

ENTREVISTAS

Tato Pavlovsky y Elvira Onetto.

por Paula Fernández,
Gabriela González,
Jerónimo Ruiz y
Agustina Fittipaldi.



Charla abierta con Tato Pavlovsky y Elvira Onetto.

En Octubre de 2014 se realizaron en la Facultad de Arte las primeras Jornadas de Dirección en Artes escénicas³⁴. En este marco se presentó la obra Asuntos Pendientes de Tato Pavlovsky; con dirección de Elvira Onetto y las actuaciones de Susy Evans, Eduardo Misch, Paula Marrón y Eduardo Pavlovsky. A casi un año de la muerte de Tato recordamos su profundo compromiso con la cultura y el teatro, publicando estos fragmentos de la charla que él y Elvira Onetto mantuvieron con el público de las jornadas el día previo a la función. La misma fue moderada por Paula Fernández.

Paula Fernández - Tato, teniendo en cuenta tu doble formación como psicoterapeuta y como hombre de teatro ¿crees que una cosa insidió en la otra?

Tato - Mirá, no sé. Hay muchas cosas sobre las que no tengo explicación porque se fueron dando, y uno con la explicación que puede dar podría capturar una comprensión, pero no es la realidad. Por ejemplo, yo estudié medicina y fui medico a los 22 años. ¿Por qué fui médico a los 22 años? Porque odiaba la medicina. Y en un momento tuve que elegir entre seguir y recibirme o abandonar. Y preferí seguir y recibirme porque en el año 48 una novia mía me abandonó. Yo tenía 14 años, ella 13 y me destrozó el corazón. Y no había con quién hablar de esto. Di con Rascosky, un psicoanalista muy importante, fundador de la Asociación Psicoanalítica, y él me recomendó a su mujer. Y yo hice un año de terapia, cosa rara un año de terapia, sobretodo cuando ahora yo les digo a los pacientes míos "vos tenés más de diez años de terapia". Y me dicen "Si. Cómo lo sabés" - "No, no sé. Es por la estadística. Yo no sé nada, es por la estadística que se ha dado así, por el mercado" Por la creencia que la longitud da la salud. Y bueno, para mí fue muy importante

³⁴Estas Jornadas fueron organizadas por los docentes- investigadores: Paula Fernández, Jerónimo Ruiz, Gabriela González y Agustina Fittipaldi.

ese año de terapia y siempre lo llevaba como posibilidad en mí. Cuando estudias medicina no se aplica esto, ahora se aplica, ahora en todos los años de medicina hay una parte que se dedica a colocar al alumno en una visión más completa, porque el médico se encuentra con un hombre no con un síndrome. Pero yo no me fui por crítica a ningún sistema; porque no lo entendía muy bien. Yo me fui básicamente porque no me gustaba la medicina. Me acuerdo que le dije eso a mi mamá y por poco se muere. Ella me dijo "ahora vas a entrar a hacer la práctica en el hospital y vas a ver que te va a gustar" Y yo esperé, hice la práctica y me pareció horroroso. (Risas) Que se entienda bien, yo no digo que ser médico sea horroroso. Es muy linda profesión. Pero en definitiva era horroroso el dolor que yo sentía por ese amor perdido. Y yo lo que buscaba era a alguien que comprendiera cómo es el dolor de la pérdida. ¿Cómo se pasa el dolor de la pérdida cuando a uno lo abandonan? Y a uno lo abandonan muchas veces en la vida; no solo una mujer, sino un amigo, etc. Y entonces se me ocurrió entrar a hacer psicoterapia y entré a formarme en la Asociación Psicoanalítica Argentina, donde estaban los mejores analistas, y hacíamos lo que se llamaba "análisis didáctico". Duraba no menos de diez años y, además, era muy caro: era un sacrificio. Pero yo tengo una muy buena formación debido a ese sacrificio y a cosas que evité comprar porque el dinero estaba en el bolsillo de mi analista. Después acá empezaron a surgir terapias muy interesantes que no son psicoanalíticas: la conductual es muy interesante; cosas que se hacen grupalmente que son muy interesantes también. No hay que creer que el psicoanálisis es la meta de la terapia. El psicoanálisis es para mí la mejor concepción de la subjetividad del hombre, o de un niño... Esto no quiere decir más nada que esto que estoy diciendo. Se puede utilizar en la gente y puede ayudar mucho o puede no ayudar mucho. Eso fue interesante para mí, pero después me fui. Me sentí como encerrado en un grupo de psicoanalistas que tenían una ideología muy cerrada. El psicoanálisis protesta contra la religión pero no había nada más religiosos que el psicoanálisis, como doctrina filosófica. Y no es una doctrina filosófica, es una concepción de un genio como Freud que dio pautas que no existían sobre la psicología infantil, por ejemplo, que marcan a un hombre; pero tampoco se puede decir que "mamá esto y papá tal cosa" toda la vida. Hay una anécdota muy graciosa -este es el problema que yo te decía: que de repente me acuerdo de la anécdota y no de lo que vos me preguntaste (risas) - Pero la anécdota es muy interesante: Había un gran psicoanalista francés que se llamaba Guattari, que trabajaba con Deleuze, y una de sus pacientes; una brasilera que era muy inteligente se fue analizar con él. Se acostó en el diván y dijo:

