

---

# PICADERO CUADERNOS #35

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO\_JULIO DE 2019

---

 EDITORIAL  
INTeatro

## MAESTRAS



## #35

---

Entre marzo y mayo de 2018 se desarrolló semanalmente en el Auditorio Abuelas de Plaza de Mayo del Centro Cultural Ricardo Rojas, el ciclo “Maestras”. Una serie de conversaciones públicas con mujeres de la escena teatral de Buenos Aires, que *Cuadernos de Picadero* pone a disposición de los lectores. La intención del ciclo –y de las entrevistas– fue reconstruir la genealogía de diferentes mujeres que formaron generaciones de artistas en todo el país, difundiendo su pensamiento artístico, político y pedagógico.

# INDICE

---

<b>INTRODUCCIÓN – UN ÁRBOL DE MIL RAMAS</b>	<b>– 5</b>
<b>NORMA ALEANDRO</b> COMO SI EL ESCENARIO FUERA TU CASA	<b>– 7</b>
<b>HELENA TRITEK</b> LA POESÍA ILUMINA	<b>– 17</b>
<b>CRISTINA BANEGAS</b> LA CONSTRUCCIÓN DE UNA OTREDAD	<b>– 26</b>
<b>CRISTINA MOREIRA</b> ENSEÑAR Y SORPRENDERSE DE LA DIFERENCIA	<b>– 37</b>
<b>SILVINA SABATER</b> EL OTRO ES UN UNIVERSO EN SÍ MISMO	<b>– 50</b>
<b>VIVI TELLAS</b> UN ESPACIO INCIERTO	<b>– 61</b>
<b>NORA MOSEINCO</b> EL GOCE DEJA HUELLAS PROFUNDAS	<b>– 69</b>
<b>ANDREA GARROTE</b> EL ARTE TIENE QUE SER EXTRATERRESTRE	<b>– 80</b>

---



## INTRODUCCIÓN

---

# UN ÁRBOL DE MIL RAMAS

---

Como si estuviéramos paradas debajo de un árbol que nos viene abrigando desde siempre, pero que nunca habíamos visto; una tarde de verano nos sentamos en el bar del Rojas –ese que vio crecer a generaciones de artistas de Buenos Aires– y pensamos en llamarlas. A todas: a las abuelas, a las tías, a las madres, a las maestras esas que, como las ramas de un árbol genealógico, abrieron los espacios en los que hoy trabajamos, inventaron formas nuevas de crear y de concebir la educación.

Hoy, con el ciclo detrás y la edición de *Maestras-visuales* por delante, una ley con media sanción de diputados, las calles inundadas de pañuelos verdes, el aire espumoso de alegría y *glitter* de la marea feminista, los relatos de abortos clandestinos sobre las mesas de las casas, las palabras “autonomía” y “soberanía” unidas a las de “cuerpos gestantes”; hoy la primera edición del ciclo *Maestras* tiene otros sentidos que quizás solo intuimos esa tarde de calor.

Las maestras ponen en palabras algo que transmiten en sus espacios usando todos los lenguajes, nos invitan a reconocernos en el aprendizaje desde el placer, el goce y la potencia del cuerpo en el escenario. Nos recuerdan que no hay más técnica que la que vamos construyendo en cada encuentro con otros y otras, que para dirigir o ser docente no es necesario ocupar el estereoti-

pado y gastado rol de autoridad que “todo-losabe”. Nos invitan a buscar y encontrar nuestro propio camino. Y nosotras les agradecemos por tan maravilloso legado. Pensamos el ciclo como artistas, por la necesidad de reconstruir la genealogía que nos había traído hasta acá; como docentes, por la necesidad de pensar los intercambios creativos en un sentido que nos permitiera concebir la circulación y construcción del conocimiento en un modo no vertical. Pensamos en la idea de homenajear a nuestras maestras y difundir su obra pedagógica, aunque intuíamos también que la palabra –homenaje– nos y les incomodaría, entonces lo transformamos en un ritual, una invocación: cada jueves, a ellas y a sus maestras y a las que por ellas también abrieron caminos de cuerpos y sentidos. Creíamos que había un conocimiento muy importante que estaba circulando en esos talleres, en esos teatros, un conocimiento relacionado con la práctica y el saber grupal, una especie de tradición oral que quedaba en el aula y queríamos escuchar y también difundir. Volver papel ese saber que no nació para estar escrito, pero que nos parece fundamental que esté disponible como material de consulta. Y esa invocación ocurría, porque había algo de magia y de brujas y de batalla dulce en cada jueves.

El ciclo *Maestras / teatro* tuvo lugar en el Auditorio Abuelas de Plaza de Mayo del Centro Cultural Ricardo Rojas entre los meses de marzo y mayo de 2018. Decidimos posponer el inicio porque el 8 de marzo (el primer jueves de ese mes) la ciudad estaba movilizada. Pensamos el ciclo como un intento por (re)construir la genealogía de las mujeres que formaron generaciones de artistas teatrales en Buenos Aires, proponiendo un recorrido y difusión de su obra artística y pedagógica, el intercambio docente-estudiantes y la formación teatral, la ideología, el arte, la política, la construcción del conocimiento y la poesía. Algo de esa intención no podía desconocer lo que ocurría a unas cuadras del Rojas, en la marcha que movilizó a la ciudad. Como parte del ciclo, concebimos y gestamos la idea de epílogos poéticos: un o una artista influenciado o influenciada por la maestra fueron invitados e invitadas a realizar una intervención (homenaje, reconocimiento, puesta en diálogo) en formato libre: poético. En esta primera edición, compartimos las entrevistas realizadas a Norma Aleandro con epílogo de Claudio Tolcachir; Helena Tritek con epílogo de Maruja Bustamante; Cristina Banegas con epílogo de Belén Blanco;

Vivi Tellas con epílogo de Mariela Scafati y Cristina Moreira con epílogo de Claudio Gallardou. En una segunda edición de estos cuadernos se incluyen las entrevistas realizadas a Silvina Sabater con epílogo de Eva Gallardo; Andrea Garrote con epílogo de Natalia Casielles; Laura Yusem con epílogo de Héctor Levy-Daniel; Mariana Obersztern con epílogo de Agustina Muñoz y Nora Moseinco con epílogo de Lucía Panno. Encontramos que todas, cada una desde su universo particular y sus palabras, desde su mirada y su poesía, nombraba de algún modo la necesidad de mirar a cada persona (estudiante, actor, actriz, artista) en su particularidad: hablan del encuentro y la sorpresa de la conexión, de mirar la diferencia. Casi como un modo de reinventar la dialéctica: no tanto en términos de amos y esclavos, sino como el encuentro de sujetos en escucha. Y en ese acto no solo redefinen la enseñanza, sino que proponen nuevos modos de construir y pensar el conocimiento, el poder y el intercambio, la transmisión, el aprendizaje y lo colectivo. Cada maestra, a su manera, traduce de qué modo, en el intercambio pedagógico y en el proceso creativo, lo personal también es político.

**LUCÍA PANNO, MARUJA BUSTAMANTE Y MARINA JURBERG**

Buenos Aires, agosto de 2018

# 1.

---

## NORMA ALEANDRO **COMO SI EL ESCENARIO FUERA TU CASA**

---

GUADALUPE TREIBEL

Norma Aleandro es una de las actrices más reconocidas de Argentina. Pero sostiene, con enorme tranquilidad –como si no tuviera experiencia o porque se lo dio la experiencia–, que en teatro hay que empezar a nadar aguas nuevas con cada nuevo proyecto. Además de directora, regisseur de ópera, autora y maestra de actores, fue la primera actriz argentina en estar nominada a un Óscar y en diversas distinciones nacionales e internacionales, por lo que ha abierto, para las artistas argentinas, un camino de reconocimiento fuera del país. Habla tranquila y pausado, como si mirara a cada uno de los que están entre el público.

### SABÍA DÓNDE ME METÍA

Cuando empecé tenía trece años. Fue una decisión rara, fue un intercambio que hice con mi padre: él quería que yo siguiera los estudios tradicionales y le prometí seguir estudiando si me dejaba hacer teatro. Mis padres eran actores así que sabía dónde me metía. Entré a una edad en la que uno no tiene más que inconvenientes: la adolescencia fue tan confusa para mí como para mucha gente. Meterme en el teatro era algo conocido; claro que una cosa era tener a tus padres actores y otra cosa era subirte vos al escenario. Entonces empecé a estudiar teatro al mismo tiempo que trabajaba. Eso fue beneficioso porque los estudios de teatro en aquel momento, salvo una escuela de Julio Bier que era muy interesante, en general, no eran buenas. El Conservatorio sí, pero preferí ir al Teatro Cervantes, que dejé porque empecé a trabajar en teatro en seguida y muy seguido. Era bastante raro porque no tenía una técnica, me guiaba por algunas cosas que decía mi madre, el director, todo el mundo... porque todos eran mayores que yo en las compañías, así que todo el mundo me decía algo, entonces me pasaba la vida entre bastidores, que es algo que sigo haciendo cuando hago teatro. Mirando desde el escenario entre bastidores, aprendía muchísimo de los demás, de los que estaban en escena, lo que me gustaba y lo que no, lo que me parecía que estaba bien hecho y lo que no. No desechaba lo que estaba mal hecho, creo que eso me ayudó bastante, y sin tener herramientas – las técnicas que hay que tener para ser actor y para tantos oficios – me fui más o menos defendiendo,

pero sin aceptar como bueno nada de lo que yo hacía. Tenía en mi casa el ángel y el diablo. Para mi madre, todo lo que yo hacía era un horror y tenía que seguir ensayando, seguir pataleando. Y para mi padre era todo genial, así que tampoco me servía mucho, era un admirador. Mi madre, en cambio, era demasiado estricta, tanto que un día, a los diecisiete años dije: “basta”. Y en *Verano y humo*, que fue una obra en la que me dirigió Marcelo Lavalle, empecé a trabajar con el director, nada más. No con el director y mi mamá en casa. Ahí me independicé un poco y empecé a gozar de otra manera el escenario. Cambié porque Marcelo Lavalle – que era un autodidacta absoluto, muy buen director –, tenía la gracia, el don de decirte cosas que te iban guiando, en un personaje tan difícil a los diecisiete años: en *Verano y humo* interpretaba a una mujer de treinta, pero treinta vividos, y, además, con una problemática de esa edad, así que ahí tenía que inventar como loca y él me ayudó mucho a transitar ese camino raro y difícil. A partir de ahí, empecé a tomar de un lado y de otro algunos cursos sueltos y cuando estuve en el Instituto de Arte Moderno estudiando, llegó una profesora, lo cuento porque si hay alumnos de teatro, es bueno que lo sepan. Simone Garmá era una directora de teatro y maestra en Francia que vino a la Argentina. Madame Garma nos daba clases de teatro y había traído “El método”. “El método” era el método de Stanislavski, que así se lo nombra aunque parece que Stanislavski nunca quiso que eso se llevara a la práctica. Sin embargo, lo editaron después de que él murió, paseó por el mundo y allá



NORMA ALEANDRO

vamos. Esta mujer nos enseñaba a hacer improvisaciones, que era algo que nunca se había hecho para escuelas de teatro aquí. Ella trajo esa novedad y nos hacía hacer pruebas en el escenario. Yo, que era la más chiquita de todas, me iba cada vez más atrás, cada vez más atrás —era en un teatrillo— para no subir, me daba pánico. Me parecía que ella era genial, hablaba una mezcla de francés y castellano, así que era un ser rarísimo,

europea, una señora muy elegante. Un día nos dio un ejercicio: nos hizo subir con un grupito a hacer improvisaciones sobre la guerra, porque ella venía de ahí. El escenario era un puente por el cual pasábamos, corríamos; habían bombardeado nuestra aldea, que estaba en un lateral, pasamos por el puente y cuando estuvimos en el medio, nos dijo: “Ahora va a venir un avión y los va a ametrallar, el ruido lo voy a hacer yo.

Cada uno decida cómo va a ser su personaje, si va solo, si va acompañado, quién se va a morir, si viene angustiado, si viene con miedo, etcétera”. Yo era chica, todos tenían amigos y compañeros; yo estaba sola, entonces me imaginé que se me había muerto todo el mundo y que iba corriendo y que iba a morir. Nadie quiere tanto morir como un actor, los actores siempre queremos morir, es un momento culminante de los personajes. Entonces, por supuesto, elegí morir. Iba cargada con bultos que me llevaba de mi casita. Y, cuando estaba en el medio del escenario, empezó el tiroteo, caí y quedé muerta. En el momento en el que terminó el ejercicio, ella subió y nos dio una devolución. Cuando llegó a mí, me miró de arriba abajo y me dijo: “¿Usted quiere hacer teatro?” “Sí”, le dije. “No sirve”. Me apartó y siguió. Era raro, ¿no? Pero esto suele suceder; a veces, desde el poder, te pueden hacer daño. Yo salí de la clase, y me fui hasta el río a ver si me tiraba o no me tiraba. Por suerte no me animaba; volvía, entraba a la iglesia, rezaba un rato, volvía al río. No junté valor. Yo suicida, no. Pero me quedé con el entripado de “no sirvo” y en todo lo que hacía me miraba Simone Garma, se me aparecía por todos lados. Fue siniestro, llegué a estar muy flaca porque no comía, todo una desdicha. Lo cuento porque hay profesores de teatro que usan el poder para lastimar.

