

Dictadura y “vuelos de la muerte” en *El Señor Laforgue* (1982-1983) de Eduardo Pavlovsky: intratextualidad y metáfora haitiana en la recuperación del teatro macropolítico de choque

Jorge Dubatti¹

Resumen

Durante el exilio (1978-1980) y en el primer desexilio todavía en dictadura (1980-1982), Eduardo Pavlovsky produce un teatro macropolítico pero metafórico, indirecto en su impacto comunicacional (Cerca, Cámara lenta, Tercero incluido). Sin embargo, ya en la declinación de la dictadura (1982-1983), con *El Señor Laforgue* (escrita en 1982, poco después de la Guerra de Malvinas, y estrenada en 1983), retoma con variaciones la poética del teatro macropolítico de choque que había practicado en los setenta con *La mueca*, *El Señor Galíndez* y *Telarañas*. Su carácter político explícito, directo, queda a la vista frente a las dificultades de encontrar director para llevar a escena la obra: descubre en varios directores miedo y resistencia a llevar la pieza a escena. *El señor Laforgue* guarda un múltiple vínculo intratextual con *El señor Galíndez*, lo que revela el proyecto de Pavlovsky de regresar a su teatro macropolítico de choque, pero al mismo tiempo registra una novedad en este corpus político: la mediación de la metáfora haitiana (la horrorosa experiencia de la dictadura y la represión de Duvalier) y el intertexto de *Papa Doc y los Tontons Macoutes. La verdad sobre Haití*, de Bernard Diederich y Al Burt (1972). Una lectura del libro de Diederich y Burt demuestra que, más allá de la declaración de deuda con este texto, Pavlovsky no se basó centralmente en él para la escritura de *El señor Laforgue*. Pavlovsky reelabora la información que ha recogido en el desexilio, a partir de testimonios, sobre los “vuelos de la muerte”. En la presente ponencia nos detendremos en la representación de la dictadura en *El Señor Laforgue* a partir de los principales procedimientos constructivos de su poética.

¹ Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Dictadura y “vuelos de la muerte” en *El Señor Laforgue* (1982-1983) de Eduardo Pavlovsky: intratextualidad y metáfora haitiana en la recuperación del teatro macropolítico de choque

El Señor Laforgue, de Eduardo Pavlovsky, figura entre las primeras obras dramáticas argentinas en las que se representan los “vuelos de la muerte” (Verbitsky, 1995) y los desaparecidos, no concluida aún la dictadura de las Fuerzas Armadas y el “Proceso de Reorganización Nacional”. El texto forma parte del corpus que llamamos “el teatro de los muertos”.²

Escrita en Buenos Aires durante el primer semestre de 1982 (Pavlovsky había regresado del exilio en 1980), y publicada en julio de ese mismo año (por Ediciones Búsqueda),³ *El Señor Laforgue* comienza a circular como libro poco tiempo después de la derrota en la Guerra de Malvinas.⁴ Subió a escena en el Teatro Olimpia (Sarmiento 777) el 20 de mayo de 1983, ya en la transición entre dictadura y democracia, con modificaciones en el título y agregado de un subtítulo: “*El Señor Laforgue*” (*La transformación*)⁵, bajo la dirección de Agustín Alezzo. Luego pasó al Teatro Payró.⁶ Pavlovsky integró el elenco (personaje protagónico: Capitán⁷ Juan Carlos Open / Jorge Laforgue), junto a Chani Mallo (Pichona Open), Adolfo Yanelli (Calvet), Chunchuna Villafañe (Rosa Laforgue), Santiago Garrido (Inspector), Sara Krell (Doña Sara), Alejandro Maci (Martín Laforgue), Erika Schmid (Enfermera), Claudia Plotquin (sic en el programa de mano, debería decir Plotkin: Mariana Laforgue), Roberto Caminos (Enfermero 2°), Roberto Marchetti (Enfermero 1°) y Jacques Arndt (Oficial).⁸

Tras reconstruir instancias de la génesis y la escritura de *El Señor Laforgue* a partir de

² Venimos desarrollando este concepto en diversos trabajos (véanse, entre otros, Dubatti 2003 y 2014).

³ Sello independiente que publicó buena parte de la obra de Pavlovsky, años después cambia su nombre por Búsqueda de Ayllú. En la edición de *El Señor Laforgue* se declara como dirección de la editorial una casilla de correo en Buenos Aires e impresión en los Talleres Gráficos SLOAR, Lanús Oeste, Provincia de Buenos Aires.

⁴ En 1989 el mismo texto fue reeditado en España junto a *Cámara lenta, Pablo y Potestad* (Madrid, Fundamentos). Pavlovsky lo incluyó, sin cambios, en su *Teatro Completo II* (Atuel, 1998a). Fue traducido al italiano por Ana Cecilia Prenz y editado en 1998b.

⁵ Obsérvese el agregado de las comillas al nombre, que toma distancia de la realidad del personaje y sugiere que se trata de un “alias”, así como del subtítulo.

⁶ En el Olimpia se presentó dos meses, luego tres más en el Payró.

⁷ Obsérvese este otro agregado en el programa de mano, ausente en el texto de 1982: se explicita que Juan Carlos Open es “Capitán”.

⁸ En el programa de mano se completa la ficha técnica del espectáculo con los siguientes datos: Vestuario, escenografía e iluminación de Héctor Calmet; Asistencia de dirección de Ernesto Claudio. Incluye además “Agradecimientos: a la colaboración de los actores Miguel Moyano, Ángela Ragno, Estelvio Suárez Arfen (voces en off) y nuestro agradecimiento a Mene Arnó – Diego Flesca”.

metatextos y testimonios del dramaturgo, y definir el estatus del único texto dramático conservado,⁹ nuestra ponencia se propone analizar su recuperación, con variaciones innovadoras, de las estructuras y la concepción del teatro macropolítico de choque, que Pavlovsky había practicado en los setenta y debió interrumpir por la censura, el intento de secuestro y el exilio (Dubatti, 2004). Nos detendremos en dos procedimientos constructivos de su poética: el múltiple vínculo intratextual con *El señor Galíndez*; la mediación de la metáfora haitiana en el intertexto de *Papa Doc y los Tontons Macoutes. La verdad sobre Haití*, de Bernard Diederich y Al Burt (1972).

