

# ESPACIO DRAMÁTICO Y SÍMBOLO: UNA LECTURA DE *EL CAMPO* Y *EL SEÑOR GALÍNDEZ*

M<sup>a</sup>. Teresa Pérez

En las figuras de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky se evidencia bien el tránsito de las interpretaciones críticas hacia una mayor contextualización de sus obras. Propuestas reiteradamente como paradigmas de la vanguardia del teatro argentino, una vanguardia importadora de corrientes europeas como el teatro de la crueldad o el absurdo, han sido leídas más recientemente en relación a la tradición dramática nacional del grotesco criollo.

Lo que proponemos aquí es una reflexión acerca del eje espacial en dos de sus textos más significativos, no como mero soporte de la acción dramática sino como productor de sentido.

Ambas obras nos enfrentan, en principio, a un escenario realista. En *El señor Galíndez*<sup>1</sup> los datos son escasos: "Hay dos camas, un televisor, un armario, varias sillas". Todo ello conformando, según la indicación del prólogo, un espacio "estrecho" pero "habitabile".

La descripción con que se abre el "Primer Acto" de *El campo* incide, además, en un factor decisivo: se trata de un espacio cerrado:

Interior de paredes blancas, deslumbrantes. Hacia el costado izquierdo de la escena, como únicos muebles, un escritorio, un sillón y una silla. Un cesto para papeles. Dos puertas, una a derecha, interior, y otra a izquierda, exterior. Una ventana a foro.<sup>2</sup>

Las dos obras coinciden en un escenario delimitado. La presentación se desenvuelve en un espacio único en la obra de Pavlovsky, y doble (la oficina e "interior de la casa de Martín") en *El campo*. Se trata de lugares cerrados, con puertas que conectan al mundo exterior, asequible al público sólo de forma mediatizada.

Francisco Ruiz Ramón<sup>3</sup> ha comentado la importancia del espacio escénico cerrado en el teatro español de la posguerra, apuntando cómo tal escenario resulta factor aglutinante del drama. Lo mismo podría afirmarse en este caso, donde las entradas y salidas de los personajes no vienen sino a redundar en la claustrofobia reinante.

---

<sup>1</sup> Las citas corresponden a la edición de la obra en *3 Dramaturgos rioplatenses. Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX*, vol. IV, Ottawa, Girol Books, 1983, pág. 160.

<sup>2</sup> En la edición completa de su *Teatro*, tomo 4, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1990, pág. 161.

<sup>3</sup> En su *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1978, págs. 197-198.

Estas connotaciones se inscriben en una escenografía que sólo en primera instancia puede ser calificada de realista. En ambas obras se invita al espectador a transitar por un sendero que pronto se revelará inestable. Los distintos elementos dejan de ser lo que parecen para transmutarse en algo distinto que, sin embargo, siempre ha estado allí.

El espacio escénico aparecerá como productor de sentido en el transcurso de la acción bien que por diversos caminos. En la de Gambaro porque, desde el título, se crea un horizonte de expectativas subvertido más tarde por el propio texto.<sup>4</sup> Nos empuja a una imagen mental, la del *locus amoenus*, la de un espacio abierto, libre e idílico, para enfrentarnos luego a la realidad de un campo de concentración.

En *El señor Galíndez* asistimos propiamente a una metamorfosis del escenario: el espacio vivible (en él se come, se bebe, se duerme o estudia) se convierte en un aterrador ámbito para la tortura:

Un mantel que se quita delata que, lo hasta allí mesa, es en realidad una camilla; un armario con Bonavena pegado en sus vidrios, gira y deja ver cajas relucientes e instrumental médico; una vitrina es ahora un completo botiquín de primeros auxilios; una "inocente" lámpara suspendida baja por una roldana y su luz no deja margen para imaginar otra cosa que no sea un interrogatorio. Gasas, velas, sueros, vendas, aparatos supuestamente ginecológicos, guardapolvos, guantes, van apareciendo en manos de los personajes. (Pág. 158).