**EL PODER Y LA TRANSMISIÓN:  
“EL MÉTODO” / NUESTRAS MEMORIAS SON SAGRADAS**

A nadie se le puede decir que no sirve. En todo caso: “no lo estás haciendo bien

en este momento”. O: “hay que corregir cosas, tenés que esforzarte en la técnica, o tenés que dejarte ir y ver qué pasa con este personaje que estás armando”. Hay mucho sádico suelto. Yo misma tengo alumnas que me han contado cosas que son aterradoras. Es muy difícil porque la persona que entra a una clase de teatro, lo que ha hecho en su vida es ser espectador, en todo caso. Ha leído teatro, le gusta el teatro, va al teatro, le interesa. Pero no sabe cómo se hace. Uno puede decirle y hacerle hacer cualquier cosa, eso es lo terrible. Porque si es cuestión de probar, de pronto pueden probarse cosas absolutamente siniestras para una persona. Con respecto al método Stanislavski, yo lo fui dejando con los años, mucho después. Usé el método de la memoria emotiva y la memoria sensorial. Lo que Stanislavski escribió, probó, trabajó y puntualizó muchísimo. Me enteré por casualidad, por un amigo que viajó a Rusia y visitó a algunos de los pocos sobrevivientes de la compañía de Stanislavski que ellos decían que se habían publicado esos libros sobre lo que ellos estaban “investigando” con Stanislavski. No había una pretensión de afirmar: “esto es así, se hace así, es la mejor manera”. No, había que seguir investigando y se murió Stanislavski. Después de que se murió, el Gobierno de Rusia editó los libros y se repartieron por el mundo. Pero hasta cierto punto, porque en Europa no entraron. Yo, como maestra y también como actriz, hice un cambio en un momento, porque, por ejemplo, la memoria emotiva —que es lo que más se usa y que yo usé muchísimos años hasta que un día

paré y dije: “Esto es una gran locura”–, es una técnica que utiliza tu propia memoria para crear un personaje. Para utilizar un ejemplo pedestre que todos conocemos, podemos tomar de *Romeo y Julieta* la escena en que ella se despierta del largo sueño que él creyó que era su muerte, lo ve a él muerto y decide matarse. Antes de matarse, dice pocas palabras, pero las que dice son terribles. El corazón se le hace un nudo, no puede hablar, está en un estado emocional muy fuerte. En una clase con memoria emotiva, ¿qué le decimos a Julieta? “A ver, ¿qué podés recordar de tu vida que sea tan terrible que te haya dejado en el estado en que está Julieta en ese momento?” Se busca que lo padezcas. Se crea todo un clima, todos los demás estudiantes están pendientes, el maestro también, la que interpreta a Julieta empieza a tratar de recordar, la ayudan con memoria sensorial, qué olores había, cómo era el lugar, quién era. Y, de pronto, a ella –a esta alumna– se le había muerto la mamá. Entonces piensa: “Lo más triste en mi vida fue la muerte de mi madre”. Entonces empieza a pensar cómo se sentía, qué le pasaba, la angustia que tenía, cómo expresarlo, y termina llorando acongojada, y la maestra o el maestro le dice: “Ahora, a ver, trata de tirar el texto de Julieta”. Y ahí se va enredando un poco su propia situación con la de Julieta, aprovechando el estado en que ella está. Termina esa escena y, como ha llorado tanto, todos han llorado, aplauden, esa clase fue magistral, maravillosa, estupenda. Hay que hacerla al día siguiente. “Vamos a ensayar esta parte”. Ella vuelve a repetir

todo: la muerte de la mamá, su estado, recuerda otra cosita que no se acordaba, que era que el perro de la madre quería entrar y no lo dejaban. Lloro, llora, llora, los compañeros lloran, dice el texto de Julieta. Qué bien salió. Qué maravilla. La voy a hacer corta: esto se va repitiendo hasta que llega un momento en que piensa en la mamá y no le pasa nada, ni en el escenario ni en su casa. No hay memoria que resista pisotearla todos los días un rato. Y la verdad, esas memorias son sagradas. Las nuestras. Y uno puede haber sufrido y sentir dolor en el corazón por un amor que se le fue, por una madre que se le murió, por un tío que le pegó una paliza, por lo que sea. Pero eso somos nosotros, no el personaje. Y eso hay que diferenciarlo mucho porque llega un momento que vas perdiendo tu vida por hacer un personaje. Es ridículo, dicho así es ridículo, pero es lo que se suele hacer, y mucha gente lo sigue y lo seguirá haciendo.

#### **ENCONTRAR POR DÓNDE ANDAR EN UN CAMINO INCIERTO**

Si no utilizamos el método en la construcción, el trabajo es más difícil: es decir que no usar la memoria emotiva, técnicamente, es más complicado. No hay que recordar nada en especial, hay que vivir ese momento. Con el personaje que uno ya ha creado, llegar ahí con la carga del personaje, no con la de uno. Es complejo de explicar, pero, la verdad, no valdría la pena hacer teatro si uno se destruye una parte tan importante como es la memoria. Una vez que abandonás el método, no es “El método” lo que tenés que entrenar, te



NORMA ALEANDRO

entrenás vos. Un actor tiene que estar muy bien entrenado, físicamente y en todo sentido: su cuerpo, su voz; una armonía general y una disposición del cuerpo para hacer. Como un trapecista. Por eso me encanta la frase de Ariane Mnouchkine que plantea que “el actor es un atleta de los sentimientos”, porque es verdad. Y después llegar a los sentimientos es un último paso, donde ya uno ha hecho una labor de detective con la obra, siguiendo al personaje, desde yo-persona estoy estudiando a esta otra perso-

na que está escrita acá. Cómo se comporta, qué le gusta, qué no le gusta, qué tipos de odios tiene, con quién se lleva bien. ¿Hay otro personaje en la obra que se lleva bien con este personaje? ¿Qué dicen los demás de mi personaje? Una investigación profunda, sin tomar partido para nada. Sin ser juez de nada, ni de nadie. Como actor, lo que está prohibido es ser juez. Y después de desmenuzar, uno empieza a pensar, bueno, la verdad podría gustarle tal cosa... Seguir el análisis ya más cercano al perso-

naje. ¿Se pondría un saco negro? No creo. Empezamos a armar al mismo tiempo qué zapatos me pongo para ensayar y a quién tengo que mirar en este momento que estoy yéndome para siempre de la casa. Qué es lo que voy a extrañar, qué es lo que voy a querer cuando me vaya. O sea, puras acciones, las del personaje, limitadas nada más que por uno mismo. Uno debe sacarle los límites y entrar a imaginar, ahí es lo que uno se pierde. Y la imaginación empieza a trabajar para armar a una persona. Porque los personajes son personas, es una obviedad lo que estoy diciendo. Pero lo que es difícil como actor es separarse de uno mismo y empezar a armar a una persona, como si uno fuera Dios. ¿Cómo camina? ¿Cómo camina si está llena de miedo? Por tal y tal razón dice que no quiere subir a la montaña, en fin. Siempre tenemos razones para ir investigando, cómo camina, por qué dijo tal cosa si después dijo tal otra. ¿Mintió? ¿O no sabía entonces y ahora sabe? Todo eso, mezclado con “me miro al espejo y pruebo”, que eso parece de chicos. Un actor puede hacer cualquier cosa para tratar de encontrar por dónde andar en un camino incierto. Para construir una persona. Cuando uno más o menos siente que está bastante construido, empieza a ensayar con los demás. Antes lo hace solo, después lo prueba en el escenario con el director. El director te ayuda a no perderte, te da ánimo para que sigas por un camino difícil o te trata de convencer de que no te vayas por ahí porque te vas a caer. “En el tercer acto esto no te va a servir.” Por eso es fundamental tener muy entrenado el ins-

trumento, es igual que el modo en que ayuda mucho a los buenos pianistas el hecho de tener una buena técnica. Si no tienen una buena técnica, difícilmente puedan tocar muy bien por más que posean mucho talento musical. Entonces, la técnica que se aprende con los años no terminas nunca de aprenderla, porque vas necesitando distintas técnicas para distintos momentos, distintas edades de tu vida y se te van ocurriendo distintas cosas. Es interesante saber que todo esto que digo está sujeto con la técnica. En una clase no te van a enseñar a tener talento ni te van a poder decir si sos genial. Ni tiene sentido que te lo digan. Lo que tiene sentido es que te ayuden a armar una gran caja de instrumentos donde vos puedas ir a buscar, saques el conejo, saques los pañuelos, la galera: todo lo que necesites. Y lo puedas llevar a cabo caminando por el escenario como si fuera tu casa. Pero no como si vos fueras vos, como si fuera tu casa por lo cómodo que te tiene que ser. ¿Muchas pavadas dije?

### **EL DIRECTOR ES COMO UNA PARTERA**

La palabra es la partitura, a eso tenemos que llegar, es una partitura que no vamos a tocar solos, salvo que sea un monólogo. Pero dejando de lado los monólogos, es una partitura, me voy a tener que poner de acuerdo con otras personas, yo doy el Do y ella va a dar el Re, no es posible trabajar sin el texto. Lo que se hace, a veces, es improvisar con algo que no sale, con el texto, con el personaje más o menos armado, con cierta técnica buena de los actores, con buena voluntad del director, y se empieza a

probar: “A ver, hagamos esto, olvidate del texto, decilo a tu manera, yo lo voy a decir a la mía”. Que no es el personaje —el personaje ya no habla como yo—, pero vamos a probarlo así y a improvisar y, de pronto, descubrimos que yo tenía que caminar más rápido para que ella me alcanzara. Para esas cosas puede servir: para sacarte de ciertos momentos, como si el director de orquesta dijera: “bueno, improvisen un rato a ver si le pegamos después con la nota exacta”. La nota exacta es la nota exacta, es un trabajo el de armar una espontaneidad: la naturalidad hay que armarla, no es como en la vida. También es cierto que cada profesor es distinto y puede tener su buena manera de llevarte a tener buena técnica, a encarar los personajes, no asustarte cuando estás creando un personaje, porque uno se asusta mucho, en general, cuando estás bastante metido, ensayando, y eso se va a estrenar; te parece que no te va a alcanzar la vida para más o menos armar a esa otra persona, y ahí vienen grandes sustos y, de pronto, vuelta atrás y el director tiene que amparar como una partera a los actores, para mí el director es siempre una partera. No es el que va a crear todo, puede tener una idea general de todo y va a ayudar a la armonía de todo, pero los que realmente son creadores son los actores, que se suben al escenario y ahí van con el público del día. En ese sentido es que creo que un director, además de un creador del espectáculo, es realmente un partero con los actores. Es decir: hay una propuesta que es la obra, hay otra propuesta que es “como quisiera yo, director, que se haga la

obra”. Pero como directora, después, mi trabajo es ir ayudando a que no se asuste un actor cuando está despersonalizado por un lado y, al mismo tiempo, todavía no tiene el personaje, se pierde y se embronca y, sobre todo, siente mucho miedo. Siempre están llenos de miedo los ensayos, cierta parte de los ensayos, por eso creo que la dirección es contención, es pedir que traigan ideas, no imponer ideas todo el tiempo. Por supuesto que también llevar las ideas del director y ver cómo las realizamos, pero no forzar a un actor a hacer lo que yo pienso y lo que yo quiero antes de que pruebe algo, que traiga su material.

### LAS CLASES

En mis clases propongo de todo. He hecho distintas cosas, también depende de qué alumnos haya, yo lo que hacía era mezclar mucho las edades. Acá tenemos una gran profesora, Helena Trittek, que está por ahí sentada, que da unas clases maravillosas y tiene unos alumnos que hacen teatro que no puede ser, geniales, y es que hay muchas técnicas para llegar a lo mismo, pero... ¿cómo entrenar a la persona? No podés entrenar a diez personas de la misma manera, hay ciertos ejercicios y ciertas cosas que sí: para descontracturar, para llegar a tener un equilibrio interno, una voz, una forma de exponer, pero como cada persona es distinta, entonces va a necesitar cosas distintas; yo he tenido gente de sesenta años con chiquilines de diecisiete, dieciocho. Y la mezcla de edades me ha funcionado bárbaro, incluso también con algunas personas discapacitadas, y mezclando se logra más

riqueza, uno se hace cargo de los otros, la gente grande se fascinaba con lo que hablaban los chiquilines, de cómo los veían, y los chiquilines con las cosas que decían los grandes que, de pronto, habían visto cosas del pasado que ni se les ocurrían a ellos. Interactuaban, inter-trabajaban, se conectaban, y sacaban lo mejor de la otra generación los unos y los otros, eso era bueno. De algún modo, creo que actuar tiene que ver con no perder al niño que uno tiene dentro, no perderlo de ninguna manera porque ese niño sabía jugar al teatro. Uno de los juegos brillantes que tenía ese niño era ser otra cosa. “¡Acá viene el comandante!”, y ahí viene, y esos juegos nos los daba la imaginación, el cuerpo se integraba y, de pronto, se nos ocurrían cosas bellísimas. A ese niño no hay que perderlo, nos va a servir para todo aunque no seamos actores, nos va a servir para divertirnos más en la vida. Los adultos, en general, son aburridos. Digo “son” porque yo ni pienso llegar a eso. Pero esa inocencia de criatura, si el actor no la tiene, no puede saltar a ser otra persona y salir convencido al escenario de que es otra persona, tiene que tener un niño dentro, un niño controlado de alguna manera, pero un niño. Importantísimo, importantísimo cumplir años, pero dejar la velita en casa. Por ejemplo, yo en la escuela la pasaba horrible horrible; me enfermaba de aburrimiento de una manera espantosa. Siempre supe que eso no lo quería, eso que enseñaban como lo enseñaban no me interesaba. Por ejemplo, siempre me han interesado muchísimo los animales y la botánica, pero cuando la profesora enseña-

ba zoología me levantaba y me iba, y eso que lo que más adoro en esta vida son a los animales. O sea, realmente las matemáticas pueden ser poéticas, pero enseñadas así no, son simplemente un dolor de cabeza atroz, nos enseñan mal, la educación no es buena, es mecánica, todos iguales, adentro. Me gustaría una educación que deje que cada uno se exprese, que busque lo que ama, lo que quiere, que no sabemos qué es si no se lo dejamos recorrer en las clases, si no es. Por eso una clase es muy distinta de un ensayo. En una clase mejor que salga todo mal porque ahí ves dónde tenemos que trabajar más; en un ensayo, al principio, no importa que salga todo mal, pero es esperable que vaya saliendo todo cada vez mejor. En las clases no, hay gente que dice: “¡Qué buena clase! ¡Salió bárbara la escena!”. Es cierto, qué bien, lograste eso, pero lo que importa realmente es cuando no das en el clavo, cuando no podés realmente relacionarte con el personaje o te sucede algo, porque ahí lo podés trabajar, lo podés ver en la clase.

### LOS GRUPOS Y EL APRENDIZAJE COLECTIVO

También el aprendizaje se puede dar de los compañeros. *Cosa juzgada* fue un trabajo que hicimos con el grupo Gente de Teatro que formamos con David Stivel, Marilina Ross, Barbará Mujica, Carlos Carella y Federico Luppi. Era una cooperativa de experimentación; con Emilio Alfaro habíamos armado muchas veces cooperativas, empezamos con buenas obras y en lugares que nos daban por casualidad, y con más



NORMA ALEANDRO

deseos de hacer el teatro que queríamos hacer que de vivir bien porque realmente ganábamos muy poco o nada. Y fuimos armando hasta que un día dijimos: “¿Por qué los que siempre quisimos hacer cooperativas o las hicimos no nos juntamos?”. Éramos bastante amigos algunos y empezamos a cruzarnos, a encontrarnos y a llegar a la conclusión de ver si podíamos hacer en televisión lo que teníamos ganas, no lo que nos ofrecían siempre, que podía ser mejor o peor, pero era una oferta que venía de decisiones de otros y de gustos de otros. Y ahí empezamos con televisión, hicimos *Nosotros los villanos*, que era un programa cómico de *sketches*, rarísimo: éramos un grupo de villanos que hacían maldades, pero todo muy cómico; en realidad, estaba hecho a base de *gags*. Eso gustó, y, cuando se nos terminaron las ideas para hacer los villanos, empezamos a comprar y pedir, y, de pronto, apareció Marta Mercader, que su papá había sido juez y tenía acceso a los casos ya juzgados. Cambiando el nombre, empezamos a tomar los casos para hacerlos por televisión, con libros de Juan Carlos Gené y Marta Mercader. Y eso fue un gol porque, bueno, eran asesinatos, robos, crímenes, y había algunos divertidos, otros siniestros. Y yo le decía a ella antes: “Lo que más hacíamos era ensayar”. Era difícil que saliera muy mal porque ensayábamos a muerte, tanto los personajes, las situaciones, como cámara; ensayábamos que era una coreografía como nos movíamos nosotros con las cámaras, parecía que teníamos setecientas cámaras y teníamos dos. Pare-

cía el cine de esa época, por eso la gente se entusiasmó tanto con *Cosa juzgada*, estaba enfocado de esa manera, como el cine de los sesenta.