Génesis y escritura

En el breve prólogo a la edición de 1982 Pavlovsky refiere cómo conoció en Madrid, durante el exilio, a “un poeta haitiano que me contó los horrores de su patria y de la bárbara represión de Duvalier” (5). Luego, cómo tomó contacto con el libro *Papa Doc y los Tontons Macoutes*, de Bernard Diederich y Al Burt, con prefacio de Graham Greene, editado en Barcelona por Aymá Sociedad Anónima, en 1972. Pavlovsky agradece a Shasha Altaraz por “su asesoramiento sobre la historia de Haití” (5).

Tanto el poeta haitiano como el libro me produjeron una tremenda impresión. De esa honda impresión surge esta obra de teatro. Es mi respuesta estética. Esta obra trata sobre la represión de ‘Papa Doc’ en Haití durante el lapso que media entre los años 1958-1959. (5).

En 1982, cuando todavía está vigente el régimen *de facto* que censuró uno de sus espectáculos (*Telarañas*, 1977) y quiso secuestrarlo con un grupo paramilitar (marzo de 1978)¹⁰, Pavlovsky no declara otras variables que puso en juego en la escritura de *El Señor Laforgue*, acaso como forma de autopreservarse. Ya concluida la dictadura, el dramaturgo las explicitará en nuevos metatextos y testimonios. En 1994 entrevistamos al artista en *La ética del cuerpo* y nos reveló que el origen de la historia de Juan Carlos Open provenía de una experiencia personal, en el desexilio, en torno de los llamados “vuelos de la muerte”:

[Para la escritura de *El señor Laforgue*] también funcionó en mí lo vivencial. En 1980 vine del exilio y un amigo mío, con quien había estudiado medicina y con quien habíamos compartido muchos años la carrera juntos, porque además era psicoterapeuta, me invitó a almorzar. Era dueño de un laboratorio médico en esos

⁹ Todas las citas se hacen por la edición de 1982.

¹⁰ Véase al respecto el relato del mismo Pavlovsky en *La ética del cuerpo* (1994: 67-79).

momentos. Hasta ese día, yo no tenía la menor idea de escribir una obra de teatro, después de *Cámara lenta*. Mi amigo había sido Ministro de Onganía en una provincia. Estábamos almorzando y, de pronto, pasó una persona con guardapolvos blanco. ‘¿Ves ese médico que pasó por ahí?’, me dice mi amigo. ‘Lo tuve que internar porque empezó a delirar. Se encargaba de anestesiar a los prisioneros políticos que arrojaban desde los aviones al río. El les daba la anestesia para que fueran arrojados sin tanto sufrimiento. Tuvo un brote psicótico y comenzó a delirar. Y en su delirio empezó a relatar las anécdotas de los aviones, comenzó a decir que era de la Marina y que arrojaban prisioneros al Río de la Plata’. Mi amigo me explicó que, muy impresionado por esto, lo había medicado y había resuelto emplearlo en su laboratorio. ‘Claro, él tiene hijos y nadie le daba empleo’. Se había convertido en una bomba. Era un represor que deliraba la represión. Yo esto lo viví casi como una fábula. Yo sabía borrosamente que tiraban presos políticos por los aviones. Pero allí me enteré de golpe, de forma brutal. Me impresionó también la forma desinteresada en que mi amigo había ayudado a este ‘pobre hombre’ porque tenía hijos. Me parecía que tenía el horror al lado, tanto en lo relativo a lo anecdótico del avión como a la forma del relato sobre lo del avión. En ningún momento hubo de parte de mi amigo una crítica a la desaparición de la gente o en cuanto a esta monstruosa forma de tirar gente al río. Este fue el núcleo de *Laforgue*, el coágulo vivencial, emocional. La imagen de los cadáveres que llegan flotando a las islas. (1994: 98-99).

Poco tiempo después, en el artículo “El señor Laforgue” (*Página/12*, 4 de marzo de 1995, reeditado en *Micropolítica de la resistencia*, 1999: 115-116), Pavlovsky ofrece otro testimonio coincidente, donde agrega otros detalles:

Cuando volví del exilio llegué a conocer un médico de la Marina que había sido el encargado de anestesiar a los prisioneros de la ESMA –antes de arrojarlos desde los aviones Electra de la Armada al Río de la Plata-. En el año 1978 hizo un brote psicótico comenzando a delirar entonces sus tremendas verdades y atrocidades. La Armada lo sacó de circulación, lo medicaron psiquiátricamente y lo emplearon como administrativo en un laboratorio medicinal. Yo lo conocí en el laboratorio cuando ya la fuerza de su delirio se había domesticado en libido burocrática. Tuve la ocasión de observarlo trabajar y confieso que era difícil imaginar que detrás de ese buen empleado administrativo se escondía un monstruoso médico cómplice de la represión. (1999: 115).

A continuación Pavlovsky establece explícitamente la conexión entre su obra y aquella experiencia:

El señor Laforgue [...] trataba sobre este tipo de represión. La historia de un aviador que arrojaba prisioneros desde su avión, previa anestesia. En la obra, un prisionero se salvaba llegando a las costas de un país vecino, relatando todo el episodio represivo con lujos y detalles. Entonces la Marina le ofrecía al aviador inculcado la posibilidad de cambiarle su identidad y enviarlo a Filadelfia, con una ‘nueva familia’, para evitar la problemática de la denuncia. (1999: 115).

Recuerda finalmente que muchos espectadores, en 1983, salían de ver la función de su pieza y se referían a

lo inviable de este tipo de represión. Algunos se negaban a aceptar un dispositivo tan cruel como posible. Hoy, el capitán de corbeta Scilingo confiesa una realidad que supera la crueldad de la ficción en mi obra. *El señor Laforgue* o *El señor Galíndez* son siempre la vuelta terrorífica de lo reprimido. Pero tengamos bien en cuenta que Rolón, Pernía y Scilingo no representan sólo historias pasadas de la represión sino la confirmación de que esos dispositivos represores siguen intactos, como libres está hoy los torturadores que utilizaron estos malévolos instrumentos. Forman parte hoy del aparato represor que funcionará si las condiciones de futuros estallidos sociales lo exigieran. *El Señor Galíndez* y *El Señor Laforgue*¹¹ siguen vivos e intactos. Es bueno saberlo para no sorprenderse. (1999: 116).

