

ISSN 0254-9239

lexis

Vol. XXXII (1) 2008

revista de lingüística y literatura

DEPARTAMENTO
DE HUMANIDADES



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Godot y Galíndez: los grandes ausentes y su representación limeña

Alfredo Bushby
Pontificia Universidad Católica del Perú

RESUMEN

La figura del *gran ausente* es una de las principales influencias de *Esperando a Godot* del irlandés Samuel Beckett en la obra *El señor Galíndez* del argentino Eduardo Pavlovsky. A través de un cotejo entre los grandes ausentes de ambas obras se puede delinear mejor cómo el *teatro del absurdo* europeo estaba preocupado especialmente por condiciones humanas abstractas, mientras el latinoamericano retrataba realidades inmediatas, especialmente, realidades políticas. Las características de la puesta en escena de *El señor Galíndez* en Lima en 2007, con la “peruanización” del gran ausente, revela que la reflexión sobre la realidad política desde el teatro peruano responde a una tendencia de las artes limeñas a la reflexión por el pasado conflicto interno, particularmente, después de la publicación del Informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación.

Palabras clave: Beckett - Pavlovsky - teatro del absurdo - Perú

ABSTRACT

The “grand absent figure” is one of the main influences of Samuel Beckett’s *Waiting for Godot* on the play *El señor Galíndez* of the Argentinean Eduardo Pavlovsky. By comparing the great absents figures in both plays it can be traced how the European *theatre of the absurd* was mainly concerned with abstract human conditions while the Latin American version reflected more immediate realities —especially, political ones. The characteristics of

the staging of *El señor Galíndez* in Lima in 2007, with the “peruanization” of the great absent figure, show how its reflections about the Peruvian political realities are part of a trend in Peruvian arts: an attempt to understand the recent internal war and its consequences.

Keywords: Beckett - Pavlovsky - theatre of the absurd - Peru

1. Tendencias artísticas y grandes ausentes

Del 17 de agosto al 23 de setiembre de 2007 se puso en escena, por primera vez en el circuito comercial limeño, la obra *El señor Galíndez* del dramaturgo argentino Eduardo Pavlovsky. El montaje fue realizado por la Asociación Cultural Entablas bajo la dirección de Gustavo López. Si bien, durante las primeras semanas de la temporada, la cantidad de público fue relativamente baja (algunos responsabilizaron de esto al miedo causado por el terremoto del 15 de agosto), hacía las últimas semanas la afluencia se incrementó al punto que la puesta tuvo llenos totales y mucha gente se quedó sin ver el espectáculo. En parte, la respuesta del público se debió a que *El señor Galíndez* de Entablas estuvo inscrito en una tendencia que viene caracterizando a una parte de las artes peruanas (especialmente, limeñas) en los últimos años: la reflexión alrededor de las conclusiones de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), publicadas en 2003.

Desde ese año, puede percibirse en todas las artes —literarias, escénicas, plásticas— una preferencia de la comunidad artística limeña por la reflexión sobre los años de guerra interna que fueron investigados y descritos en el informe de la CVR: las decenas de miles de muertos que dejó la violencia al lado de una indiferencia lindante con la complicidad es el gran motivo alrededor del cual gira esta tendencia. Esto no quiere decir que esta reflexión sea (necesariamente) el tema central de las artes contemporáneas en Lima; mucho menos significa que en los años previos al informe de la CVR el tema de la violencia interna no haya sido tratado en las artes. Pero la característica particular de esta última tendencia es la

de subrayar, con diversos grados de apertura y sutileza, el nivel de indiferencia (e, incluso, de indolencia) de un sector de la población frente a las heridas, violaciones y muertes (69,000 según el informe) de otro sector. Es como si la sociedad capitalina cavilara, a través de sus artes, sobre el grado de responsabilidad que le corresponde frente a un conflicto que parecía lejano: una suerte de “todos fuimos cómplices”. Se puede decir que, en gran medida, esta inclinación es una combinación de expiación por el pasado (“antes, te ignoré; pero ahora te pongo en primer plano...”) y prevención para el futuro (“... y lo pongo en primer plano para que no vuelva a ocurrir”).

En realidad, el informe de la CVR en 2003 fue el segundo impulso que vino a cuajar esta tendencia. El primero llegó con el “descubrimiento” en el año 2000 de la magnitud de la red de corrupción en todos los niveles del gobierno de Alberto Fujimori, a través de los llamados *vladivideos* (denominados así por el nombre de asesor del Servicio de Inteligencia Nacional, Vladimiro Montesinos). Con las pruebas dispuestas a la vista pública, la reflexión artística empezó, en distintas formas, a expresar el mensaje “todos lo sabíamos, todos lo silenciamos, todos lo permitimos”; aunque sólo con la evidencia dada por la CVR, el mensaje adquiriría el añadido “todos somos culpables, todos debemos repararlo”. La CVR añadió la consciencia de la magnitud de la violencia y sus consecuencias.

En este marco, se inscribió la puesta en escena de Gustavo López. De esta manera, el montaje de Entablas tuvo como referente la violencia entre los años 1992 (año del golpe de estado de Fujimori) y 2000 (año del descubrimiento de los *vladivideos* y de la caída de Fujimori) descritos por la CVR (cabe mencionar, sin embargo, que la CVR investigó los actos de violencia perpetrados desde 1980).

En un contexto similar al peruano, se dio el estreno mundial de *El señor Galíndez* en Buenos Aires en 1973. Como veremos más adelante, sin embargo, la figura de Galíndez como el gran ausente argentino de los años setenta difiere en muchos aspectos del que nos presenta Gustavo López.

El tema de una sociedad que, a través de sus artes, reflexiona sobre sí misma después de una gran conmoción no es en absoluto

nuevo. En el caso de *El señor Galíndez*, se puede añadir que tampoco es nueva la forma en que las artes dramáticas tratan esta reflexión: a través de un ser superior, siempre ausente, que mediante manipulaciones por el temor y la esperanza controla a un grupo de personajes. La *figura* (prefiero no llamarlo *personaje*) de Galíndez debe muchas de sus características a otra figura dramática que apareciera en escena a mediados del siglo XX en una Europa que reflexionaba sobre sí misma luego de la Segunda Guerra Mundial: Godot.