Al comienzo de la obra el joven Eduardo es enviado como aprendiz a cargo de Beto y Pepe, dos hombres que trabajan a las órdenes del Señor Galíndez. A este personaje, acaso el central de la trama, nunca lo vemos sobre la escena aunque sí lo oímos a través del teléfono. La naturaleza del trabajo de Pepe y Beto se va insinuando a lo largo de la obra, hasta hacerse impresionantemente explícita en el segundo acto: son torturadores.

A partir de aquí puede proponerse *El señor Galíndez* como espacio ideal para el estudio de la interacción entre los distintos códigos que operan sobre la escena, para concluir en una adecuación perfecta entre la "evolución" de los caracteres y la de la escenografía<sup>5</sup>.

La ambigüedad, esa virtualidad inicial del espacio teatral, posibilita el carácter activo y mutante, del decorado como signo escénico. Pero además Pavlovsky recurre a una pluralidad de sistemas que viene a corroborar dicha metamorfosis.

---

<sup>4</sup> La ambigüedad del teatro de Gambaro (espacial, temporal, referencial) ha sido uno de los aspectos más subrayados por la crítica. Véase, al respecto, el artículo de Fernando de Toro: "La referencialidad especular del discurso en Griselda Gambaro", en *Teatro argentino de los '60*, Buenos Aires, Corregidor, 1989, págs. 183-198; o el de Stella Maris Martini: "El ambiguo protagonismo de las palabras en el teatro de Griselda Gambaro en *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*, Buenos Aires, Puntosur, 1989, págs. 95-108.

<sup>5</sup> No nos parece del todo acertada la afirmación de David William Foster de que el lenguaje sea, en *El señor Galíndez*, "el vehículo dramático dominante", pues la ambigüedad de la obra le llega al espectador, antes que como palabra, como signo escénico visual. Otros códigos (vestido, movimiento, kinésica), como señalamos en la continuación, resultan igualmente operativos sobre el escenario. "Ambigüedad verbal y dramática en *El señor Galíndez* de Eduardo Pavlovsky". En *Latin American Theatre Review*, 13/2, 1980, págs. 103-110.

Toda la acción de la obra se resuelve en una sola habitación, sin que por ello la obra se resienta de monotonía o estatismo. Como buen psicoanalista Pavlovsky se preocupa por las posiciones en el espacio, ya que definen las relaciones entre las personas. Como una de las conclusiones a que podría llevarnos el estudio de la proxémica diríamos que la posición define la disposición. Los movimientos resultan reveladores -como en la escena novena del primer acto, donde Eduardo intenta encontrar un lugar en la habitación y Beto y Pepe lo mandan de un lugar a otro, hasta que al fin se queda en medio de los dos, donde definitivamente halla su puesto.

Cabe recordar aquí cómo el eje de la significación teatral es la línea vertical, integrada por varios significantes. Atendamos, por ejemplo, a otro de los códigos propuestos por Kowzan, el del traje. Las referencias al vestuario son escasas pero significativas. En el caso de las prostitutas apuntan a su función social y a su papel en la obra. Sabemos que "Eduardo le desabrocha el vestido" a la Negra; mientras Pepe desviste a Coca hasta quedar "completamente desnuda", en una desnudez que si al principio representa disponibilidad sexual acaba convirtiéndose en el símbolo de su indefensión ante la tortura. Coca, desnuda, pasa de objeto sexual a víctima.

En el segundo acto, tras la escena con las prostitutas, Pepe y Beto se preparan: "cada uno saca un camisolín. Se los ponen. Del bolsillo del camisolín sacan guantes de goma. Se los ponen". Más tarde "Beto y Pepe se colocan unas capuchas". Los actores aparecen caracterizados ya como torturadores, a medio camino entre cirujanos (Lázaro Carreter habla de "siniestro quirófano"<sup>6</sup>) y verdugos.