“Un represor que deliraba la represión”; “la vuelta terrorífica de lo reprimido”. La historia del aviador Capitán Juan Carlos Open toma las directrices principales del relato del médico. El mismo Pavlovsky lo afirma en *La ética del cuerpo*: “Allí tenía una anécdota real de la Argentina, y de una forma específica de la represión. Esta anécdota fue el esqueleto o columna vertebral de la obra” (1994: 99).

También en *La ética del cuerpo* Pavlovsky señala que el contacto con la historia del médico represor fue anterior al conocimiento y la lectura del libro de Diederich y Burt: “Cuando le cuento [a Shasha Altaraz] la anécdota [del médico represor] y lo que quiero escribir, me dice que eso también ocurría en Haití, que por qué no consultaba el libro” (1994: 99). El estímulo prioritario en la génesis de la obra fue, entonces, el episodio del médico, y *a posteriori*, como consecuencia del deseo de escribir sobre este caso real de la Argentina, surgió el interés por estudiar la historia de Duvalier en Haití. Es clave señalar que en el artículo “El Señor Laforgue” de *Página/12* (1999: 115-116) Pavlovsky ya ni siquiera menciona el referente haitiano.

En conclusión, la historia del médico fue “el esqueleto o columna vertebral de la obra” (1994: 99), y recurrir a la historia haitiana, como veremos enseguida, fue un procedimiento de enmascaramiento metafórico con fines de autoprotección.

Texto dramático pre-escénico

En todas las ediciones (1982, 1989, 1998) se reproduce el mismo texto dramático pre-

¹¹ En bastardilla en la edición, pero se refiere tanto a los textos como a los personajes.

escénico.¹² Esta separación de la escritura respecto del trabajo del actor y la escena parece reencontrar a Pavlovsky con el ejercicio de la dramaturgia de autor (o de gabinete, al margen e independiente de la actividad escénica). Por esto mismo en 1994 Pavlovsky plantea un reparo al texto:

La obra era interesante pero estaba demasiado armada, es una obra fría, muy calculada para mi forma de creación... Creo que el mismo hecho de tener una narrativa particular a través del relato de mi amigo conspiró contra la obra. Porque mi teatro se basa más bien en trozos de fragmentos de diálogos imprecisos, en situaciones inciertas, que van surgiendo a través de la escritura, mientras que allí tenía una anécdota real de la Argentina, y de una forma específica de la represión. Esta anécdota fue el esqueleto o columna vertebral de la obra. (1994: 99).

De allí la doble reflexión que propone en la “Introducción” (1982: 7) y a la que define como “la propuesta Estética [sic, con mayúscula] de *El Sr. Laforgue*” (7).

Por un lado, expone la necesidad de “un cambio de estilo” en la progresión del texto y en su implícita matriz de representación: “Comienza con un estilo semirealista y a medida que la obra se desarrolla, las escenas deben llegar al ‘realismo exasperante’” (7). Recordemos al respecto que en 1967, en “Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia” (metatexto central de su dramaturgia inicial), Pavlovsky expresa su desconfianza frente al concepto de “teatro del absurdo” y prefiere el “realismo exasperado”¹³:

Entiendo como extraña la denominación de ‘*teatro del absurdo*’, porque ha sido en general mal interpretada, aun para aquellos que aceptaban la línea de ruptura de este tipo de teatro. Tal vez de todas las denominaciones que se han encargado de definirlo, hay una que pareciera ser la que más capta el sentido pluridimensional del mismo; me refiero a la definición que da F. M. Lorda Alaiz, señalándolo como teatro del ‘realismo exasperado’. (1967: 5).

En 1982 Pavlovsky considera este “realismo exasperante” el único procedimiento capaz de expresar la “obviedad del horror”, naturalizado o trivializado en la cotidianeidad:

La idea sería la de multiplicar dramáticamente el horror. La obviedad del horror tiene que ser llevada hasta el extremo límite posible de lo dramático. En última instancia, la realidad siempre es más fantástica que todo lo posible de imaginar. Potenciar dramáticamente la interiorización de la violencia como obvia, como cotidiana. (1982: 7)

Por otro, sugiere a los artistas que llevarán a escena la obra que incidan en ella reescribiéndola

¹² Para la clasificación de los textos dramáticos según su relación con la escena, Dubatti 2013.

¹³ Obsérvese la diferencia entre “realismo exasperado” (1967) y “realismo exasperante” (1982).

desde la actuación y la escena:

Si bien la obra es un texto ya escrito y terminado, el director y los actores son los encargados de multiplicar la propuesta del autor, y multiplicar es, en última instancia, deformar la propuesta inicial. Encontrar los múltiples sentidos ocultos del texto. Lo que el autor no sabe y los actores y directores deben descubrir durante los ensayos. Las acciones y movimientos deben encontrarse en las improvisaciones. Cada grupo debe descubrir sus propios movimientos. Cada ideología tiene movimientos precisos. Se debe Re-inventar y Re-crear lo escrito. Pluridimensionalizarlo. (1982: 7)

En 1982 Pavlovsky sugiere ya su concepto de “estética de la multiplicidad”, que ya está plenamente presente en la praxis de su obra siguiente a *El señor Laforgue: Potestad* (estrenada en 1985), y que desarrollará teóricamente *in extenso* años después (Pavlovsky, 1993; Pavlovsky, Kesselman, De Brasi, 1996). La "estética de la multiplicidad" es una síntesis de saberes anteriores: la experiencia de la postvanguardia en los sesenta, la frecuentación investigativa del teatro de Samuel Beckett, el trabajo con Alberto Ure en *Atendiendo al señor Sloane* y en *Telarañas*, el descubrimiento de la multiplicación dialéctica en el proceso creador a comienzos de los setenta y, especialmente, el protagonismo que adquiere la corporalidad en la dialéctica autor-actor. Es también una actualización del pensamiento de Pavlovsky de acuerdo a la complejidad de los nuevos tiempos, y al teatro que el propio Pavlovsky empieza a ver en Buenos Aires en los setenta y ochenta (especialmente el de Alberto Ure y Ricardo Bartís). En un texto publicado en el número de la revista *El Ojo Mocho* dedicado a Ricardo Bartís, más tarde reproducido en *Cancha con niebla* (Bartís, 2003: 122-123), Pavlovsky define la “estética de la multiplicidad” como un “teatro del devenir”. Destaquemos en ese artículo su concepto de “nuevos *ritornellos*”, que podemos relacionar con la apropiación actoral-directorial de los textos pre-escénicos que ya refiere en 1982.