Pero es así, uno aprende de los compañeros, por ejemplo, con Lee Reemik, gran actriz también en Estados Unidos, o Hedy Crilla en *Hedda Gabler*, que estaba divina, me ayudó muchísimo, hablábamos mucho y nos poníamos de acuerdo. No había día que no se armara en la platea un lío porque era una puesta de Ure muy particular en donde los personajes hablaban, se comparaban como se tenían que comportar en la obra, pero físicamente hacían lo que estaban pensando. Entonces había un momento en el que yo estaba hablando y Luis Politti, que hacía el personaje que estaba enamorado de mí, se tiraba al suelo y empezaba a levantarme la pollera y a meterme la mano por las piernas, que era lo que estaba realmente pensando el personaje. La gente estaba confusa y se armaban discusiones que las oíamos nosotros. “No, pero ¡cállese!”; “¡Deje ver a la gente!”; “¡Esto no puede ser, esto no es Ibsen!””. Entonces un día era tal el bochinche que bajó el telón y dije: “No, levanten el telón, no saludamos” y Hedy dijo: “¡Hay que saludar!, ¡Hay que saludar! ¡Hay que ver qué pasa! Estamos aquí, jellos allí!”; y tenía razón, levantamos el telón y a partir de ese día empezamos a hacer charlas con el público después de la función, las cosas que nos decían no tenían fin, todo el mundo había visto cosas distintas.

## 2.

---

# HELENA TRITEK **LA POESÍA ILUMINA**

---

GUADALUPE TREIBEL

Helena Tritek es directora y maestra de actores, estudió en el Conservatorio Nacional (de donde la echaron) y se formó con Hedy Crilla, Saulo Benavente, Lee Strasberg, entre otros. Como intérprete, actuó en filmes como *Fin de fiesta*, *Gente de noche*, *Juan Moreira*; además de sus diversos roles en teatro, radio y televisión. En los 80 comenzó a dedicarse a la docencia y a la actuación y, desde entonces, las obras que dirigió —tanto en el circuito oficial como independiente— han girado local e internacionalmente, y recibieron múltiples premios y reconocimientos. Helena Tritek mira cada una de las palabras que pronuncia como si fueran cuerpos en el espacio; dice que Hedy Crilla le enseñó a hacerlo.

### EL ORIGEN DE LAS PALABRAS

Los libros tenían un lugar muy importante en la casa. Se compraban libros a crédito, y cada enciclopedia o diccionario o historia del arte que mi padre compraba era un tema de alegría que se compartía familiarmente, mirando las imágenes. También se escuchaba mucha música. Era la época del peronismo y se escuchaba mucho la radio onda corta y buscábamos Radio Moscú.

Entonces se creía que el mundo iba a cambiar: un mundo diferente al de ahora. Mis abuelos eran polacos, vinieron en un barco y llegaron a Buenos Aires con un baúl donde tenían el acolchado de plumas porque en Polonia hacía frío, y se fueron a Misiones que era un lugar caluroso. Papá, buscando nuevos horizontes, se fue a Bahía Blanca, y en ese lugar nació yo. Iba a un colegio religioso y estaba en el coro. Y eran momentos de increíble felicidad cuando estábamos en el coro. El coro y el órgano estaban arriba. Eran monjas vicentinas. Y yo veía que la más feliz era la que tocaba el órgano y nos conducía. Siempre se reía. Y eso quedó dentro de mí como momentos de felicidad. De que todas juntas éramos una voz. No pensaba en un hecho artístico, si bien era un hecho artístico. Todas en redondo al lado de la hermana Josefina que tocaba el órgano.

En Quilmes hice la escuela, y cuando llegó la hora de la definición, me gustaba el teatro como expresión. No había los maestros que hay ahora ni las escuelas que hay ahora. Era diferente. Estaba el Conservatorio, que ahora es la UNA. Fui a dar el examen de ingreso y me aprobaron. Creo

que tenía mucho coraje porque teníamos dieciocho años y nos daban unos dramas de Eugene O'Neill difícilísimos, y con eso tenías que hacer el ingreso. Ahí conocí a gente muy interesante, Saulo Benavente fue uno de mis profesores. Grandes maestros que nos brindaban su conocimiento. Luis Diego Pedreira también era un gran maestro. Por ejemplo, yo había hecho la escuela secundaria, pero no sabía lo que era el arte gótico. Y él, siendo comunista, nos enseñó a todos a amar las catedrales. Nos traía libros y nos hablaba de cómo se filtraba la luz en el rosetón de Notre Dame, qué hombres habían hecho esas catedrales. Nos tiró muchas semillas. Estudiábamos foniatría, inglés, no solo gimnasia expresiva, sino también rítmica. Eran cuatro años, y en el tercer año me echaron. Y nunca me enteré por qué, en esa época no se decía. Te decían: “Tres: no pasa”. Yo lloré muchísimo, me acuerdo de que fue un duelo terrible. Tenía otros compañeros que habían ido dejando la escuela, y esos compañeros me decían: “No seas tonta, no llores. Hay otros profesores mejores de teatro”. Y me empezaron a hablar de Hedy Crilla.

Al mes del duelo, grandes compañeros, gente muy interesante, como, por ejemplo, Cora Roca, me llevaron con Hedy Crilla y ahí veía que esta señora tenía algo que yo entendía, pero que no podía hacer. La educación que había tenido era por la forma, y con ella era otra formación. Usaba Konstantin Stanislavski. Me costó como tres años ir dejando la forma e ir viendo qué pasaba con ella. En el Conservatorio la idea era “presencia y voz”.



HELENA TRITEK

Que se te escuche, pensar que te tiene que escuchar hasta el último espectador. Se ponía mucho el acento en eso. Pero con Hedy era otra cosa: me dio vuelta como un guante. Pasaron varios años y después me dio su amistad, y eso fue maravilloso. Iba a veranear con ella. Hasta hoy me emociona. Poníamos a Mozart y hablábamos de todo. Una mujer muy culta y muy generosa. Dejó un semillero de grandes directores y maestros como Carlos Gandolfo, Agustín Alezzo, Augusto Fernández, que a su vez dieron muchos “hijos”. Ella le

asignaba un gran lugar a la palabra. Pero desde otro lugar. Ella hablaba mucho de la “palabra en acción”, pero había que tener un sustento interior. No era solo hablar bien. Y era muy sutil con esto de la memoria emotiva y la memoria sensorial. Eso es un tema de mucho debate. Yo creo que el actor o el director nunca tienen que perder el control. Vi compañeros que perdían el control, o gente que se mete en espesuras emocionales que son más bien para ir a un terapeuta, no a la clase de teatro. Y sé que hay muchos profesores que te hablan:

“mirá a tu abuela muerta”, y eso te va mirando, no es algo bueno. Es necesario trabajar con las motivaciones personales y lo sensorial también. Y la imaginación, lo del actor es la imaginación. Ella incentivaba la cultura, leer, te hacía escuchar música clásica. Me contó Alexia Moyano que eso lo hacen en Londres ahora. Alexia es del sur, de la provincia de Chubut: tiene una forma de hablar, una musicalidad bien de provincia (hicimos sonetos de Shakespeare). Yo le decía: “Hay que escuchar Bach, hay que escuchar música”. Ahora Alexia hizo un seminario de un año en Londres, y le decían lo mismo. Yo lo aprendí de Crilla, y ella me escuchó a mí en Londres. El actor tiene que ser culto: tiene que representar a un rey, a un embajador y tiene que representar a un pordiosero o a una travesti de Constitución. A todos tenemos que representar.

Hedy planteaba que así como el gesto es una plástica muscular en movimiento, la palabra es una plástica sonora en movimiento. Lo intento en mis clases, a veces lo logro. Lo busco desesperadamente. A veces ocurre. En las clases hacemos escenas teatrales, narración y también texto poético, las tres cosas. Los hago leer. Yo trato de introducir el tema, trato de decirles qué palabras son las importantes, cuál es la idea. Y puede ser de muchas formas, puede ser diciéndoselo a alguien confidencial o puede ser diciéndolo a veinte personas, de distintas maneras. Hedy me enseñó mucho a mirar las palabras. Decía que los argentinos teníamos una debilidad por los adjetivos y los adverbios, que siempre le

ponemos el acento a la palabra que tiene menos valor. Si te fijás, los actores golpean los “muy” y los “tan” mucho más que lo que viene, que es más importante. Es muy propio nuestro.

También me formé con Lee Strasberg, que vino poco tiempo a la Argentina —una semana—, pero fue de una intensidad terrible. Ya era grande grande, pero tenía mucha sabiduría, era como otra versión de Stanislavski. Y tuve la suerte que me eligiera para hacer *Romeo y Julieta*. Nos anotábamos en una lista, y no sé por qué me eligió a mí si no me conocía. A lo mejor por el nombre. Eso fue como una clase magistral. Yo hablaba poco inglés, pero le entendía todo. Mientras estabas haciendo la escena, él hablaba permanentemente. Es un gran maestro. Y después, en Alemania, hice con él otra semana. Yo viví ocho años allí, la gente era muy distinta a nosotros, fue durante la época del Proceso. Yo venía de vacaciones y todo el mundo estaba diferente, y a la noche había muchas sirenas. Había miedo en la calle, y ya no nos juntábamos tanto en los bares. Pero, sobre todo, el ruido a la noche era muy fuerte. Acá no se daban cuenta, estaban acostumbrados, pero yo que venía de afuera lo veía. En Alemania trabajé en una obra en la que había que interpretar a una extranjera, fui una extranjera, y también fui asistente. Tuve la suerte de encontrarme con gente que me enriqueció mucho. Fui asistente de Inda Ledesma, fui también su amiga. Me regaló este collar, que trajo de Rusia. De ella aprendí muchísimo. Yo la admiraba mucho como actriz, la iba a esperar en el

hall y la felicitaba, y después fuimos conectándonos. Ahí vi lo que era una directora, en un momento en que eran solo dos las directoras: ella y Laura Yusem. Inda tenía mucho coraje: era de un gran temperamento.

### LA PRODUCCIÓN, LOS ARTISTAS Y EL EQUIPO

Empecé en Radio Nacional haciendo en radioteatro grandes obras de la literatura. Y después, de a poco, hice televisión, después en cooperativas de teatro y teatro profesional. Hay algo que es dramático: no hay trabajo. Entonces uno se lo inventa, y por suerte hay doscientos teatros *off* y uno puede generar, pero, sobre todo, es muy importante generar un equipo. No podés hacer unipersonales en el *off*. Siempre recomiendo eso: juntarse. El teatro no es uno ni dos. En televisión trabajé en un ciclo con versiones de Balzac, Flaubert, entre otros con Sergio Renán. Él era un gran lector y amaba las grandes novelas. Amaba, sobre todo, la literatura francesa: Balzac, Flaubert, Zola, y se encontró con muy buenos escritores que adaptaron las novelas y fue muy bueno lo que hizo. Pero, sobre todo, juntó un equipo bueno. Lo conformaban actores que ya no están como Walter Vidarte, Luis Politti, Elena Tasisto. Los roles iban girando. Un día te tocaba una sirvienta y otro día te tocaba la protagonista. Un año duró eso, y fue muy bueno. A mí me tocó primero una mucama de Flaubert y después me tocó una protagonista de Anton Chéjov, una campesina rusa. A los veinte años hice cine. Habré hecho cinco



HELENA TRITEK

películas y me tocó con personalidades fuertes, y ahí vi muchas cosas. El cine era muy distinto. Cada toma se preparaba muchísimo. Torre Nilsson fue un gran director. Gracias a él viajé por primera vez, me eligieron para ir a Berlín. Yo tenía veinte años y viajé a Berlín. Me deslumbró. En un festival de cine estaba Federico Fellini, [Rainer] Fassbinder. Después trabajé con David Kohon, que era un renovador que mostraba una Buenos Aires totalmente distinta, y después me eligió Leonardo Favio para *Juan Moreira*. Ahí tenía todo el apoyo de producción que te pudieras ima-

ginar porque tenía que ver con la época del gobierno (era el año 1973). Mucha producción. Todo el pueblo de Lobos a su disposición. Había grandes *cameramen*. Favio era un apasionado total. Era un artista popular muy importante. No tenía la formación que tenía Torre Nilsson, pero tenía un temperamento muy grande y una necesidad de hacer. Y se jugaba el todo por el todo. Pero mi ópera prima en cine la concreté recién hace dos años. La película que hice *Angelita, la doctora* fue con una producción muy barata, con un crédito del Instituto. La pensamos íntegramente con cámara en



HELENA TRITEK

mano. Fue filmada en Berazategui, donde nos ayudaron muchísimo. Pero es muy distinto lo que se cuenta ahora. Me interesan los temas femeninos. Esa era la historia de una enfermera de Berazategui. Después me interesó mucho un tema de una abuela que hace una venganza, que está basado

en un cuento clásico. Para el papel de la abuela pensaba en Norma Aleandro. Pero trabajé un año en el guion y ahora lo dejé descansar. En la actualidad estoy haciendo teatro. La productora de la película es Paula Benavente, que es hija de mi maestro. Le dije que tiene que escribir una película

acerca de su padre – y la va a hacer – sobre toda la gente que estudió con su padre, y todos los teatros que hizo su padre. En cada ciudad hay un teatro hecho por él. Ya empezó a hacerla, son testimonios. Habló Gasalla, Augusto Fernández, Norma Aleandro. Porque cada uno lo conoció en algo distinto. Entonces eso te va haciendo una totalidad. Está armándola. Si no me emociono mucho, voy a participar con mi testimonio, porque cuando hablo de él a veces me emociono.

