



CARLOS FERMAN

CON EDUARDO PAVLOVSKY:

“DESENTRAÑAR LA VIDA TAL COMO SE DA”

Algunos achacan a sus obras una recalcitrante insistencia sobre los mismos temas, pero él se defiende alegando su enorme interés por las pasiones interiorizadas. Pues Eduardo Pavlovsky es un “buceador” nato, un explorador analítico que, a tumba abierta, encuentra su razón artística de ser en los abismos emocionales de la mente y del cuerpo.

O. C.

Invitado por segunda vez al Festival de Cádiz —en 1986 participó con su obra *Potestad*—, el actor y dramaturgo Eduardo Pavlovsky presenta ahora su último espectáculo, *Paso de dos*, dirigida por Laura Yusem e interpretada por el autor junto con Susana Evans y Stella Galazzi, llega precedida de un notable éxito de público en Buenos Aires (entradas agotadas quince días antes de cada función) y una recepción tan elogiosa como polémica de la crítica porteña.

“La violencia, los personajes límite o el conflicto visto desde la óptica del represor son recurrentes en mis obras —reconoce el autor de *Potestad*, *Cámaralenta* y *El señor Galíndez*, entre otros títulos— y ello puede generar alguna resistencia en quienes, tomando en cuenta mi condición de médico psicoanalista, no pueden admitir que indague y revele teatralmente lo perverso y contradictorio de la condición humana.”

Pero no es ese el único señalamiento. Se le

objeta también la insistencia en un tema que remite invariablemente a heridas todavía abiertas, infligidas al cuerpo social por el desenfreno de una dictadura feroz. Sin embargo, cabría tener en cuenta que ese referente histórico forma sin duda parte de la anécdota pero se diluye —en la escritura teatral de Pavlovsky— al profundizar un subtexto que penetra en lo intersticial, en los pliegues secretos o inconscientes de la conducta. Allí es donde el autor pone al descubierto pulsaciones no domesticables, realidades que desgarran las etiquetas ideológicas sin ninguna prolijidad. Y surge, por ejemplo, un sentimiento de ternura filtrándose a través de la perversión o el sadismo del torturador, que resulta intolerable para una racionalidad aséptica. “Es que en el escenario, como en la vida, los seres humanos sienten muchas más cosas que las admitidas por el encuadre ideológico. Yo confío en el cuerpo del actor y, desde este punto de vista, puedo llegar a percibir, en los momentos de mayor plenitud del personaje que encarno, que esa mujer a la que envilecí con mi crueldad, me toca o me acaricia, fuzgadamente, con amor. Y siento también por ella algo parecido, aun después de haberla matado. Es esa ambigüedad de lo humano la que una mirada dogmática rechaza y, a la vez, la que convierte el espectáculo en un hecho conmovedor”.

Claramente comprometido con lo real más que con las interpretaciones doctrinarias de algunas de sus apariencias, el autor despliega su concepción acerca de lo inabarcable del asunto. Admite que es necesario el hilo visible de la anécdota para poder conjeturar lo que se esconde detrás. Pero no hay que caer en la seducción de esa apariencia: “Pretendo desentrañar lo que ocurre en los bordes de la anécdota, entre los cuerpos, en la vida tal como se da, y no tal como se piensa. Pero no me lo propongo como una decisión previa, no es una idea que intento convertir en materia teatral. Más bien respondo a una energía que no domino, que guía mi mano y construye el texto. Una vez escrito, descubro —a veces— la anécdota y su compleja circulación subterránea. Y puede resultar que, como en *El señor Galíndez*, escrita en 1973, aparezca al final un personaje que vaticine un represor diferente, menos patológico, menos obediente a compulsiones viscerales, más ideologizado. Una especie que, en la sociedad visible, sólo se manifestaría unos años después. Pero estoy seguro de que no me propongo escribir un teatro político”. Que es lo que le exige ese sector de intelectuales progresistas con dificultades para reconocer que el fracaso tal

vez dependa menos de la cantidad de tribunas de que dispuso para adoctrinar (incluidas las teatrales) que de la disposición para reconocer lo que verdaderamente ocurría debajo de ellas. Y, sin desconocer la necesidad —o inevitabilidad— de que esas tribunas existan (de hecho las ocupa el psicoanalista y el afiliado a un movimiento político de izquierda), Pavlovsky cree necesario preservar el espacio de libertad que reclama el arte como condición esencial. A propósito, recuerda que cuando Grotowski estuvo en Argentina, en 1970, "la izquierda intelectual le cuestionó la cantidad de actores que ponía sobre el escenario siendo, como era, un director comunista, a lo que el creador polaco respondió que la primera obligación de un director comunista era hacer un buen espectáculo".

