parece la ternura, la necesidad de las caricias, me empiezo a dar cuenta de que el secreto del personaje estaba en hablarle a una mujer"<sup>12</sup>. Es decir, mujer como marco contenedor; como presencia silenciosa y necesaria, como acompañante pasiva del hombre –del personaje y del actor; tanto en el universo del texto dramático como en el del texto espectacular-.

---

<sup>11</sup> La relación establecida con la película de Puenzo no se debe únicamente a que ambas obras abordan el mismo tópico. Hemos invocado tal film porque se constituyó en un punto de fractura en el proceso de ensayo de la puesta de *Potestad* de 1985 que, bajo la dirección de Norman Briski, contaba con la actuación de Mandy Suárez y el propio Pavlovsky. Cuenta el autor que Briski "un día reúne al elenco y dice que no puede estrenar porque acaba de ver una copia de *La historia oficial* de Luis Puenzo y *Potestad* tiene coincidencias con esa película. Yo le planteé que no tenían nada que ver y que a mí me respaldaban antecedentes como *El señor Galíndez* y *El señor Laforgue*, también historias de represores de las que *Potestad* era una especie de continuación. *Potestad* no era coyuntural sino la expresión y la síntesis de mi investigación de muchos años: problematizar la represión desde la óptica del represor en un lenguaje específico teatral (...) Sin embargo, Briski se puso muy duro y se afirmó en una actitud que para mí sigue siendo hoy incomprensible. Entonces reunió al elenco y dijo: "Bueno, si yo estreno es por vos". Éramos muy amigos y decirme que estrenaba sólo por no dejarme en banda, me pareció una locura. Fue algo muy difícil, muy difícil..." (declaraciones de Eduardo Pavlovsky en Jorge Dubatti, *Eduardo Pavlovsky. La ética del cuerpo. Nuevas Conversaciones*, Buenos Aires, Atuel, 2001; 115-116).

<sup>12</sup> Declaraciones de Pavlovsky en Dubatti, *op. cit.*, 118.

Como señaláramos al comienzo de este trabajo, lejos de aseveraciones contundentes, nuestra intención no fue otra que la apertura de interrogantes respecto de las eventuales omisiones en los tratamientos tradicionales de temas vinculados a nuestro pasado reciente. Buscamos adentrarnos en la inspección de aquellas "certidumbres objetivas"<sup>13</sup> sobre las que se levanta nuestro imaginario. Si bien es cierto que la historia les debe a las mujeres –a su impronta, a la femineidad desde la que pelean espacios merecidos, a la naturaleza vasta a partir de la cual pueden ser a un tiempo suaves y aguerridas- un reconocimiento que en algunas instancias aún se demora, también lo es que la conciencia de nadie puede tranquilizarse porque decida esconderse en un cliché.

[herediaflores@yahoo.com.ar](mailto:herediaflores@yahoo.com.ar)

**Abstract:**

This paper aims to question the generalized idea that women have only been victims or, when worst, consenting witnesses, passive accomplices of the violence of Argentina's last military dictatorship. According to the author, culture in general and theatre in particular reproduce this idea when omitting female active participation in these repressive practices. To study this, the author focuses her analysis on three plays written by Eduardo Pavlovsky: *El señor Galíndez*, *Tercero incluido* and *Potestad*.

**Palabras clave:** mujer- tortura - dictadura - Pavlovsky - *Potestad-Tercero incluido- El señor Galíndez*

**Key words:** woman - torture - dictatorship - Pavlovsky - *Potestad-Tercero incluido- El señor Galíndez*

---

<sup>13</sup> Véase Slavoj Žižek, *Porque no saben lo que hacen. El goce como factor político*, Buenos Aires, Paidós, 1998.