Recuperación del teatro macropolítico de choque

A diferencia de sus textos anteriores del período de exilio y primer desexilio (*Cerca, Cámara lenta, Tercero incluido*), en *El Señor Laforgue* Pavlovsky se corre del mundo micropolítico / privado / íntimo de la pareja o de la amistad entre un boxeador y su entrenador, para representar nuevamente la esfera macropolítica / pública / institucional. “*El Señor Laforgue* marca mi vuelta al teatro de tono político”, afirma (1994: 96); la obra surgió “del proyecto de hacer un teatro político de denuncia en ese momento final de la dictadura” (1994: 98). Como la Argentina está todavía en 1982 bajo régimen *de facto*, “en un momento todavía difícil

políticamente para hablar de la represión” (1994: 98), Pavlovsky recurre a una metáfora, pero de referencialidad transparente y unívoca: el “Operativo Mar Abierto” de la dictadura de François Duvalier en Haití, que en la recepción situada en la Argentina genera la inmediata referencia a la represión, los desaparecidos y los “vuelos de la muerte” de la dictadura local. Pavlovsky regresa al teatro macropolítico de choque (cuyos exponentes corresponden al período 1970-1977: *La mueca*, *El Señor Galíndez* y *Telarañas*), pero levemente atemperado por la mediación metafórica.

Llamamos teatro macropolítico de choque (Dubatti, 2004) a una poética abstracta vinculada a la macropolítica del marxismo/socialismo/la izquierda, que recupera las estructuras basales del drama moderno (su matriz mimético-discursivo-expositiva, el efecto de contigüidad de los mundos poéticos con el régimen de experiencia de lo real, la exposición de un tesis) y los combina con procedimientos provenientes de la postvanguardia y otras poéticas modernizadoras (teatro épico, teatralismo, simbolismo, expresionismo). Esta poética de matriz realista y procedimientos cruzados realistas-desrealizadores, es puesta al servicio del discurso macropolítico del socialismo (la revolución marxista es el fundamento de valor, la lucha de clases, las grandes configuraciones ideológicas de la izquierda contra la subjetividad de derecha y capitalista, encarnada en el Estado *de facto*, cívico-dictatorial). El teatro establece un vínculo ancilar con el proyecto utópico-político del socialismo. La llamamos “de choque” porque el teatro reduce su nivel metafórico, literaliza la referencialidad de los mundos poéticos y diseña en forma directa, explícita, una nítida cartografía de amigo, enemigo, aliados potenciales y neutrales. Qué cuestiona: las estructuras del capitalismo, la derecha, la dictadura. Qué propone: los valores ideológicos del marxismo. Contra quién: en el caso argentino, contra la subjetividad de derecha encarnada en las fuerzas de la dictadura cívico-militar y la tortura como institución estatal represiva. Desde dónde: desde la utopía marxista. El teatro, en suma, como metáfora epistemológica de una concepción dialéctica del mundo y la historia, que persigue el enfrentamiento para propiciar síntesis superadoras hacia una mayor dignidad histórica del hombre y una incidencia directa en lo social.

En *El Señor Laforgue* se advierte, como en las obras de exilio y desexilio, el procedimiento del enmascaramiento metafórico –frecuente en años de la dictadura para evitar la censura, o la persecución–, pero al mismo tiempo la voluntad de habilitar, evidente y directamente, la complicidad de los receptores en la decodificación del referente nacional y coetáneo. Funciona

así como el teatro histórico, caracterizado por una doble temporalidad: la de la ficción de base histórica y la del presente de la composición / publicación / representación. La historia como metáfora del tiempo presente o del pasado cercano. Con acierto escribe Scipioni:

Es por eso que, en las entrevistas anteriores al estreno de la obra, tanto Pavlovsky como el director Alezzo subrayaron el marco histórico de la obra, la dictadura haitiana alrededor de 1958. Es decir, procuraron prevenir de antemano una posible intervención de la censura, contextualizando expresamente la obra en un ámbito que no fuera la Argentina de esos años. (2000: 207).

Relaciones intratextuales: *El Señor Galíndez* y *El Señor Laforgue*

En *El Señor Laforgue* Pavlovsky manifiesta su proyecto de retomar la poética del teatro macropolítico de choque a través de la evidente operación de reescritura intratextual de *El Señor Galíndez* (texto canónico de dicha poética). La intratextualidad es “el proceso intertextual [que] opera sobre textos del mismo autor” (Martínez Fernández, 2001: 151). El mismo Pavlovsky asegura en *La ética del cuerpo* que en *El Señor Laforgue* “retomo de alguna manera *El Señor Galíndez*, desde el título y desde la perspectiva del represor” (1994: 96). *El señor Laforgue* guarda un múltiple vínculo intratextual con *El señor Galíndez*, ya manifiesto en el título, pero a la vez relevantes diferencias. Resumamos en el siguiente cuadro las principales acciones de la historia de *El Señor Laforgue*¹⁴ y, en columna aparte, señalemos los trazos intratextuales, para luego detenemos en una política de la diferencia:

Estructura externa	Principales acciones de la historia	Intertexto con <i>El Señor Galíndez</i>
[1] “Escena de Juan Carlos y Doña Sara”	Espacio I. Juan Carlos (todavía sin apellido) acude a donde lo han citado, una habitación semirealista, neutra, de la que no se da detalle (no se la define: sabremos progresivamente que hay un ropero, una cama, una mesa con un teléfono, etc., pero no sabemos si es una oficina, o una habitación de hospital, un lugar reservado, etc.). Encuentra a una compañera de trabajo, Doña Sara, que limpia el lugar. Se sorprende de que siga trabajando “en la casa” (9), es decir, para la “Institución”	Doña Sara es personaje de <i>ESG</i> , también personal de limpieza. Es la que recibe a Eduardo, como en <i>ESL</i> a Juan Carlos. Los “muchachos” (9), en <i>ESL</i> sin nombres, recuerdan a Beto y Pepe, y Juan Carlos a Eduardo. “Distintas generaciones” (10). Doña Sara y Juan Carlos parecen recordar la noche de <i>ESG</i> . Pavlovsky busca generar la ilusión de un paralelismo y que el espectador se acuerde de

¹⁴ Utilizaremos en el cuadro las siglas *ESG* y *ESL* para referirnos a las obras. Las citas de *El Señor Galíndez* se hacen por Pavlovsky, 1998: 153-185.