Al final cuando el "laburo" quede frustrado, Pepe "empieza a cambiarse, lentamente", Pepe y Beto "comienzan a cambiarse para irse", "Beto y Pepe caminan hacia la salida, ya cambiados". La insistencia en la metamorfosis configura el acto como simbólico. Ciertamente los torturadores se han cambiado de ropa, pero tras esos aparentemente inocentes ciudadanos, el espectador continúa viendo a los verdugos, más inquietantes aún al quitarse la capucha de la violencia y ponerse la máscara de la normalidad. Realmente no están cambiados: sobre esta palabra planea toda la ambigüedad de la obra.

De igual modo la iluminación viene a subrayar tales cambios. Cuando el cuarto se transforma en cámara de tortura "sólo hay luz de focos". En el "Prólogo" a la obra las acotaciones son precisas:

(...) las luces muy concentradas sobre estos muebles y objetos, delimitan el espacio de la acción. Fuera de este límite: nada, la oscuridad, negro. (...) aparecen desde el fondo - marco - negro, rayos de luz blanca, fría, que como estiletos barren en distintas direcciones la zona de actuación, mientras los personajes "dando los últimos toques al material de trabajo", entran y salen de estas punzantes líneas de luz. (Págs. 157-158).

---

<sup>6</sup> En "El señor Galíndez" de E. Pavlovsky", publicado en *Gaceta Ilustrada*, Madrid, el 25-7-1978.

Además de por su valor ejecutivo sobre la escena, la acotación podría estudiarse desde su literalidad, en las comparaciones y símbolos que apuntan a la inquietante violencia que va desarrollarse antes nuestros ojos.

Esta misma duplicidad que marca al espacio y afecta, al mismo tiempo, a los personajes puede rastrearse también en la pieza de Gambaro.

En *El campo* nos enfrentamos a un clima espacio- temporal indeterminado o, mejor aún equívoco. Y la ambigüedad no se limita al marco escénico sino que viene corroborada por el tono y las palabras de los personajes, de tal modo que el espectador aprehende, por debajo de los diálogos, una situación muy distinta. Martín es contratado por Franco para poner orden en la administración de "el campo". Éste, no obstante, dificulta su labor y se complace en pequeñas y progresivas humillaciones a Martín hasta terminar por coartar del todo su libertad.

En la larga acotación con que se abre la primera escena, se insiste en un elemento extraño, distorsionador de una aparentemente inocua realidad:

Se escucha de pronto una algarabía de chicos, mezclada extrañamente con órdenes secas, autoritarias (...). Debajo de todo esto, subsiste una especie de gemido arrastrándose tan subrepticamente que por momentos parece una ilusión auditiva (Págs. 161-162).

Constatamos por parte del dramaturgo, una intención expresa de sugerir un ámbito desconcertante, ambiguo -la misma que llevaba a Pavlovsky a anotar:

Escenográficamente la primera imagen que el espectador recibe es "extraña". Al subir muy lentamente la luz se presenta sobre el escenario un ámbito no muy definido deliberadamente no se grafica "qué" es ese ambiente. (Pág. 157).

Todo ello para dar la sensación de que estamos en un lugar que en realidad podría ser otro. El receptor de *El campo* es invitado, incluso desde las didascalias, a adentrarse en una situación que se empeña en desmentir su primera lectura. Así Franco (el nombre nos pone la zancadilla inicial) se presenta vistiendo "uniforme reluciente de la SS", con "un látigo sujeto a la muñeca". No es lo que parece porque "A pesar de esto, su aspecto no es para nada amenazador, es un hombre joven, de aspecto casi bondadoso". Más adelante el personaje confesará su manía "inofensiva" por los uniformes -manía, al parecer, compartida por todos sus ayudantes.