Godot ilustra bastante bien lo que vengo llamando, para efectos de una comparación con Galíndez, el *gran ausente*. El gran ausente es una figura de la que los personajes de una obra (particularmente, los protagonistas) hablan pero que nunca aparece en escena. Esta figura no sólo tiene una relación de poder sobre los personajes que lo “invocan”, sino que, debido a este poder, determina buena parte de sus acciones dramáticas (y, muchas veces, también sus “inacciones”). Los protagonistas parecen ver en el gran ausente su única forma de justificación y salvación. El gran ausente es quien determina quiénes son los protagonistas; sin él no serían nada, pues no tendrían nada que hacer, no sabrían a dónde ir; todo lo que son y todo lo que hacen está sujeto a los deseos de aquel gran ausente. Se busca complacerlo, se busca mantenerlo en buenas relaciones, se añora su manifestación. Sólo él puede darles alguna forma de salvación, sea de la muerte, del infierno, del desempleo, del hambre, de la opinión pública, de los nuevos tiempos, del vacío o de la nada. El gran ausente ejerce su poder sobre los personajes con una dinámica que oscila entre el miedo y la esperanza. Se le teme, pero, al mismo tiempo, se desea su aparición o manifestación. Por supuesto, esta figura nunca se presenta; es más, nunca se ha presentado: los protagonistas nunca lo han visto. Está siempre ausente, pero su presencia se percibe no sólo en los pensamientos, el lenguaje y las acciones de los protagonistas, sino también en distintas manifestaciones: un niño que aparece al final de cada acto es el mensajero de Godot; los protagonistas de *El señor Galíndez* esperan y reciben las instrucciones de Galíndez a través del teléfono.

Galíndez es heredero de Godot en estas características: ambos son grandes ausentes. Y, si bien el primero debe muchos de sus rasgos al segundo, hay también algunas diferencias que se pueden rastrear en los distintos contextos históricos y las tendencias artísticas. Un cotejo de las similitudes entre estas dos figuras resaltarán más las diferencias entre el gran ausente europeo de los años cincuenta, el argentino de los setenta, y, por supuesto, el gran ausente peruano de la actualidad, manifiesto en la puesta en escena de Entablas.

2. Los contextos de Godot y Galíndez

Se ha dicho bastante sobre la conmoción que causó primero la publicación y luego la puesta en escena de *Esperando a Godot* (Beckett 1970) en París a mediados de la década de 1950. La obra del dramaturgo irlandés Samuel Beckett en la que dos mendigos (Vladimir y Estragón) se encuentran en un cruce de caminos y “no pasa nada. Nadie viene. Nadie se va. Es horrible” ha sido presentada y analizada como una de las principales manifestaciones del *teatro del absurdo*. Si bien las categorías *teatro del absurdo* y *teatro absurdista* siguen siendo motivo de debate, seguiré utilizándolas por falta de un nombre que caracterice mejor esta tendencia de la dramática de mediados del siglo XX, en la que la ausencia o la minimización del conflicto y la acción dramática, las situaciones irracionales y la ruptura de la comunicación crean una sensación de exasperación en los personajes y el público. *Teatro de vanguardia*, *teatro total*, *teatro hiperrealista*, *teatro grotesco*, *antiteatro* son algunas de las muchas alternativas que se han dado para nombrar al fenómeno que Martín Esslin (1966) llamó “teatro del absurdo”.

En *Esperando a Godot*, Vladimir y Estragón pasan las cerca de dos horas que exige la representación “haciendo tiempo” entre mezquinos y breves conflictos y reflexiones; sólo la conciencia, recordada de cuando en cuando, de que esperan a Godot le da una tenue línea de acción a esta obra. Godot nunca llega; y la llegada del niño que trae el mensaje de que Godot no vendrá hoy (“Pero vendrá mañana”) al final de cada acto, por un lado, renueva la espe-

ranza y, por otro, revitaliza la frustración y crea la consciencia de que Godot no vendrá nunca.

A inicios de la década de 1960, Eduardo Pavlovsky escribía sus primeras obras dramáticas bajo la evidente y confesa influencia del teatro del absurdo. Dice Pavlovsky: “No sé bien cómo empecé a escribir. Creo que me estimuló profundamente la función de *Esperando a Godot* de fines del cincuenta, me pegó un sacudón tan grande que me llevó a escribir” (Dubatti 2001: 21-22). Obras como *La espera trágica* (1962, en Pavlovsky 2005), *Somos* (1962, en Pavlovsky 2005) y *Robot* (1968, en Pavlovsky 2005) muestran una evidente influencia absurdista, por no decir “godotesca”. Ya en la década de 1970, Pavlovsky empezó, poco a poco, a dejar de lado la directa asimilación del teatro del absurdo. Sin dejar de generar una sensación “extraña” (véase Pavlovsky 1998: 154-156), los personajes y ambientes puestos en escena eran bastante más realistas que los de las obras de su primer período. De esta manera, en *El señor Galíndez* (1973, en Pavlovsky 2005) la influencia de *Esperando a Godot* ya no se manifiesta tanto por la estructura absurdista de la obra, sino por la presencia de un gran ausente muy similar a la figura a la que Vladimir y Estragón esperan: Galíndez.

Galíndez es el supuesto (nunca se llega a saber si existe realmente) jefe máximo de un grupo de muchachos, representados por Beto y Pepe (y, más adelante, Eduardo), cuya actividad no queda clara hasta el final de la historia. La tensión dramática de la obra se desarrolla en dos niveles. Por un lado, está la espera de Beto y Pepe por Galíndez; entendemos, por los diálogos, que Galíndez es quien les envía “paquetes” para que los “laburen” y, durante buena parte del tiempo de representación, vemos a los dos protagonistas “haciendo tiempo” con distintas actividades y desesperándose por la demora de Galíndez para enviar los “paquetes” o, al menos, llamarlos por teléfono con alguna noticia. En este nivel de la trama, Beto y Pepe tienen también que adaptarse a la llegada de Eduardo, un aprendiz que Galíndez ha enviado para que se entrene en el oficio. Por otro lado, está la tensión sobre el misterio de la actividad de estos muchachos. Ésta es una tensión que se da sólo en el nivel de los espectadores, ya que

