Alfonso de Toro
Universität Leipzig

Conversaciones y reflexiones con Eduardo Pavlovsky

La siguiente entrevista con Pavlovsky tiene su origen en tres de las últimas obras *El Cardenal*, estrechamente relacionada con *Rojos globos rojos*, y en *Poroto*. La crítica había detectado un cambio de estética en la obra de Pavlovsky y se hicieron algunos trabajos que me produjeron la impresión de colocar a Pavlosvky en un tradición que no estaba precisamente en su línea usual. La entrevista —a pesar de ciertas reservas evidentes— aclara una serie de puntos fundamentales y nos revela el interior de la forma de trabajo de E. Pavlovsky.

- *Descríbeme un poco el complejo proceso de gestación tanto textual como corporal/espectacular de* Poroto.
- El texto que tú tienes en las manos (*Poroto*) sería lo primero que escribo. El proceso es así: yo escribí esto y se lo leí (a Briski) yo soy muy amigo de editar inmediatamente, con veinticinco páginas ya edito, porque si no quedan en un cajón, —entonces, le leí esto a Briski un día. Y Briski inmediatamente vio lo que tú viste, es decir, vio la obra de mi simple lectura. Entonces empezamos a hablar, cómo era esto porque Willy en el texto no tenía importancia, Willy es mi personaje, Willy es un relator de un fenómeno particular que es un individuo como Poroto, que ha establecido que la vida es la preservación de la identidad en el mundo actual. Bueno, como a mí me entusiasmó tanto Poroto empecé a leer muchas cosas que de casualidad nos llegaban, textos franceses como *La metamorfosis de la cuestión social* (Paidos, 1998) de Robert Castel, *Contrafuegos* (Búsqueda de Ayllu, 1997) de Pierre Bourdieu o *El horror económico* (Anagrama) de Forrester, sociológicos o económicos. Pero que todos hablaban de la gran preocupación de la identidad. Me entusiasmó tanto que seguí, escribiendo sobre *Poroto*, y entonces bueno, y se terminó ahí, en lo que yo diría, en una pequeña novela de cien páginas, que se llama *Dirección contraria*. Hay diálogos o textos de Norman Briski que son de *Dirección contraria*. Es una mezcla la misma temática. Después empezamos a ensayar. Para empezar a ensayar, empezamos sobre el texto, pero nos dimos cuenta que faltaba lo que sería una aproximación al texto teatral. Entonces empezamos a ver los personajes: no estaba el personaje de Norman Briski. Entonces entre el libreto literario de *Poroto* y la novela —no sé si decirle novela, porque yo no me siento novelista, pero cien páginas podrían ser una novela corta— de ahí fuimos extrayendo los textos que más nos interesaban para la obra, partiendo del movimiento, del cuerpo. Tú sabes —dos