"Bueno Doctor, por suerte voy a poder analizar mi relación con papá"

Y Guattari le dijo "¿Cómo?"

Y ella: "que voy a poder analizar mi relación con papá".

"No, entonces no empecemos", le dice Guattari ¿Qué edad tenés?

- Cincuenta.

-No, pero ya estas muy vieja para analizar eso. Analicemos la relación para adelante, pero no para atrás. (Risas)

Bueno, y después fui analista y después me fui de la Asociación Psicoanalítica porque la notaba religiosa y dogmática. Pero no era fácil de comentar. Yo no le podía decir a un tipo "Mirá, yo pienso que estos son unos religiosos espantosos" Pero no religiosos como el Papa Francisco, sino que el dogma del psicoanálisis primaba sobre cualquier otra comprensión del hombre. Entonces se suprimía lo político, por ejemplo. Y cuando viajamos con unos compañeros a un

congreso en Europa nos dimos cuenta que a muchos jóvenes les pasaba lo mismo; que sentían esa sensación de opresión: de la libertad que nos podía dar el psicoanálisis y la opresión de "tal bibliografía si, tal otra no". Y entonces organizaron, sobre todo Bauleo y Kesselman, una institución junto a otros europeos, que se llamó *Plataforma*. Y renunciaron a la Asociación; renunciar a la asociación era renunciar a hacer psicoanálisis. No podías, era como renunciar a la medicina. Pero descubrimos muchas cosas cuando nos fuimos de ahí. Yo descubrí la terapia de grupo, por ejemplo. Y desde esa época trabajo con grupos. Sigo trabajando hoy con una metodología muy especial.

Elvia Onetto - Hay algo que dijiste una vez Tato, que me parece muy interesante: que el teatro te sirvió más para la psicoterapia, que la psicoterapia para el teatro. Que tomaste del teatro muchas cosas que te sirvieron después para tu trabajo como terapeuta.

