

Entrevistas con Eduardo Pavlovsky

Miguel Angel Giella

Después de una primera entrevista con Eduardo Pavlovsky en 1979, en la que abordamos temas generales del teatro hispanoamericano, tuve la oportunidad de entrevistarle por segunda y tercera vez en Buenos Aires en agosto y diciembre de 1983. Pavlovsky había regresado a la Argentina en julio de 1980, y las entrevistas cubren parte de la actividad creativa de los últimos años. Hombre de múltiples intereses, Pavlovsky sigue en la profesión de siquiátra y es a la vez actor y autor dramático, actividad esta última en la que se ha distinguido como uno de los mejores y más interesantes dramaturgos argentinos contemporáneos.

Entrevista: 23 de agosto de 1983

En nuestra primera entrevista en Nueva York hace cuatro años, entre otras cosas, hablabas de Dagomar, tu última obra en ese entonces. Después de Nueva York te fuiste a España

...

De Nueva York me fui a España y después volví en julio del 80 a la Argentina, y ya estaba editada *Cámara lenta*—bueno, *Dagomar* o *Cámara lenta*, que se llamó después—la leí justamente en ese encuentro en Nueva York. Vine aquí, y hablé con Laura Yusem.

Le cambiaste el nombre. ¿Por qué?

Sí, le cambié el nombre. Me gustaba mucho la idea de *Cámara lenta*, “Historia de una cara,” era el proceso de deterioro de un boxeador y metafóricamente era el proceso del deterioro que sufrimos socialmente un sector bastante importante de los argentinos. Era la metáfora del pueblo, de los golpes del pueblo y las cicatrices. Porque yo pienso que no son solamente los golpes y las desapariciones sino son las cicatrices que tenemos y que no sabemos cuáles son, porque son cicatrices internas. El boxeador tiene la cicatriz de afuera, pero lo que no se sabe y ahora se estudia con microcirugía es que cada golpe produce una microhemorragia; es decir, que no se ven a la visión normal pero cuando hacés una autopsia, te das cuenta que el cerebro del boxeador tiene microhemorragias. De alguna manera los argentinos tenemos microhemo-

rragias a pesar de que por la cara podemos estar no heridos. Y *Cámara lenta* se trataba de eso. La hice con Carlos Carella y Betiana Blum.

Pero, ¿por qué decidiste llamarla Cámara lenta?

Cámara lenta le puse por. . . . Muy difícil a veces decir el por qué. . . . Me sonaba como una historia en un movimiento muy lento de deterioro, como si durante un tiempo nosotros hubiéramos ralentizado todo nuestro intelecto, nuestra capacidad de discernir, la interiorización de la violencia se hizo obvia, la represión no era afuera sino que ya se transformaba en adentro. Hemos tenido que disimular o crear personajes para sobrevivir, y después nos hemos convertido a veces en los personajes, como si un actor se convirtiera después en un personaje que representó en teatro. Pienso que esto nos ha ralentizado en algún nivel y todavía no sabemos bien cuáles han sido los efectos. Conozco mucha gente muy capaz que antes tenía determinado compromiso estético que ahora no lo tiene, y mi impresión es que ahora no lo tiene porque han quedado con algunas cicatrices y no saben por qué. Directores de izquierda que frente a un teatro que uno les propone, no lo hacen más. Evidentemente no hay que hacer la crítica, ha sido el miedo pavoroso. Ayer justamente le decía a una periodista, que el problema nuestro es que son los efectos que han tenido en nosotros y lo que preocupa es qué hacer ahora, qué vendrá en esta nueva etapa estética, qué nuevo teatro habrá que hacer. De modo que te diría que para mí, esta específica obra, *Cámara lenta*, tal vez no represente *mi* teatro en particular, o *mi* lenguaje teatral que es un lenguaje de acción y violento. Pero seguramente, personalmente, representaba como una especie de elaboración de mi propio deterioro, de mis propias pérdidas, de mis propias angustias durante estos años. Entonces recurrí a la metáfora del boxeador que de alguna manera es un hombre golpeado por su oficio. Tuve una excepcional labor con Carella en una puesta que se discutió mucho, tal vez porque era demasiado preciosista la escenografía. Bueno, vos la viste.

