

Ambigüedad verbal y dramática en *El señor Galíndez* de Eduardo Pavlovsky

DAVID WILLIAM FOSTER

PEPE: ¡Yo no entiendo un carajo! (p. 72)

PEPE: Pero, entonces, ¿quién es Galíndez?

BETO: Y a esta altura de la cosa, ¿importa realmente quién es Galíndez? (*Descontrolado.*) ¿Al fin y al cabo nos sirve de algo? ¿No está todo organizado así? ¿Acaso no te gusta este laburo? ¿No nos pagan bien? ¿Qué otra cosa podríamos hacer mejor que esto?

(*Pepe lo escucha atentamente, como si comprendiera que no hay salida. Empieza a cambiarse lentamente. Eduardo se pasea tranquilo, tocando todos los objetos que hay en el cuarto.*)

PEPE: ¡Lindo bollo en la cabeza tenés vos! ¡Nos viniste a laburar y te encontrás con todo este quilombo. (*Se sigue cambiando.*) Pero te viene bien, porque aquí hay que estar preparado para todo, ¿sabes, pibe? (p. 90)

Una de las obras de más éxito teatral de la temporada 1973 en Buenos Aires, *El señor Galíndez* de Eduardo Pavlovsky, es un ejemplo de la relativa franqueza de la opinión pública que caracterizaba el ambiente argentino de aquel entonces. Aunque trata de cómo la tortura existe como política oficial de gobierno y de cómo el torturador se ha merecido el status de un profesional con su propio sentido de misión e identidad, la obra fue montada bajo una dictadura militar (los últimos meses del gobierno de Lanusse) y fue publicada bajo otra (el gobierno de Videla que depuso a Isabel Perón en 1976). La pieza no es sólo propaganda, pero identifica los usos de la tortura por la policía argentina y por "escuadrones de la muerte," extraoficiales que imponen su propio concepto del bien público. Pavlovsky es uno de los dramaturgos argentinos contemporáneos más sobresalientes. Aporta al teatro sus conocimientos profesionales en el campo de la psicología (es médico psicoanalista que, amén de escribir dramas y ser actor, también escribe tratados de investigación sobre psicología y psicoanálisis), también se ha hecho conocer por profundizar en puntos sensitivos de la sociedad argentina.²

Sorprende mucho el hecho de que, dado el impacto que *El señor Galíndez* ha tenido en la Argentina y su aplicabilidad a toda una serie de sucesos contemporáneos, no haya recibido más atención crítica por parte de investigadores del teatro latinoamericano. La obra es importante por razones sociales y artísticas y es indicativa del talento de los dramaturgos argentinos para valerse de modalidades del teatro experimental moderno para articular conceptos sociopolíticos. Lo que interesa especialmente en el caso de *El señor Galíndez* desde este punto de vista es la reivindicación de la palabra como vehículo teatral dominante.³

Refiriéndose a formas antiguas del teatro y a la necesidad de afirmar la independencia del teatro ante la literatura escrita, los dramaturgos modernos han visto en la desvalorización de la palabra, un retorno a formas profundas de la comunicación preverbal que se alega gozan de más primacía que el lenguaje falso y degradante de la civilización moderna, junto con una promoción de los lenguajes no verbales de la experiencia teatral que la conforman como un fenómeno visual singular.⁴ De ahí que en muchas formulaciones de las estructuras semióticas del teatro, la palabra tenga que asumir una posición relativa y a veces destacadamente subordinada a los lenguajes no verbales del teatro: utilería, iluminación, efectos auditivos, vestuario, gestos; en resumen, toda la gama de fenómenos que adquieren unidad estructural en el concepto de "teatro total."⁵