los protagonistas saben perfectamente a qué se dedican: ¿qué hacen Beto y Pepe?, ¿qué oficio ha venido a aprender Eduardo?, ¿por qué no hablan abiertamente de ese oficio?, son preguntas que el público se hace desde el inicio, y cuya respuesta, si bien podría ser sospechada, no es revelada sino hasta el final de la representación con la llegada de Coca y La Negra, dos prostitutas que envía el mismo Galíndez para que los personajes pasen mejor el tiempo. La revelación se da cuando se descubre que estas prostitutas no han sido enviadas para tener relaciones sexuales con los muchachos, han sido enviadas para que Beto y Pepe practiquen con ellas su oficio: la tortura. Es el tratamiento que Beto y Pepe dan a Coca y a la Negra el que revela su oficio de torturadores especializados. Los “paquetes” que envía Galíndez son personas que deben ser sometidas a tortura.

El gran ausente de *El señor Galíndez* es el jefe o administrador de un régimen que tiene a la tortura como uno de sus métodos usuales de represión. En diversos momentos de la obra, se habla de un manual escrito por Galíndez que no sólo instruye sobre los diversos métodos de tortura, sino que también hace una apología de la labor “sacrificada y patriótica” del torturador en los tiempos de lucha. Es este manual el que Eduardo está aprendiendo de memoria.

Una llamada de Galíndez interrumpe la tortura de las prostitutas cuando ésta está por comenzar. La nueva orden del gran ausente es que los muchachos dismantelen todo y abandonen la habitación en la que han estado viviendo y “trabajando”. La obra termina con un último timbrado del teléfono que Eduardo responde con un: “Sí, señor Galíndez”.

Lo que los autores de *Esperando a Godot* y *El señor Galíndez* han dicho (o han dejado de decir) sobre sus respectivos grandes ausentes resalta algunas diferencias entre las dos figuras. Una anécdota altamente verosímil citada por Howard Quackenbush y por otros dice que un entusiasmado admirador le preguntó a Beckett quién era Godot. La respuesta del escritor fue: “If I knew, I would have said so in the play” (Quackenbush 1987: 10). El diálogo se dio en el contexto de los primeros entusiasmos críticos e interpretativos por *Esperando a Godot*, en el que se tomaba la obra como una suerte de

inmensa adivinanza, un reto: ¿quién es Godot? “La espera”, “Dios”, “el engaño”, “la mala fe sartreana”, “el superyó”, “el subconsciente” fueron algunas de las respuestas con las que se especuló. Por supuesto, no existió nunca tal cosa como una respuesta definitiva.

Menos discreto que el irlandés, Pavlovsky no dudó en explicar quién era Galíndez y en ampliar su definición cada vez que se le hizo la pregunta (a veces, inclusive, sin que hubiera pregunta alguna de por medio): “Galíndez me dio todo un sentido del ritmo, además de la experiencia de trabajo ideológico-estético que nos obligaba a ubicarnos en una línea muy difícil: mostrar a Galíndez como el Sistema” (Dubatti 2001: 60).

Por otro lado, en una entrevista con Miguel Ángel Giella, Pavlovsky declaró:

En *En* [sic] *señor Galíndez*, había dos sicópatas, dos agresivos, dos enfermos mentales, dos torturadores que eran reemplazados por un represor estilista, agradable, fino, pero ideologizado. Después, viene la represión real en Argentina [...] lo que nosotros hemos tenido en Argentina, básicamente ha sido una represión sofisticada; brutal en cuanto a su manejo, pero con convencimiento. Antes había una patología psiquiátrica en los torturadores, pero ahora hay una patología social diferente, que es una patología de personas que encarnan ideologías mesiánicas [...] no existe una estructura particular del torturador sino lo que yo llamo *interiorización de ideologías mesiánicas...* (Giella 1988: 77).

No es extraño que Beckett callara respecto de su gran ausente, mientras Pavlovsky haya buscado definirlo lo más precisamente posible. Esta circunstancia ilustra una de las diferencias más saltantes entre el teatro del absurdo europeo y el teatro del absurdo latinoamericano. El primero es un ejercicio mental de pesimismo que busca generar la consciencia de la nada y del correspondiente autoengaño a que se someten o resignan las personas para evadir ese vacío; es una declaración trágica de la falta de comunicación y aislamiento en que están los seres humanos. El teatro del absurdo latinoamericano es, más bien, el reflejo casi hiperrealista de una situación que se vive día a día. Una anécdota jocosa citada por el dramaturgo cubano

Virgilio Piñera (1960) cuenta que cuando Eugene Ionesco (dramaturgo rumano de la tendencia del teatro del absurdo) se acercaba en barco a las costas de La Habana, pidió que el barco diera media vuelta y regresara luego de observar desde cubierta lo que ocurría en la capital cubana; lo que veía en La Habana era más absurdo que cualquier cosa que él pudiera crear. Por supuesto, la anécdota es falsa, pero el hecho de que Virgilio Piñera la presente como verdadera revela que, ya desde sus inicios, las aproximaciones al teatro del absurdo eran distintas en Europa y en América Latina. Quackenbush lo pone de la siguiente manera:

...no se transportan al pie de la letra [las formas de] el Teatro del absurdo europeo a Hispanoamérica. El estudioso siempre tiene que tener presente que, desde una perspectiva latinoamericana, lo absurdo (lo irracional, inhumano, sufrido, caótico, ininteligible) forma parte de la vida social diaria de una multiplicidad de gente en los países latinos. No es necesario que se inventen irracionalismos porque muchos ya los experimentan regularmente en las situaciones e intercambios humanos de la vida cotidiana. En varias partes de Latinoamérica el Teatro del Absurdo refleja la realidad de la existencia (Quackenbush 1987: 10).

Y, pese a no ser Teatro del absurdo, lo insólito de la situación de la obra argentina busca ser reflejo de una realidad inmediata.