Cuando todos los indicios apuntan de manera inequívoca hacia un campo de los horrores, los personajes todavía nos remiten a aquel primer sema idílico. Franco alude a "lo bucólico", "lo agreste", mientras Emma insiste también en su versión, en la cual todo lo sucio (¿hace falta subrayar el sentido moral?) o ajado ha desaparecido con el signo de los "nuevos" tiempos:

No hay barro, no se ve la tierra, todo pasto verde, verde, césped bien cortado. Usted seguramente pensó en el barro, pensó que iba a chapotear en el barro. Vivimos en el campo, pero son otros tiempos. (Pág. 178).

En ese universo ambiguamente representado los objetos tampoco arrojan ninguna luz acerca del verdadero referente, al insistir en la atmósfera de normalidad que de ellos se deduce: un cesto, un escritorio, un sillón. Y sin embargo, como afirma la protagonista de *Puesta en claro*, "Nada es como uno piensa". En el texto de Gambaro las acotaciones (movimientos, gestos, tono) resultan fundamentales para la resemantización de determinados elementos. Así un accesorio de connotaciones tan claras como el látigo es desvirtuado de todo valor agresivo -anticipando en oxímoron perfecto esa dulce crueldad con que Martín es tratado al final de la pieza.

En ambas obras ese ambiente cotidiano, con un aire inquietante de sospechosa verdad, queda configurado en un espacio cerrado que invoca, por oposición, una exterioridad no menos amenazante. En efecto la dinámica dentro/fuera es desposeída de su tradicional valor simbólico (refugio frente a agresión exterior) hasta quedar reducida a una sola línea: la del círculo de agresión y violencia. En *El señor Galíndez* el teléfono es el objeto-símbolo mediante el cual los personajes se relacionan con el exterior. A través de él nos llega la voz de Galíndez y termina por representar, para los otros personajes, el poder y la violencia del jefe, tanto como las consecuencias que en ellos ocasiona: el miedo, la angustia, la represión. Ciertamente es utilizado también para una conversación familiar, a medias cariñosa, (con el sentido, obvio, de humanizar al verdugo) pero, nos parece, el teléfono resalta, sobre todo, como símbolo de horror.

En *El campo* Martín (un chico normal, "Viste sobretodo, guantes, bufanda") llega desde el exterior a un espacio que pronto se revelará como tortuoso y amenazante. La extrañeza del ámbito irá aumentando paralelamente con su carácter opresivo. La dinámica entrada-salida de los personajes se conforma como reveladora de sentido, al coadyuvar a esa atmósfera asfixiante, más exasperada aun que en la obra de Pavlovsky. El joven no puede salir a los alrededores, ni siquiera ver lo que hay más allá de la puerta, obstaculizada por Franco. Las acotaciones subrayan el carácter de imposición violenta en los momentos de llegada y partida de Emma, "virtualmente arrojada sobre la escena".

Martín verá progresivamente recortada su libertad pero, a las vejaciones de las que lo hacen objeto Franco y otros oficiales, responde con pasividad. Ni siquiera le corresponde a él la decisión de irse, tomada por Franco de manera abrupta ("Rescindo el contrato"). El joven aparecerá desconcertado por el hecho de que Emma pueda también "salir", mas la apertura resulta engañosa y el aire de pesadilla terminará extendiéndose también al otro ámbito.

La "Escena 5" del segundo acto nos sitúa en el interior de la casa de Martín: una residencia sencilla, "demasiado modesta" para las ínfulas irreales de la mujer. La connotación ambiente interior-refugio apenas si llega a corporeizarse y actúa más bien como demora intensificadora de la espiral horrible del desenlace.

Por lo demás la continuidad de la pesadilla anterior queda asegurada por el empeño de Emma de seguir negando la realidad. Revelador resulta también que, a la entrada de este

nuevo espacio Martín haya sufrido ya un despojamiento ("sin sobretodo, guantes, r bufanda") que opera como signo anticipador de la usurpación final de su persona.