Tato - Bueno si es cierto, a mí el teatro me dio mucho, muchísimo. Primeramente en el psicoanálisis en general. Ahora ya hay una mezcla con los psicólogos y el psicoanálisis que no existía en mi época. El teatro me dio una enorme capacidad de libertad para introducir por ejemplo el grupo de niños, nadie había hecho grupo de niños. Y yo empecé haciendo grupo de niños y justamente en ese momento, un día con Rojas Bermúdez, que era más grande que yo, me dijo: "por qué no nos vamos a ver a Moreno y nos dejamos de joder." Porque Moreno es el que había fundado el psicodrama, era un médico rumano que vivía en New York, y bueno nos fuimos a verlo. Y descubrimos que cuando analizábamos nuestras cosas con psicodrama se ampliaban mucho ciertas interpretaciones que uno había tomado del psicoanálisis; se abría. Me dio mucha fuerza el teatro, y la otra cosa que me dio... En esa época había muchos grupos de psicoanalistas con su teoría: vos perteneces al grupo del psiquismo fetal, vos perteneces al grupo de los freudianos, era lo mismo que los evangelistas, no por creer que uno es mejor que el otro. A mí me sirvió mucho el teatro, además me puso en contacto con otra gente que pensaba de otra manera, yo me había dado cuenta que había estado encerrado estudiando psicoanálisis. Y cuando fui al teatro conocí gente que no tenía nada que ver conmigo. El psicoanálisis era muy burgués. Y bueno pensaban de otra manera, actuaban de otra manera. Entonces los fenómenos grupales eran inherentes a mí. Quiero decir yo no podía decir "al grupo le pasa esto". No, a mí me pasa esto en este momento cuando vos hablas: el grupo como gestor de algo nuevo. Y otra cosa que me pasaba es que la gente era diferente, tenía otros valores, otra ética, otra cultura, y eso me sirvió mucho para la psicoterapia, mucho, más que la psicoterapia para el teatro. Cuando yo hice obras como actor, como *Atendiendo al señor Sloane*, que dirigió Ure y que era maravillosa la producción de él. Yo hice el papel de un homosexual, en ese momento la homosexualidad no es lo que es ahora, ahora cualquiera pude definir su sexualidad con tranquilidad. Creo que si el Papa dijera que tiene un amante que es... bueno, no pasaría mucho. Pero todos pensaban que la creación del personaje que yo había hecho tenía que ver con ser psicoanalista, y no era así. Era el teatro el que me había dado la profundidad para comprenderme. Sería fácil decir que todos llevamos un aspecto homosexual, pero a mí no me convence eso. Lo que me convence es que en los ensayos... era una obra en la que entraba un hombre a nuestra familia, un gran actor Jorge Mayor, que era homosexual. Y entraba el a la familia, y Ure me decía al oído: "Mira qué lindo es - era lindo Jorge- , mira que piernas tiene." Pero todavía no hablábamos. "Pero mira qué bonita boca, míralo bien, míralo bien, no te muevas... Míralo, recorré el cuerpo con tu mirada, él está paralizado de placer." Todo esto yo lo hacía, lo veía, lo veía lindo, y fui construyendo en mí una maquinaria que yo no conocía. Mucha gente creyó que por ser analista yo descubría ese personaje, que era

siniestro, el mío y el de él, desde la perspectiva ética. Pero yo no lo descubrí por el psicoanálisis, yo descubrí muchas cosas por fuera del psicoanálisis.

Paula Fernández - Tato, vos empezás a actuar en el grupo Genesi. ¿Cómo es que te convertís en el dramaturgo que sos hoy?


Tato – Mirá, calculá que a mí me gustaba mucho el teatro, pero también estaba el psicoanálisis; y fui a ver por fortuna a uno de los mejores directores que había en la Argentina que era Pedro Asquini. Él y Alejandra Agüero tenían *El nuevo teatro*. “Hola vengo porque lo que me gustaría es aprender teatro y no se con quién... no conozco a nadie.” El me vio y me dijo. “Usted que es.” “Yo soy psicoanalista.” “Noooo, acá no entra usted.” “¿Pero por qué?” “No, querido ustedes tienen la cabeza mal.” Y yo lo respetaba mucho a él, yo entendía que se refería a que él habría visto cosas muy reaccionaras en el psicoanálisis. Para la ideología de él que era marxista. Y había una cierta incompatibilidad. Para colmo a mí me gustaba un solo tipo de teatro. Yo me hice hombre de teatro cuando fui a ver *Esperando a Godot*, para mí es la obra del siglo. Y yo no sabía lo que veía, decía: no lo puedo creer, está la angustia que yo siento todos los días en el escenario pero no tienen angustia, no se quejan; viven, dialogan, hablan. Y descubrí que había una manera de explorar la angustia. Entonces me junte con un par de locos e hicimos el teatro Genesi, éramos muy pocos y para nosotros era obligatorio formarse con “Nuevo teatro”. Obligatorio. ¿Y cómo empecé a escribir teatro? De casualidad. Yo estaba como alumno en ese entonces, estaba con mis tres hijos, y empecé a escribir un personaje, luego el otro, y escribí la primera obra de mi vida. Que todavía la dan: “La espera trágica”. Fue mi primera obra. Yo la adoro. Fue importantísima para mí, y la hace gente joven. Y uno lamentablemente no encuentra gente joven en el teatro. Una de las causas es que la gente no va mucho al teatro. Pero básicamente la gente joven no tiene plata para sacar la entrada e ir a comer con la novia. (...)