El señor Galíndez se estrenó en Buenos Aires en enero de 1973. Argentina, en ese entonces, se encontraba en un momento de convulsión política causada por sucesivos golpes de estado (Onganía 1966; Levingston 1969; Lanusse 1971) y por actividades subversivas que motivaron una reacción represora que incluía las torturas. Esta convulsión es la que intenta retratar la obra de Pavlovsky. Pero lo peor vendría después y superaría el retrato de la represión que Pavlovsky y otros dramaturgos argentinos venían haciendo desde los años sesenta.

En 1973, hubo elecciones que ganaron, primero, los partidarios de Juan Domingo Perón (Perón estaba vetado de participar); y, luego, el mismo Perón. El caudillo murió en julio de 1974. Lo sucedió su viuda, Estela Martínez, la que fue derrocada por el general Luis

Rafael Videla en marzo de 1976. Entre este año y 1983 (en que volvió a haber elecciones) se dio la dictadura militar más sofisticada en sus métodos de represión, tortura y desaparición forzosa que haya tenido la historia argentina.

Como vemos, en 1973, el autor argentino se esforzó por mostrar que en su obra cualquier parecido con la realidad no es casual. Lo mismo haría el director peruano de la puesta limeña contemporánea.

3. Comentarios al gran ausente peruano fuera y dentro de escena

Beckett no habla de Godot porque el vacío y la incomunicación que representa no son definibles; Pavlovsky habla de su gran ausente porque es una realidad inmediata que se quiere denunciar. Por su parte, Gustavo López también habla abierta y directamente sobre el Galíndez que quiso poner en escena en Lima, y, al hacerlo, hace referencia directa a los años de corrupción y represión que vivió el Perú: “Estos torturadores son gente que tú veías en la vida diaria, que tú conocías, y que de repente no podías denunciar si sospechabas de ellos, porque, si lo hacías, ¿a dónde ibas, entonces?” (Fernández-Stoll 2007: 3). Es decir, una vez más, lo “absurdo” de la situación tiene un correlato en la realidad inmediata.

Pero Gustavo López no se limita a hacer comentarios sobre su gran ausente fuera de escena; lo hace también a través de la puesta en escena misma. En una de las desviaciones más grandes respecto del texto original, el montaje de Entablas culmina con una referencia directa a lo que se quiere expresar. Como mencioné, *El señor Galíndez* termina con el personaje de Eduardo levantando el teléfono que timbra y exclama “¡Sí, señor Galíndez!”. En el montaje de López, tras esta exclamación, las luces se atenúan y los personajes se paralizan; luego, aparece, proyectado en la pared del fondo, un texto que habla sin ambigüedades de las decenas de miles de muertos del conflicto interno peruano; este texto es sucedido por la proyección de fotografías que ilustran el sufrimiento al que hace referencia el texto. Son fotografías de un ambiente rural, aquel que fue ignorado

durante los años de conflicto por la sociedad urbana que ahora asiste a la obra de teatro. López no quiere que quede ninguna duda acerca del referente real de su gran ausente y de la idea de que “todos somos responsables”.

La puesta en escena de *Entablas* también busca acercar al público a la realidad inmediata mediante la adaptación del texto de Pavlovsky —que presenta un lenguaje coloquial porteño— a un registro coloquial más estándar que bien podría pasar por limeño: se pasa del voceo al tuteo y se eliminan o intercambian por palabras en jerga peruana aquellas en jerga porteña que puedan generar la distancia que se busca eliminar. Tanto por su texto como por su acento, los personajes del montaje pueden perfectamente ser familiares, amigos o conocidos: “gente que tú veías en la vida diaria”.

Asimismo, López elimina la única referencia directa a la política argentina que se encuentra en la obra de Pavlovsky: el tatuaje de Perón que tiene una de las prostitutas. Hacia el final de la obra, como se mencionó, Galíndez (o quien lo sustituye) les envía a Beto y Pepe a dos prostitutas “para que se entretengan”, para que las torturen. Y uno de los elementos que precipita la violencia final es el descubrimiento por parte de Pepe de que una de las prostitutas tiene un tatuaje de Perón. Como dije, la referencia directa a la política argentina es suprimida en el montaje de López; en éste, la prostituta tiene un tatuaje de un tal “Pocho”, nombre que, si bien implica cercanía, no alude directamente a ningún personaje que pudiera relacionarse con la política peruana.

Hay otros elementos en la puesta en escena de *Entablas* que se desvían del texto original con el fin de crear el elemento de cercanía. Mencionaré uno más. Beto, uno de los torturadores, estudia contabilidad en un instituto. En la obra de Pavlovsky, lo hace en un “liceo profesional”. En el montaje de *Entablas*, en cambio, lo hace en un “cenecape”. Los cenecapes (Centro Educativo No Estatal de Capacitación Profesional Especializada) son instituciones con las que la población limeña actual se puede fácilmente identificar. Se trata de alternativas a los estudios superiores universitarios que, a pesar de que tuvieron su pico en las últimas décadas del siglo XX,

siguen teniendo convocatoria. Es decir, con la mención del cenecape, Gustavo López está diciendo esto es el Perú y que esto es Lima.

El espacio “real” que López elige para su montaje también contribuye a reforzar la idea de una responsabilidad universal y compartida. Los espectadores de esta puesta tenían una cercanía física con la representación tanto en el plano horizontal como en el vertical. Por un lado, lo representado estaba al mismo nivel de las sillas en que se sentaba el público; el piso del escenario y el del espacio de las butacas era continuo y no había ninguna marca (ni de elevación ni de color ni de material) que indicara el fin o el inicio de los planos de realidad entre el público y los actores. Por otro lado, la distancia vertical era también la mínima indispensable; no había más de un metro entre el primer plano del espacio de representación y las rodillas de los espectadores de primera fila. Si a esto le añadimos el hecho de que la sala del Centro Cultural CAFAE (donde se realizó el montaje) tiene una capacidad relativamente baja de espectadores, se entenderá que se creó una interacción entre los actores (los personajes) y los espectadores, entre la ficción y la realidad, que no sólo mostraba una cercanía entre estos sino que creaba un ambiente de intimidad entre los dos planos de realidad. Pero esta intimidad también podía percibirse como un encierro.