En *El señor Galíndez*, el lenguaje es el vehículo dramático dominante, pero sin perturbar la naturaleza teatral de la pieza. Como teatro, la obra de Pavlovsky constituye una visión chocante de la tortura oficial.⁶ Pero en contraste con otras posibilidades representacionales, se vale relativamente poco de la presentación directamente visual de la tortura y eso más que nada en la "escena de reconocimiento" al final. En cambio, el lenguaje verbal es el vehículo principal para perfilar la atroz identidad del "señor Galíndez" y la institución que él representa. Pero el lenguaje, al cumplir con esta función, queda estructurado para transmitir, hasta la escena de reconocimiento, un máximo de ambigüedad referente a los personajes y su oficio. Esta maximación de la ambigüedad no tiene que ver, como en muchas obras literarias y dramáticas del siglo XX, con la esencial ineficacia de estructuras lingüísticas en llevar a cabo el papel comunicacional que les conferimos. Se maneja el lenguaje para enmascarar la verdad, para poder luego desvelarnosla paulatinamente, y para distraernos del enfoque original sobre lo trivial y grosero. Cuando nos damos cuenta plenamente de la verdad, ésta resulta aún más chocante. En este sentido, el lenguaje se convierte, si no precisamente en un recurso teatral expresionista, en un recurso altamente simbólico. Sirve no solamente para comunicarnos la verdad sobre la tortura oficial, sino también como una estrategia retórica para maximar, dentro del contexto global de la obra y en concierto con los elementos visuales de las últimas escenas, el choque que nos depara la pieza.

El señor Galíndez presenta tres personajes principales y tres secundarios. Al levantarse el telón, Eduardo, un joven que parece haber estado en el ejército, se está instalando en un pequeño departamento de medio pelo. No tardan en llegar Pepe y Beto (éste representado por Pavlovsky en la producción argentina

de 1973). Los dos son torturadores profesionales en cuya compañía va a aprender Eduardo este "arte." Llegamos a saber que los dos trabajan para un misterioso Sr. Galíndez, a quien nunca han visto y cuya voz jamás parece ser la misma. Comunicándose con ellos exclusivamente por teléfono, símbolo de una sociedad moderna mecanizada y anónima, Galíndez les manda prisioneros a quienes es su responsabilidad torturar; el contexto general de la pieza es un paréntesis de tiempo mientras esperan que Galíndez les confirme un "encargo." Cuando se aburren de la espera, Galíndez les envía dos prostitutas con las cuales pueden hacer "lo que se les cante." Al principio el público, al cual todavía no se le ha revelado toda la naturaleza del oficio de estos hombres, ha de creer que éstos quieren hacer el amor con las mujeres, y hay algunas indicaciones de que se va a armar una cama. Sin embargo, pronto se da cuenta el espectador— y las prostitutas también— del horrible hecho de que la diversión de los hombres será torturarlas. Este hecho conduce a la escena crucial de reconocimiento en la pieza, en la cual comprendemos, junto con las mujeres, que para Pepe, Beto y Eduardo, la tortura constituye tanto su profesión como una gratificación erótica. La cuarta persona que en varios lugares en la obra se junta con ellos es Sara, la encargada del departamento: ella representa una moralidad convencional de "nona" de vecindad.

La obra es en particular interesante en lo que respecta a la cuestión de la identificación implícita del público. Irónicamente se priva al público de un control semántico adecuado al contexto de la pieza. Sin embargo, la estructura de la pieza, como toda obra fundamentada en la presuposición de un elemento crucial velado y orientado hacia una anagnórisis aplazada, se desarrolla sobre la base de ese conocimiento incompleto para justificar, en el último análisis, el haber ocultado la verdad para revelarla sólo en el último momento.

Sara, al representar una moralidad convencional, sirve de vocero de valores fundamentales que pudiéramos asociar con un público tipo. Aunque Eduardo tiene una idea general de la realidad en la que se ha enfrascado, él es básicamente un inocente: al principio es el blanco de los chistes crueles y groseros de Pepe y Beto, una circunstancia destinada, pareciera, a que le tengamos un poco de lástima. Pero su evolución como torturador profesional va pareja con el darse cuenta el público del oficio del que es aprendiz y termina aunándose entusiásticamente con la tortura de las dos prostitutas. Estas, a pesar de ser marginadas sociales, funcionan como las imágenes más claras del espectador. Como los integrantes de la platea, "gozan" de un acceso privilegiado a una realidad desconocida, la comprensión de la cual les viene tan chocantemente (aunque de una manera más literalmente dolorosa) como al público. Y el que es un momento de reconocimiento para las prostitutas es al mismo tiempo el momento en que el espectador se entera de la verdadera naturaleza de Galíndez:

PEPE (*a Coca*): ¡Venga, mi linda peronista! Vamos a comenzar un largo viaje. Vamos a volar a las nubes. ¿Querés volar conmigo?