Paula Fernández - Tato, desde hace bastante tiempo se habla del Teatro de Estados como categoría, como nombre, como concepto, etc. ¿Qué es el Teatro de Estados?

Tato - El teatro es representativo básicamente. Como lo hace el mejor director que debe ser Augusto Fernández. Es representativo: yo hago un personaje, es decir hago de otro. Y en el Teatro de Estados, que es más bien el que hace Bartsis, que es un gran director; lo que sobresale es el estado del personaje, no el personaje. Y cuál es el estado: que yo la estoy mirando a ella y de repente salgo corriendo y la agarro. Y no está escrito, pero fue lo que mi estado me llevó a hacer. Y de repente viene otro estado. Ahora diría devenir, que es la pausa, la melancolía, otro devenir pero de ninguna manera el personaje. Son devenires del personaje, son estados del personaje. Uno hace un personaje pero el personaje es acribillado por diferentes estados. Uno

ASUNTOS PENDIENTES
de Eduardo Pavlovsky

SUSY EVANS - PAULA MARRÓN - EDUARDO MISCH - TATO PAVLOVSKY
Asistente de dirección: Paula Marrón - Dirección: Elvira Onetto



"I JORNADAS INTERNACIONALES DE DIRECCIÓN EN ARTES ESCÉNICAS"
Sábado 11 de octubre - 21:00 hs. - Sala La fábrica - Pinto 367
Entrada gratuita con reserva: jornadadirecciontandil@gmail.com

puede estar así y de repente (Tato hace el gesto de atacar a Elvira Onetto) y seguir hablando. Entonces es un lío, porque la gente dice este no es el personaje, esto no es teatro. Yo esto lo defino como Teatro de Estados, donde la silueta del personaje se rompe, y aparecen estados anímicos. Naturalmente Ure fue muy acibillado por esto, porque fue un poco el gestor de este teatro.

Paula Fernández - Este dejarse atravesar por los estados ¿tiene que ver con la improvisación? Pero entendida como cierta capacidad creadora, como la capacidad de estar en presente, en el aquí y ahora.

Tato - Yo pienso que la improvisación es fundamental en teatro. El otro día vino Federico Lupi a ver la obra que voy a hacer mañana (*Asuntos Pendientes*), y me dice: “Escuchame una cosa Tato, ¿vos escribiste la obra?” “Si está escrita. Esta escrita con mucha seriedad. Y también hay improvisación.” A veces eso crea conflicto con la dirección. Muchas veces yo paso la letra solo, y estoy diciendo las mismas palabras, pero descubro nuevos sentidos con las mismas palabras que dije ayer, que al personaje le evoca otra cosa: “Que ternura infinita”. Y no digo mas nada, sigo con la letra, pero es algo que es sentido como novedoso. Y no ya colocado en la letra del personaje. Lo hago con obras más básicamente. Por ejemplo Ure te imponía un poco esa idea, se colocaba detrás tuyo y te iba diciendo... También Bartis, ¿No?