Los espectadores “estaban metidos” en el pequeño cuarto en el que Beto y Pepe vivían, comían, dormían, estudiaban, se ejercitaban, esperaban a Galíndez y, por supuesto, torturaban. Tanto se había ignorado lo que ocurría, tanto había ignorado un sector de la población lo que le ocurría a otro, que la puesta en escena de Entablas quería ahora hacer más que evidente lo que ocurría. La escena misma de la tortura (o el amago de tortura) fue hecha en un primer plano como para prevenir cualquier intento de volver la cara o cerrar los ojos.

Pero aunque, en el plano del espacio, el montaje de López buscaba suprimir lo más posible las distancias, en el plano temporal sí se buscó un ligero distanciamiento con el presente inmediato. El vestuario de la puesta en escena de López nos remite a un período que, si bien puede ser el presente, más se identifica con los años setenta. A esta impresión colabora asimismo el tipo de música que los

personajes escuchan a través de la radio que tienen en la habitación: la “nueva ola” en español, característica de la década mencionada.

Recuérdese que, según testimonio del mismo director, la puesta en escena está haciendo referencia a la dictadura de Alberto Fujimori (que cayó en el año 2000, en parte, debido al descubrimiento de los vladivideos) y a las conclusiones de la CVR. Como mencioné anteriormente, el tiempo de representación que la puesta de Entablas buscó representar se circunscribe al período entre 1992 y el 2000. Si la puesta en escena hubiera intentado caracterizar los años noventa, a través del vestuario, la música u otros elementos escénicos, tal vez, la sensación de distancia temporal no habría sido tan evidente, de manera que el tiempo representado podría haberse confundido aun más con el presente. ¿Qué diferencias notoriamente identificables podían presentarse entre, digamos, la música o el vestuario de los noventa y el presente? Se habría necesitado un conocimiento y una percepción casi especializados de parte del público para notar las sutiles variantes. Es por ello, en mi opinión, que López opta por retroceder un poco el tiempo, hasta la década del 1970, para que, pese a no coincidir exactamente con la época histórica que se quiere comentar, sí exista la impresión de pasado cercano que se pretende. Y lo que revela esta distancia temporal es que los acontecimientos que el espectador ve en escena ya ocurrieron; no se está frente a hechos que están ocurriendo en ese momento: fue aquí, pero no ahora.

Esto marca una diferencia con el origen de *El señor Galíndez*. En el prólogo de la edición de la obra de 1974, el autor y el director Jaime Kogan comentan la primera puesta en escena: “Nuestro problema estético (autor, director, escenógrafo): resolver escenográficamente lo que todos sabíamos (los espectadores también): en nuestro país se tortura en muchos ‘lugares’. En ‘ámbitos’ muy diferentes ‘profesionalmente’ adecuados a esos fines (Pavlovsky 2005: 156)”.

Coinciden las dos puestas en resaltar la responsabilidad compartida (“todos sabíamos”), coinciden en el lugar de los hechos (idénticos en la ficción y la realidad), pero difieren en el hecho de que, mientras la peruana mostraba un pasado, la puesta argentina retrataba el presente (o imaginaba un futuro).

4. La creación y el desmantelamiento del gran ausente

Si bien el vestuario de la puesta en escena de López remite a un pasado no muy distante (la década de 1970), esto no significa que Beto y Pepe vistieran de una forma similar. Por el contrario, sus ropas contribuían a marcar el notorio contraste entre estos dos personajes: Beto es más elegante y preocupado por su apariencia, en tanto que Pepe viste ropa deportiva combinada con ropa interior percutida que revelaba poco interés por su apariencia. Y, a través de este contraste, la puesta en escena de Entablas seguía una importante tradición respecto del gran ausente tanto en *Esperando a Godot* como en *El señor Galíndez*: el gran ausente es creado en la mente y la conversación de personajes complementarios.

Dado que nunca aparece en escena, dado que nunca nadie lo ha visto, el gran ausente sólo existe en la medida en que es “invocado” por los personajes presentes. Godot y Galíndez son, en gran medida, figuras creadas por la experiencia, la imaginación y, sobre todo, la conversación de, al menos, dos personajes. Y la complementariedad, física, síquica y moral de estos personajes genera una sensación de totalidad que le da al gran ausente buena parte de su omnipresencia y omnipotencia. La tradición, en este sentido, puede rastrearse, al menos, a las primeras décadas del siglo XX, al llamado music hall, revista de variedades o, en el plano local, café-teatro.

Un elemento recurrente en las obras del teatro del absurdo (particularmente, las de Beckett) es la presencia y conversación de una pareja de personajes que tienen rasgos opuestos entre sí. Esta estructura fue adoptada y adaptada por el teatro del absurdo de las parejas de personajes del music hall en la que dos personajes con características opuestas —y, por ello, en constante conflicto— realizaban rutinas cómicas. Los dos miembros de estas parejas son inseparables, pese a los conflictos; no podría funcionar el uno sin el otro; uno es gordo, el otro flaco; uno es líder, el otro sumiso; uno es crédulo, el otro escéptico. Cuando esta figura fue asimilada al teatro del absurdo (ya con intenciones menos humorísticas y más existenciales), una de las interpretaciones que se dio fue que la sociedad de dos era

representativa de la sociedad en su conjunto; era representante de la condición humana. La complementariedad crea la totalidad.

Vladimir y Estragón son personajes que calzan perfectamente en esta sociedad de dos derivada del music hall. Vladimir es realista, Estragón es soñador; Vladimir gusta de las cosas en tanto las prueba, Estragón pierde el gusto a las cosas en tanto las prueba; a Vladimir le apesta la boca, a Estragón le apestan los pies; y, lo más revelador, uno pone en duda la venida de Godot, mientras el otro se aferra a la creencia en él. Como se ve, hay, en estos personajes, esta oposición de características que bien los podría calificar como representantes de la condición humana. El mismo Vladimir lo dice: "...en este lugar, en este momento, la humanidad somos nosotros". En palabras de Eugene Webb,

Vladimir and Estragon, representing a sort of composite Everyman, embody complementary aspects of human nature: Vladimir the intellectual side of man, Estragon the corporeal. Their names suggest their personalities. "Vladimir," for example, means "ruler of the world," a name that suggests the aspiration of intellect to master the universe by reducing it to knowledge, while "Estragon," the French word for the herb, tarragon, is a fitting name for a character so earthbound and with such persistent physical appetites [sic] (Webb s/f).