cosas importantes de mi teatro: una es que yo considero mi teatro, el texto, una mera estructura para descomponer en los ensayos (Texto Escrito a Texto Dramático), siempre se hace lo que yo escribo, mucha gente dice que "oh pero si es la pura improvisación," nunca, siempre se dice lo que yo escribo, *pero* es cierto que yo le doy mucha más importancia a lo que se logra en los ensayos con el trabajo minucioso del cuerpo de los actores, de las vivencias, que es lo que yo llamo el texto dramático y que eso es lo que a mí me queda como producto final, también a variar después del estreno con la presencia del público.
- *Pero puedes generalizar eso, si piensas en* Paso de dos *o en otras obras. El texto finalmente se produce en la representación, es decir, la representación en la representación y el texto se va fusionando a través de la representación, va saliendo al estrado. Puedes generalizarlo para todas tus obras.*
- Bueno, hay una línea que es general, que yo escribo en un texto, y después el texto dramático tiene la misma letra que el texto escrito, pero se redimensiona con la puesta y las actuaciones. Por ejemplo, nadie ha hecho *Paso de dos*, excepto yo. La vi en Los Ángeles una vez, pero eso no era una puesta, era un descalabro: era una cosa alemana, nazi que no tenía nada que ver con *Paso de dos*. Porque *Paso de dos* es un drama humano. A mí me interesa mucho, como actor, el texto dramático, que sería, si es el mismo texto escrito, aquel texto que nos va llevando a distintas intensidades, a distintos momentos, es decir, a *inventar*, a *experimentar*. Creo que el teatro para mí, a diferencia de otras artes, tiene mucho de experimentación con el cuerpo del actor. Si hay alguna singularidad, por qué hoy se hace teatro, es porque el actor tiene que experimentar y entregarse de una manera particular que no lo hace cuando se hace cine o televisión. Soy actor, soy médico, pero me llamaron de televisión o de cine y yo voy, pero mi impresión es que yo no estoy experimentando, ojo eh, que estoy muy bien y algún premio internacional voy a ganar (ríe), te lo adelanto, —no tengo la impresión de estar experimentando, tengo la impresión que estoy haciendo cine. En cambio, en teatro yo siento que estoy revolucionándome, violentándome a mí mismo. Esto me coloca en una muy buena situación de experimentación. En el texto dramático hay todo un campo de experimentación que hace que improvise en un momento determinado, que diga acá falta el texto de la novela, y buscamos el texto que estaba en la novela y se lo ponemos en la boca del Parroquiano, por ejemplo el texto de Leningrado, del amor por Leningrado o el texto de ese personaje que estaba con las piernas deshechas y que de repente lo que más sintió no era el dolor sino un inmenso pudor por la mirada de los demás. Esto va creciendo, el teatro mío tiene una enorme dificultad para hacerlo y esa tremenda dificultad todavía la atravieso con mis años, y es que es un teatro, que tiene dos niveles: tiene un lenguaje muy particular, en el cual según pones una gran actriz o un gran actor que no es sensible a la forma en que se produce mi teatro, que no es sensible a esa particularidad, entonces no se hace *mi* teatro, se hace teatro, ese otro teatro

de representación, no de experimentación.

- *Se hace teatro, se recita.*

- Sí se hace teatro, se hace teatro muy representativo y no el teatro de *estados* que es lo que yo pretendo hacer. Hay un problema de producción. Esto me ha pasado, me ha pasado con *Galíndez* en el 95 acá, que me vinieron a buscar unos actores profesionales, pero a los dos meses y medio de ensayo, los actores profesionales se fueron a hacer televisión, entonces yo necesito asegurarme qué personas ideológica y estéticamente son capaces de aguantar experimentando un año y medio sin beca. Porque lo que yo he conseguido de dinero para la puesta son ocho mil dólares, lo que yo he conseguido, pidiendo y rogando y tirándome a los pies de un empresario, son ocho mil dólares que me pide "bueno cuándo me los devuelves," le digo pero esto, si ganas mucha plata dámela como... ocho mil dólares, me da vergüenza decir esto en Alemania o en Estados Unidos, (¡ocho mil dólares!) Entonces tengo un cierto límite que me favorece, porque también es cierto que Briski y yo —está mal decirlo, pero es así— somos dos actores de muy buen nivel en la Argentina. Un poco por la edad, otro poco porque hemos hecho mucho. A veces es irregular la situación con las actrices. Pero por otro lado se justifica porque muchas veces son actrices que siguen un año y medio investigando y eso nos coloca en una situación bastante buena, de acuerdo al diagnóstico de la situación.