#### **LA MAESTRA, LA DIRECTORA, EL PÚBLICO Y LA POESÍA**

Empecé a dar clases y dirigir al mismo tiempo. Pensaba que había que hacerlo después de los cuarenta años, no sé quién me había metido esa idea. Después de los cuarenta, me ayudó Inda Ledesma a organizar un grupo y también a dirigir. Teatro Abierto estaba en todos los barrios, era una cosa floreciente en ese momento; Inda me dijo que hablara con los que dirigían Teatro Abierto que me iban a ayudar, y fuimos con mi asistente y me dijeron que me la rebusque yo, que fuera a una plaza. No nos ayudaron nada, pero fuimos a una plaza... Como docente, trabajé con adultos y trabajé también con adolescentes. También trabajé en el Moyano con gente loca (que no eran locas), pero trabajo con gente que tenga más de dieciocho años. En el Moyano hacíamos ejercicios grupales, poníamos música, cantábamos. En aquella época venía Batato Barea y me ayudaba. Recuerdo la escena del Parakultural, es un capítulo muy lindo. Estuve en los albores,

cuando no iba nadie; era un sótano lleno de charcos. Una amiga me dijo: “Tenés que ir a ese lugar... ¡Tiene una poética! ¡Parece Tarkovski!” (por los charcos de agua). Ahí lo conocí a Alejandro Urdapilleta. Le propuse que hiciésemos algo, pero él era muy temeroso. Le insistí y, al final, me dijo que tenía un personaje de una boliviana que se llamaba Mamaní. Yo insistía e íbamos a ensayar a mi casa. Entonces, un día vino con un trajecito de la mamá. Era una boliviana un poco elegante, con cartera y con todo. Y era notable lo que hacía: toda la idea era de él. Yo lo que hacía era que no tuviera miedo. Eso era notable porque la primera vez que fuimos había un solo muchacho como espectador. Y nadie más. A pesar de eso, ¡nosotros estábamos tan contentos! Al otro sábado había cinco. A los seis meses estaba lleno. Fueron sacando los charcos, había olor. De a poco fue viniendo más gente porque era la época de Alfonsín, era una apertura. Pero el gran suceso fue cuando llegaron las Gambas al ajillo. Ellas eran como Hollywood, eran el número principal. Urdapilleta estaba al principio. Después llegó Batato. Ese germen fue maravilloso, ver cómo venía una sola persona y nosotros estábamos contentos. Ver cómo eso fue creciendo, la necesidad que había de otros espacios, la necesidad de ver gente con humor, con cosas marginales. Batato hacía poesía: Alfonsina Storni, pero de la manera en que la hacía él. Así que esa fue una etapa muy linda. Otra experiencia, también, que tuve donde había una sola persona fue en un espectáculo de la poeta uruguaya Marosa

Di Giorgio. Venía bastante gente, pero una función fue en un día de la madre. Domingo, y día de la madre. Vino un solo muchacho y pagó. Y yo dije: “¡Hay que hacerla igual!”. Y la hicimos y se la dedicamos a él. ¡Y aplaudió como loco! Así que yo creo que hay que hacerlo. Aunque sea para una sola persona, hay que hacerlo. En general, me interesa la exploración en la poesía: fue algo que heredé de Inda Ledesma, que me prestaba libros y me hablaba de nuevos poetas. Me interesaba mucho su inquietud. Era comunista, entonces era perseguida y prohibida; durante mucho tiempo trabajó en las provincias porque acá nadie le daba trabajo. Al lado de su cama tenía un canastito en el que ponía noticias que recortaba de los diarios a modo de recordatorio, pero de pronto te los daba a vos. Yo, a veces, lo hago a eso, se los doy a la persona que creo que le puede interesar.

### **LAS MUJERES Y EL TEATRO**

En mis primeros pasos en la dirección tenía en claro que quería proyectar una mirada con la mirada de una mujer. En cine todas las historias que hay son sobre héroes masculinos, y en teatro también. Por ejemplo, en todas esas cosas que hacíamos con Urdapilleta, él siempre era mujer. Hicimos un personaje que tuvo mucho éxito, había cola para verlo. Era una vidente; él se ponía un turbante y yo tenía un martillo muy antiguo. Él le decía al que iba que agarrara el martillo porque le iba a ir bien. La gente se reía, pero salía transformada. Eso lo repetimos en una fiesta en Recoleta. Ahí Cristina Villamor hizo una toldería, y la llenó de

santos y flores como la Madre María o la Difunta Correa. Y ahí estaba Urdapilleta con su turbante, fumando; y por idea mía regalaba poemas. Fue una etapa de mucha libertad creativa. Él se arrojaba a la Vía Láctea. Era un actor como no hay otro y creo que con él tuve las felicidades más grandes. Y con Norma Aleandro también. Un día le vi una transformación indescriptible: era una niña de siete años, con *Las jóvenes patriotas*, y se le transformaba el cuerpo, los ojos se le agrandaban, realmente encarnaba, bailaba, saltaba, tenía un paraguaitas. En ese sentido, siempre estoy atenta a los accesorios y el vestuario. Son esos también elementos desde los que construir y dirigir, son muy importantes. Norma Aleandro dijo acá en el ciclo Maestras-teatro que hay muchos personajes que encuentra primero por cómo caminan y por los zapatos. Habló del kabuki y del bunraku como otra forma de teatro. En París hubo un festival de teatro y era la primera vez que una delegación llevaba el kabuki fuera de Japón. Tuve la suerte de estar ahí y ver algo que creo que nunca más veré: un actor muy viejo y rengu que hacía de una doncella de quince años, y en el escenario “era” una niña de quince años. Tenía un vestido largo con una cola, y él caminaba por el escenario moviendo esa cola, y no sé cómo hacía, pero no se le notaba que era rengu. En esa transformación hay un hecho poético, eso es lo que buscamos. Dentro de la dramaturgia, en los textos, durante mucho tiempo no hubo mujeres protagonistas. Las mujeres eran sometidas y humilladas mientras los protagónicos

eran para los varones. Griselda Gambaro es responsable de ese cambio. Con Griselda hablé mucho, hice una obra de ella. Le pedí que me recomendara una obra donde la protagonista fuese una mujer. Pensé que tenía que haber alguna, una gaucha, una revolucionaria... Y solo encontré una obra de Francisco Defilippis Novoa, donde la protagonista era una mujer que se enfrentaba a una barra de hombres de barrio; peleaba arriba del escenario y todo. En la elección de personajes, me atraen las obras que le dan un espacio a la mujer, Ana Frank, *Filomena Marturano*, o en *Venecia*, que fue importante en mi vida. Primero, me contó alguien la obra y pensé que quería leerla, fui al Teatro del Pueblo y la pedí durante tres semanas. Entonces le dije a Hugo Urquijo, que es amigo mío, que la pidiese él porque a mí no me daban pelota. Él la pidió y se la dieron. La leí en una noche y dije: “Esto hay que hacerlo, ¡esa vieja ciega!”. Fue un éxito totalmente inesperado. Duró cuatro años, viajamos por el mundo, y vinieron todos los dueños de teatros a invitarme a la calle Corrientes: Rottemberg, Patalano... Para el trabajo en las obras, las referencias que permiten construir un personaje pueden venir de cualquier lado. Por ejemplo, en *Venecia*, a las actrices les recomendaba ver videos de monos o gorilas, por la pesadez del cuerpo, porque no es gente elegante una prostituta en un prostíbulo muy pobre. No puede ser elegante ni tener gestos de seducción como los que tenemos acá. Las referencias pueden ser observar un cuadro, ver cómo mira un perro cuando es fiel.

En otras obras donde el trabajo es poético, también trabajé en un intento por recuperar obras de autoras no tan reconocidas como la poeta brasileña Adelia Prado. Con Adelia tuvimos la dicha que vino de viaje a vernos, estábamos todos emocionados porque vino. Me dijo que quería ver el libreto y yo no quería dárselo porque estaba todo tachado y escrito; eso fue lo que más le gustó y me pidió que le regalara unas hojas. Le gustaba y decía que yo me había “comido” el libro. En este tipo de trabajos se hace evidente cómo para el actor es muy importante la poesía, porque puede volar. Podemos despegar un poquito y porque la poesía ilumina. Ahora estamos trabajando textos poéticos de Tennessee Williams para un espectáculo. No es conocida su obra poética; tiene dos libros de poesía y es un poeta enorme. Ahora estoy haciendo dos cosas distintas. En el *off* estoy haciendo este espectáculo con textos poéticos de Tennessee Williams; para lo cual leí mucho la autobiografía de él y sus textos poéticos. Esto lo vamos a hacer en el Patio de actores. Y ahora vamos a empezar con los ensayos de una obra de este gran autor francés contemporáneo que es Joël Pommerat. Vino al Teatro San Martín a hacer una obra maravillosa que es como un mosaico con diecisiete escenas distintas, en la que hay gente de distinto nivel social. Hay gente de limpieza, hay burguesía, hay un médico, un sacerdote. Y el tema central es la incapacidad de amar, la falta de amor y el vínculo en todos los niveles. Se llama *La reunificación de las dos Coreas* porque, en un

momento, una mujer tiene alzheimer y su marido quiere comunicarse con ella y no puede por la enfermedad. Y hay pequeños momentos en los que se comunica, y ella le pregunta a su marido por qué busca eso y a qué se parece ese momento en el que uno se comunica. Ese parlamento es maravilloso porque el marido le contesta que es como si las dos Coreas se unieran por un momento. Cuando el Teatro San Martín comenzó la gestión para realizar su obra, él preguntó si el director amaba la poesía. Entonces yo le dije que sí, y empecé a nombrarle espectáculos que había hecho: de Pessoa, de Kavafis. Él quería que al director le interesara la poesía, fue determinante en la gestión.

En relación con lo que venimos diciendo, respecto del lugar de la mujer en el teatro, pienso que son momentos de mucho cambio. Hay cambios increíbles y la situación está mejor ahora, hay grandes directoras de teatro, de cine. Ahora se estrenó *Las lágrimas amargas de Petra von Kant*, dirigida por una mujer, con escenógrafas mujeres. Lentamente está cambiando todo.

Además:

*“Yo iba a un colegio religioso y estaba en el coro. Y eran momentos de increíble felicidad cuando estábamos en el coro. El coro y el órgano estaban arriba. Eran monjas vicentinas. Y yo veía que la más feliz era la que tocaba el órgano y nos conducía. Siempre se reía. Y eso quedó dentro de mí como momentos de felicidad. De que todas juntas éramos una voz. No pensaba en un hecho artístico, si bien era un hecho artístico”.*

# 3.

---

CRISTINA BANEGAS

## LA CONSTRUCCIÓN DE UNA OTREDAD

---

MARUJA BUSTAMANTE

Cristina Banegas es actriz, directora, maestra de teatro y cantora de tangos; ha desarrollado una larga trayectoria en el teatro y ocupó roles centrales en obras relevantes, bajo la dirección de reconocidos directores en cincuenta años de actividad. Realizó más de diez puestas en escena como directora teatral y como cantante, editó dos discos a la vez que dirigió un espectáculo de música y poesía. Intervino como actriz en diversos ciclos de televisión, participó en casi cuarenta películas y editó diversas producciones literarias como escritora, adaptadora y traductora. Fundó y dirige, desde 1986, El Excéntrico de la 18°, un espacio de investigación teatral y pedagógica. Recibió numerosas nominaciones y premios por todas sus actividades artísticas entre los que se destacan el Premio María Guerrero, Clarín, Martín Fierro, Podestá, Florencio Sánchez, ACE, Teatro del Mundo, Trinidad Guevara, Kónex, Emmi Internacional, entre otros. Los bordes y el corrimiento del calibre de la actuación.

## LA IMPROVISACIÓN COMO TRAVESÍA Y VIAJE IMAGINARIO

Mi primera formación fue con Augusto Fernández, estudié cinco años con él: fue mi primer maestro. Después, y también simultáneamente, tomé seminarios con Hedy Crilla, daba unos seminarios muy interesantes que se llamaban *La palabra en acción*. Ella era austríaca, pero había estudiado en Alemania y tenía una formación de Stanislavki puro. Llegué a ser su asistente, lo cual era muy importante para mí porque ella era muy mala: si te quería, todo bien; pero si no le caías bien, era de un mal humor tremendo. Tenía un cartel en su estudio, grande, que decía: “Señores, el teatro es muy difícil”. Después tomé clases con Carlos Gandolfo, y algunas clases con Lito Cruz, unos seminarios con ejercicios que habían traído del Actor’s Studio. Luego me fui a vivir a España y ahí también hice una serie de seminarios muy intensivos, todos los días: podías ir al de la mañana, al de la tarde y al de la noche, era como una internación, con un profesor que había sido asistente de Lee Strasberg durante doce años: Dominic de Fazio, quien vino a dar un seminario hace algunos años al San Martín. Era interesante lo que hacía, un trabajo sensorial al mango. Viste, la tacita... Había que entrenar todos los días: la tacita, la cucharita, el peso... Había venido también a Buenos Aires Lee Strasberg, yo fui parte de los quinientos actores que estábamos ahí, fascinados con el viejo. Y en Madrid tomé un seminario con uno de sus hijos, John Strasberg, que era todo lo contrario: no hacía ningún ejercicio, no

creía para nada en lo que enseñaba su padre. Era muy “cursera”, me gustaba mucho ser alumna, y siempre me parecía que me faltaba algo, que no sabía nada, que era una tarada, como es habitual en nuestro gremio. Entonces, cuando volví, tomé algunos seminarios con Inda Ledesma, que era una genia. Ella también me dirigió, en una obra que era una adaptación de una novela de Dostoievsky, *El Príncipe Idiota*, maravillosa.

Si bien no tomé clases con él, los siete años que pasé trabajando con Alberto Ure, ensayando un año y medio *El Padre*, de Strindberg; un año y medio *Antígona*, de Sófocles, haciendo antes un trabajo extraordinario... fueron formativos. Lo más salvaje que hice en mi vida fueron los ensayos públicos de *Puesta en claro*, que era una obra de Griselda Gambaro... Después hicimos la obra. Creo que él, como director, como teórico, como pensador y como argentino era un tipo extraordinario, muy generoso; hicimos una alianza poderosa y pudimos llevar adelante una serie de proyectos: no solamente teatrales, aunque fundamentalmente teatrales. Algunos importantes para nosotros y también para otros por el nivel de osadía, de investigación, de construcción de lenguaje, de poética. Porque, además, Ure inventó una técnica de improvisación, que estaba basada en su experiencia previa como director de psicodrama, donde trabajaba con el actor como su auxiliar, hablándole al oído, eran como improvisaciones dirigidas. El director trabajaba con el actor o la actriz acompañándolo, indicándole cosas, dictándole cosas,

y, fundamentalmente, intentando asociar, construir una relación, un tándem asociativo también para bombardear al otro. Él está acá (en el oído) y está apuntando a vos para que reacciones, para que saltes, para que produzcas situaciones, para que algo imaginario se desencadene y aparezca una secuencia de imágenes, de acciones, de asociaciones. Es una técnica fantástica. Es la técnica que uso para trabajar en mis talleres. Me divierto mucho trabajando así y siento también que es muy proveedora de construcción de dramaturgia del actor, de todo lo que tiene que ver con la infraestructura de una escena, del mundo físico, de los estados, las acciones, las atmósferas, los roles, los conflictos, las tensiones. Todo eso de alguna manera se cocina en ese espacio de improvisación, hasta llegar a la superestructura que sería lo que tiene que ver con el texto; si hay texto, claro.