COCA: Sí, loquito. Quiero volar con vos.

(*Pepe la ubica a Coca sobre una cama. La cama se pone en posición vertical automáticamente.*)

PEPE: ¿No tenés miedo de volar? ¡Pibe, vení acá!

LA NEGRA (*a Coca*): ¿Ché, qué es eso?

(Coca le hace señas como que no entiende nada, pero igual le resulta divertido.)

COCA: ¡Socorro! ¡Negra! ¡Déjenme! ¡Socorro!

LA NEGRA: ¿Qué es esto? (*Se levanta de la cama.*) ¿Son locos?

BETO (*a la Negra, sujetándola*): ¡Quédate piola!

COCA: ¡Negra, ayúdame!

LA NEGRA: ¡Déjenme! ¡Hijos de puta!

(*En ese momento una música muy fuerte tapa las voces de la escena. Sólo se ve la mímica. Los actores hablan pero no se escucha lo que dicen. La situación dramática es la siguiente: Eduardo le marca a Coca zonas del cuerpo que deben interpretarse como zonas neurálgicas. Beto la tiene sujeta a La Negra, que trata de zafarse y grita histéricamente. Cuando Eduardo termina de marcarla a Coca, Pepe toma un sifón y la moja totalmente. Esta grita y llora. Está desesperada. Pepe saca de la caja una picana. La enchufa. Se ven las chispas. Hace ademán de ofrecérsela a Eduardo. Beto lo estimula para que la agarre. Eduardo vacila. Pepe insiste. Eduardo está a punto de agarrar la picana. La tensión dramática llega a su clímax. De pronto se ve que suena el teléfono. Digo se ve, porque Beto, Pepe y Eduardo quedan como petrificados . . .*) (pp. 85-86)

A través de este bosquejo general de la pieza, se puede ver cómo el impacto dramático depende de una ambigüedad crucial referente a las actividades de Beto, Pepe y Eduardo. Aunque al principio entendamos que se trata de algo extraordinario, no podemos determinar cuál es, exactamente, el oficio de estos hombres, por qué se han reunido, y cuál es la función del cuarto donde están y de los temas de conversación.

Es básicamente a raíz de esta conversación—un diálogo circunstancial—que se desarrolla la ambigüedad dominante de *El señor Galíndez*. Me refiero a la imagen de moralidad y comportamiento sugerida por el tuteo cruel mantenido por los personajes. Por ejemplo (y se supone, un poco a expensas del espectador desorientado) las primeras escenas de la obra, donde Eduardo es reprochado primero por Sara y luego por Beto y Pepe, quienes se entregan a molestarlo de una manera que prefigura el retrato completo de ellos como torturadores, se fundamenta en alusiones escatológicas y en el interés sexual que se alega tiene Eduardo por la Sara sesentona. Ella lo acusa de degenerado y los hombres se extreman en criticar sus descuidos higiénicos:

SARA: Haga pis o caca eso es asunto suyo, joven. No tiene necesidad de decirme lo que va a hacer entre esas cuatro paredes. Allí adentro cada cual hace lo que quiere. Bueno sería que uno tuviese que contar las cosas que hace ahí dentro. Es una porquería todo eso. Ustedes los jóvenes de ahora tienen la manía de contarse todo, hablan de las intimidades como si fuera un asunto público. Yo siempre digo que así pierden el encanto de las cosas. Hay cosas de las que no se debe hablar. Se pierde el romanticismo. (*Eduardo permanece parado, mirándola asombrado.*) ¿Y, no va? ¿Qué pasa ahora? (p. 63)

PEPE: ¿Qué venís a hacer acá? ¿A espiarnos?

BETO: Galíndez no manda nadie acá si no tiene ganas de venir.

PEPE: ¿De qué jugás? ¿De alcahuete? ¡Putito!

BETO: Revisalo, Pepe. Yo voy al baño. (*Sale al baño; vuelve del baño en seguida. A Eduardo:*) Decime, ¿quién carajo te creés que sos vos?

EDUARDO: ¿Qué pasa? ¿Qué hice ahora?

BETO (*a Pepe*): ¡Nos dejó los soretes de regalo!

PEPE: ¿Cómo, no tiraste la cadena?