La estética y su recepción

En este momento *Paso de dos* parece responder a esa obligación. "El público sale inquieto, cautivado, interrogándose o interrogándose después de cada representación. De un modo semejante recibí la invitación a Cádiz. El director del Festival, Juan Margallo, me esperó a la salida de la función y allí mismo me hizo la invitación, que más tarde recibí formalmente".

Pero no es la primera oportunidad en que la obra de Eduardo Pavlovsky obtiene una resonancia que excede el marco local. Varias de sus piezas se han representado en Estados Unidos, Inglaterra, Canadá y Australia y hace apenas unas semanas el británico Bob Watson recibió un premio en Nueva York por su interpretación de *Potestad* en una versión radiofónica realizada por la BBC de Londres. "A veces me parece un sueño que actores sajones puedan encarnar mis textos, en los que inevitablemente hay un cierto localismo, un imaginario social

histórico argentino. Pero creo que la explicación pasa por un código estético que ellos comprenden bien y que yo percibo en mi escritura como de raíz beckettiana. Yo no me habría dedicado al teatro si no hubiese vivido, de manera casual, un primer y decisivo contacto con Beckett a partir de una representación de *Esperando a Godot* que me impresionó muchísimo. Y esa forma del relato dramático me marcó, como me marcó Harold Pinter. Por lo tanto, una cierta afinidad estética con el teatro inglés, aunque remitida a la singularidad argentina o latinoamericana, debe estar en la raíz de ese interés que algunas obras mías despiertan en el exterior".

Paso de dos no responde sólo con su anécdota a aquella singularidad local. También su proceso de producción estuvo en correspondencia con el subdesarrollo que, de muchas maneras, expresa. "Era un texto que yo consideraba muy difícil de llevar a escena —explica su autor— tanto que lo había entregado a Laura Yusem, la directora, junto a otro que me parecía más fácil de concretar, titulado *El último poeta*, con referencias ideológicas mucho más claras, que explicitan el pensamiento de la nueva derecha. Sin embargo, a Laura le interesó *Paso de dos* y frente a esta aparente divergencia —y teniendo en cuenta que con ella integramos una pareja creativa, con pactos tácitos y muchos sobrentendidos— sentí que lo arriesgado de la propuesta abría, por lo mismo, un apasionante camino de investigación. Un riesgo que en esta parte del mundo depende, además, de los obstáculos materia-

les. No teníamos medios para producir y mucho menos para pensar en un estreno próximo, de modo que empezamos a trabajar sin saber para dónde o para cuándo. Eso nos permitió probar, retroceder y avanzar sin urgencias.

Contra toda racionalidad

Inicialmente trabajamos el texto con dos personajes: el Hombre y la Mujer. Al poco tiempo decidimos que la actriz Susana Evans no daba el papel, y se me ocurrió hacer yo solo ambos personajes. En esa etapa pude interiorizar lo femenino y descubrir tonalidades que antes no había visto. Percibí que la violación, el sadismo y la corrupción de esa relación víctima-verdugo había conocido, en algún momento anterior, ciertas intensidades, cierta locura sexual que, cuando la obra comienza, ya son sólo fracaso, recuerdo frustrante de un vínculo pasado. Allí fue cuando Laura pensó que, aunque yo dijera ambos textos, tenía que haber un cuerpo de mujer con señales de lo ocurrido, casi exánime. Entonces volvió a ser necesario el cuerpo de Susana. También se experimentó con la voz grabada de la Mujer, suerte de memoria sonora atormentando al Hombre hasta que, insatisfechos con este nuevo resultado, la dirección propuso que el texto de la Mujer fuese dicho por otra actriz, ubicada lejos de la escena. Allí empezó un trabajo de armonización entre la voz de la actriz (Stella Galazzi) y el cuerpo de Susana, que debía tener una melodía muy particular. Pero como seguíamos teniendo tiempo, la investigación no se detuvo. Claro que después, cuando todo empezó a parecerse posible, contamos con la valiosísima colaboración de Graciela Galán, cuya concepción del espacio escénico y del vestuario no es meramente ilustrativa. Otro tanto ocurrió con la iluminación de Jorge Pastoriño; y Claudio Korembit también comprendió cabalmente la música que el espectáculo pedía".

Como si un país o un continente cuya cultura cae en picado por el lomo inclinado de la miseria encontrara en esa misma incontestable declinación la energía generadora de su resistencia, *Paso de dos* muestra que la necesidad de expresar el imaginario utiliza pero no depende del desarrollo y, a veces, concentra su fuerza en el centro mismo de la necesidad insatisfecha. "Una locura creativa que va contra toda racionalidad", según la define Eduardo Pavlovsky.

Frente al abismo, la sensatez suele resultar un instrumento inútil. Y el coraje, el único —y el último— desafío. □

En la página anterior y bajo estas líneas, Eduardo Pavlovsky y Susana Evans, modelando la desnudez del alma humana a base de barro.

CARLOS FERRÓN