Sí, yo la vi tres veces. Pero lo que me interesa saber es ¿cuál es tu opinión de esa puesta en escena?

Mirá, yo soy un actor que deja mucho cuando el director es talentoso, dejo que recree. A mí me interesó mucho la dirección de actores. Me sentí muy bien dirigido y realmente como actor me pareció uno de los trabajos más altos que he logrado. Por supuesto que tenía al lado a un acompañante que te hace “subir,” él potenciaba, subía. Carella tiene una virtud extraordinaria y es que no compite en el espacio del escenario. Si el monólogo es tuyo, “te lo da” para que lo hagas. Es difícil encontrar un actor profesional de ese nivel. Yo no soy profesional; él de alguna manera vive de esto. Creo que Carlos me dio una lección de profesionalismo, me permitió actuar en lo mejor o más fuerte mío, secundándome para que las escenas fueran mías cuando tenían que ser mías. En cuanto a la puesta. Si yo estuviera viendo las obras mías desde afuera tendría una posición más crítica. Esta era una historia de a dos con una figura que parecía casi no carnal. Lo que Laura Yusem hizo fue extender más a esta figura en una metáfora que representaba la muerte. Esto me parece que creó una asimetría en virtud de lo que escribí. Unas escenas bellas, por ahí le sacaban esa característica de mi teatro que es el espacio chico y promiscuo. Se

convirtió tal vez en un espacio más bello para ver, con más imágenes si querés, pero quitándole más la ferocidad que de alguna manera tiene mi teatro. Esto lo digo ahora. Yo nunca estuve incómodo en el escenario, pero algunos me han dicho que *Cámara lenta* podía haber sido una obra en que los dos boxeadores vivían el diálogo mucho más cerca y más ferozmente con menos esteticismo. Laura Yusem es una esteta. Entonces uno no sabe si está viendo belleza o la belleza “se come” la obra. Pero estoy muy conforme con la experiencia y esto que te digo es una cosa secundaria. Es posible que yo podría haber hecho *Cámara lenta* con telón negro y foco a los personajes, casi sobre la cara, pero es una puesta más off-Broadway te diría; no hay duda que se cumplió su objetivo. El ejemplo de la historia de *El señor Galíndez* en ese sentido, con la escenografía fue muy interesante, porque nosotros teníamos una escenografía pero no teníamos recursos. Esa escenografía resultó buenísima. Y es más. Cuando fuimos seleccionados para Nancy en el 75 con *El señor Galíndez*, no nos animábamos a poner la puesta original porque había sufrido un atentado el teatro Payró con una bomba, y tuvimos que hacerla en el sótano. Jaime Kogan ideó entonces una especie de gallinero donde la gente miraba la obra desde arriba. Paradójicamente, esa escenografía, la del subdesarrollo, es la que más fuerza le dio a *El señor Galíndez* y la que llevamos a Nancy. Otras puestas que he visto en España, o en Brasil, o aquí de *El señor Galíndez*, han “copiado” más o menos ese tipo de puesta. Han llevado la puesta al nivel más paupérrimo donde lo estético es muy secundario frente a la búsqueda de la ferocidad. En este momento estoy muy preocupado con las escenografías, porque, fijate vos que *Cámara lenta* estuvo cinco meses en cartel y después teníamos una gira, pero no se pudo hacer por la belleza de la escenografía. Y ahora con *El señor Laforgue*, casi no pasamos al Payró por la escenografía. Uno de mis anhelos es llevar las obras al interior o al exterior en algún momento y me he visto en las dos últimas veces imposibilitado de llevar las obras en gira por problemas escenográficos. Tal es así que el director no quería firmar la puesta en el Payró porque decía que no representaba lo que él había hecho. El último día se dio cuenta que sí y, paradójicamente, es mejor la puesta del Payró porque es más pobre y parece más Haití que Nueva York. Es como que la misma condición de tener menos recursos le diera más clima a la obra y la obra parece más Haití.