Elvira Onetto - Si, Bartis lo hace más de afuera, Ure te hablaba al oído...

Tato - Entonces yo estoy a favor de la improvisación, que es a favor de la riqueza sensible del actor. Por supuesto que todas las improvisaciones al final están en el contexto de la obra. Quien lee la obra no lee un disparate de improvisaciones, lee la obra. Y si la va a ver de un día al otro, cambia.

Elvira Onetto - Tampoco tanto (Risas). No porque... es la misma obra.

Paula Fernández - Tato ¿cómo es esto de actuar tus propios textos? Por ejemplo cuando hiciste ese personaje del médico en *Potestad*, ¿pudiste modificar algo de la estructura que tenías de ese personaje desde la escritura?

Tato - Eso tiene que ver un poco con el descubrimiento de mi gran preocupación por la subjetividad del torturador. No era un torturador este hombre, era un raptor de niños. Él en un operativo se lleva una niña a la que le habían matado los padres, y el anhelaba tener una hija. Una escena muy difícil de hacer en cine. ¿Y qué descubrí? Si uno hace de malo, no puede hacer teatro. Si uno cree que estos individuos son monstruos no sirve mucho. Sirve como definición. Es buena la idea de que tienen que sufrir penas altas, es buena la idea de que un raptor de niños es una especie de criminal solapado. Le saca el nombre, le saca la identidad, nunca le dice la verdad; cómo le va a decir la verdad. Pero cuando los abogados de los derechos humanos a mí en la película me sacan la niña y se la llevan, yo sentí pena.

Elvira Onetto - El personaje...

Tato - Si, el personaje sintió pena y se volvió loco. Porque él había estado diez años cuidándola, llevándola a colegios, educándola. La fiebre, los médicos, lo que es un padre devoto. Y sentí pena. Y me dije: ¿pero estos personajes sienten pena? Y empecé a leer sobre la subjetividad de los represores, entre ellas a Hannah Arendt. Entonces incorporé la pena a la letra, sentirme agobiado de no ver más a una niña que eduqué con todo el amor. Esto enojaba mucho a Estela de Carlotto, muchísimo. Yo la admiro a ella, pero con eso se equivocaba. A mí me interesaba el

dolor de este personaje. ¿Qué es la subjetividad? Eso es para mí muy importante y tiene que ver con el teatro de estados. Vos te llevas a una hija de desaparecidos, le cambias la identidad, es monstruoso, y le ofreces otra vida; buena o mala, pero falsa. Buena puede ser desde la perspectiva corporal, desde los sentimientos. En Alemania que siempre se toma de ejemplo, en Auschwitz, ¿qué pasaba? Mataban a mil judíos como si estuvieran jugando a la pelota. Y cuando le preguntaron a Primo Levi que andaba por ahí dijo: “Mira, de toda esta gente que ves por acá, el noventa por ciento es como uno. Podés estar con ellos, hablar de fútbol. Ahora el diez por ciento es sádico”. Era mucho adjudicar el noventa por ciento a personas que podían tener una relación simétrica, no digo bondad porque no dijo eso. Después vi la película donde Hannah Arendt tiene que juzgar nada menos que a Adolf Eichmann. Y dice: “Para mí es un tipo que no piensa, es un tonto, no merece que lo maten. Hitler le llenó la cabeza con repeticiones vulgares, pero él es un tonto. Es un hombre que no sabe las cosas elementales de la vida. Lo que sabe es que se entrena para buscar judíos. De ninguna manera yo lo mataría. No es un castigo para él, el castigo para él es aislarlo toda la vida, matarlo es un lujo.” Y por supuesto tuvo enormes problemas con los judíos y sus amigos.

Elvira Onetto - A mí me parece interesante de lo que decís Tato, es que cuando tenés que representar a un represor, lo que haces es defender tu personaje. Es algo que admiro mucho desde la posición del actor cuando tiene que hacer un personaje cruel, no debe ser cruel. Debe defender los motivos por los cuales él ejerce esa crueldad. Y eso es muy interesante de las obras de Tato, y de la que verán mañana. Que es a mi gusto una de las más duras.