- *Quisiera volver a* Poroto *más adelante. Por lo pronto quisiera hacer una especie de división en paréntesis. Has enfocado tu obra en general, quisiera ahora que también elaboraras un poco más el problema del cuerpo, de la corporalidad que ya no es algo mimético, lingüístico, de un lenguaje del cuerpo reducido a una forma lingüística, sino el cuerpo como un elemento material que se inscribe, que produce la obra, como un generador en* Paso de dos *o en* Potestad, *por ejemplo. Cuerpo, el problema de la sexualidad, el problema del deseo, del poder, estoy exponiendo esto en términos lacanianos de la castración, de la descentración del sujeto, del yo y del otro como alienación, el problema de la ruptura entre significado/significante, de este rodar —a esto voy a volver luego—, del sentido, el problema de la violencia, que está marcado allí en todas tus obras, desde el comienzo hasta ahora, podrías hablar un poco de eso, del juego, del valor, de la estrategia semiótico-teatral, vivencial de la corporalidad?*

- A mí me resulta un poco difícil, porque yo quisiera convertirme en un autor teatral, en un experimentador teatral, y escribo de una manera un tanto anárquica, y voy creando conceptualizaciones de la práctica, en la medida que me voy dando cuenta qué escribí. Pero no tengo un registro teórico, de por ejemplo las preguntas que tú me has hecho. Por lo pronto, todos los conocimientos psicoanalíticos que yo tengo me sirven muy poco, me sirven como conocimiento cultural, pero me sirve eso, los conocimientos filosóficos, otras cosas, y me sirve la gran experiencia teatral. Creo que la gran clave, la gran clave, para mí, de mi teatro, es que mi teatro no tiene personajes tan definidos aunque parezcan definidos. Quiero decir, si nosotros tomáramos el teatro representativo, que es el teatro dominante en el mundo y que es el teatro donde cada uno tiene su personaje, su posición social, histórico, edípico, político, etc., de cada personaje. En las obras mías no hay una historia previa que justifique la actuación, no la hay, más bien son historias que se van creando en el momento entre los personajes. A esto lo defino como teatro de estados, que sería Alberto Ure, creador de teatro de estados en la Argentina, y que ha sido muy poco nombrado, pero que hizo Ibsen, Strindberg, Shakespeare, investigando los personajes y llevándolos hasta situaciones límites, no recitando la letra, sino que el cuerpo definía contradicciones con la letra. Había situaciones intensísimas en la máquina entre uno y otro, de tal manera que en algún momento en la obra mía, fíjate que Willy dice algo en *Poroto*, y el personaje de Norman Briski de improviso está diciendo la misma letra que dice Willy, como si la letra se adhiriera o contagiara de un personaje a otro, repitiendo ritmos y velocidades. De repente todos somos *Poroto*, todos estamos huyendo de algo. Eso es lo que yo creo que define esta obra, y agrego la categoría de la intensidad. Si, se trata de la inclusión del cuerpo de una manera particular, pero no del cuerpo solamente biológico, sino del cuerpo como capacidad de afección, hasta dónde llega mi cuerpo cuando estoy hablando, cuál es mi potencia de actor. Es posible que alguna vez las concepciones psicoanalíticas me hayan ayudado, creo que a mí me ha ayudado mucho —lo que yo conozco de psicoanálisis— más en base al proceso de los ensayos, en base al grupo. Tú sabes que poner un año y pico a ensayar dos veces por semana un producto de esta naturaleza, generalmente produce peleas, deserciones o casamientos. La forma en que me posiciono en el grupo es vital, sin hablar prácticamente, presencia fantasma, alguna sugerencia quizás va como templando, y esto sí es psicoanálisis, pero no psicoanálisis interpretativo, sino conocimiento de las cosas que pueden pasar en un grupo. Después me voy entregando mucho al director, soy un actor, escribo el texto, pero después el director va reconstruyendo sus ideas sobre el texto y yo actor voy —te diría— plegándome mucho a las ideas del director. Si hay un creador de esta obra tan dispersiva y fragmentaria, pienso que ha sido Briski. Nosotros nos hemos acoplado con inteligencia y como hemos podido, con más o menos experiencia, pero el creador, el gestor, de esa escenografía y de ese protagonismo escenográfico del movimiento, todo ha sido idea de Briski. Briski, no te olvides, fue director de *Potestad* en sus comienzos. Le pedí hacer *Potestad*, él la dirigió. Después del estreno de *Potestad* —creo que has leído algo de esto— vinieron muy pocas personas, no tuvo ninguna trascendencia en el 85, tuvimos algunas diferencias y no tuvimos ninguna comunicación durante muchos años.