Bien, se levanta Cámara lenta. Tus obras duran en cartel cinco o seis meses. ¿No?

Sí. Mis obras duran cinco or seis meses promedio. Son veinte mil espectadores.

¿Por qué?

Es un tipo de teatro que tiene su público. Pienso que aquí hay un acostumbamiento al teatro más de fórmula rioplatense. De la misma manera como la gente se acostumbra a ver la “gambeta” como forma de ver el fútbol, hay una forma de ver teatro en Argentina. A mí me parece que es muy bueno que existan todas las gamas del teatro argentino, es decir, que exista un teatro de vanguardia más politizado con un teatro más costumbrista y realista. Yo no estoy para nada en desacuerdo que *El señor Galíndez* haya tenido mil

representaciones; pero *El señor Laforgue* mismo, sin haber sido el éxito de *El señor Galíndez*, tiene su público y la gente va a ver el mismo teatro mío. *El señor Laforgue* se estrenó en Brasil con un elenco que también es marginal, y lo estrena Norman Brisky en inglés en Nueva York con otro elenco marginal (Festival Latinoamericano de Joseph Papp, agosto 1984). Un sector de mi teatro se da en distintos lugares simultáneamente y es representado por elencos de similar ideología dentro de un teatro político que pienso que representa una forma de vanguardia política en la forma expresiva que heredé. Yo tengo una gran influencia del teatro de Beckett y de Pinter. La *forma* en que escribo está influenciada por el teatro inglés; lo que digo, en cambio, el *contenido*, es latinoamericano, pero la fórmula tan característica de la exasperación de los personajes que escribo, es lo que a veces resta público en Buenos Aires también a Pinter o a Beckett. En Buenos Aires el actor no tiene que llevar un cierto nivel de exageración. En general, los grandes actores tienen una prudencia actoral, es un realismo que nunca se lleva a la exasperación. En esta obra, *El señor Laforgue*, yo quiebro el estilo y es muy interesante lo que pasa en el público. Hago una cosa realista, se está relatando una tragedia "tipo," y de repente en una escena posterior se pasa al teatro del absurdo, al realismo exasperante, casi llevado hasta el final. Ese quiebre se ve en el público que se siente como defraudado de la línea en que está acostumbrado a ver. Roland Barthes dice que hay dos formas de ver: el *texto del placer* y el *texto del goce*. El *texto del placer* es un texto donde el público está viendo cultura, está gozando de lo que ve muy condicionado a ese tipo de cultura y a ese tipo de texto donde las formas ya están interiorizadas en el espectador y ve y tiene adoptada una forma de ver el espectáculo. No hay mayor asombro, hay goce estético por esto, como si uno fuera a ver a Shakespeare, estaría gozando aún las situaciones más dramáticas. Y hay otro texto que corresponde más, te diría, en lo que podría haber sido en un momento Artaud, pero como que culmina en Beckett como dramaturgo genial. El teatro de Beckett es un *texto de goce*, donde el espectador más que viendo cultura está desacondicionando la forma de ver teatro y está permanentemente irrumpiendo una nueva forma de ver que lo va molestando en la butaca. Es un texto que irrumpe, es un texto que desarma, es un texto no-literario. Creo que mi teatro tiene que ver con esto y con lo que Martin Esslin llama *realismo exasperante*. Yo siento que en mi teatro se está atento, pero al mismo tiempo se está violentando una forma de ver. Como forma de *teatro de goce*, aunque es mucho más talentoso, en Europa es Kantor, donde hay algo que pasa que no estás gozando el texto literario sino que estás viendo una cantidad de superposición de escenas que van desacondicionando una vieja manera de ver el *texto literario*. Creo que en la Argentina, en general, hay un cierto nivel de acostumbramiento al *texto del placer* o a una especie de realismo literario, o costumbrista, o rioplatense, donde el público está viendo este texto y está acostumbrado a verlo. Por ejemplo, ahora se hizo una obra muy buena de Pinter, pero ya se levantó no obstante haber tenido muy buena crítica. Lo que pasa es que hay un tipo de texto que aquí se ve mucho menos.