Tato - La más dura.

Elvira Onetto - Pero quería volver a eso, que cuando él representa a un represor o a un asesino, lo interesante es que él como actor, defiende sus motivos. Y los que están mirando eso lo van a comprender mejor que si hiciera de cruel, con cara de malo.

Paula Fernández - ¿Elvira, la crueldad y la complicidad civil que Tato trata en *Potestad* cómo se muestra ahora en *Asuntos Pendientes*?

Elvira Onetto - *Asuntos Pendientes* es una obra tremenda que Tato me dio en forma de textos separados, digamos, y yo hice un trabajo con Eduardo Misch, que es otro de los actores del elenco. Lo que hicimos fue ordenar un poco esos textos y darles, mínimamente, un recorrido para que tuviera cierta melodía dramática, cierto comienzo, cierto desarrollo, etc. A mí me parece que Tato dice que es la más dura de sus obras porque el crimen llega adentro de la familia. Es una familia con dos padres que han adoptado un chico y en un accidente (no voy a contar toda la obra) pero en un accidente con un arma lo mata al hijo y eso desencadena una serie de reflexiones en relación a la adopción, a lo familiar como célula que puede ser tremendamente perversa. A todo tipo de crimen que tiene que ver con la ética. A la vez esta obra lo que tiene de extraño es que no es lineal sino que al principio hay un niño que muere y luego vuelve a aparecer. Por eso tiene algo de onírico. Yo siempre digo que *Asuntos Pendientes* es algo que nosotros vemos pero en realidad muestra lo que sucede en la cabeza de alguien. Entonces no importa si es presente o pasado, si algo pasó antes o después: todo esto se muestra de manera casi simultánea en la obra.

Paula Fernández - ¿Cómo fue la experiencia de dirigir esta obra?

Elvira Onetto - Para mí dirigirla fue maravilloso porque significó dirigir a Tato por primera vez. Yo había trabajado como compañera - actriz en tres obras; y después dirigí varias obras de él porque siento que entiendo el teatro de Tato muy fácilmente. Yo quería decir que quise ser bailarina en mi

vida y como no pude me fui yendo hacia la expresión corporal, que era algo que me exigía menos en mi sentido técnico, y de allí llegué al teatro como complemento y cuando llegué... un día estaba en el escenario y dije "ah, bueno, pero entonces este es mi lugar" y a partir de ahí seguí adelante, formándome y trabajando. Sobre todo trabajando, siempre. Quería decir que dirigir a Tato fue un lujo, en el sentido de que es el más trabajador. Y aunque él diga que improvisa y que cambia todos los días la obra eso no hace más que enriquecerla; y además en este caso yo le exigí algo a Tato, y él me hizo caso, que fue respetar la "cuarta pared". En muchas obras anteriores Tato se dirigía al público. Bueno, en *Potestad*, de hecho esta mucho tiempo hablándole al público y en otras también; y a mí me parecía que en esta obra era muy interesante que todo quedara circunscripto a ese mundo imaginario, irreal, onírico, pesadillesco, etc. Y entonces era más interesante que él no tuviera un contacto con un público posible del otro lado; sino que fuera el público el que estuviera espionando como por una mirilla algo que sucede, o que refleja sus propias pesadillas. Bueno, después el equipo se completó con Susy (Evans) con quien soy amiga de toda la vida, asique el proceso fue interesantísimo porque todos comprendíamos muy bien lo que queríamos hacer y hubo muchas cosas que no fue necesario decir. Y Tato fue muy obediente, en todo sentido. Me parece que gracias a eso yo pude dirigir esta obra porque sino hubiera sido muy difícil. (...)