- *¿Él ha tenido un rol fundamental en tu obra?*

- ¿En *Poroto*?

- *Digo, ¿en toda tu obra, o en ciertas obras?*
- No, no. Él ha tenido un rol fundamental en *Poroto*, básicamente, en *Galíndez* en el reestreno en el 95 y en *Potestad* en los comienzos. También podría decir que Laura Yusem en *Paso de dos* fue una directora muy importante, fundamental de mi teatro y también podría decir que la puesta de Correa y Margulis de *Globos rojos* fue muy buena. He tenido muy buenos directores, justamente recordaba a Alberto Ure como director de *Telarañas* (1977) y también la puesta de Bartis en el 85.
- *Volvamos a* Poroto. *Tenemos a Poroto, el compañero de Poroto, Leo; y luego tenemos el rol de Briski, que está como anónimo, no tiene nombre, está casi estático. No hay una relación obvia entre éste y el resto de los personajes, luego estás tú como el mediador, como este dios omnisciente, no tan omnisciente, sino que tú estás repitiendo lo que está sucediendo paralelamente en la escena. Quisiera profundizar esta obra que encuentro muy relacionada, en la concepción en gran parte, a* Paso de dos *y a* Potestad, *y* Pablo *—obras geniales, maestras— donde hay una destrucción de la pragmática, es decir, del contexto referencial —Estabas hablando ya de eso, ¿no hay historias previas?— decías.*
- Vos estás hablando de *Potestad*?
- *Estoy hablando de* Potestad, *de* Paso de dos, *de* Pablo *y estoy hablando de* Poroto. *Hay una destrucción de ciertos referentes: en* Potestad *se nombra a una esposa e hija que no están presentes, hablas a la Mujer que es un fantasma, en* Paso de dos *te desplazas y monologas con una muerta, en* Poroto *se está hablando de una madre que no está presente y no se sabe por qué está hablando de la madre y Briski la mata y no se sabe bien por qué o quizás porque parece que ésta lo identifica con el padre. Hay todo un substrato, un texto psicológico allí que no está expresado en palabras. Esa figura que está allí, existe descontextualizada, está desterritorializada frente a las otras figuras del espectáculo. Luego tenemos tu rol y todo el trabajo lingüístico/corporal (y el de Briski, la emanación del cuerpo en la estática) —digamos— que hay allí algo, que uno, como espectador, no es capaz en ese momento de seccionar: aparentemente la persona tiene una edad, tiene un conflicto, mas detrás de ella existe un vacío pragmático, hay una fragmentación del sentido, hay un sentido que se cree entender, está hablando de una madre que la mata, pero no se sabe por qué. Es decir, tenemos una especie de suplemento, una suplementariedad, una especie de fantasma que acompaña siempre a todas tus producciones. ¿Está bien percibido?, ¿Es algo que tú quieres hacer para evitar la línea dura, para evitar un realismo, para evitar el psicologismo?*
- A mí me parece que la realidad —esto sí es importante—, cuando yo hablo de teatro representativo y teatro de estados, digo que la realidad actual no se puede hacer con el teatro representativo. Este es el problema, acabo de leer el *New York Times* del domingo, hace 15 días, que los alumnos de teatro norteamericano no

quieren más Strassberg, quieren experimentar con otros profesores que están hablando del cuerpo, del espacio, el ritmo y las intensidades. Nos han convencido de que la realidad es la de Stanislawski, creo que Stanislawski me dio una enorme capacidad como actor. Pero aún en mi teatro me acota —me territorializa demasiado.