¿Cuándo escribiste *El señor Laforgue*?

El señor Laforgue lo escribí en el 82.

¿Ya en Buenos Aires?

Sí, en Buenos Aires.

¿Por qué escribiste *El señor Laforgue*?

Porque estaba muy preocupado con el problema de la memoria, del olvido. Cómo cada uno simboliza el problema de, si puede olvidar, si no puede olvidar, si se debe olvidar. Y me parecía muy interesante el tema de que a un personaje se lo hiciera olvidar a propósito, transformándolo en otro. Esto también rompía la idea del realismo porque la obra es realista en su comienzo, la primera media hora y después se transforma en el proceso mental que le hacen a un capitán de marina que arrojaba a sus prisioneros desde un avión al mar y que ahora sus "Superiores" lo transforman en otra persona con una nueva identidad—un profesor de educación física que viajaba a Filadelfia a trabajar—para sacarlo de circulación. Lo que me parece atractivo es que a pesar de que lo transforman en una nueva identidad (que es el Capitán Open de la Marina de Haití), el nuevo personaje no puede olvidar; y aún en la personalidad de Laforgue no puede subir a un avión que lo lleva a California porque tiene sueños de que la puerta del avión se abre y se cae al vacío y al mar con su familia. Es decir, a pesar de que queramos reprimir con maquinarias el olvido, lo olvidado surge por vuelta de lo reprimido a través de este hombre (Laforgue), que estaba enfermo porque soñaba que su familia "nueva" se caía del avión cuando iba a Filadelfia, que era lo que hacía Open con sus prisioneros de guerra cuando los arrojaba desde el avión al mar. O sea, queda siempre un remanente de los crímenes que cometió. Dentro de Laforgue están los crímenes vigentes que cometió Open. Te digo que yo tuve muchos directores que dijeron que no, a la pieza. Curiosamente surge Agustín Alezzo, director de un teatro mucho más estético, más bello. El elenco de *El señor Laforgue* son los alumnos de Alezzo y yo, y fue el grupo que hizo hacer este proyecto. La obra para algún crítico pudo tener imperfecciones en su representación. Pero pienso que me voy expresando a través del tiempo y no me importa tanto la culminación o final. La obra mía es la suma de mis obras, no la perfección de esta obra. Yo quise estar en el escenario haciendo una obra sobre la represión, sobre Latinoamérica, y estuve en un teatro más de dos meses, y la gente va. Me conforma en la medida que si no ha tenido la perfección de obras mías anteriores, tiene el mérito que por lo menos la gente joven ve que uno puede estar en el escenario siguiendo una misma línea, y esto me parece importante. El problema del dramaturgo es la continuidad. Por ejemplo, se hacen debates, es interesante lo que la gente dice, lo que la gente relaciona. Tal vez se convierta más—ahora en el Teatro Payró—en un hecho político, al cambiar de lugar.

¿Dónde estaba antes?

En el Teatro Olimpia, en el Payró encuentra más su público. El público del Payró es más público de este tipo de teatro, más politizado, más joven. Como te decía antes, mi teatro por el resultado aquí y en el extranjero, siempre está dado por conjuntos marginados. Aquí, la gente que está haciendo *El señor Galíndez*, la gente que hizo *La mucca*, el promedio es de veinticinco años. Y eso

tiene que ver con que es una generación que no sufrió los embates de mi generación. La gente de mi generación, por ahí ya no tiene ganas de arriesgar, y me parece bien que entonces mi teatro esté hecho por generaciones que sí quieren comprometerse. No digo que haya que hacer teatro político, es el teatro que a mí me surge. Sin embargo, no todo mi teatro es político, hay una obra mía, *Cerca*, que se estuvo dando aquí, que escribí en 1980 en Madrid, que es la historia de una pareja, un hombre y una mujer hablando y recordando, donde no se habla de política.

¿De cuándo es Cerca?