EDUARDO: Disculpen...

PEPE: Primero llegás y te querés fifar a la vieja, y ahora nos dejás los soretes en la bandeja.

BETO (*a Pepe*): ¡Alcanzale el desodorante! ¡No se puede entrar allí!

(*Pepe saca el desodorante del armario y se lo tira a Eduardo, que se va al baño.*)

PEPE: ¡Tirá la cadena! (p. 67)

El ejemplo más sobresaliente de cómo se recurre a criterios de comportamiento convencional para enmascarar la verdadera naturaleza de Beto y Pepe, es la manera en que éste habla por teléfono con su hijita y la aspereza con la cual habla con su mujer puede verse como una manifestación de machismo convencional:

BETO (*pausa*): Hola, negra. El Beto habla, corazón. ¿Cómo te va? (*Pausa.*) ¿Cómo está la nena? ¿La abrigaste? (*Pausa.*) Mirá que está fresco esta noche. (*Pausa.*) Hacede repasar la tabla del 7, que andaba floja en el cuaderno. (*Pausa.*) ¿Quién está ahí? (*Pausa.*) Ah, tu vieja, cada vez que me voy de casa la hacés entrar a tu vieja. (*Pausa.*) ¡Má qué compañía! Mala compañía, que te envenena la cabeza... dame con la nena, dame con la Rosi. (*A Pepe.*) ¡Viene la nena! (*Meloso.*) Hola, Rosi, el papi habla. ¿Cómo le va a la muñequita? ¿Me querés mucho? Y cómo no te voy a querer si soy tu papi. (*Pausa. Seco.*) Hola, Negra, ¿qué querés? ¿La boleta de la luz? No sé, estará en el cajón de la cómoda; me das con la nena otra vez, ¿querés? (*Pausa. Meloso.*) Hola, Rosi, el papi otra vez. Y si Dios quiere, mañana voy a comer los raviolos con vos y con la abuela. ¿Te pusiste el vestidito del papi? ¿Te queda lindo? Bueno, hacé los deberes y obedecela a la mami. Sí, mi vida, sí. Chau, tesoro. (*Le manda besos.*) Dame con la mami. (*Seco.*) Hola, Negra, la nena está con la voz tomada. No, no la abrigaste. Vos no te ocupás de ella. No, no te estoy levantando la voz, te hago una observación, y bueno, dale una aspirineta.

PEPE: ¡Chúpame la camiseta! (*Rimándolo.*)

BETO (*a Pepe*): Dejate de joder, ¿querés? (*Pausa.*) ¡No! ¡No! No es a vos, es a Pepe, que está al lado mío. ¡No! no hay ninguna Pepa, Negra. Con vos no nos entendemos nunca. Vieja, terminala. La seguimos en casa, vieja. ¡Terminala! ¡Andá a cagar! (*Cuelga el teléfono.*) (p. 79)

Contra el trasfondo de estas escenas referentes al comportamiento y la moral en general, se nos revela la verdadera índole de Beto, Pepe y el nuevo recluta, Eduardo. Es significativo que palabras claves como *degenerado* y *alcahuete* no se legitimen verbalmente. Quiero decir que, en vez de validar un significado para aquellos vocablos en términos de la naturaleza descubierta de la operación que dirige Galíndez y en contraste con la manera convencional y hasta grosera que usan, la pieza los suple con signos-gestos. De ahí que el más amplio sentido de degeneración y perversión simbolizada por los hombres se transmite por una especie de pantomina, en una escena en la que se despiden

a las prostitutas, mientras los hombres disponen sus instrumentos para cumplir con el encargo remitido por Galíndez (pp. 87-88).

No es que el lenguaje verbal se quede desplazado por un ritual horripilante. Más bien está complementado por los gestos explícitos de los dos hombres: la *anagnórisis*, que comienza con la revelación de su profesión en cómo tratan verbal y físicamente a las prostitutas, cobra su más plena representación en este proceso ritualizado y teatralizado.

La segunda ambigüedad crucial del texto tiene que ver con la figura de Galíndez, quién es y qué representa. Considérese el siguiente diálogo:

PEPE: Pero . . . yo no lo puedo creer. Si a nosotros Galíndez nos quiere mucho. ¿No nos felicitó muchas veces por el laburo?