Es muy curioso porque lo leí hace poco y lo llevé a un congreso que hubo recién. Los chicos americanos que estudiaban teatro decían que había un imperialismo de Strassberg, que había ocupado la escena americana y que les parecía que lo que estaba pasando en el mundo ya no se podía descifrar, de leer el mundo con Strassberg o Stanislawski. Entonces estaban investigando otras cosas. Teniendo como antecedentes esos mojones norteamericanos que han sido el *Living Theatre* en el 70, o Foreman como autor o Bob Wilson, donde no hay manera de preparar al actor a la introspección sino que uno se refiere a otras unidades de percepción. Lo que creo es que si uno viera por una ventana un negro de un metro y pico desnudo, una niña tomando su sopa y una joven rezando, no se metería enojado a decir: "bueno, pero cuál es el objetivo de la niña, la joven," ¡no! Estarían mirando la intensidad dramática de eso, no la comprensión o intelectuación. Hay que evitar hacer teatro "como en el teatro," con los códigos del teatro (vocalización —mesura— etc. etc.). Bueno es una discusión actual, pero me parece que es una discusión teatral a nivel internacional.
- *Esta dislocación en la estructura de los personajes, que no son personajes, digamos que son individuos materializados, cuerpos que se mueven, que se transmiten; esta dislocación del sentido está en Briski, no tiene sentido lo que está diciendo, no tiene ninguno, no puedes captar, hay una evocación de ciertas cosas que está haciendo, pero eso no lo puedes contextualizar, no lo puedes definir. No se le puede fijar el sentido.*
- No se puede fijar un sentido hegemónico.
- *Yo digo tenemos que ver con una producción de significación nómada.*
- Un sentido que no se puede enhebrar, eso digo.
- *Es una cosa plural, diversa, nómada.*
- Hay parcialmente microsentidos que sí tienen sentido. Tiene un sentido el encuentro, tiene un sentido la huida, tiene un sentido el parroquiano que está ahí pero que es como una esponja, un cuerpo sin órganos que de tanto estar ahí ya se va convirtiendo en lo que escucha, en el drama de lo que escucha. Se "afecta."
- *¿Estamos de acuerdo que hay una fragmentación?*
- Hay microsentidos.
- *Hay un rodar del sentido, aquí tiene un momento, allá tiene otro momento.*
- Sí, sí.
- *Conectemos todo esto con el problema de la identidad.*
- Sí, sí.
- *La identidad, como tú la estás enfrentando, no en el sentido esencialista, de una*

identidad definida. Quisiera que me comentaras un poco esta fragmentación, este rodar, estos microsentidos, esta división del sentido con un concepto de identidad. Porque tú estás tratando un poco ese concepto de identidad, también en Rojos globos rojos. *Si hablas de identidad en* Poroto, *¿cuál identidad?*

- La actuación en *Globos rojos* revela una desuniformidad del personaje. Lo que yo defiendo es una ruptura de la identidad que nos dan, una ruptura con la identidad que nos da el sistema globalizado, que nos trata de uniformar sin valorizar nuestras diferencias. Esto sería como el superobjetivo de Stanislawski, en términos más hegemónicos. Es un esfuerzo desesperado, de poder retirarse a tiempo de la imagen hegemónica, como si la realidad, la búsqueda del hombre actual que está globalizado sin identidad cultural-histórica de su singularidad local, se ha perdido en una globalización uniforme, donde todos estamos interesadísimos, un musulmán, un chino, un japonés, un ruso, por los labios de Mónica Lewinski y la velocidad de sus movimientos. Entonces la búsqueda es ver de qué manera —sin caer en el fundamentalismo musulmán y no me atrevería a hablar de él con tanta facilidad como hablamos los occidentales— pero lo que es evidente es que hay una búsqueda de identidad desesperada de cualquier manera. Lo que Poroto hace es tratar —él dice— "no dejarse atrapar por ninguna cara." Es decir, Poroto trata de preservarse, de que el mundo no lo chupe, porque nosotros estamos chupados por el mundo y tenemos que tratar de evaluar lo que somos permanentemente, porque permanentemente estamos "descentrados" *desde* un "afuera" ajeno. Yo mismo siento que estoy demasiado para afuera a veces, y por eso es que trabajo poco, porque me trato de concentrar en quién soy, porque en este mundo es muy fácil que las situaciones exteriores te compliquen tanto que yo haga, por ejemplo, doce entrevistas —no con el interés que lo hago contigo— sino que las haga con once personas que no me interesan, para tener que cumplir un rol, que no es el que yo querría. En el caso contigo —pareces interesado en lo que hago, digo o creo— me permite mantener el narcisismo a cierta edad. Pero me toca mucha gente que viene a conversar y entonces se nota el tiempo que uno pierde en este mundo porque no se sabe bien por dónde pasa el poder y uno tiene miedo y vive asustado en qué momento se termina y cómo seguimos. Esto hace que vayamos cediendo permanentemente. Poroto es una persona que lo tiene bien claro: quiere mantener su identidad a toda costa, tanto en la novela como en la puesta y aún en los momentos de afectos más grandes. Él juega partidas con la gente para tratar de establecer una dosificación del estar. En determinado momento la dosificación llega a un punto en el cual siente que se tiene que quebrar para ir al otro; este es el límite y tiene en la cabeza las partidas y la huida como salida. Particularmente te diría como secreto que a mí en mi vida la huida se me interpretaba psicoanalíticamente como fobia, pero si hago un examen de mi vida, te diría que he sido un gran captador para irme en los momentos necesarios de muchos lugares muy tóxicos. El irme y el poder