	<p>(término que se usa en la tabla de personajes, p. 8). Recuerdan el pasado en común. Doña Sara dice que a Juan Carlos lo llamaron para hablar con Barbot. Barbot quiere conocer más sobre su pasado. “Dice que los mejores no se equivocan y si se equivocan es para siempre” (p. 10) Juan Carlos y Doña Sara se tratan con mucho cariño, han construido en el trabajo un vínculo de afecto.</p>	<p><i>ESG</i>. A diferencia de <i>ESL</i>, Doña Sara trata a Eduardo con hostilidad y desconfianza. Como en <i>ESG</i>, no sabemos qué es ese lugar ni qué está pasando: no se entrega información, se coloca al espectador en una posición infrasciente. Hay una diferencia con <i>ESG</i>: Juan Carlos dice haberse visto “una sola vez” con Barbot (10), es decir, Barbot y Papá Doc son figuras públicas, a diferencia de Galíndez, a quien nadie ha tratado de manera directa. Otro rasgo común: uso de palabras generales o pronombres no referencializados: “aquí”, “ellos”, “la casa”, “el trabajo”, etc..</p>
<p>[2] “Escena de Juan Carlos hablando por teléfono”</p>	<p>Espacio I. Juan Carlos habla a su casa. Lo atiende personal de servicio. “Habla el señor” (12), dice. Pide hablar con su hijo y luego con la esposa.</p>	<p>Recuerda la escena de <i>ESG</i>: Beto habla por teléfono con su esposa y su hija (173-174). Juan Carlos tiene un status social más alto que Beto y Pepe. La presencia del teléfono recuerda los llamados de Galíndez.</p>
<p>[3] “Escena con la Enfermera”</p>	<p>Espacio I. La Enfermera llama a Juan Carlos por su apellido: Open. Tiene que hacerle a Juan Carlos unas preguntas de “rutina” (13). Suena el teléfono y piden por la Srta. Melnier. La Enfermera recibe instrucciones por teléfono, que Juan Carlos no oye. La Enfermera pregunta datos físicos, luego por operaciones y rasgos psicológicos. Juan Carlos se define como “un tipo triste” (15): “no le encuentro verdadero sentido a las cosas” (16). Juan Carlos se preocupa: “dónde van” estas preguntas, y ella no le contesta. “-Usted no sabía? –No, no sabía”. (16)</p>	<p>Nuevamente la imagen del teléfono, en este caso alguien (no sabemos quién, como Juan Carlos) que da instrucciones a la Enfermera, como en <i>ESG</i> los llamados de Galíndez a Beto, Pepe y Eduardo. Beto y Pepe dudan, se preguntan si el que llama es Galíndez. Se profundiza la infrasciencia: ni Juan Carlos ni el espectador entienden qué está pasando ni qué va a pasar. Se siente que todo lo que sucede y sucederá está digitado por una autoridad o autoridades que dan órdenes desde afuera, presentes en</p>

	Juan Carlos, seductor, le pregunta a la Enfermera si la volverá a ver: “No depende de mí” (17).	ausencia, como Galíndez.
[4] “Escena de Calvet y Juan Carlos”	<p>Espacio I. Calvet dice que lo “mandaron” (17) a verlo a Juan Carlos. Este afirma no conocerlo. Cuando Juan Carlos quiere hablar por teléfono Calvet le adelanta: “No le van a contestar”, “Es la costumbre, no contestan cuando uno los llama” (17). Juan Carlos pregunta: “¿quiénes son ellos?” “Ellos son ellos... no tengo mejor forma de llamarlos... los otros... ellos. Aquí todo es más simple... todo se divide por dos... los buenos y los malos, los duros y los blandos” (20). Juan Carlos dice no entender qué pasa ni quién es Calvet y éste le indica: “No se apresure que todo se va a aclarar” (21).</p> <p>Calvet afirma que está ahí porque “quieren que usted sepa... todo lo que yo sé [...] del avioncito”. “[Soy] uno de los que subieron a su avión el 3 de julio de 1958, uno de los cuatro que íbamos a bordo” (23).</p> <p>Juan Carlos pide por teléfono hablar con Bicard (24), la operadora le dice que espere el llamado.</p> <p>Calvet cuenta cómo trabajaba Juan Carlos, piloto, con un médico, para arrojar desde el avión prisioneros al mar. “[Usted era] un verdadero Tonton Macoute, un hombre moderno” (25). Refiere cómo logró sobrevivir, cómo salió una nota sobre los vuelos de la muerte en un diario europeo donde nombran a Open.</p> <p>Calvet: “Los otros 49 están muertos... pero yo... yo... estoy medio muerto... pertenezco a otra categoría... estoy y no estoy Barbot nos llama los fantasmas... los muertos vivos... los que no podrán ser vistos nunca a la luz del día” (26-27).</p> <p>Calvet explica por qué está ahí: “querían que por gentileza mía usted se</p>	<p>Así como en <i>ESG</i> les mandan las prostitutas, a Juan Carlos le mandan a Calvet.</p> <p>Aparición de un personaje nuevo, que no está en <i>ESG</i>: el “muerto vivo” (26-27), la víctima de la acción de Juan Carlos que regresa y da testimonio. Variante original del teatro de los muertos. “Soy una reliquia... un testigo histórico... nadie se anima a matarme... en el fondo creo que me admiran” (29).</p> <p>Calvet dice “Yo no conozco personalmente a nadie, yo recibo órdenes y las cumplo. A Barbot lo vi una sola vez en mi vida” (27).</p> <p>Novedad: inversión de roles: “Al final usted y yo aquí juntos, como en el avioncito; allá mi vida dependía de usted; y ahora su vida depende de mí. ¡Qué gracioso!” (29) “¡Usted y yo estaremos ligados hasta nuestra muerte!” (29).</p> <p>El personaje del muerto-vivo padece amnesia retrógrada (29) y adquiere aristas colaboracionistas con sus verdugos (30).</p>