Cerca la escribí en España. *Cerca* es la última obra antes de *El señor Laforgue*. Es una obra de una hora. Es muy linda para hacer en un lugar chico. El hombre habla en tercera persona y la mujer le habla en segunda persona. La hicieron muy bien aquí en Buenos Aires.

¿Estás escribiendo ahora?

Mira, ahora voy a empezar a escribir con un director, que es algo que me gusta mucho. Me reúno con Kogan los jueves y vamos viendo juntos, es una tarea artesanal. Necesito mucho un director donde yo pueda escribir y el director comente. No soy un intelectual para escribir, necesito del hombre de teatro cerca. Las mejores obras han sido las que he escrito desde mí pero con un seguimiento del director. Las más “redondas” han sido en ese sentido *El señor Galíndez*, y *La mueca*. Pienso hacer *Telaraña*, si se levanta la prohibición.

Esta obra que estás trabajando con Kogan, ¿cuál es el tema?

La primera imagen que surgió son cuatro mujeres que se devoran a un hombre. No me digas cómo sigue la obra, pero ésa es la idea. Y la iré trabajando artesanalmente. Tengo muchas ganas de trabajar lentamente una obra. Mi intento sería no trabajar como actor yo, pero lo que pasa es que siempre hago la trampa y me invento un personaje. El director me llama y me dice: “Tenés que hacerlo vos” . . . Y yo digo que no, y al final salgo.

Entrevista: 14 de diciembre de 1983

Aparte de los espectáculos en que trabajas como actor, ¿hay algo que te está “dando vueltas”? ¿Has escrito algo en estos cuatro meses?

No, no he escrito mucho. Para serte franco, recuerdo una vez que Emilio Rodríguez—un psicoanalista muy importante que tiene algunas novelas que se hicieron en cine y que yo hice de actor—que me decía: “Discúlpame pero me da vergüenza, hace un año que no escribo.” Yo te diría que hace un año también que no escribo teatro, creo que es una pausa. Parecería que una cierta producción te lleva a un período más reflexivo. Creo que no se puede escribir, sobre todo teatro—porque una novela la podés retomar—pero el teatro es una especie de borbotón, para mí, en imágenes y no me viene. Se ve que yo he cumplido un ciclo como autor. Un ciclo que podría tener que ver como político-denuncia, y ahora uno entra en otro período. Seguramente

pueden aparecer otros temas. En este momento te diría, que ni estoy muy preocupado por no escribir. Generalmente cuando escribo teatro escribo alguna cosa de sicología, algún libro de sicología. No estoy productivo como autor.

O sea que has cumplido un ciclo como autor.

Un ciclo de un período. A mí me parece que con *La mueca*, *Telaraña*, *El señor Galíndez*, y *El señor Laforgue*, se cierra un período. Así como hubo un teatro mío *a priori*, que era un teatro muy influido por el teatro de Beckett, de Ionesco, que es en mí un teatro latinoamericano político, se me ocurre que hay otros temas ahora míos que tienen que aparecer, pero que no tienen todavía algo que Cortázar define muy inteligentemente como *coágulo*. El *coágulo*, según Cortázar, es como algo que se le presenta al autor, de un modo poco preciso: sensaciones, imágenes, en el cual—como vos decís—uno va rondando hasta poder plasmar por lo menos algo. Después, sobre ese *coágulo*, aparecen formas más articuladas, formas más elaboradas, formas más teóricas . . . Pero yo, actualmente, no tengo el *coágulo*. Pero tampoco me desespero. Estoy seguro que el *coágulo* me va a venir cuando suba al escenario, porque muchas veces, el ser actor me coloca en un lenguaje. No soy un “intelectual típico” tanto en la siquiatria como en la cuestión autoral. Soy una persona que ha leído mucho, pero que ha estado arriba del escenario muchos años. Y a veces me mueve mucho para el teatro el *estar* en el escenario. Mientras que en mi profesión no soy el intelectual que se dedique a escribir una hora por día.

Menos mal . . . Fijate cuántos libros escribiste.