Es la humanidad entera la que espera a Godot; es la humanidad entera la que está esperanzada, engañada, seducida, intimidada, salvada (depende de la interpretación que se le quiera dar) por este gran ausente que nadie sabe muy bien quién es ni qué quiere.

En *El señor Galíndez* hay seis personajes: aparte de Beto y Pepe, están Eduardo, doña Sara y las dos prostitutas. Pero son los dos primeros (los protagonistas) los que presentan un caso análogo al de Vladimir y Estragón; son finalmente Beto y Pepe quienes esperan a Galíndez con esperanza y desesperación. Ambos tienen también relaciones de oposición y de ambos también se puede decir que uno no podría existir sin el otro, al menos, en la función que cumplen dentro de la obra.

Mientras, para pasar el interminable tiempo de espera hasta que Galíndez les mande otro paquete o llame por teléfono, Pepe se dedica a levantar pesas, Beto se dedica a estudiar para los cursos de contabilidad en los que se ha matriculado en el liceo profesional (o en el Cenecape). Beto está casado y tiene hijos; Pepe es soltero. Pepe (salvo hacia el final) nunca pone en duda la existencia de Galíndez, mientras Beto se desespera ante la posibilidad de que Galíndez no exista o, aun peor, de que haya varios Galíndez. Me interesa subrayar que la micro-sociedad integrada por Pepe y Beto también puede ser representativa, ya no de la humanidad, sino de la sociedad argentina de los años setenta. El mismo autor manifestó su intención de que Galíndez fuera visto como el sistema que abarca a todos, el que nos hace responsables o culpables (o cómplices) a todos. Sumemos a lo anterior lo cercanos y cotidianos que pueden resultar algunos conflictos menores de los personajes para subrayar que Pepe y Beto son sujetos de identificación por parte del público. Tienen problemas estomacales, tienen problemas para dormir, tienen problemas con la pareja; son “uno de nosotros”, pero, al mismo tiempo, son torturadores y sustentadores del gran sistema de Galíndez.

También a través de los personajes que los crean se puede ver una diferencia entre el gran ausente europeo de los cincuenta y el gran ausente argentino de los setenta. Vladimir y Estragón son dos mendigos en un cruce de caminos de un lugar no identificable; Beto y Pepe son dos muchachos que quieren ganarse la vida en una sociedad urbana como cualquiera lo querría hacer. Los primeros son más abstractos y distantes; los segundos más concretos e inmediatos. Es decir, si se puede afirmar que Vladimir y Estragón son “todos” nosotros, igualmente, se puede afirmar que Beto y Pepe son “cualquiera” de nosotros. La diferencia es sutil, pero finalmente va en el mismo sentido que la diferencia, explicada anteriormente, entre el teatro del absurdo europeo y el latinoamericano: el primero es una abstracción; el segundo, una realidad inmediata. Y, por supuesto, el montaje de Entablas, antes de buscar en sus personajes abstracciones y símbolos, pretende subrayar la condición de “cualquiera” de Beto y Pepe a través de las adaptaciones ya mencionadas.

Godot y Galíndez son, pues, creaciones que surgen de un intercambio verbal; sin la conversación entre los personajes de las dos obras, sus grandes ausentes no existirían o no serían lo que son; de muchas maneras, la conversación crea al gran ausente. *Esperando a Godot* y *El señor Galíndez* son obras con mucho contenido verbal, los personajes parecen no poder dejar de hablar, como si hubiera una especie de horror al silencio, pues es a través de la conversación que crean a la figura que les traerá la justificación o la salvación. Y, así como estos personajes complementarios crean al gran ausente a través de sus diálogos, de la misma manera tienen la capacidad para poner en duda su existencia. Ésta es otra coincidencia entre la obra del irlandés y la del argentino: en ambas, hacia el final, los personajes que más seguros estaban de la existencia del gran ausente y de la salvación que éste traería empiezan a dudar de esa existencia. Y es, en ese momento de duda, en que el gran ausente se manifiesta.

A lo largo de *Esperando a Godot*, Vladimir y Estragón debaten sobre muchos temas, pero, de cuando en cuando, en el momento en que la espera se vuelve insoportable, hay una suerte de vuelta al orden que, salvo por ligeras variantes, tiene siempre la misma forma:

ESTRAGÓN: Vayámonos.

VLADIMIR: No podemos.

ESTRAGÓN: ¿Por qué?

VLADIMIR: Esperamos a Godot.

ESTRAGÓN: Es cierto.

Es decir, los personajes se recuerdan su condición de cautivos en los que paradójicamente Godot cumple la función de carcelero y de esperanza de liberación.

Citaré un largo pasaje de *El señor Galíndez* para ejemplificar no sólo la dinámica del miedo y esperanza en los personajes sino para ilustrar cómo, en los personajes de la obra, empieza a existir la sospecha de que el gran ausente no existe:

BETO: Después de lo del flaco Ahumada... yo me puse a pensar tantas cosas.

PEPE: Pará, viejo, que el flaco Ahumada era un loco. Vos lo sabés muy bien. Estaba mal y así tampoco iba a seguir mucho tiempo.

BETO: Pero vos sabés que el flaco era un capo en el laburo. Sin embargo, lo llamaban cada vez menos, le pagaban el sueldo con atraso, la gente no quería conversar con él. Como para no estar mal, ¿no?

PEPE: No, pero escuchame, al flaco últimamente le estaba saliendo muy mal el laburo,

BETO: No, Pepe, la mano no viene así.

PEPE: ¿Qué es lo que no viene así?

BETO: A mí el flaco me contó otras cosas. Me dijo que cuando laburaba, Galíndez hablaba primero y le daba órdenes; a los diez minutos volvía a hablar y le cambiaba las órdenes por otras distintas... y cuando el flaco terminaba de laburar, Galíndez lo llamaba enojado para decirle por qué había desobedecido las instrucciones. Entonces el flaco le explicaba que él había laburado siguiendo las instrucciones del segundo llamado; ¿y sabés lo que decía Galíndez? Que él había hablado una sola vez, que no había existido un segundo llamado... ¿como para no estar mal!