renunciar, me ha preservado de muchas cosas. La huida como instrumento necesario para el crecimiento de una persona en un mundo que nos está desnaturalizando de lo más nuestro que tenemos, aún con todas las ventajas de la información, etc., lo que no podemos negar —, pero sí hay algo intrínseco en nuestra personalidad que debemos intentar preservar, para hacer "máquinas nuevas," nuevos acoples creativos.

- Poroto no se quiere dejar atrapar por ninguna máscara, ¿cómo es la fórmula?

- No, por ninguna cara.

- Tú dices que él quiere conservar su identidad, ¿cuál, dónde está ubicada?, ¿cuál es su cara? Son todas, son muchas, está entre-medio, ¿dónde está? Yo tengo mi interpretación del concepto de identidad en tu obra, lo tengo muy claro, pero quisiera que tú lo formularas.

- No creas que es fácil. En *Dirección contraria* hay varias premisas que dice graciosamente Poroto sobre cómo estar en la vida, dice: "hay que aprender a crear vacuolas de incomunicación urgentemente." Vacuolas de incomunicación porque estamos demasiado "comunicados" y sin saber quiénes somos. Hay que preservar la intimidad de uno, la historia de uno, hay que crear vacuolas para tratar de ver en qué momento yo hago el buen contacto, el buen encuentro, que dura poco, mientras tanto lo demás hay que crear como un aparato de preservación. Bueno, tal vez esto no tenga que ver con el teatro en sí, pero van siendo como ideas. No soy un teórico de mi teatro, soy alguien que tiene imágenes y que me van fascinando, ciertas lecturas me van llevando a otras lecturas etc. etc. Una máquina fascinante.

- Quiero volver a otro punto. Esto del teatro de no recitar, de no modular, de no vocalizar, que estamos tratando. Decir que haya una compaginación —digamos equivalente— entre el cuerpo y lo que se está diciendo, una especie de unidad que el texto recitado no se desplace del personaje, que se aprendió el rol, que lo está diciendo, que lo está viviendo. Ahora bien, en cuanto al personaje de Briski creo que es una maravilla. Su "estar" se lo creemos inmediatamente, se ve que hay una compaginación entre el movimiento, la actitud corporal pasiva que tiene, con el lenguaje que tiene. Esa actitud aparentemente pasiva, pero arrolladora, que se impone en su casi ausencia, con un lenguaje claro y potente, que después culmina en la muerte de la madre. También tu quehacer en la escena se experimenta de esta forma, hay una compaginación también, se "cree," se "siente" esa intensidad situacionalidad entre cuerpo y lenguaje. Quisiera por esto permitirme un par de observaciones. La primera vez que vi la obra en ensayo (agosto del 98), y me gustó mucho, constaté ciertos aspectos. Hay momentos en tu actuación en que yo —no es una crítica— me pregunto cuál es la compaginación, donde hay una especie de intertextualidad gestual, que reconozco en Potestad, *hay cierto tipo de gestos, de movimientos. Tú tienes una maqueta de movimientos que es reconocible, pero no sé si están allí por*