Gambaro procede así a través de paralelismos en los que se introducen desviaciones semánticas fundamentales. Como en la escena inicial, también ahora alguien que viene de exterior penetra en un ambiente extraño. Sin embargo, el espectador comprende cómo la irrupción del intruso en la casa de Martín ha venido posibilitada por la actitud del jover. Las palabras nos llegan preñadas de sentido pues el espectador termina entendiendo mejor que Martín cómo el personaje mismo, por su pasividad e incapacidad para "decir no", se ha forjado ese final ineludible;

Funcionario: Perdón. La puerta estaba abierta...

(...)

Funcionario: ¿Por qué dejó la puerta abierta? Cerrada no hubiera entrado. Digo, ¿quién sabe...?.

(...)

Funcionario: (...) Si hubieran cerrado completamente... (Págs. 211-212).

A la luz de este desenlace se evidencia cómo buena parte de la producción de Gambaro (desde *Las paredes* hasta *El campo*) quiere subrayar "el peligro de la pasividad, el hecho de que uno no puede encerrarse en su casa para protegerse porque los mecanismos de poder son tan fuertes y arbitrarios que ya no hay protección posible".<sup>7</sup>

## ESPACIO DRAMÁTICO Y ESPACIO HISTÓRICO

Dada la espiral de delaciones y violencia que asoló el subcontinente americano en la década del setenta, no resulta extraño que estas obras hayan sido interpretadas como denuncia de procesos políticos muy concretos por la crítica y hasta por los propios autores. Se ha notado ya cómo el referente exterior "real" está dibujado con mucha mayor claridad en la obra de Pavlovsky, mientras *El campo* queda más cerca de la alegoría.

Ambas obras giran en torno al tema de la tortura, desde el punto de vista del victimado (en *El señor Galíndez*) o del testigo, pronto víctima, en *El campo*. La tortura como hecho físico queda fuera de la escena pero la violencia "menor" entre los personajes es continua: vejaciones físicas y psicológicas asaltan al espectador hasta tal punto que nos hacen pensar en los efectos del teatro de la crueldad. Esta elipsis del elemento fundamental de sentido no viene sino a subrayar su omnipresencia, a la vez que potencia una mayor objetividad del receptor para juzgar todo ese proceso de degradación. Idéntica estrategia puede constatarse en otras obras que enfocan este mismo tema. Así, en el "Prólogo" a *Pedro y el Capitán*, Mario Benedetti apunta cómo la tortura "en el teatro se convierte en una agresión demasiado directa al espectador y, en consecuencia, pierde mucho de su posibilidad removedora"<sup>8</sup>. Asistimos

<sup>7</sup> En "Siete autores en busca de una comunicación nueva con el pueblo. El teatro argentino ahora en adelante" publicado por *La opinión cultural*. Buenos Aires, el 29-7-1973.

<sup>8</sup> *Pedro y el Capitán*. Madrid, Alianza Editorial, 1989, pág. 10.

en la obra a un interrogatorio entre el torturador y su víctima donde lo esencial es la indagación dramática en la psicología del victimador.

Una lectura contextualizada de las obras de Gambaro y Pavlovsky terminará subrayando su conexión con un momento histórico determinado, así como su opción ideológica de contestación frente a un conflicto político-social. Sin embargo no puede olvidarse cómo el contenido de la obras trasciende las esferas de lo político hasta abordar complejos niveles de la psicología humana.

En *El señor Galíndez* el anclaje de la trama en el medio argentino es explícito en el discurso del autor ("en nuestro país se tortura en muchos lugares") tanto como en la caracterización de los personajes: el voseo, la discusión acerca de los equipos de fútbol o el tatuaje de Perón en la espalda de una de las prostitutas.