	enterara por qué lo habían mandado llamar... no quieren hablar con usted, hasta que no sepa por boca mía todo lo que yo sé...” (28).	
[5] “Escena del tratamiento”	Espacio I, pero metamorfoseado. Juan Carlos intenta hablar por teléfono. Abra la puerta y la cierra. “Un sonido intenso invade el escenario [...] todos los diálogos que siguen no se deben escuchar” (31) Llegan la Enfermera y dos hombres. Explican a Juan Carlos. Le dan un audífono. Transformación del espacio: el ropero es una pantalla de proyección y la cama es un sillón de dentista. “El cuarto se ve transformado en un lugar de experimentación, de laboratorio” (32). Imágenes de la vida de Juan Carlos en la pantalla.	Paralelo con escena de sonido intenso durante la inminencia de tortura en <i>ESG</i> . Paralelo con la transformación del espacio en cámara de tortura en <i>ESG</i> .
[6] “Escena de Juan Carlos y Pichona”	Espacio I metamorfoseado. Pichona visita a Juan Carlos. Le trae tarta pascualina con “vitaminas” para evitar los “eructos” (33). Se trata de una metáfora: a pesar del tratamiento, Juan Carlos sigue hablando de los vuelos de la muerte. No puede “digerir” lo que ha vivido: el “eructo” es productor del “regurgitar” de la memoria. Entra Doña Sara, que parece ver diariamente a Juan Carlos porque le dice a Pichona que la extraña y “siempre pregunta por usted” (35). Doña Sara demuestra conocer y comprender la ideología de Duvalier: explica que “estos eructos no son tan peligrosos, los peligrosos son los que hacen ECO AFUERA [sic, mayúscula]” (36). Doña Sara saca un torno y le afila los dientes. Juan Carlos parece un lobo. Contraste entre lo que Sara dice de Juan Carlos, que es un niño mimoso, y su aspecto de lobo feroz. Sara dice que deja solos a Juan Carlos y Pichona, pero no se va. La pareja tiene sexo mientras Sara la observa. Juan Carlos queda solo con los nuevos	La intervención de Sara vuelve a recordar el paralelo Eduardo / Juan Carlos: “Desde el primer día que vino con los muchachos yo lo tuve que mimar” (38). Pero a partir de esta escena se ausenta la intratextualidad y el <i>ESL</i> se aparta de <i>ESG</i> , se profundiza lo nuevo desde una política de la diferencia: el intento de cambiar la personalidad, la memoria y la familia de Juan Carlos.

	dientes.	
[7] “Escena simultánea”	Espacio I, en paralelo con Espacio II. Metamorfosis de Juan Carlos en Jorge Laforgue, “un culturalista de la época de Charles Atlas” (39). Escena muda y en cámara rápida “cine rápido”, en la que intervienen “varias personas” (39).	Otra transformación, además de la del espacio. Recordemos el subtítulo del estreno en 1983: “La transformación”.
[8] Escena de la medalla	Espacio II, en paralelo con Espacio I. Inspector entrega a Pichona la Medalla del Heroísmo en reconocimiento a Juan Carlos. Han tenido problemas con Juan Carlos en el “traspaso de la información de los operativos” (41). Pichona observa que “todo el mundo habla del operativo Mar Abierto”. Inspector señala que es “una guerra sucia, llena de cadáveres sucios” (41). Someterán a Juan Carlos a “un tratamiento nuevo que usaban con los marines en Vietnam” (42). “La droga del olvido”, en pastillas. Juan Carlos se ha olvidado de todo: los operativos, el pasado y su propia familia. “El ya no es el” (43). Luego de la droga del olvido, “la verdadera transformación... la verdadera metamorfosis” que consiste en “por computadora le creamos una nueva personalidad... una nueva identidad” (43). Juan Carlos es ahora “Jorge Laforgue, profesor de cultura física con destino a Filadelfia, casado con Rosa Laforgue y padre de Mariana y de Martín Laforgue” (43). Pichona pide que la “arreglen” y le dan una pensión vitalicia de 2.000 dólares con reajuste trimestral (44). [se comunican ambos espacios] Aparece Juan Carlos ya transformado. Pichona, excitada, pide tener sexo con él, pero no se lo permiten y se retira.	La droga del olvido se complementa con la amnesia retrógrada de Calvet. Relación con la memoria del Flaco Ahumada en <i>ESG</i> .
[9] “Escena del fracaso”	Espacio I. Laforgue recibe en su cumpleaños a su esposa Rosa y a su hijo Martín. Confundido, Laforgue empieza a repetir maquinalmente la información que le han inculcado. Para	Juan Carlos se revela contra sus jefes. Sospecha de sus superiores como sospechaban Beto y pepe del suicidio del Relación con el caso del Flaco

	<p>distraerlo de su brote, Martín pone música de Pink Floyd y lo invita a bailar como parte del festejo. Laforgue baila torpemente “como una mulata bailando el vudú” (49). Está poseído (49). Laforgue se pone violento y quieren escapar, pero han cerrado la puerta. Laforgue dice que “El dolor es soportable más allá de lo posible” (50). Laforgue ataca a Martín, habla como Juan Carlos y lo obliga a decirle dónde están Guilbard y Larsen. Martín y Rosa se disculpan: “No conocemos a Barbot. Sólo de nombre [...] No entendemos nada de política” (51). “Pensamos que Duvalier es lo mejor para Haití. Pero no sabemos nada. ¡No queremos saber nada! ¡Nunca supimos nada! ¡No debemos saber nada!” (51). Juan Carlos dice que se quieren lavar las manos y “enchufarle el fardo” porque “tienen miedo a lo que puede venir”, “las represalias” (51).</p>	<p>Ahumada (165-166): preocupación de Beto y Pepe.</p>
<p>[10] “Escena del Inspector y Laforgue”</p>	<p>Espacio I. Inspector anuncia a Laforgue que en cuanto llegue la visa zarpa a Filadelfia. Laforgue pide más pesas. Inspector pregunta por la reunión de cumpleaños con la familia y Laforgue los acusa de burlarse de él. Laforgue amenaza con una pesa al Inspector para que baile. Este baila. Laforgue expresa que tiene miedo y el Inspector lo arrulla. Sueña que viajan a Filadelfia con la familia y los arrojan del avión. Inspector le deja un frasco de vitaminas (la droga del olvido) para que no sueñe más. Laforgue, solo, se pone tres pastillas en la boca y hace pesas.</p>	
<p>[11] “Escena de la despedida”</p>	<p>Espacio I. Inspector anuncia a la familia Laforgue completa que ha llegado el día de la partida. Laforgue está como drogado. Laforgue camina rígido y a pasos cortos. Se ha tomado todo el frasco de pastillas. No pueden</p>	