Cuando hacíamos los ensayos públicos de *Puesta en claro*, trabajábamos con escenas inventadas que no existían en la obra, y eso tiene un valor en sí mismo como travesía, como viaje imaginario; creo que es importante también. A Ure había que prácticamente amenazarlo de muerte para que dejara de improvisar y estrenáramos algún día porque lo que más le gustaba en el mundo era improvisar. Realmente nos divertíamos mucho aunque estuviéramos haciendo una tragedia. Era un gordo desopilante, muy gracioso. Él sostenía algo que creo que es así, que no lo inventó él, que es como desencadenar, provocar que salte el inconsciente. Freud decía que el inconsciente aparece a través de los sueños, de los

fallidos (ahora tenemos bastantes ejemplos de los fallidos en nuestros políticos), y en los chistes. El chiste hace saltar algo que tiene que ver con la irrupción de lo absurdo, de lo ridículo, de lo patético, como algo que no es voluntario. Nadie dice “ah, me voy a reír” y se ríe, no es una decisión que uno toma. Entonces él nos tentaba y nos pedía que retuviéramos esa energía monstruosa que te estaba por estallar la cabeza porque te estaba diciendo una cantidad de barbaridades en el oído, extraordinarias, y que tenías que contener y hacer otra cosa. No descargar en la risa, sino hacer otra cosa, cambiar el signo. Porque, además, al reírte, de alguna manera, ya salías del plano de ficción y te reías del chiste, como que ya entrás en hacer de espectador de vos mismo. Entonces, en esos momentos en que te estaba por estallar la cabeza, tenías un ataque de algo, o llorabas, pero hacías otra cosa, y eso generaba una energía monstruosa, porque, claro, el contener la potenciaba. En esos ensayos abiertos él iba detrás de cada uno hablando, el público podía ver eso. A veces, se escuchaba un poco, pero, en general, era secretamente. Después se iba corriendo, porque, al final, actuábamos solos. Se iba corriendo, te hablaba desde afuera, y después ya no hablaba, nos dejaba... Arreglate.

#### **LA VERDADERA TÉCNICA ES LA QUE NO SE VE**

El artista que expone su técnica y su virtuosismo, dentro de la disciplina en la que esté, me revienta. Creo que la verdadera técnica es la que no se ve y de la que uno

se apropia, de la que uno ha cirujado de cada uno de sus maestros, de sus experiencias, de lo que pasa alrededor. Yo trabajo mucho con una especie de atención flotante, asociando cuestiones que pasan en la realidad todo el tiempo y las meto, y cocinamos con eso. Eso produce ficción, produce imaginario, produce dramaturgia. Por ejemplo, de Crilla yo tomé la relación con la palabra, la construcción del discurso. Lo conmovedor cuando hice *Antígona* o *Medea* —los griegos me gustan mucho, mucho—, era la sensación de que esa palabra viene rodando desde hace dos mil setecientos años, es una especie de material radioactivo.

Siempre me las arreglé para hacer solamente —aunque después pudieran salir mal—, las obras de las que tenía el deseo, la necesidad de “ponérmelas”, de enunciar eso, de apropiarme de ese discurso. Crilla fue fundamental en eso. Innda Ledesma también tenía una profundísima relación con la palabra. Me olvidé de la gran Iris Scaccheri. Ella fue mi maestra porque la asalté. Me anoté en un seminario para actores y bailarines en el Cervantes. Fui, me le planté y le dije: “Quiero que me dirijas”. Hicimos casi tres espectáculos juntas; en realidad, dos y medio, porque el tercero lo terminé haciendo sin ella, pero fue quien hizo toda la fundación del trabajo. También fue una maestra de un rigor, de una sutileza y de una humildad extraordinarias. Con esto no quiero decir que el trabajo sería esconder la técnica, porque primero hay que tenerla. En primer lugar es necesario poder apropiarte de ciertas



CRISTINA BANEGAS

herramientas que tengan que ver con la construcción de la actuación, de la máquina teatral casi en términos arquitectónicos. Si pensamos la actuación como una construcción de signos, lo que empieza en los cimientos de esa construcción son las acciones: el mundo físico de la escena. En ese sentido, también, tomé cosas de Fernández, de toda la formación realista, naturalista, de la exigencia de Gandolfo, de lo que ellos planteaban como la construcción de

verdad. Ure hizo una variación muy interesante: él hablaba de verosimilitud. O sea, lo corre de un valor moral como verdad o mentira, de si el actor miente, que no pone en ese lugar como si la ficción fuera mentira, como si uno no pudiera mentir con la verdad. Entonces me parece más correcta y más específica —conceptualmente más correcta— la concepción de similitud, en el sentido de que en el mundo físico (en la construcción de las acciones) el desafío es



CRISTINA BANEGAS

ser absolutamente real, ser absolutamente verosímil: te miro y te miro. Te toco y no hago como que te toco. En ese plano, la construcción de la actuación tiene que ser al mango, verosímil, presente, que estés absolutamente involucrado, que pongas toda la carne a la parrilla.

A mí me interesa muy especialmente trabajar sobre ciertos bordes de lo que sería el realismo, de lo que sería el tema de género y estilo. Por ejemplo, este año estoy trabajando con los griegos, y ese material requiere algo muy difícil que es

entrar en el mundo de la tragedia griega, de la mitología, de esa poética, porque es un lenguaje absolutamente poético el que hablan los personajes. También pasa con Shakespeare. Yo estuve trabajando en una adaptación de *Edipo Rey* todo el año pasado con Esteban Bieda; nos atrevimos a “vosearla”, a que hablen de “vos” y estábamos muy preocupados porque se nos iba medio como a Roberto Arlt. Entonces fuimos haciendo ajustes y ajustes, sacando algunos “vos”, pero no pasándolo al tú. Vamos a investigar si realmente queda voseado, o si vamos al clásico “tú”.

Me gusta ir por los bordes y correr el calibre de la actuación. Colocarla en un lugar más abierto, más presente, más zarpado, que esté corrido absolutamente del naturalismo, pero sin perder la construcción de la interioridad del personaje que plantea el naturalismo, la construcción de la línea de pensamientos del personaje. Después puedo construir imágenes absolutamente surrealistas, o acciones absolutamente no realistas. Por ejemplo, en cuanto a construcción de imágenes, en *El padre*, de Strindberg —que era un elenco de siete mujeres y Ure estaba feliz porque era como un harén—, el padre era una mujer: era yo. Estábamos todas divinas, vestidas con chifón, escotes y tacos aguja, como una especie de exacerbación de lo femenino, sin hombres... Y esto era hace treinta y dos años. Y ya al final, con un chaleco de fuerza, me ponían en un silloncito —que sigue estando en El Excéntrico, y digo silloncito porque es pequeño y bajito— y me tapaban con una sábana. Iban entrando todas las mujeres y se sentaban

como para una especie de foto familiar después de un apocalipsis, y yo gritaba desde debajo de las sábanas y las últimas líneas eran estas: “Maldita seas, mujer de Satanás. Malditas sean todas las mujeres. Los hombres no tenemos hijos, los hijos son de las mujeres. Y como morimos sin hijos, el futuro es de ellas”. Esto lo decía gritando como una loca descosida. Y la gente se quedaba... Las mujeres se angustiaban, los hombres se deprimían... Ure decía “La gente no quiere tanto, no quiere sentir tanto”.

#### **LAS CLASES, LAS PALABRAS RADIATIVAS Y LA POESÍA**

En mis clases también aparecen consignas. Desde el plano más físico, como alinearse, respirar, hacer ejercicios de calentamiento desde lo grupal que es como arranco siempre en mis talleres: trabajar con la respiración, las articulaciones, los ejes. También calentando un poco las cuerdas vocales, unos ejercicios básicos; no soy fonaudióloga, pero creo que hay que calentar un poco. También le pido a la gente que tiene algún tipo de problema de cuerdas que no grite, que no se lastime. Si ya estás lastimado, te podés lastimar más... Después del calentamiento, por ejemplo, ahora estoy haciendo algo rupturista en relación con lo que hago habitualmente en mis talleres: empiezo un grupal que es mucho más largo y del que van surgiendo las improvisaciones que estaban pautadas, en este caso sobre *Edipo Rey* y *Antígona*, de las que, por suerte, tenemos buenas adaptaciones. Porque hay que decir que las tragedias griegas tal cual como están traducidas en los libros académicos

–hechos para los espacios universitarios académicos–, arriba de un escenario, son casi imposible de hacer. Entonces es casi imprescindible una adaptación. La adaptación de *Antígona* la hizo Ure con su esposa, Elisa Carnelli, que es traductora de griego antiguo. La adaptación de *Edipo Rey* la hice con Esteban Bieda, que es Doctor en Filosofía y Profesor de griego en la UBA, es dramaturgo también y muy copado. También trabajamos con el texto en griego, la traducción al inglés de Cambridge, dos traducciones argentinas, todo Gredos, Cátedra, toda la gallegada. Pero fundamentalmente el texto en griego y un par de traducciones más para comparar... un adjetivo. Es un trabajo precioso. Meses y meses, y riéndonos, degustando, devanando esas palabras sagradas, esas palabras refulgentes, radiactivas, que se van resignificando a través de los siglos y de los siglos, y que siempre son de ahora. Eso es extraordinario. Sobre *Medea* trabajé con Lucía Pagliai, que es una mujer capa, lingüista del CONICET, que da clases en la Maestría de Análisis de Discurso en la UBA. Con ella hice la adaptación en el San Martín de hace unos años. Además, trabajé mucho con poesía, varias veces he trabajado con poetas en los talleres. Y se han generado trabajos muy interesantes, muchos de ellos han ido a parar a trabajos teatrales: pequeños espectáculos, *performances*.

#### **EL INCONSCIENTE PROVEERÁ**

En las clases trabajo sobre un material. Por ejemplo, el año pasado trabajamos Copi. Entonces trabajamos sobre el teatro de

Copi, las cómics de Copi, las novelas y las *nouvelles* de Copi. El libro de conversaciones de Copi con Tcherkaski... Y era una cantidad de materiales circulando... Y también cosas que uno puede asociar con ese mismo material. Por ejemplo, el otro día les pedí que leyeran el poema de Pessoa “Tabaquería”, había algo muy asociable con esa problemática de Edipo que es la siguiente: ¿Quién soy? Dice en un momento, “¿ahora que no soy nada, ahora soy un hombre?” Los mandé a “Tabaquería”. Yo lo leí de nuevo primero, una vez más. Debe ser de los poemas más extraordinarios que se escribieron desde que existe la poesía. He trabajado mucho sobre la poesía, también como actriz, he hecho muchos trabajos para teatro basados en poetas. O sea que hay algo con la construcción de poéticas, también desde los poetas, que me parece que para nosotros, los actores y las actrices, es fundamental. Ure decía que esta técnica de improvisación a lo que apunta, más que a la construcción de una dramaturgia del actor, es a la construcción de la poética, a la búsqueda de esas poéticas. Me parece que eso nos abre un espacio exquisito: de búsquedas, de asociaciones, de saber que contamos con un inconsciente que nos va a proveer, que podemos confiar en el abismo de “estoy vacío, estoy vacío” y dejar que venga una asociación. También, para mí, hay gente con la que puedo asociar y hay gente con la que no se me ocurre nada, me hace *prrrrrrr*, como las viejas teles que hacían ruido. Y, generalmente, es casi matemático porque esa gente de alguna manera termina yéndose, porque no hay una

verdadera transferencia en el sentido de la confianza. O también en un sentido psicoanalítico. Y los que se quedan, se quedan porque se “transferenciaron”, porque creen que ahí van a poder encontrar y ampliar su espectro de herramientas. Ya que hablábamos de técnicas, yo creo que son las herramientas que uno va instrumentando, que uno va encontrando y de las que uno se va apropiando y que nunca son de un solo lugar, como nada en la vida. En relación con los obstáculos o trabas en las clases, pienso que la resistencia es una de las energías más poderosas que podemos desencadenar. Resistirse a actuar es casi más difícil que actuar bien. Voy viendo, voy viendo por dónde... Porque hay diferentes imaginarios. Hay gente a la que necesitas entrarle más por el humor, o por la comicidad, o por el absurdo; hay imaginarios más absurdos, menos realistas. Y hay imaginarios que no, que son más dramáticos, necesitan llorar y que sea por ahí. Pienso que el trabajo es que cada alumno pueda ir encontrando cómo ir ampliando ese registro que todos tenemos. Que puedas tener más agudos, más graves, más posibilidades de transformación para que también la construcción del personaje sea la construcción de una otredad, de un otro. Que sí, es una construcción de signos, pero es más que eso, es una especie de fantasma. Hay tantas teorías que creo que cada uno de nosotros tiene una teoría sobre qué es el personaje. Para mí, son signos, están en papeles, en los mitos, en la mitología; ahora, cómo pasar, cómo traducir de ese papel escrito al espacio, al cuerpo, a la enuncia-

ción... Ah, no sé, esa es la tarea, la gran tarea, la construcción.

A mí me parece que improvisar es un abordaje muy interesante. También funciona trabajar con diferentes ejercicios, como, por ejemplo, hacer una secuencia de acciones físicas, trabajar con un breve texto o con una imagen. Una buena imagen de trabajo puede ser un cuadro, una escultura, una fotografía. Esto es muy de la técnica norteamericana. Yo hacía en Madrid el seminario, entonces, por ejemplo, te ibas al Prado y estaba la pincelada, la impronta. Acá tenés la fotocopia de un libro de arte “maso, maso”. Ahora hay más calidad de imagen, pero cuando yo estudiaba era un poco más precario. Salvo en ese momento en el que estaba un rato en el primer mundo y tenía acceso a los museos, o a los zoológicos que no eran espacios donde los animales estaban completamente deprimidos, que ya habían dejado de ser animales, como el de acá... Hay un ejercicio que es trabajar con un modelo de comportamiento de un animal, también es un súper ejercicio americano que se usa mucho. Los norteamericanos tienen esta cuestión de que su industria cultural es tan poderosa, son tan pragmáticos y tan conductistas, que tienen que inventar cosas para que puedas producir algo en poco tiempo y con buena calidad. Entonces, inventan ejercicios y algunos están re buenos, no hay ninguna razón para no usarlos.