El estreno de *El campo*, en 1968, disgustó a quienes veían en la pieza, una vez más, el ejemplo de cómo Gambaro trabajaba alejada de todo referente concreto argentino. Leída como anticipación de las violaciones de derechos humanos en el país, quince años más tarde, resulta en verdad escalofriante como 'obra nacional'. El director argentino Alberto Ure resume bien la distinta recepción de la obra en 1984:

Era un año en el que todos los días aparecían en los periódicos planos de los campos de concentración locales, testimonios de detenidos, sorpresas acongojadas de los distraídos, confesiones de los torturadores y asesinos, pero muy pocos culpables castigados.<sup>9</sup>

Al margen de que la historia se complazca, periódicamente, en actualizar esas dosis de crueldad y violencia, la interpretación del texto, en el momento de su estreno, no deja de parecernos miope. Demasiado explícitos algunos elementos en una producción dramática caracterizada por la ambigüedad: los uniformes de las SS, el olor a carne quemada, las duchas. Apuntan a una referencialidad muy concreta, pero la autora insiste en señalar en ellos la ambivalencia: se trata de un disfraz y el personaje mismo se anticipa a esta interpretación literal: "Esto puede darle una impresión equivocada", "No puedo darme un pequeño gusto, todos empiezan a hacer alusiones". Ni siquiera hace falta recordar cómo el habla de los personajes está tenuemente teñida de 'color nacional', para descartar como injusta la "extrañeza" de la obra en el medio argentino.

En fin si de lo que se trata es de buscar el grado de especularidad de las obras en relación a un referente concreto, nos situamos enseguida en los parámetros universalidad/localismo. Entiendo, y no por eclecticismo acomodaticio, que ambas interpretaciones, en tanto vengan posibilitadas por el texto, son plausibles. Más aún, la eterna discusión no resultará estéril si nos sirve para desplazar lo político como cualidad intrínseca de la obra, hacia otros factores extratextuales -en relación a los cuales el de la recepción es de los más importantes.

---

<sup>9</sup> "Dejar hablar al texto sus propias voces". En *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*, ed. cit., págs. 20-21.

Dada la dificultad de definición unívoca de lo que sea el teatro político no parece errático sostener cómo una de las claves para tal aserción está en el receptor (en la historia de las recepciones del texto). Un espectador ajeno al contexto nacional tenderá a la universalización de la pieza, mientras que un argentino tenderá quizá a ver con mayor transparencia las implicaciones ideológicas concretas del texto.

Emilio Carballido, entre otros críticos que interpretan la obra de modo alegórico propone que el espacio diseñado por Gambaro es la encarnación mítica del Mal:

Estamos en un mito encarnado. Un mito como pueden serlo el de los vampiros o el de las momias vivientes... Los mitos del Mal Puro. Es difícil dar verosimilitud a ciertas monstruosidades, como no sea tangencialmente, mitificándolas.<sup>10</sup>

(Palabras que uno está tentado de no suscribir del todo si inducen al olvido de cómo el Mal no es abstracto en la dramaturgia de Gambaro sino corporeizado, tangible, demasiado humano).

En el caso de Pavlovsky las reseñas críticas divergen entre el rótulo de teatro socio político o de dramaturgia neopsicológica. Lázaro Carreter, en una nota de prensa que comentaba el estreno de la obra en Madrid, se lamentaba de que fuera anunciada como una condena del estado capitalista que necesita de la condena como recurso, la que para él constituía una "pieza casi maestra del análisis de almas".<sup>11</sup>

¿Supone esto una agresión al texto en el sentido de ese deshistorizar y desideologizar la obra de que habla Juan Villegas?<sup>12</sup>

La reflexión que sobre el poder hace Griselda Gambaro puede presentarse como exploración de los mecanismos que lo perpetúan (*El campo*) o como revisión de la figura de Rosas (en *La malasangre*) o como indagación en las consecuencias de la dictadura militar argentina (en *Información para extranjeros*), pero en cada uno de los casos sería posible aproximar o alejar el sentido de una referencialidad histórica concreta, en virtud de la recontextualización actualizada que supone toda recepción.