	controlarlo físicamente. Laforgue no ha perdido la memoria porque grita “¡Al avión no!” (58). Salen al aeropuerto. El Inspector, ya solo, pone la radio. Voces de Duvalier, Voz de mujer periodista y Voz de campesino.	
[12] “Escena de los aparecidos. Final”	Espacio I. Desde afuera se oye el ruido del mar. Inspector y Calvet, quien trae como mensajero información de lo que sucede. Un temporal trae el mar a la ciudad y arrastra los cadáveres arrojados en él. La gente busca a sus familiares. Papa Doc se ha ido a la Isla Tortuga con toda su familia. Barbot se ahorcó. La gente cava fosos para dar a los muertos “santa sepultura” (60). Con el ruido creciente del mar llegan gritos humanos. Rezan, lloran, bailan vudú y están contentos de haber encontrado los cuerpos. Las madres. El francés del avión. Barbot sepultado. Aparece Laforgue en medio de la gente: “Parece indignado. Clama venganza. Represalias. [...] Dice que tienen que encontrar a los culpables, que se haga justicia” (61). Los Tontons Macoutes no están, porque hay una final de béisbol. Muchas más gente escucha al “predicador” (62) Laforgue. Una ola gigante llena la sala de cadáveres. Calvet y el Inspector rezan el padre nuestro de Duvalier. Una voz en off dice: “Catecismo de la Revolución de Duvalier, Puerto Príncipe, Haití, 1962” (63). Silencio total. Luz sobre la multitud de cadáveres.	

El título, el protagonismo del represor y la focalización de su problemática desde su propio ángulo de afecciones, el personaje de Doña Sara (que encarna la figura del testigo y la complicidad civil), la “institución” organizada desde el poder estatal, el uso de palabras generales, las “transformaciones”,¹⁵ la mediación del teléfono y la ausencia-presencia de las

¹⁵ Pavlovsky y Jaime Kogan usan esta misma palabra “transformación” en su prólogo a *El Señor Galíndez* (1998: 155).

máximas autoridades, el uso de palabras generales que finalmente se desambiguan, son procedimientos constructivos que evidencian el proyecto de Pavlovsky de reenviar a *El Señor Galíndez* como filiación al teatro macropolítico de choque. Pero a partir de la Escena 6 *El Señor Laforgue* comienza a diferenciarse. Pavlovsky otorga una nueva dimensión a la parábola de Open/Laforgue: su transformación de colaborador en oponente del régimen, el proceso de resistencia a la metamorfosis que impulsa el poder y el advenimiento de otra transformación, del “hijo mimado de Barbot y de Papá Doc” (27) al “predicador” que reclama justicia y denuncia a los culpables (62). Aparece entonces una nueva figura en la dramaturgia pavlovskiana dentro de la galería de monstruos del colaboracionismo: la del arrepentido que denuncia. Reversión del microfascismo. Open deviene, de esta manera, en un instrumento solidario con la política de choque y adquiere una inesperada deriva positiva (en oposición a Calvet). Así como la parábola del joven Eduardo, en *El Señor Galíndez*, traza un relato de educación (cómo se hace torturador-ideólogo), a su manera la experiencia de Juan Carlos Open también encierra la figura de un aprendizaje, pero cambiado de signo, contrario al régimen. Es un aprendizaje, experiencia y descubrimiento de la resistencia, de manera consciente (51) e inconsciente (lo reprimido que se abre camino: 56 y 58; véase Glickman, 1984). Una diferencia fundamental es el devenir cómico-grotesco del personaje de Open a partir de su metamorfosis en fisicoculturista. Pero el gran cambio relevante es, por la vía de la naturaleza, la utopía marina de los “aparecidos” (59), variante de la falacia patética: la naturaleza, a través del huracán y el mar, encarna el sentimiento del hombre de recuperar a los muertos y desenmascarar a los asesinos. La naturaleza es el sujeto no-antropomórfico que hace justicia, en una suerte de animismo metafóricamente asociado al reclamo de las víctimas.

Entre los procedimientos desrealizantes cabe destacar el aluvión final de cadáveres, que guarda un vínculo intertextual con el teatro de Ionesco (*La lección, Amadeo*) y con el propio teatro de Pavlovksy (los muñecos arrojados en serie en el final de *El robot*). Pavlovsky otorga al intertexto/intratexto postvanguardista una funcionalidad política semejante a la concretada por el uruguayo Carlos Manuel Varela en su *Alfonso y Clotilde* (Dubatti, 1995).

Desde el punto de vista semántico, *El Señor Laforgue* coincide con *El Señor Galíndez* en la intencionalidad del teatro político de choque: denunciar las instituciones represivas del Estado dictatorial cívico-militar; denunciar el horror de la represión ilegal; denunciar la complicidad civil y el horror naturalizado en la vida cotidiana por la población; denunciar una subjetividad

represiva (microfascista) en la población que, como Doña Sara, porta, explicita y reproduce la ideología de las autoridades represoras; denunciar la “normalidad del monstruo”, es decir, la subjetividad del represor desde su propio ángulo de afecciones.

El carácter de choque de *El Señor Laforgue*, la transparencia de su metáfora haitiana, queda a la vista ante las dificultades del dramaturgo para encontrar director que llevara a escena la obra. Pavlovsky termina su escritura “de autor” en 1982 y cuando ofrece la pieza, descubre en varios directores miedo y resistencia a trabajar con *El señor Laforgue*.

No voy a nombrar a nadie pero te puedo decir que le di la obra a ocho directores. De esos ocho directores algunos me dijeron que la obra era muy mala; otros, que estaba loco; otros, que esperara dos años. Sorpresivamente, aparece Agustín Alezzo, que tiene poco que ver con mi teatro, y me dice: "Yo la hago". Me impactó mucho. Creo que fue uno solo el que me dijo: "A mí tu teatro no me gusta nada". David Amitín. Me aclaró: "A mí ninguna de tus obras me gusta y no creo que seas un buen autor teatral". Fue muy rotundo. Pero muy sincero. Los demás bosquejaron dudas sobre el "momento", otros me dijeron "No me animo".(...) Agustín (Alezzo) se jugó en un momento todavía difícil políticamente para hablar de la represión. (1994: 96-98).