#### **CATARSIS, PARODIA**

Los griegos decían que para que haya catarsis, que era la purga, tiene que haber



CRISTINA BANEGAS

terror y piedad. Si no, no pasa nada. Bueno, allá vamos. No es que yo crea que uno tiene que ser un intenso siempre. Puede ser que a veces sí. Depende de lo que estés construyendo, adónde vayas, a veces uno tiene que bajar... De hecho, hicimos una consigna para los grupales –estamos empezando, ayer era el cuarto taller–, entonces planteamos que hubiera un momento en el que uno se vaciara, que fuera como un punto cero, alinearse, respirar, para que el cuerpo pueda empezar a teñirse de otras imágenes. Porque si no, venís de un moño y después sumás otra consigna que es otro



CRISTINA BANEGAS

moño más y, por ahí, ya deja de tener especificidad la imagen que estás construyendo, deja de ser interesante. O pasa a ser algo demasiado paródico, que no va a parar a ninguna parte. Con lo paródico es interesante porque, si lo perforás, vas a parar a un lugar extraordinario. La parodia habla de algo que es un modelo de representación. Yo puedo parodiar cómo actuaba Tita Merello en *Los isleros* haciéndome la mujer con cancha, pero, en realidad, era un personaje trágico. Entonces hay un punto en el que entrás en otro lugar. Si uno

queda encapsulado en una parodia, deja de ser interesante lo que está haciendo. Se vuelve convencional.

### EL ERROR

Miles Davis decía que el error no existe. Y Ure hablaba de algo muy interesante y lo hacía, he sido testigo. Como actriz lo he encarnado, y también como directora, como maestra en los talleres: es exagerar el error. Alguien tenía un furcio con la letra y era entrar en “csdkfjsdñfjksdñf”. Exagerar el error hace que se cambie el signo, que ya deje de ser un error y sea otra cosa. Y, después, lo de Miles Davis, no hay error, es más profundo, porque me parece que apunta a otro plano de que todo forma parte de lo que somos... No sé si él desafinaría cuando tocaba la trompeta... Qué importaba si después hacía lo que hacía.

### DIRECCIÓN VS. DOCENCIA

Intento que mis talleres sean creativos, que produzcan objetos estéticos. Trabajamos mucho, yo me involucro mucho. Trabajo por fuera de las clases también “coucheando” a la gente. Me gusta hacerlo. Por ejemplo, a cada uno le doy una hora para su trabajo, sean uno, dos, tres, lo que estén cocinando; tienen una hora, que nunca la podrían tener adentro del taller porque son un montón. Entonces ahí podés parar, volver, hablar, volver a probar, pensar dónde está la dificultad. Y eso está muy bueno, ese espacio como de plano corto, más íntimo, más cercano. En las clases, algunas cosas son diferentes al trabajo de dirección en cuanto a que interviene más lo pedagógico,

en el sentido de cómo relacionarse con el grupo, de cómo ir trabajando para que se vaya construyendo un espacio grupal con el correr del primer cuatrimestre, para que en el segundo cuatrimestre se construya un campo de ensayo, un pequeño laboratorio donde podamos investigar, experimentar, “experimentar” sobre los materiales que tomemos y los materiales que asociemos con los materiales que tomamos. En dirección, a veces, trabajás en circunstancias muy acotadas. Por ejemplo, cuando dirigí en el San Martín la obra de Gambaro, *La persistencia*, en la sala Casacuberta. Tenés dos meses de ensayos de seis horas por día, seis días a la semana, y es así. Yo he ido mucho, en cincuenta años de teatro, por los bordes, por el teatro independiente, fundamentalmente. Y he sido muy productora de los proyectos, y muy generadora de los proyectos, que, a veces, han ido al Centro Cultural de la Cooperación, nos fuimos a la calle Corrientes. Pero si no, he trabajado en El Excéntrico, o en espacios que no son teatros.

### **NO SOY ESE TIPO DE MAESTRA**

No soy la maestra que dice: “Abran sus cuadernos en la página 1, tema 2”. Propicio, sugiero, que los estudiantes lleven una bitácora de trabajo. Ure inventó un ejercicio extraordinario de análisis de texto que es el de “los siete ítems”. Es un ejercicio en el que se analizan los textos unidad por unidad, punto a punto, y luego este análisis se aplica a la actuación. Entonces, por ejemplo, en ese ejercicio de los siete ítems, si no lo anotás, no lo podés aprender nunca. Hay que anotarlo, siete

ítems cada uno es un chochito. Y después tenés que tenerlo ahí para ir aplicándolo al texto. A ver, esta frase ¿dentro de qué ítem la pongo? Es todo un trabajo muy interesante, muy deductivo, donde tenés que pensar, imaginar, investigar, deducir. Te hace pensar. Me parece que está muy bueno, te abre la cabeza. Yo nunca dije: “Soy maestra”. Empecé estudiando con una mujer que se llamaba María Martín, creo que ya no vive (que estaba dentro del grupo de Augusto Fernández, con Lito Cruz, Helena Trittek, Adriana Aizemberg, con toda esa banda que hicieron unos espectáculos maravillosos en ese momento). Ella elaboró un método para trabajar con niños de primaria y para trabajar desde la psicología evolutiva, que en ese momento estaba muy en auge —fines de los sesenta, Jean Piaget, entre otros— y se vincula con cómo imagina y cómo juega un niño a los seis, a los ocho, a los diez años. Entonces empecé a hacer prácticas en la Escuela del Sol. Después pasó que a mi hija la tuve que sacar de la escuela pública a la que iba porque estábamos en la dictadura y habían cambiado al director de la escuela, y era un facho. La nena iba llorando al colegio, estaba aterrorizada. Entonces la tuve que sacar sí o sí. Era un colegio municipal el que nos tocaba. Y entonces hice un trueque con una escuela, que sigue existiendo; se llama Mundo Nuevo, una cooperativa de padres y maestros. Valentina hizo de quinto a séptimo grado allí y yo le daba clases de teatro a todo el colegio. No tenía plata, así que tenía que negociar. Empecé trabajando con niños. Después sumé ado-

lescentes. Después llegué a los adultos. Fui muy evolutiva. Después dejé a los niños, después a los adolescentes, y, próximamente, dejaré a los adultos.

### SER ARTISTA Y SER MUJER

Y sí: hubo muchos obstáculos. Yo acabo de cumplir setenta años, que es como un siglo, es muchísimo. Empecé muy chica además, claro, me rindió mucho el tiempo, me casé a los dieciséis años... Mi época era la época de los teleteatros. La Argentina proveía a todo el mercado hispanoparlante de muy buena televisión, que era formato teleteatro. A mí no me iba porque me daba demasiada claustrofobia estar tantos meses encerrados en un lugar, muchas horas, en un lugar que quedaba siempre muy lejos de tu casa, uno era en Villa Martelli, otro era en Don Torcuato, eran los viejos estudios de cine que habían sido adaptados para grabar estas series, estos teleteatros. No bancaba tanto encierro. No me dejaba tiempo para hacer teatro, entonces no quise. Tuve con la televisión una relación un poco fóbica. Y eso también, en mi época, pensá hace cincuenta años, si no trabajabas en la tele, no existías. No era como ahora que hay Netflix. Eran canal

13, canal 11, canal 9, canal 7, canal 2, y ya. Había mucha producción en vivo y mucha producción grabada, que se exportaba a un mercado internacional importante. Esto construyó una problemática. Porque para hacer roles más protagónicos en cine – a mí me gusta mucho y quería hacer cine – elegían a actrices de mi generación que hacían tele y que ya eran famosas. Yo no era famosa, claramente porque hacía poco y nada de tele, entonces no me elegían. Aparte que era pésima en los *castings*. Muy tímida. Muy: “Me quiero ir de acá”. Se ve que se me notaría mucho, no sé, me aterraba. Horrible. Me perdí, siendo joven, de poder hacer roles en cine, por ejemplo, protagónicos, coprotagónicos. Esa me la perdí. Mi primer protagónico fue con Albertina Carri hace no tantos años<sup>[1]</sup>, tenía cincuenta y pico. Estuvo muy buena, es la historia de un incesto. De modo que todas las elecciones tienen su... Aunque no sé si son elecciones, no sé si uno elige tanto, más bien no elige casi nada. Vas agarrándote, llevándote, proponiéndote, invitándote. Con el modelo que sea, pero uno va yendo y generando proyectos, lo que yo creo que sí he sido es muy generadora de proyectos.

[1] En 2005. *Géminis* (N. del E.)

# 4.

---

## CRISTINA MOREIRA

# ENSEÑAR Y SORPRENDERSE DE LA DIFERENCIA

---

MARUJA BUSTAMANTE

Cristina Moreira sonríe y, desde su sonrisa, la historia del humor en Argentina no hubiera sido la misma. Como si fuera magia o dulce coincidencia, afirma que regresó a Argentina sin la idea de volver a enseñar y que fueron sus discípulos los que la eligieron como maestra, incluso antes de que ella se diera cuenta. Investigadora, docente y destacada maestra de clown, gestora del movimiento en los 80 y 90 en torno a esa especialidad, es también quien introduce en el país la técnica Lecoq y difunde los aspectos fundamentales de técnicas como bufón, varieté, melodrama, tragedia, máscara neutra, burlesque y Comedia Dell'Arte. Su trabajo en Buenos Aires fue el puntapié para grupos como El clú del clauun, La banda de la risa, La pista 4, Las gambas al ajillo, entre otros. Realizó una innumerable cantidad de piezas escénicas como intérprete, directora y dramaturga; es docente e investigadora en los departamentos de Artes en Movimiento y Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes. La docencia como el espacio para sorprenderse en encuentro con la diferencia y el humor como conjuro contra el mal.

### LOS INICIOS

Mi formación fue como bailarina, aunque también estudié música y piano en el Conservatorio. Después me formé en la Escuela Nacional de Danzas, en el Conservatorio de Artes Dramáticas y estudié también Ciencias de la Educación en Filosofía y Letras. Hice a la par el profesorado de Jardín de Infantes y trabajé en la escuela pública. En París cursé estudios de Teatro de Máscaras, Clown, Bufón, Melodrama y, especialmente, Comedia del Arte. Más tarde estudié Ciencias Sociales con orientación en Educación. Desde muy chiquita supe que amaba bailar. Era un berretín mío, una necesidad, y sufría esperando el día en el que pisara por primera vez una escuela de danzas. Hoy me doy cuenta, al dialogar con las nuevas generaciones, que es una bendición tener una vocación, saber lo que uno quiere, lo que a uno lo hace feliz. En el año 1976 formada como bailarina, como actriz y en música, integré el grupo argentino, vanguardista del Di Tella, Acción Instrumental de Buenos Aires de Jorge Zulueta y Coco Romano. Pasé las pruebas para hacer los personajes de cuatro obras que tenían en gira y a partir de ahí mi camino se abrió hacia Europa, junto con ellos, como bailarina y actriz contratada, lo que me permitió estar en Europa no solo trabajando profesionalmente, sino continuar mi formación. Irrumpía en todos los talleres y seminarios posibles, tanto en Alemania como en Francia, para poder responder a las exigencias profesionales. No llegué de casualidad, sino que estaba buscando, dentro del Conservatorio de Arte

Dramático, una expresión teatral que tuviera que ver más con mi formación como bailarina. Recuerdo que en esa época del Conservatorio, siguiendo el método del que hablaba recién Claudio Gallardou (que era maravilloso, y yo aspiraba a ser una excelente actriz con ese método), muchas veces me decían: “No bailes en escena”, estaban muy separados los lenguajes. Recuerdo que investigaba sobre [Edward] Gordon Craig, sobre [Vsevolod] Meyerhold y no era la línea de teatro que se trabajaba. Me encantaba el programa de la formación del Conservatorio, era un programa que llevaba a los alumnos desde el primer año hasta el cuarto con el mismo grupo, como si fuese una compañía y en esa época estaba en el cargo de director Agustín Alezzo. Era un lujo, realmente. Además, un año antes de que yo entrara, había egresado mi hermano Edgardo. Entonces yo iba desde la Facultad de Filosofía y Letras al Teatro Liceo a ver las obras con mi hermano arriba del escenario, con lo que eso modifica una familia. Una familia con un actor, o con un artista, tiñe de alguna manera, involucra y se comparten muchas cosas: libros, experiencias, visitas a espacios culturales. Entonces yo estaba muy contenta de haber podido entrar al Conservatorio Nacional de Arte Dramático, había, como siempre, una instancia de ingreso muy severa y durante ese año empecé a tener aciertos y desilusiones. Las desilusiones tenían que ver con que no quería el realismo, eso lo tenía claro. Esa violencia en escena, esa mortificación... que todos los alumnos, los compañeros del curso, comenten, hablen y



CRISTINA MOREIRA

opinen sobre lo que el otro hace en escena, no me correspondía; ese tipo de búsqueda, de crítica, era muy frecuente y dañina. Me extrañaba pensando: “yo, para estudiar piano no necesité ‘golpear’ al piano, para estudiar danza, no necesité ‘retorcerme’”. Por ejemplo, en primer año, cuando nadie sabe muy bien cómo se actúa, a veces esa violencia del realismo es una violencia de verdad, que, tal vez, los profesores no

saben cómo parar. Entonces me empecé a distanciar y a buscar en fuentes, en Edward Gordon Craig. Y sobre eso también me dijeron: “No. Eso ya fue”. Pero, paralelamente, yo seguía estudiando con Ana María Stekelman danza contemporánea, hacía mis composiciones y ahí fue que me avisaron de las audiciones del grupo de Acción Instrumental. Tuve un angelito que me dijo: “Pasá estas audiciones”. Había ido

a ver al Grupo al Teatro Argentino de La Plata con una obra de Manuel de Falla, que me impresionó muchísimo y si bien no era exactamente lo que yo quería, sí estaba mucho más cerca de lo que yo buscaba. Y en esa edad uno no sabe mucho, estaba estudiando, precisamente. Entonces, me cambió toda la vida, porque me comprometí con el lenguaje del grupo de Jorge Zulueta y trabajé con dedicación total. Estuve haciendo una obra por año con distintas exigencias: a veces eran obras de seis personajes o más. Me acuerdo de que en la obra que trabajamos a partir de Bioy Casares, éramos doce personajes y había una potente integración de lenguajes. Era el único espacio estético en el cual podía encontrarme como bailarina y actriz en el universo de la música, podía aportar lo poco o mucho que sabía con libertad expresiva. Creo que eso me formó. Mis años de vida en París fueron un capital cultural enorme, no solamente por el desarrollo profesional, sino por el espacio y el momento histórico a nivel global en el que se desarrollaban nuestras actividades. Además, veníamos del Mayo Francés: vivir en París era estar muy apasionada por lo que le pasaba a todos los jóvenes y universitarios y, de pronto, mi querido grupo, casi como una familia, me permitió indagar en mi arte como actriz en los grandes escenarios y crecer. Es medio testimonial lo mío. Vos me preguntás cómo me formé y yo te hablo de otra cosa... Creo que la formación tiene que ver también con el contexto sociocultural donde uno está. No es solamente el programa de estudio, es el

contexto, en el caso mío fue exactamente el período que va de 1976 a 1983, fuera del país. Entonces yo estoy hecha así.