En *El campo* y *El señor Galíndez* percibimos una violencia institucionalizada y universal que desmascara determinadas constantes del alma humana. Ello no debe, sin embargo, resultar obstáculo para entender cómo esa indagación acerca de la violencia, la crueldad y el terror anclan sus raíces en la historia argentina, a partir de lo cual surgen otras implicaciones. A Pavlovsky, como psiquiatra, le interesa bucear en las relaciones entre sadismo, sexo y poder; a Gambaro subrayar cómo de la pasividad de las víctimas se alimenta el sistema represivo.

<sup>10</sup> "Griselda Gambaro o modos de hacernos pensar en la manzana". En *Revista Iberoamericana*, n° 73, 1970 pág. 633.

<sup>11</sup> Loc. cit.. La obra es para él "un análisis potentemente dramático del sadismo".

<sup>12</sup> "Desistorizar significa aquí que muchos de los estudios tienden a definir lo humano general y a valorar el texto por su validez universal -según una concepción del ser humano, de la sociedad y de la estética". En "El discurso dramático-teatral latinoamericano y el discurso crítico: algunas reflexiones estratégicas", *Latin American Theatre Review*, 18/1, 1984, pág. 7.



Fundamental, desde mi propia lectura, resulta entender cómo en ambas propuestas escénicas el receptor resulta convocado, denunciado como la mayoría silente que ayuda a perpetuar la infamia. En nuestro papel de espectadores, ¿no somos equiparados a doña Sara que contempla el terror cotidiano sin inmutarse, en silencio y limpiando?<sup>13</sup> La normalidad (la nuestra, la de Eduardo, doña Sara o Martín) es objetivada sobre la escena y propuesta como un ámbito extraño capaz de dar cabida a aspectos sórdidos e inconfesables.

Si bien se mira todo ello pasa por una sutil manipulación de los sentimientos del público. En *El campo* la victimización de que es objeto Emma (y luego Martín) nos parece tan condenable como la actitud escapista y pasiva de los dos personajes. No hay lugar para el maniqueísmo una vez cuestionada la integridad moral de las víctimas. La caracterización de los protagonistas, en la obra de Pavlovsky, fuerza casi al espectador a simpatizar con Eduardo ("el tipo más subyugante de la pieza", a decir de Lázaro Carreter) por la humillación y los golpes que le infligen Pepe y Beto, criaturas absolutamente deleznable. Al final, sin embargo, el autor ha encarnado la inquietud y el miedo en estos últimos (y la duda les aporta algún rasgo de humanidad), mientras nos arroja, para ser digerida, la imagen inquietante de nuestro joven y pulcro Eduardo agarrado gozosamente a la picana, haciendo suya la doctrina de Galíndez.

En fin en ambas obras el significativo espacio apunta, como significado, hacia una realidad insistentemente resbaladiza. Se priva al público de un elemento central para la cabal interpretación de los hechos. En *El señor Galíndez* sólo al final nos damos cuentas de que "el mester de tortura" es la ocupación principal de los personajes: ese ámbito familiar era engañoso. En *El campo* el espectador se da cuenta, relativamente pronto, de que está ante un campo de concentración y no ante ese lugar ameno al cual, desde el título, se le invitaba a acceder. Sin embargo aquí son los personajes los que se niegan a asumir esa realidad brutal.

En ambas obras, pues, los lugares de indeterminación que el público debe llenar son grandes. Hay una voluntaria ambigüedad cuyo primordial objetivo no es confundir al receptor sino ponerlo en guardia frente a simplistas interpretaciones.

---

<sup>13</sup> El simbolismo de la limpieza (como el del desodorante utilizado para disipar el olor de las heces) no puede ser más obvio. En *El señor Laforgue* aparece otra Doña Sara no menos aquiescente con el terror institucionalizado (en la dictadura de Duvalier), cuidadosa, asimismo, de que nada trascienda.