La mayoría de los directores a los que se la ofrecí temieron la idea de retomar en el escenario la línea de batalla cultural, porque *El señor Laforgue* aludía directamente a la represión militar argentina en 1982” (1994: 99).

Haití, una metáfora transparente

Como ya señalamos en nuestra tesis doctoral (Dubatti, 2004), la lectura del ensayo *Papa Doc y los Tontons Macoutes. La verdad sobre Haití* de Diederich y Burt (1972) pone en evidencia que Pavlovsky no se basó centralmente en este texto para la escritura de *El señor Laforgue*: la historia de Open no proviene de allí. Según dijo Pavlovsky en *La ética del cuerpo*, Altaraz le habló de la existencia del libro de Diederich y Burt luego de que el dramaturgo le refiriera el relato que había escuchado al médico sobre los vuelos de la muerte (1994: 99). La contextualización de *El Señor Laforgue* en Haití entre 1958 y 1962 sólo fue originalmente una estrategia de enmascaramiento para atenuar el impacto de choque que habría producido llevar a escena directamente esta historia ambientada en la Argentina. Es muy poco lo que toma Pavlovsky de Diederich y Burt: la represión de la dictadura y el horror de los crímenes, los nombres de Duvalier y Barbot (el resto los inventa), el vudú (pero cambiado de signo), el huracán. Transcribe o reelabora aislados pasajes del libro, por ejemplo, cuando cita el “Catecismo de la Revolución de Duvalier” (Pavlovsky, 1982: 62-63; Diederich-Burt, 1972: 280-281) o cuando le da la palabra al dictador:

“Voz de Duvalier: Los que desean destruirme, desean destruir a la madre patria. Soy y represento un movimiento histórico de vuestro destino. Yo he aceptado de Dios el poder y por Dios tengo la intención de conservarlo siempre hasta organizar el país. En cuanto Presidente, no tengo enemigos ni puedo tenerlos. Un enemigo mío es un enemigo de la Nación, y a la Nación corresponde juzgarlo” (1982: 58),

que se corresponde con la cita de Diederich-Burt, 1972: 211, por supuesto, reescrita por Pavlovsky. Pero son vastas las diferencias. En el libro de Diederich y Burt no se habla de vuelos de la muerte, no hay “Operativo Mar Abierto”, ni referencia a los crímenes aéreos del 3 de julio de 1958. Pavlovsky produce ficción: mezcla las fechas, inventa nombres y episodios, hace con el ensayo su propio “ritornello”, la multiplicación de la obra de Diederich y Burt no desde la literalidad sino desde sus afecciones, como años después hará con *Coriolano* de Shakespeare (Dubatti, 2004, tomo II: 289-305). “De eso se trata, de meterse por los intersticios y plasmar nuevas intensidades. Nuevas historias a inventar. Nuevas lógicas”, escribe Pavlovsky (2002: 39). En términos referenciales, Pavlovsky funda un tercer territorio que es y no es (al mismo tiempo, con la figura del tercero incluido) Haití y la Argentina.

Bibliografía

- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.
- Diederich, B. y Burt, A. (1971). *Papa Doc y los Tontons Macoutes. La verdad sobre Haití*. Barcelona, España: Aymá Sociedad Anónima Editora.
- Dubatti, J. (1995). "Carlos Manuel Varela: intertexto absurdista y sociedad uruguaya en *Alfonso y Clotilde*". En O. Pellettieri. (Comp.). *Teatro Latinoamericano de los 70*. Buenos Aires: Corregidor, 247-257.
- Dubatti, J. (2003). “La representación de los desaparecidos en el teatro de la Postdictadura”. Trabajo leído en el *Segundo Congreso de Salud Mental y Derechos Humanos*, Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo, noviembre.
- Dubatti, J. (2004). *Poéticas y política en el teatro de Eduardo Pavlovsky (1960-2003)*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Buenos Aires. Disponible en el Repositorio Digital de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1568>
- Dubatti, J. (2013). “Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral: cambios en los conceptos de drama, dramaturgia, texto dramático, poética dramática y notación dramática”. En C. Figueroa Acevedo y A. Quintana Fuentealba. (Comps.). *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*. Valparaíso, Chile: Universidad de Valparaíso, Facultad de Arquitectura, Carrera de Teatro, 31-66.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Glickman, N. (1984). "Represión y violencia en *El señor Laforgue* de Eduardo Pavlovsky". *Discurso Literario*, N° 2, 207-216.

- Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid, España: Cátedra.
- Pavlovsky, E. (1967). *Match y La cacería*. Buenos Aires: Ediciones La Luna. La primera obra en colaboración con Juan Carlos Herme. Prólogo de Pavlovsky: "Algunos conceptos sobre el teatro vanguardia" (5-12).
- Pavlovsky, E. (1982). *El señor Laforgue*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- Pavlovsky, E. (1989). *Cámara lenta, El señor Laforgue, Pablo, Potestad*. Madrid: Fundamentos.
- Pavlovsky, E. (1993). "Estética de la multiplicidad". *Lo Grupal*, N° 10 (junio), 9-44.
- Pavlovsky, E. (1994). *La ética del cuerpo. Conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Editorial Babilonia, Col. Los Libros de Babilonia, II, Serie Diálogos 1.
- Pavlovsky, E. (1998a). *Teatro completo II*. Buenos Aires: Atuel.
- Pavlovsky, E. (1998b). "Il signor Laforgue" (11-109). En G. Brandi. (Ed.). *Sensibilità e suscettibilità*. Firenze, Italia: Casa Editrice Es.Ip.So. Traducción al italiano de Ana Cecilia Prenz.
- Pavlovsky, E. (1999). *Micropolítica de la resistencia*. Buenos Aires: Eudeba/CISEG.
- Pavlovsky, E., Kesselman, H. y De Brasi, J. C. (1996). *Escenas multiplicidad (Estética y micropolítica)*. Concepción del Uruguay, Argentina: Ediciones Búsqueda de Ayllú.
- Scipioni, E. P. (2000). *Torturadores, apropiadores y asesinos. El terrorismo de Estado en la obra dramática de Eduardo Pavlovsky*. Kassel, Alemania: Edition Reichenberger, Col. Problemata Iberoamericana, 18.
- Pavlovsky, E. (2002). *Teatro completo IV*. Buenos Aires: Atuel.
- Verbitsky, Horacio. (1995). *El vuelo*. Buenos Aires: Planeta.