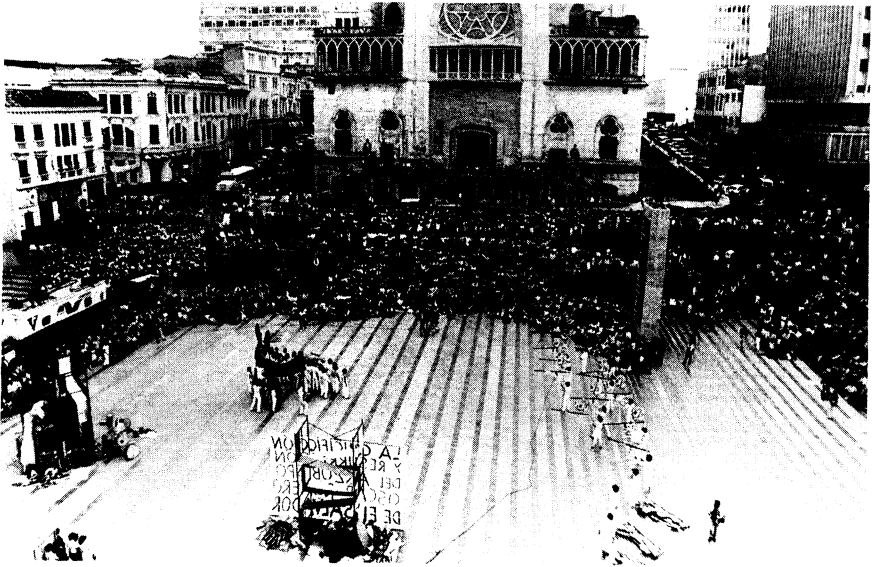
Muchos, sí, muchos . . . Pero no tengo la rutina diaria. Es interesante la pregunta porque cuando te estoy respondiendo me doy cuenta que tomo conciencia que lo último que escribí han sido artículos cortos, o en algunos libros que han salido en congresos internacionales que se han grabado. Se ve que tanto en sicoterapia, siquiatria, como en teatro, se viene otra etapa ahora. El temor de uno más infinito, como decía Beckett después de escribir *Esperando a Godot*, es que uno ya haya dicho todo lo que tiene que decir . . . importante digo. El problema mío es superar a *El señor Galíndez*, que de alguna manera es una especie de “clásico latinoamericano de la denuncia,” y siempre tiene vigencia. Pero no estoy apurado.

¿Podrías decir que tu obra se ha desarrollado en estos años en dos períodos pero que en el fondo son/tienen un solo tema?

Mira. Yo soy en las dos profesiones un desmistificador básicamente. Si tuviera que decir qué soy yo, diría que soy un ideólogo que tiene que ver con lo que desmistifica o denuncia. A mí me interesó el teatro de vanguardia de Beckett, de Ionesco o de Adamov, porque tenían algo de desmistificadores. Desmistificaban la solemnidad, la burguesía, se reían de ciertas posturas, academicismos, solemnidades de la burguesía europea. Después se me fue transformando en una necesidad de utilizar el absurdo para los problemas de Latinoamérica, en problemas más políticos, y entonces me quedó una imagen siempre desmistificadora y de denuncia aquí en nuestro continente explotado.

Pero me da la impresión que esos dos períodos en el fondo son uno. También tengo la impresión de que no tengo muy claro qué es lo que voy a escribir, pero tampoco me puedo apurar, sé que van a aparecer nuevas formas. Creo que el medio siglo de vida te coloca en encrucijadas existenciales importantes. Tal vez las grandes encrucijadas existenciales son las que dan sentido a la creatividad. Así que el “cuánto tiempo me queda,” o “qué hacer,” son preguntas que seguramente tendrán que ver con mi próxima problemática. No sé. Creo que uno no sabe mucho para dónde va a ir, ¿no?

Carleton University



La crucifixión y resurrección del Arzobispo Oscar Romero de El Salvador, del Bread and Puppet. Festival Internacional de Teatro de Manizales, 1984.