### ¿TEORÍA Y PRÁCTICA?

Siempre me gustó investigar. Se ríen de mí porque en los primeros ensayos aparezco con libros. Pero porque los libros a mí me incentivan, me despiertan la imaginación, puedo ver, visualizar hacia dónde hay que ir y que no sea un devaneo ni empezar de cero. Aunque las obras sean conocidas, tengo que encontrar otra cosa, tengo que investigar por otro lado que me dé esa originalidad, esa creatividad, que en el caso mío es intuitiva, pero la refuerzo con la investigación. Es una investigación libre, azarosa, y es muy linda. Diría que el proceso intuitivo antes de abordar una obra como directora es el momento creativo, el momento de la inspiración. Y de esa creatividad después viene una buena relación con los intérpretes. Lo mismo pasa con las clases: cuando empecé, no enseñaba clown y nada más, era un taller de composición, donde había técnicas de danza-teatro. Si enseñaba elementos de Melodrama, por ejemplo, llevaba los cuentos de *Las mil y una noches* y trabajábamos a partir del texto y ejercitaciones de danza-teatro. Otras veces, me acuerdo con Batato Barea, elaboraba ejercicios a partir de música de Ópera, por ejemplo, con el aria de Margarita, en *Mephisto*. Recuerdo que trabajábamos la sensibilidad musical y luego la expresividad del gesto del actor que capta y se nutre de la música para componer su expresión. Y en ese grupo había también elementos

que eran de comicidad y aquellos alumnos empezaron a querer solo comicidad. Bueno, hagamos Clown, entonces ahí empezaba: “El clown es un máscara que el método Lecoq...” y ahí empezó a haber una indiscutible avidez por el estudio del clown. También hubo algo que a mí me pasó cuando volví a vivir en la casa de mi madre después de toda esta instancia de vida como profesional y como mujer independiente al otro lado del Atlántico —entre 1977 y 1983— y fue que me asomé al balcón y vi a la gente triste, me daba cuenta de que estaban muy tristes. Y pensé: “Yo volví a mi país, tengo que hacer algo”, no te olvides que vivía en Francia cuando ocurrió la Guerra de las Malvinas; estaba lejos, pero no insensible a lo que pasaba. Te encontrabas con argentinos exiliados, con gente de otra nacionalidad, como ingleses con los que tenías una amistad y, de pronto, en medio de la guerra, ¿cómo te parás frente a ellos? Entonces, al regresar me angustiaba ver que yo volvía con otra vida interior y veía que estaba en la casa de mi madre, en el mismo barrio, pero la gente estaba muy triste... lo veía en la calle. Y después, al enseñar clown, asumí la responsabilidad: había decidido volver, quería estar con mis argentinos, quería estar acá.

#### **EL NACIMIENTO DE LA MAESTRA**

Creo que decidí volver a Argentina sin la idea de venir a enseñar. Por eso lo quiero tanto al Gallego Claudio Gallardou, que fue el primero que me dijo “maestra” cuando yo ni sabía que lo era. ¡Asumí que era maestra cuando me lo dijo él y me trajo

una manzana! Fue un visionario. Es un poco como aquel *gestus social* del que habla Bertolt Brecht, yo creo que uno no es lo que uno quiere, sino lo que hacen de uno. Por suerte hicieron de mí una maestra, fue así, fue el Gallego y sus colegas que eran todos profesionales de primera, y todo lo que se fue conformando: el grupo del Clú del Claun, el grupo de Las gambas al ajillo, entre nosotros teníamos muy poca diferencia generacional. Después hubo otro período también en el que estuve ausente y cuando volví, bueno, el grupo del Clú del Claun, La banda de la risa, todos eran grupos que estaban pletóricos, exitosos... iba a verlos sin avisar, a sentarme en la segunda o tercera fila y, de pronto, empezaban a saludarme desde el escenario, y a darme grandes manifestaciones de cariño, es muy hermoso eso. Cuando empecé a enseñar, tomé la decisión de entregar todo. Y en esa decisión dije: “Ya hice bastante arriba del escenario (ya me había cansado un poco), y será otra manera de estar en el arte”. Y también formé mi familia. Siempre jugaba a la maestra de chica, pero asumir que era una maestra de teatro fue algo que me lo dieron los discípulos porque me lo dijeron antes de que yo me diera cuenta. Después me gustó y agarré la tiza. Y no paré.

#### **NI AMOS NI ESCLAVOS. OTROS MODOS DE LA DIALÉCTICA**

Tanto la enseñanza de Clown como de Commedia dell’arte, Melodrama, Bufón, etc., fue resultado de un diálogo permanente con esa generación de jóvenes artistas que también estaban buscando su destino,

su lenguaje y a los que yo les pude aportar algo que acá no había. No pensé “bueno, voy a hacer un *marketing* de lo que yo sé”. Porque fue en esa dialéctica (en la que lo pasábamos bárbaro) que dije: “Vamos a hacer los géneros que caracterizan a la escuela Jacques Lecoq”. A mí me interesaron los géneros por la investigación que me exigía profundizar en ellos para poder enseñarlos. Entonces se dio la posibilidad y lo invité a Philippe Gaullier a Argentina para que mis alumnos conocieran la fuente directa. Vino en el año 1997, lo organicé en el Teatro Lasalle durante un mes. Dio curso de Bufón y de Clown, y estaban todos mis alumnos que ya habían estudiado conmigo Bufón, Clown, Melodrama, Tragedia, Máscara neutra y eso fue el fin de un ciclo. Frente a esa responsabilidad de enseñar una metodología que era extraña, que no era de Argentina, pensé, “bueno, lo está avalando quien fue mi maestro, por lo tanto, no lo debo estar haciendo tan mal”. Después hubo un período muy interesante, porque en ese año nació mi hijo, así que tuve un momento donde no tenía tantos horarios disponibles. Un período donde di clases en mi casa, en el garaje y cuando escuchaba llorar al bebé, salía corriendo a atenderlo. Entonces tomé distancia de los alumnos, y, unos añitos más tarde, cuando volví, aquellos jóvenes de los 80 habían crecido muchísimo. El desarrollo de La banda de la risa, de El Clú del Claun era indiscutible. Fui a ver *La commedia è finita*, hermosísima propuesta a partir de *IPagliaci* y me encantó. La productora y actriz, Cristina Fridman, me presentó a Osvaldo Dragún,

nombrado director del Teatro Nacional Cervantes, y él, amante de la educación, propuso un ciclo de laboratorios teatrales donde dio lugar para mis seminarios. Ahí empezó otra etapa, ya no tan efervescente como la de los 80, sino más metódica, con concurrencia de alumnos nuevos que duró un largo tiempo, porque aún después de la muerte de Osvaldo Dragún siguieron Osvaldo Calatayud, Raúl Brambilla, Julio Bacaro como Directores del TNC que continuaron interesados en la educación y con quienes se estableció una dialéctica de intercambio, pude continuar formando alumnos con programas anuales de seminarios de Artes Escénicas hasta el 2001.

#### **LAS FORMAS DE UNA CLASE**

Para organizar una clase, primero es necesario pensar el programa, el plan previo. Las clases no son para uno, sino para promover un desarrollo en los alumnos. En la práctica de una clase de taller, hay que empezar por una forma relajada; que los alumnos se aflojen con ejercicios simples, de carácter grupal. En la medida en que el ejercicio va funcionando, voy destacando algunos conceptos fundamentales. Poco a poco voy resolviendo hacia dónde orientar los ejercicios más elaborados, improvisaciones a partir del texto o improvisaciones a partir de la poesía, de la música. Se pueden hacer ejercitaciones en simultáneo de tal manera que no se sientan muy presionados en la exposición, y recién después, cuando hay herramientas expresivas suficientes, se pueden proponer trabajos individuales de creación. La composición puede partir de

la plástica, de una estética, a partir de un contexto. El marco teórico que ofrece la bibliografía ayuda mucho a los alumnos para abordar una composición desde el contexto de época que prefieran. *La Historia del siglo XX*, de Eric Hobsbawm, el capítulo *Las artes*, o *La Nueva Mujer* los motiva para una búsqueda expresiva desde los conceptos antes de ir a la forma. Propongo grupos de lectura y reflexión para elaborar conceptos propios que integren los pensamientos del grupo y entonces poder abordar un espacio escénico para la composición desde los personajes.

### LOS OBSTÁCULOS Y LAS FRUSTRACIONES

Si no quieren trabajar, yo no se los pido: presento el ejercicio y pregunto quién quiere pasar. La frustración es un dolorcito al alma nada más, no es como romperse un hueso. El que hace no se siente mal, porque hace. Se siente mal cuando la devolución que vos le das lo hiere, pero no se siente mal por haber actuado. Al contrario: está estudiando teatro o clown, está llamado desde su interior a subir a escena. Se puede sentir mal porque pasó y no fue exitoso, se sienta y ve que el otro que pasa se lleva todos los laureles. Pero está sentado entre todos los demás del curso, está protegido, está en el público. Un alumno se siente mal (la palabra en francés es *vexé*, o sea, lastimado) si el profesor o el director lo lastima, pero si no, no, porque está haciendo, está en acción. ¡Está vivo! Aunque lo que haga sea un desastre. Yo lo he dicho muchas veces: “Mirá, ¡es espanto-



CRISTINA MOREIRA

so!”. Pero no se ofenden porque lo digo de una manera que no es para herir. No es lo que se dice, sino “cómo” se dice. Y “desde dónde” se dice. Si rechazás al otro, cualquier cosa que digas, aunque digas: “¡Qué bien que te queda ese sombrero!”, si vos lo rechazás, no vale. La enseñanza tiene que tener un punto en el que uno tiene que darse cuenta de que está allí para sorprenderse de la diferencia. No va a enseñarle al que es igual a uno. Uno enseña al que es distinto para que el otro haga lo que quiera con eso, o lo que pueda. A veces pasa que el grupo no arranca, que

no me entiende, que no produce. Pero le voy buscando la vuelta hasta que alguien, por decirlo así, agarra la antorcha y corre. Una sola vez tuve un conflicto que me hizo doler la cabeza. Fueron las clases de actuación que di a la primera cohorte de la carrera de Intérpretes de Circo. Daba clases en una carpa, en el Polo Circo. Era hermoso por un lado, y por otro lado, llegaban a cualquier hora, se sentaban en las gradas... no había código. No había código de teatro, no tenían el conocimiento previo por la cosa teatral. Sucedió que tenían mucha inhibición, y eso no lo podía entender; después de tantos años de dar clase no lo podía entender. Proponía ejercicios cada vez más mínimos y no había caso. Me iba con dolor de cabeza, realmente, porque era frustrante. Es que nosotros no nos damos cuenta —los que estamos en el campo teatral acostumbrados a estar con actores o subiendo al escenario o desde abajo del escenario— no nos damos cuenta de que tenemos una particularidad: que somos expresivos, que sabemos de alguna manera manejar nuestras emociones, que entendemos el código, que incluso nos gusta. Pero, tal vez, un artista de circo tiene que cursar la materia Actuación y nunca fue al teatro, no le gusta mostrarse ni convocar sus emociones ni dialogar con el otro. Se tentaban de risa o se desmotivaban. Estaban siempre por fuera, no podían entrar en el propósito de la ficción. Hay conceptos básicos para los teatristas, pero no por ello universales. Los teatristas podemos imaginar una puerta donde no la hay y creer en lo inexistente materialmente a tal punto que vemos natu-

ral ensayar sin la producción de escenotecnia hasta último momento. Pero no todos los lenguajes tienen las mismas convenciones. El artista de trapezio no puede ensayar imaginando el balance: debe colgarse del aparato y practicar para dominarlo. Muchos jóvenes se expresan artísticamente, pero no implica que comprendan un hecho ficcional, el arte del teatro. Te voy a contar el final porque es una joyita. Dije: “Bueno, muy bien. Si no quieren hacer un ejercicio teatral, entonces van a leer”. Recuerdo que fui con una mochila llena de libros y reparé. Nos metimos en un camión, porque en la carpa no había suficiente luz para leer; cambié el espacio y nos reunimos sentados en esos *trailers* que están a disposición y les fui poniendo sobre la mesa las obras de teatro universal: Albert Camus, Bertolt Brecht, Roberto Arlt, Jean Anouilh. Sin demasiada introducción, confié en su autonomía para descubrir por sí mismos. Les di los libros para que se los llevaran a sus casas y en dos o tres días volviéramos a encontrarnos y compartir sus apreciaciones. A la mayoría le gustó Brecht, entonces tomamos *Siete pecados capitales* y empezamos a trabajar desde el texto. Surgieron trabajos maravillosos de adaptación del texto a escenas con malabares y acrobacia grupales. Fue la palabra, la literatura, la obra de teatro. De ahí en más se soltaron, y después hicimos cosas magníficas. Era un grupito pequeño, y hoy son excelentes profesionales en el medio. Esta experiencia la recuerdo muy bien. Hace unos años hice un espectáculo en Ushuaia, fui convocada para dar un curso

de Clown en 2013, después volví con un taller de Bufón en 2014 y me encontré con una comunidad de actores que acreditaban muy buena formación, de distintas escuelas y universidades del país. Me comprometí con ellos para hacer esa producción y fue muy interesante todo el proceso, muy creativo. Escribí la obra, una adaptación de *La flauta mágica*, que estrenamos en 2015, fue muy bonito. Creo que el maestro tiene que estar componiendo, dirigiendo, porque si no, puede endurecer mucho su mirada. Cuando uno se confronta con la realidad de querer hacer una obra, lograrlo y dirigir, hay otro juego, hay un arte. Al fin y al cabo, uno enseña teatro para el arte. Entonces es necesario hacer y no solamente quedarse con la tiza.

### **NUESTRA TRADICIÓN TEATRAL**

En relación con los géneros de nuestra historia, pienso que hay mucho trabajo para hacer, que es necesario generar una conciencia cultural de cómo fue nuestro teatro en los comienzos, cómo fueron nuestros actores, nuestros comediantes. Creo que el teatro no se tiene que enquistar en una búsqueda elitista, el teatro es el teatro para su contexto: qué cosa hermosa que era en tiempos de radio en cualquier parte del país escuchar una novela, un cuento o una leyenda narrada por actores. Qué cosa hermosa pensar: “¡uy! ¡Vienen los actores al pueblo, hay función en el teatro!”. Nuestros grandes teatros líricos, en todo el país, que fueron construidos a principios del siglo XX están necesitando producción. Si las producciones, las obras de teatro, son

muy extrañas, cerradas, se alejan de sus públicos reales. El arte de élite está muy bien para una propuesta de arte plástico, que tiene una élite y siempre la tuvo, o si se trata de *performing arts*... Pero el teatro, si se coloca mucho en esa orilla —yo pienso en nuestro contexto—, termina congregando a un público que se retroalimenta a sí mismo, que es siempre el mismo público que circula. Y la comunicación que tiene el teatro, o el actor como un agente que comunica pensamiento político, social y que educa, no tiene que ser elitista. Y ahí también las obras de nuestra cultura son magníficas. *Jettatore*, por ejemplo, es un golazo. No solamente el sainete, porque también hay melodramas y todo el teatro gauchesco, que es bellísimo: su relación con la música, los sentimientos, el drama del hombre ante la injusticia, ante la guerra.