Público - Tato, el torturador, el apropiador de niños son figuras emblemáticas que condensan mucho de lo que fue el último régimen dictatorial que tuvimos en nuestro país. A ese régimen dictatorial le siguió el régimen democrático que vivimos ahora: ¿hay algunas figuras de este régimen constitucional que usted crea que merece la pena indagar en su subjetividad así como indago en la del torturador o el apropiador?

Tato - Era más fácil, ¿no? Por ejemplo con *El Señor Galindez* yo estaba escribiendo y el torturador estaba allá (señala cerca) Pero yo creo que estamos llenos de torturadores hoy. Pasa que no es necesario ejercerlo. Pero siguen con la misma mentalidad, la misma aristocracia de pensamiento. Hoy. Es en la democracia donde yo quiero percibir la represión, no en la dictadura. En la dictadura me tuve que exiliar, me vinieron a buscar por una obra terrible que escribí - que era *Telarañas*- y los tipos tenían un decreto muy interesante que decía: "Está atacando Pavlovsky valores cristianos de la familia. La obra podrá ser muy buena en París o Londres pero acá no la queremos ni un día más". Eso no se escribiría ahora pero hay otras tácticas. Y todo eso está en la obra (*Asuntos Pendientes*). Hay un sector de dos millones y pico de personas que no son personas, son animales. Animalitos. Son intocables: nadie los toca. No tienen dientes, viven en lugares que uno no pisaría, no tienen buena alimentación. Esa subjetividad me interesa. Como están ahora esos. De algo de esto se trata la obra. Decir que la tortura se acaba porque se fue Videla nos simplifica mucho la vida, pero encontrar la posibilidad de entender la tortura y como cada uno puede dañar al otro hoy, me interesa mucho. Por supuesto que hay gente que no lucha por esto, que tiene otros valores, que se reúnen fervorosamente -como *La Cámpora*- y tiene algo de positivo que tengan tanto fervor en lo que creen- pero yo digo que adentro de ahí también hay torturadores potenciales; como lo hay en mí. (...) Mi ilusión es estudiar bien esto. Es más, hay un tema delicado que es la subjetividad del violador o del criminal. (...) No hay dictadura, pero se sigue violando a las mujeres, se las sigue matando, hay mucha pedofilia... No sé en términos de estadística, pero eso está permanentemente en la información. (...)

Público - Mi pregunta tiene que ver con el Teatro de Estados que hoy describías en relación al actor "saliéndose de la silueta del personaje". ¿En el Pavlovsky dramaturgo hay algún correlato de eso, o algo así como una escritura de estados?

Tato - No lo sé. Sinceramente, no lo sé. Yo no me siento muy escritor de teatro. Mirá lo que te digo, yo no me siento muy dramaturgo. Acabo de recibir un premio del Fondo Nacional de las Artes. Es impresionante: el premio se lo dan de vez en cuando a alguien, y me lo dieron a mí. Yo no me siento... Yo me siento un tipo de la cultura. Que se siente exigido. Yo pienso que un intelectual -un artista- debe y es responsable de tener siempre un espíritu crítico. Si el que está haciendo una obra hoy no tiene sentido crítico de la sociedad en la que está viviendo para mí eso que hace carece de interés. Me parece que el teatro es "teatrito". Sentido crítico no quiere decir que alguien que sea fervorosamente kirchnerista haga una crítica al partido para irse. No, desde adentro. Desde adentro hay que hacer las cosas. No es fácil, no es nada fácil... Carlos Castilla del Pino en pleno franquismo escribió obras de teatro en Córdoba (España) que eran anti dictatoriales; en contra de todo lo que estaba sucediendo en ese momento. Eso es un extremo de valentía. Pero yo pienso que el intelectual tiene una función crítica. Lamentablemente somos pordioseros de la crítica; pero es obligatorio que cuando estás exponiendo algo, expongas algo críticamente. La crítica es indispensable. Yo soy de independiente, y tengo un montón de críticas para hacer pero jamás, si hay algo que no dejaría de ser, es de independiente. Pero tengo críticas para hacerle.