repetición, por hastío o porque hay falta de trabajo. Segundo: los roles de Poroto y Leo —eso te lo dije levemente ese día— que encontraste con tu rol y encontraste con el rol de Briski —que eso está "vollendet," eso está perfecto, no hay más vuelta que darle, eso ya quedó como una especie de monumento dentro de esa obra —fuera de la escenografía— que creo que está muy bien calculada, la distribución del espacio está muy bien. Me parece que el lenguaje corporal, como la articulación fónica, en Susana, por ejemplo, me parece que su expresión, cuando no articula lingüísticamente, es mucho más fuerte que cuando la articula. Que allí no sé si todavía yo me equivoco, es querido así —o es mi impresión subjetiva— y con la otra al contrario. Con la que hace el papel de Leo hay algo todavía recitativo, no está en la carne. Te lo pregunto a ti. Todos estos aspectos que me llamaron la atención en agosto del 98 cambian radicalmente en abril del 99 cuando la obra estaba ya en cartelera.

- Bueno, es difícil que te lo conteste. Pienso que existe una dificultad muy grande en hacer estos personajes, es probable que en los personajes de ellas haya un gran contraste. Con respecto a tu primera pregunta, diría que me someto de forma muy grande al director. No hago nada que no esté marcado por Briski, cada movimiento que yo hago está marcado por Briski, pero es evidente que uno tiene una marca, como tomando a los grandes, a Brando, diríamos también él tiene una marca. Es probable que uno tenga una serie de movimientos maqueteados en el teatro. No me gusta la palabra. Diría mejor, una "marca singular pavlovsky."

- *Sí, pero los movimientos maqueteados en* Paso de dos, *en* Potestad, *o en* Globos rojos, *allí hay una maqueta pero no me llamó la atención como me llamó acá, quizá sea solamente algo momentáneo, me entiendes, algo como superpuesto, no era eso y que desaparece al transcurrir el tiempo, cuando la obra madura, hay ciertamente todo un desarrollo, un compromiso.*

Otra cosa, me parece que la obra Globos rojos *es una especie de paréntesis. Allí hay un tratamiento del actor, del lenguaje que no agrega algo más a esa tradición que viene ya desde el comienzo de tu obra. Ahí hay naturalmente una crítica al neoliberalismo que es absoluta, muy clara. Me pregunto, ¿hasta qué punto se puede mal entender* Rojos globos rojos *y se podría en parte —en nivel microcósmico— malentender esta obra de* Poroto, *cuando, por ejemplo, aparece esta frase del "bife argentino," expresión que no dejó de llamarme la atención —y no estoy argumentando en contra de una localidad, tú eres muy argentino y Borges es muy argentino, y tú eres muy universal y Borges es muy universal, ese no es mi problema. El bife argentino dice que cuando saliste eras argentino, ahora no puedo compenetrar esa tradición teatral tuya del juego con la referencia, del retraerse a un sentido hegemónico, de evitar lo anecdótico (te recuerdo nuestra entrevista del 91 en la revista* La Escena, *y aquí se está estableciendo una referencialidad bien anecdótica). La obra quizá está seduciendo, sin quererlo a una especie de sentido hegemónico. ¿Estás consciente de eso?*

- No. Es bueno que lo preguntes porque uno no tiene tanta conciencia de lo que escribe. En realidad, pienso que lo que ocurrió con *Globos rojos*, estoy de acuerdo, fue lo que yo llamo "devenires." *Globos rojos*, después de mucho ensayar, surgió, me sentí invadido por un personaje, al que transformé en universal, que era el viejo Cardenal. Por esto se hace la película *La Nube* de Solanas. Se hace la película que va a Venecia por este viejo hombre...