PEPE: Qué lío, ¿no?

BETO: Yo le dije que lo fuera a ver. Estuvo veinte días en las antecámaras y justo el día que le tocaba verlo le dijeron que Galíndez no podía recibirlo porque estaba ocupado. ¿Sabés una cosa, Pepe? Hay una cosa que nunca te dije. Hace más o menos un mes, el flaco me llamó a casa desesperado. Yo estaba en la cama con la patrona; pero te juro, le sentí la voz tan mal, que me fui corriendo a verlo a la casa. Cuando llegué, me dijo que le habían hablado para decirle que lo querían matar. ¡Estaba desesperado el flaco! ¿Sabés lo que me pidió, Pepe? Que le diera la mano y que no apagara la luz porque tenía miedo... lloraba como un chico.

PEPE: ¿El flaco lloraba?

BETO: Vos sabés, Pepe, que al flaco yo lo conozco desde que entré al laburo. ¡Para mí era un maestro, un fuera de serie! ¡Uno de esos tipos que no hay más!... ¿y cómo lo iba a abandonar?

PEPE: ¿Y qué pasó?

BETO: A las dos de la mañana sonó el teléfono, el flaco chapó el tubo... yo vi que se ponía pálido, que temblaba... entonces le arranqué el tubo y me puse a escuchar... le decían que se fuera del trabajo, que ya no servía más, y que si no se iba del país lo iban a liquidar... Para mí la voz era de Galíndez.

PEPE: ¿Qué decís? ¿Estás loco vos?

BETO: No, el que hablaba no decía que era Galíndez, decía que hablaba de parte de Galíndez... pero para mí la voz era la de Galíndez, Pepe.

PEPE: ¿Y el flaco?

BETO: Cuando colgaron el tubo, yo lo miré al flaco. Estaba tranquilo. ¿Viste esos tipos que pescan todo de golpe? ¿Que entienden todo? De repente se acerca y me dice: “Gracias hermano, gracias Beto por haberme acompañado. Andate ahora a tu casa porque entiendo todo”.

PEPE: ¡Yo no entiendo un carajo!

BETO: Yo tampoco entendía. Le pregunté: “Flaco, ¿qué pasa? ¡Habla!” ... pero él no quiso. Me acompañó hasta la puerta y me besó... Los dos lloramos. A día siguiente lo encontraron ahorcado... Yo no quise verlo.

PEPE: ¿Pero... él no se había ahorcado porque la mujer lo abandonó?

(Pavlovsky 2005: 93-95)

Quiero concentrarme en la idea de la sospecha de la inexistencia del gran ausente. Efectivamente, para Pepe y, sobre todo, para Beto, la persona que proveía esperanza y salvación, el “mesías” que explicaba o iba a explicar todo pese al caos, el que los libraba del vacío, el jefe máximo al cual había que complacer, empieza a parecer un fraude. Y esta angustia va en aumento a lo largo del tiempo dramático de la obra: Galíndez se contradice, Galíndez es arbitrario, hay varios Galíndez, ergo, Galíndez no existe. Y no existe porque un gran ausente ideal, en primer lugar, es único y, en segundo, no debe tener contradicciones internas tan graves que sea imposible complacerlo se haga lo que se haga, como le ocurriera al flaco Ahumada según la narración de Beto. El flaco Ahumada es la víctima visible de la posible (y terrible) inexistencia del gran ausente; eso fue lo que trajo su destrucción pese a los convenientes rumores que se difundieron en cuanto a su muerte: “la mujer lo abandonó”.

Eva Metman, psicóloga jungiana, en un análisis de *Esperando a Godot* descrito por Martin Esslin (1966), también manifiesta que, hacia el final de la obra de Beckett, Vladimir, aquel que había sostenido, pese a todo, la existencia de Godot y la esperanza en su

llegada, empieza a dudar de la existencia o, en todo caso, de la consistencia de este personaje: “Como observa la doctora Metman, en el momento en que, hacia el final de la obra, Vladimir está a punto de descubrir que ha estado soñando y que debe despertar y afrontar al mundo tal como es, llega el mensajero de Godot haciéndole reavivar su esperanza, sumergiéndole de nuevo en la pasividad de la ilusión” (Esslin 1966: 44).

En ambas obras, pues, hay momentos en que, a través de la conversación de los protagonistas, se pone en duda la existencia del gran ausente; o, en todo caso, se pone en duda su infalibilidad. Pero el gran ausente se defiende. Tal como lo viera Metman, el gran ausente hace esfuerzos para disipar esas dudas; en *Esperando a Godot*, a través del niño mensajero que aparece al final de cada acto; en *El señor Galíndez*, a través del teléfono y el envío de prostitutas. En efecto, en la obra de Pavlovsky, las dudas sobre la existencia o consistencia de Galíndez chocan, de cuando en cuando, con las llamadas telefónicas del supuesto Galíndez (aun cuando, según Beto, un Galíndez es más ronco que otro) y, hacia el final, con el envío de dos prostitutas para que Pepe y Beto se entretengan en la angustiante espera por “paquetes” para torturar.

La escena de *El señor Galíndez* citada anteriormente se da hacia el fin del primer acto de la obra y marca el inicio de los diálogos entre Pepe y Beto que mostrarán su inquietud por la posible fiabilidad de Galíndez. Tanto en el texto de Pavlovsky como en la puesta en escena de Gustavo López, el intercambio se va haciendo más y más tenso de manera que no sólo está a punto de generar una pelea física entre los dos personajes, sino que es motivo de que Pepe y Beto pierdan el sentido de realidad. Ya en el segundo acto, Pepe empieza a hablar de “El Ronco” para referirse a un supuesto impostor e, incluso, se inventa a otro impostor que, en su imaginación, es “El bajito”. Cuando esta tensión está en su nivel más alto, una llamada de Galíndez los vuelve a tranquilizar. Hacia el final de la obra, un momento de tensión similar se vuelve a aliviar con la llegada de Eduardo con los dos “paquetes” que ha enviado Galíndez: las dos prostitutas. La sensación de alivio en Pepe y Beto es inmediata:

las prostitutas representan, al menos, por el momento, la “prueba” tangible de que Galíndez no sólo existe sino que se preocupa por el bienestar y la satisfacción de sus subordinados:

PEPE: [...] (*Sigue él leyendo la carta*). “Aquí les mando estas dos nenitas para que se diviertan. Hagan lo que quieran”.