BETO: ¿Pero quién te felicitó?

PEPE: ¿Cómo quién me felicitó?

BETO: ¿Cómo sabés que es Galíndez el que te felicitó?

PEPE: ¡Pero si nos mandó dos telegramas firmados de puño y letra por él!

BETO: Los telegramas pudo no haberlos mandado él.

PEPE (*aterrado.*): ¿Y quién entonces?

BETO: Alguien que se hace pasar por él. ¿Cómo sabemos que es Galíndez, si hace dos años que laburamos para él y todavía no le vimos la jeta?

PEPE (*tranquilizándose*): Pero Beto, Galíndez existe . . . digo, es una persona real . . . de carne y hueso, como nosotros . . .

BETO: Sí, supongo que sí.

PEPE (*asustado*): ¿Cómo suponés? ¿Ahora me vas a decir que podría llegar a no ser de carne y hueso como nosotros? . . . ¿y entonces nosotros qué hacemos con él? ¿Por quién estamos? ¿De quién recibimos las órdenes?

BETO: ¡De Galíndez, Pepe!

PEPE: Entonces no hay problema. Estamos aquí porque él nos da las órdenes . . . que nosotros obedecemos. El nos paga y nosotros laburamos.

¡Chau, viejo, no me jodas más! (pp. 72-73)

Aunque Beto y Pepe parecen controlar completamente la situación en la que se encuentran—ellos son los magos de la nefasta cámara de torturas, y Eduardo es el aprendiz inocente que llega a estudiar a sus pies— en realidad ellos son también víctimas de fuerzas e influencias que están fuera de su control y de su conocimiento. El diálogo que se acaba de citar transcurre en un contexto de duda y frustración ocasionadas por el aburrimiento de esperar que algo suceda. Pero, a diferencia del *Godot* de Samuel Beckett, Galíndez parece tener para sus súbditos un significado bien delineado, y el trozo en que le describen a Eduardo su misión es tremendamente indicativo de una mitología subterránea por medio de la cual algunas sociedades latinoamericanas defienden la tortura y los escuadrones de la muerte para alcanzar determinados fines sociopolíticos. Aunque los “duros,” Beto y Pepe, puedan tener dudas en cuanto a la identidad de Galíndez, el drama cierra con la subscripción ingenua de Eduardo a lo que representa Galíndez respecto a ciertos postulados políticos ya no ambiguos ni vacilantes:

EDUARDO: La nación toda ya sabe de nuestra profesión. También lo saben nuestros enemigos. Saben que nuestra labor creadora y científica es

una trinchera. Y así, cada cual desde la suya debe luchar en esta guerra definitiva contra los que intentan, bajo ideologías exóticas, destruir nuestro estilo de vida, nuestro ser nacional.

(Suenan el teléfono. Eduardo, con un gesto marcial, atiende.)

EDUARDO: ¡Sí, señor Galíndez!

(Apagón.) (pp. 90-91)

La imagen de la misión política de Galíndez, que alterna con la del Galíndez proyectada por las dudas que tienen Beto y Pepe, una imagen que resulta de la fundamental inseguridad y ocultamiento, por no decir la anti-humanidad de su profesión y la subyugación hitleriana del novato Eduardo, puede ser interpretada en términos de la descripción de Hannah Arendt de la banalidad del Mal: un Mal del cual una civilización está tan compenetrada y que oprime tanto a la humanidad por su extensión e indiscriminación, que termina siendo banal y trivial. Pepe, Beto y Eduardo aceptan su "profesión," a pesar de la incertidumbre que puedan sufrir, hasta tal punto que aquí radica en gran parte el horror de la pieza de Pavlovsky. Ya que el Mal es anónimo, a nadie le permiten acceso a un conocimiento de Galíndez. En la obra, el lenguaje, del cual se valen Beto y Pepe tanto para explicarse el uno al otro y a Eduardo, como para cavilar sobre el verdadero significado e identidad de Galíndez, es visto como un medio poco eficaz de conocimiento: el texto cerrará con la plena dedicación de Eduardo a su nueva fe, pero sus significados más profundos quedan encubiertos por el ciego juramento ante una divinidad desconocida y sin cara.