- *Mago, mentiroso que está siempre allí...*

- ...Y que se preserva al mismo tiempo en un mundo. Entonces me encontré ahí de casualidad y lo seguí y ya me olvidé un poco de todos. Mi personaje es el que mandó y las chicas formaban ese coro, tan importante, porque este hombre no podría vivir sin esas dos mujeres. Mi teatro, pienso que a la larga, es más parecido, mi línea de investigación en teatro es más parecida a esta última y a *Paso de dos*. En ese sentido sería en contra de alguien que puede no aceptarme y decirme: "Por fin se te entiende en *Globos rojos*!" Preferiría seguir esta línea más complicada pero que está más de acuerdo a mi investigación, mi línea de la vanguardia, mi línea más auténtica...

- *¿Por qué esa obra* Rojos globos rojos *tiene un conflicto con* El cardenal*?*

- Sí, es una cosa complicada...

- *Complicadísima, tuve que cambiar mi artículo varias veces porque no sabía que poner. Incluso cuando me llegaron las correcciones ya habías hecho otros cambios y al final se dijo que la obra estaba* ad acta. *Los va y vienes, el riesgo de la contemporaneidad de escribir sobre teatro que se está gestando.*

- Hay una obra del *Cardenal*. De ahí no pudimos estrenar...

- *¿Por qué?*

- Porque Laura Yusem no estaba en un buen momento para investigar ese personaje monstruoso, así que preferí suspender los ensayos, porque cuando el director no me entusiasma ni me provoca, no quiero hacer teatro. Para mí el teatro es muy caro a la investigación, y al riesgo. Sé que esta obra va a producir un riesgo, pienso que en teatro uno tiene que asumir un riesgo y no preservarse, y me parecía que el camino no era bueno porque no se podía plasmar intensamente. Entonces el fenómeno interesante que se da en *El cardenal* es que imagino, al suspender los ensayos, que el actor del Cardenal se siente muy triste, muy abatido porque imagino que está en Polonia, con sus dos mujeres y que le han suspendido los ensayos. Entonces imagino que se vuelve a Buenos Aires, a la provincia, triste, a decir algunos monólogos sueltos de la vida del teatro, del amor, de la muerte. Me aparece, en mí, este personaje que se llama el Cardenal en la obra *Globos rojos*. Sería el fracaso de la puesta del *Cardenal*. La obra del *Cardenal* —yo la he visto— en mí es un fracaso, un actor que vuelve a Buenos Aires; esto es una prehistoria. Entonces las Popis creen que ha muerto y diez años después de estar en Tailandia van a verlo al teatro y el Cardenal les dice: "hagan lo que

quieran en el escenario, estén conmigo, yo me muero." Ahí sale un espectáculo parcial. Lo hice porque dije "este es un test." Le dije a la gente, si vos tienes que ir a Nueva York, irías a Broadway seguro, a alguna "comedia musical." Pero si te comentan que en un teatro "off" a 40 km. de Nueva York está Jack Nicholson haciendo un espectáculo donde habla de la vida, de la muerte, de la política, del amor, de la existencia, se recita algún monólogo de Shakespeare, y al mismo tiempo lo acompañan dos bailarinas decadentes amigas que se intercalan en su actuación y a veces hablan de la historia amorosa de los tres. La historia de un fracaso, de una historia fallida, la historia de la precariedad. Pero al mismo tiempo todo hecho con una pasión incontenible. El fracaso contado con la pasión de los afectos alegres de las pasiones nietzschianas.

Se puede hablar de la muerte, de la decadencia, de lo fallido, de lo precario en forma apasionante. La mayoría de la gente me respondió que preferían ver este espectáculo fallido de Nicholson y no una comedia musical en Broadway. Eso fue el éxito de *Globos rojos* y la incorporación del Cardenal en la película *La Nube* de Pino Solanas.

Buenos Aires Agosto 1998/Leipzig Abril 2000