BETO: “Obsequio de la casa”.

PEPE: Firmado.

BETO: ¡Galíndez!

PEPE: ¡Es un macho!

(Pavolvsky 2005: 176)

La puesta de Entablado “traduce” este diálogo del “porteño” al “limeño”, pero reproduce con fidelidad la sensación de alivio de Beto y Pepe tras la insoportable tensión anterior.

5. Más allá de las semejanzas

La llegada del niño mensajero de Godot al final de cada escena de *Esperando a Godot*, también es fuente de cierto alivio en Vladimir y Estragón (Godot parece existir); pero, a diferencia de *El señor Galíndez*, las repetidas cancelaciones del gran ausente también hace que los personajes (y el público) duden de su existencia. La impresión es que, al día siguiente, los protagonistas volverán al mismo lugar a esperar a Godot y éste no aparecerá, y que esta rutina se repetirá eternamente.

Un caso distinto es el de la obra argentina. Recordemos que la última orden de Galíndez por el teléfono es que Beto y Pepe desmantelen la habitación donde ahora viven y trabajan pues van a ser mudados a otro lugar. La orden refuerza una idea que se viene dando a lo largo del texto: el sistema que sustenta a Galíndez está por caer. Hay que moverse con frecuencia y desmantelar aquello que podría incriminarlos. La anécdota del flaco Ahumada lo insinúa, y el mismo Beto informa que está estudiando para hacerse una carrera pues nadie sabe hasta cuándo durará lo que están haciendo. Hay rumores de que las cosas están cambiando, de que el actual sistema es insostenible.

Efectivamente, como se mencionó, la vuelta de un proceso electoral era casi inminente en Argentina en el momento del estreno del señor Galíndez; Perón había vuelto a Argentina después de varios años de exilio. En los primeros meses de 1971, el sistema representado en la obra por el gran ausente estaba por caer, y el gran ausente muestra signos de desesperación por esta posible caída. Algo muy distinto del imposible Godot cuyo sistema será cíclico y eterno.

La puesta en escena de *Entablas* también habla de un sistema que ya cayó. El desmantelamiento del final en el montaje de López intenta reflejar los esfuerzos del sistema del gobierno de Fujimori por ocultar las evidencias de los delitos cometidos durante el régimen después del descubrimiento del primer vladivideo. Por otro lado, la atmósfera de clandestinidad (todo se realiza en una pequeña habitación) busca mostrar lo ocurrido en los años de dictadura: la habitación de Beto y Pepe bien puede ser una combinación de la sala del Servicio de Inteligencia Nacional que muestran los vladivideos (donde se sobornaba a políticos y empresarios) y los calabozos subterráneos del Ministerio de Defensa (donde se realizaba torturas). El montaje de *Entablas* trata sobre un pasado cercano que todos reconocen, en palabras del mismo director, su función es una prevención para el futuro (véase Fernández-Stoll 2007).

Sería un ejercicio interesante para otro análisis indagar la recepción que tendría Godot en la Europa contemporánea. Los tiempos han cambiado; la angustia por el vacío de los años cincuenta es ahora una complacencia o, en todo caso, una indiferencia por ese vacío. Algunos ven esto con esperanza (véase Lipovetsky 1986 y, especialmente, 1994); otros lo ven con cierto grado de terror: “El malestar de la cultura ha adoptado una nueva cualidad: ahora se manifiesta como cinismo universal y difuso. Ante él, la crítica tradicional de la ideología se queda sin saber qué hacer y no ve dónde habría que poner en la conciencia cínicamente lúcida el resorte para la Ilustración” (Sloterdijk 2003: 37). Pero se trate de cinismo o de una nueva “ética indolora” (en términos de Lipovetsky), es muy posible que la ausencia o inexistencia de Godot ya no cause la angustia de sus tiempos primigenios; hasta se podría decir que la ausencia de una

figura autoritaria causaría cierta complacencia en una era en que el individuo ha pasado a primer plano.

Pero es la posible indiferencia de esta era la que la tendencia de la reflexión de las artes peruanas trata de revertir. También en Latinoamérica se vive esta idealización del individuo que podría transformarse en indolencia o en cinismo. Y la puesta en escena de López llama la atención sobre ello y, junto con las demás artes limeñas contemporáneas, intenta zarandear las consciencias que estuvieron dormidas y que podrían seguir así.

Bibliografía

- BECKETT, Samuel
 1970 *Esperando a Godot*. Traducción de Ana María Moix. Barcelona: Barral.
- DUBATTI, Jorge
 2001 *Eduardo Pavlovsky. La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones*. Buenos Aires: Atuel.
- ESSLIN, Martin
 1966 *El teatro del absurdo*. Traducción de Manuel Herrero. Barcelona: Seix-Barral.
- FERNÁNDEZ-STOLL, Diego
 2007 “El ministerio de la violencia”. Suplemento Q. *Puntoedu*. 3, 87, 3.
- GIELLA, Miguel Ángel
 1988 “Con Eduardo Pavlovsky, cinco años después”. *Latin American Theatre Review*. 22, 1, 73-80.
- LIPOVETSKY, Gilles
 1986 *La era del vacío*. Traducción de Joan Vinyoli y Michèle Pندانx. Barcelona: Anagrama.
- 1994 *El crepúsculo del deber*. Traducción de Juana Bignozzi. Barcelona: Anagrama.
- PAVLOVSKY, Eduardo
 2005 *Teatro completo*. Vol. II. Edición de Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel.

PIÑERA, Virgilio

1960 *Teatro completo*. La Habana: Ediciones R.

QUACKENBUSH, Howard

1987 *Teatro del absurdo hispanoamericano*. México D.F.: Patria.

SLOTERDIJK, Peter

2003 *Crítica de la razón cínica*. Traducción de Miguel Ángel Vega.
Madrid: Siruela.

WEBB, Eugene

s/f *Waiting for Godot*. En <<http://www.drama21c.net/newadds/webb01.htm>>. Consulta del 10/05/08.