El coloquialismo y el vaivén del diálogo entre los personajes vienen a ser sólo otro ejemplo de cómo Pavlovsky aporta el lenguaje como un instrumento casi expresionista para poner de relieve el mundo bizarro y ambiguo que habitan estos hombres, una verdadera zona de crepúsculo al margen de la sociedad respetable que pretenden imitar con su moral convencional y la importancia individual que creen les concede su misión colectiva. Es en este sentido que el lenguaje es mucho más que el vehículo realista, documental para plantear la comunicación eficiente entre el texto-como-mensaje y el público curioso, caracterizado más que nada por el deseo de asimilar el significado de la obra teatral como una manifestación singular de comunicación cultural. Más bien el lenguaje deviene un signo global de una realidad inestable y ambigua. La manera en que el horror se conecta con la experiencia humana cotidiana—la inocencia fundamental de Eduardo, las manifestaciones de inseguridad de Beto y Pepe—muestra cómo la asimilación de aquel horror a la experiencia humana "normal" se vuelve problemática. De hecho, el modo en que el texto culmina en una escena chocante de anagnórisis y revelación es indicativo de cómo está estructurado sobre la presuposición de que el individuo decente y honrado no puede, no quiere aceptar las referencias tentativas y parciales al significado prefigurado del oficio de Beto y Pepe. Es en este sentido que el lenguaje viene a ser un rasgo integral de la experiencia teatral total, en la cual funciona eficazmente para revelar un significado que, en última instancia, no es nada ambiguo.

Notas

1. Eduardo Pavlovsky, *Reflexiones sobre el proceso creador. El señor Galíndez* (Buenos Aires: Editorial Proteo, 1976). Se cita por esta edición. El texto también fue publicado en *Primer Acto*, Nos. 179-81 (1975), 61-73; pp. 56-61 traen dos notas sobre el Teatro Payró, donde se estrenó la obra. Véase también Eduardo Pavlovsky, "El nacimiento del Señor Galíndez," *Crisis*, No. 4 (1973), 70-71.

2. Respecto al interés que tiene Pavlovsky en el teatro y el psicoanálisis, véase el ensayo que encabeza el texto de la obra que publicó Editorial Proteo, que también trae una bibliografía de las publicaciones de Pavlovsky en el campo del psicoanálisis. Se interesa en particular por el psicodrama como instrumento de terapia.

3. Para un ejemplo de una variante del "lenguaje teatral renovado," véase Cesare Segre, "La función del lenguaje en el *Acte sans paroles* de Samuel Beckett," en *Semiología del teatro* (Barcelona: Editorial Planeta, 1975), pp. 193-216.

4. La relación entre lenguaje del texto y el contexto teatral total es analizada por Jorge Urrutia, "De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del teatro literario," en *Semiología del teatro*, pp. 269-91. Para comentarios generales sobre el lenguaje en el teatro latinoamericano general, consúltese Raúl H. Castagnino, *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo* (Buenos Aires: Editorial Nova, 1974).

5. Sobre "teatro total," ver los ensayos en E. T. Kirby, *Total Theatre, a Critical Anthology* (New York: E. P. Dutton, 1969).

6. Debe mencionarse que el drama que Pavlovsky publicó en 1971, *La mueca*, también versa sobre la tortura; los signos de esta obra también se fundamentan en ambigüedades cruciales.

7. Hay muy pocos comentarios críticos (amén de las crónicas periodísticas). Consúltese el análisis de Ángela Blanco Amores de Pagella, "Manifestaciones del teatro del absurdo en Argentina," *Latin American Theatre Review*, 8/1 (Fall 1974), 21-24. Ella observa que, aunque las primeras obras de Pavlovsky manifiestan el absurdo y aunque haya elementos del absurdo en *El señor Galíndez*, este drama ejemplifica más bien el teatro de la crueldad de Artaud.

8. Lilian Tschudi identifica al teatro de Pavlovsky como, por lo general, una manifestación del psicodrama: "El lenguaje del psicodrama como forma de imágenes, verbales o no, conforman el estrato básico de los medios expresivos en la producción teatral de Eduardo Pavlovsky." Esta es la primera frase de "El teatro de Eduardo Pavlovsky," en su *Teatro argentino actual (1960-1972)* (Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1974), pp. 96-99.