### **LOS INDIVIDUOS Y LOS GRUPOS, EL CENTRO Y LAS PERIFERIAS**

Estuve los dos últimos años como miembro del Jurado Nacional de Calificación de Proyectos en el Instituto Nacional del Teatro y he visto tanto teatro en todo el país, y tan magnífico, tan maravilloso, que es una pena que no viajemos más, que los de Buenos Aires nos quedemos nada más que aquí. Hay compañías, hay grupos; me interesa un teatro genuino y valoro mucho los grupos. Los grupos que veo que abrazan la profesión y se dedican a ello, no por arribismo, sino porque son de esa manera y esos actores, a lo mejor, en el grupo encuentran la posibilidad de articular su vida, son apasionados, convocan a su pú-

blico... ¿Acaso no fue así con Shakespeare? ¿No fue un grupo? ¿No fue así con Molière? Yo valoro mucho eso. Y lo que sucede en Buenos Aires es que hay tanta oferta que casi han desaparecido los grupos, se han desvanecido. La vida de un actor independiente, solamente por oficio, que siempre va eligiendo obras, pienso que es una vida bastante ingrata. La vida del actor en una compañía tiene una pertenencia que lo protege. En cambio, un actor ya con oficio y con tantos actores nuevos que queda desplazado, no lo convocan, no lo llaman, está decepcionado, empieza a frustrarse: hay un costo social en eso. Creo que las políticas deberían tomar conciencia de que hay una cantidad de gente de la cultura que, a lo mejor, va quedando en los bordes, cuando antes estuvo en el centro. Y debería haber más pensamiento crítico para poder abrir espacios. Sé que ha habido líneas y después se han desvanecido, tal vez porque no tuvieron el apoyo necesario.

#### **EL CLOWN Y LA EXPANSIÓN DE LOS LÍMITES**

En relación con el trabajo de piezas clásicas y el auge de la “versión clown”, pienso que lo que sucede es que una pieza de clown funciona porque está bien dirigida, está bien pensada y está muy bien interpretada. Talento del dramaturgo que adaptó, del director y de los intérpretes. Es un trabajo muy serio de creadores que conocen el lenguaje, es una estética. Yo no puedo afirmar que mi trabajo artístico le gusta a la gente o no le gusta. Pero lo que te puedo asegurar es que lo hago porque lo

veo así. Artísticamente “pinto” así, construyo de esa manera, no sigo una moda. Y esto se nota mucho cuando hay grupos. El clown sabe eso de entrada: el clown sabe que es único en su “género”. Un *sui generis*. Hay un montón de clowns todos distintos además de los grandes referentes mundiales, como Buster Keaton, Chaplin, Los tres chiflados que se asume que no tienen un patrón que seguir. Los contemporáneos tienen que estar permanentemente alimentando ese perfil, ese lenguaje con el cual quieren expresarse. Esa sabiduría, esa identidad se traslada después al tomar una obra. Quizás un director que no esté formado o que no haya transitado el clown por ahí tiene más estructuras, entonces se plantea “no, esto no lo puedo hacer”. Cuando se comprende que clown es un lenguaje, el artista tiene una herramienta más y pierde esa estructura que es “no hagas esto”, “no hagas aquello”, “no podés mirar al público”, “no podés sentarte en el piso”, una cantidad de “noes”. Y el payaso es un género liminal, un género que está en el proscenio. Nunca está en la escena. Nadie le escribe a un payaso: el payaso es un vagabundo, un errante. Entonces, en esa libertad que tiene, toma un texto y lo ve a su manera, como dice Calderón de la Barca: “Todo es según el color del cristal con que se mira”. Muy probablemente un buen actor cómico sea también un buen actor dramático, y lo mismo, un buen actor dramático, tal vez no lo sabe, pero puede ser un buen actor cómico. Todo está en el eje del alma de la persona, todo está en la bondad que tenga para la vida,

en las reflexiones que haga sobre las cosas más importantes, sobre la muerte, sobre el amor. Me parece a mí que hay un compromiso del ser actor que un maestro debe respetar profundamente para no desviarlo. Para que si eligió estudiar teatro, si quiere actuar, permitirle que esa grandeza que tiene la pueda expresar. Y muchas veces, para expresar esa grandeza, nos vienen muy bien los grandes textos. Al estudiar teatro, la juventud ve cosas que no han visto en el secundario, que no se ven en una clase de literatura, porque el actor pasa el lenguaje literario, pasa esos diálogos por su cuerpo, los pasa por su voz, por sus ojos, y los hace vivos en escena, y allí capta cosas que no se pueden captar en otro lado. En escena, esa famosa frase “pasó un ángel” quiere decir que hubo un momento sagrado, un momento irrepetible, de una profunda belleza interior y eso el actor lo sabe, por eso hace teatro. No hace teatro para aburrirse en un ensayo, hace teatro porque hay una intuición, un olfato, sabe que hay algo ahí que quiere. Creo que, en la medida en que se banaliza el teatro, se pierde esa virtud. Y esa es una virtud, si vos la multiplicás por la cantidad de gente que hace teatro, vas a tener una sociedad más virtuosa. Hay que buscar una manera de enseñar actuación, porque, al fin y al cabo, no es importante lo que yo enseño, la cosa que yo enseño. Lo que es importante es que le pueda comunicar al otro que el otro ya sabe. El otro ya sabe, lo que pasa es que no se dio cuenta, pero sabe. Entonces el asunto está en ver cómo lleno yo el tiempo diciendo cualquier cosa, cómo me



CRISTINA MOREIRA

entretengo en decir cualquier cosa para que el otro se dé cuenta de que sabe.

### LA TRANSMISIÓN EN LOS DISTINTOS CONTEXTOS DE ENSEÑANZA

Yo pienso que para ser maestra te tiene que gustar la enseñanza, transmitir. Tenés que tener una cierta habilidad para hacer pasar tus pensamientos por un lenguaje, y ese lenguaje, entre las palabras y los gestos, llegue al otro y el otro diga: “¡Ah, es esto!”. Te tiene que gustar ese proceso. Si no te gusta ese proceso y sos explosivo o no te instalás ahí, es muy difícil que le puedas transmitir al otro lo que vos querés que el otro haga. Y cuando digo: “lo que quiero que el otro haga”, lo que pienso es que yo quiero que llegue ahí. ¿Qué ejercicios busco para que llegue ahí? No le digo: “Andá ahí”, nunca sabe adónde lo estoy dirigiendo con los ejercicios, los ejercicios se piensan de manera abarcadora para que el otro explore. Y vos sabés que esos ejercicios apuntan ahí, pero no tenés por qué expresarlo, porque el ejercicio si no, se convierte en una cosa muy chata. Por ejemplo, investigando la teoría de Meyerhold, llegamos al punto de la preexpresividad, y bueno, es bastante poco evidente cómo trabajar la preexpresividad. Recuerdo con Claudio Gallardou en *Un hombre es un hombre*, el tema de la preexpresividad, con actores de oficio que integraban el elenco, no era fácil desarmar. ¿Qué es el rol?, ¿qué es del personaje?, ¿qué es lo que hace el actor antes de hacer el personaje? Y a partir de esa preexpresividad era posible llegar a prácticas de distanciamiento para

el tratamiento de la obra de Brecht. Pero por más que se explique la preexpresividad o el distanciamiento en palabras, no se le da al actor el puente para que suba a ese espacio. Tenés que inventar estrategias y ejercicios que convoquen esa intuición que tiene el actor para resolver la escena. Es un azar, es decir, una búsqueda. Yo observo mientras el actor indaga, en cómo lo hace: “no, por este lado no, por este lado falló” —me digo— “él va por otro lado, ¿a ver cómo lo descubre?”. Entonces uno está permanentemente activo en un juego de invisibles y dulces tensiones con el actor. Director y actor o maestro y actor realizan una extrañísima tela invisible donde se mueven los personajes del teatro. Son acciones internas las que tiene el docente, hay una responsabilidad, hay un vínculo, un diálogo, y un amor por la profesión que se tiene que plantar en los espacios donde corresponde. No hace falta ser amigo del maestro, pero tenés que confiar en él para lograr descubrir un determinado saber que intenta transmitir. No podés andar por la vida de cualquier modo, no podés en la vida cotidiana llevarte puesta la maestra de clown y esperar que todo el mundo gire en la misma dirección de una clase de clown. Yo no puedo ir con la nariz roja por todas partes. Lo mismo que un bailarín español, por más maravilloso que sea no va a andar con las castañuelas puestas. Hay un espacio para trabajar ese lenguaje artísticamente y después la vida... Y en la vida hay que trabajar también. Y en la vida hay que ver qué es lo que es... la vida... porque de lo contrario, no vas a enseñar nada. Cuando

enseñas, no enseñas solamente la cosa u objeto de estudio, sino que estás comunicando una experiencia, una filosofía de vida aunque no lo digas y aun a pesar tuyo, el otro capta de tu enseñanza aquello que es identitario, porque estás ocupando ese lugar maravilloso de ser maestro y te guste o no te van a ver el corazón. En los contextos universitarios los códigos son diferentes: hay una currícula, una carga horaria predeterminada y normativas y reglamentos que hacen del espacio de cátedra un lugar de enseñanza universal. Todo el ritmo del trabajo universitario hace que muchas de estas cualidades que son las del taller y del maestro se van difuminando de alguna manera. En lo personal hago cosas muy lindas en la universidad. Por ejemplo, extensiones de cátedra, tengo un proyecto que va a las escuelas. Las instituciones tienen ese plus que son las líneas de trabajo de investigación, líneas de gestión. El convenio marco del DAM-UNA con la asociación Payamédicos, por ejemplo. Al término del intensivo de clown, invito a los alumnos y siempre hay, de todos, uno, uno solo que

quiere la beca de Payamedicina. El ritmo que tiene la licenciatura hace que muchos de sus alumnos quieran, pero no puedan, no les dan los horarios, tienen exámenes... Entonces la tarea del maestro dentro del claustro se enfoca en nuevos desafíos, fortalecer la lectura y la escritura, fortalecer e incentivar a la investigación y prepararlos en la exposición oral de sus lecciones. Llevarlos a la reflexión del compromiso con la sociedad. A mí me parece magnífico que nuestra sociedad tenga la Universidad Nacional de las Artes y todas las universidades del país, muy bien posicionadas, con un nivel muy alto. Para un maestro trabajar en la institución, donde se es un profesor más, permite darse cuenta de que uno forma parte de la sociedad en esa estructura y ya no es más el tótem del maestro al que todo el mundo, después de tantos años, venera. Eso me parece que es contraproducente para la salud. Me parece que hay que defender un equilibrio. No tomarse demasiado en serio el rol que se ocupa. Creo que la verdad pasa por la vida.

# 5.

---

SILVINA SABATER

## **EL OTRO ES UN UNIVERSO EN SÍ MISMO**

---

MARUJA BUSTAMANTE

Silvina Sabater es actriz y pedagoga teatral. Participó en destacadas producciones y desempeñó importantes roles, tanto en cine como en teatro, que formaron parte de festivales y giras nacionales e internacionales por Europa y Latinoamérica. Dictó seminarios de actuación a nivel internacional, es docente de la UNA y dirige la Licenciatura en Actuación en esa universidad.

### ALGÚN GEN ANTERIOR

Me formé en la Escuela Nacional de Arte Dramático, la vieja y querida Escuela Nacional, y me recibí de Profesora Nacional de Arte Dramático. En aquel momento cursábamos materias pedagógicas, hacíamos prácticas. En mi caso, fue un plan de cinco años. En el recorrido de formación, de todas maneras, hubo muchas experiencias, muy diversas. Siendo alumna, una docente con cara de asco me dijo: “¿Qué hacés acá?”, como diciendo “dedicate a otra cosa”. Pero tenía tan claro que me quería dedicar a esto que me importaba muy poco lo que me dijeran. También hubo personas que me impulsaron. Recuerdo a alguien que no es del medio: fue un docente que tuve en cuarto y quinto año, que daba pedagogía, filosofía. Yo me recibí de maestra, así que estoy al frente de un aula desde que tengo diecinueve años, y en esos últimos dos años de la carrera de maestra tuve un docente que después fue muy amigo mío, muy querido, ya no está, Mario Olguín. Él amaba el teatro, había sido bailarín y nos convocaba siempre a actuar, organizaba eventos, y él creo que fue el que hizo que yo me planteara mi deseo. Si bien creo que algo viene de antes; hay una foto que tengo de muy piba, tendría seis años, no me acuerdo el momento, veo la foto y estoy posando. O sea que tengo algún gen anterior. Pero lo que recuerdo mucho es la influencia de Mario con aquellos festivales que armábamos: bailábamos, cantábamos, actuábamos. Él era muy apasionado. En mi carrera pedagógica influyó el haber sido maestra de grado. De hecho, empecé

a dar clases a instancias de alumnas mías de la escuela normal. Porque fui más o menos de todo: maestra, preceptora, bibliotecaria, siempre estuve en una institución. Me apasiona dar clases, fue una elección hacer el magisterio. Soy una privilegiada porque encontré cómo integrar mis dos pasiones, que son la docencia y el teatro, y todo se fue dando para que esto sucediera. Me siento una privilegiada porque siempre hice lo que quise, lo que me gustaba, lo que me apasiona. Y no todo el mundo puede hacerlo, entonces, para mí, es un privilegio. Egresé en el 78 y en el 79 ya estaba trabajando. Di clases de inglés, hice de todo en las escuelas. Trabajé en escuelas para adultos, nocturnas...

### LA ENORME POSIBILIDAD DE TRABAJAR CON OTRO

El trabajo en las instituciones oficiales es muy distinto al que se lleva a cabo en el ámbito privado. En todo sentido: ideológicamente, técnicamente. Por supuesto que la institución tiene reglas y normas que en los lugares privados no tenemos. Me formé en escuelas públicas: primario, secundario, terciario; el ámbito público, para mí, es muy atractivo. No porque la gente que va al taller privado no tenga decisión o vocación, sino porque hay algo que tienen quienes van a la universidad en una carrera tan exigente como esta, con muchas horas presenciales, muchas materias —que, a pesar de que sacamos, quedan todavía muchas en los planes—, hay algo en ellos que me convoca. Gente que trabaja, que viaja dos horas para ir a estar cuatro horas

y media tomando clases de actuación, por ahí se levantan a las seis de la mañana para estar a las ocho y media, hay como un plus de esfuerzo en las instituciones. Hay mucho que trabajar: estás acá porque te gusta esto, tenés que poner todo. No hay excusa. No hay ninguna excusa. Hay que trabajar, trabajar, trabajar. Todos los días. Uno también. Yo lo sigo haciendo. Les digo a ellos: lo que les digo a ustedes lo hago yo. Estoy en la parada de colectivo y estiro mi hueco poplíteo para que se estiren los gemelos. Lo sigo haciendo, es de toda la vida. Creo que eso es lo que tiene de apasionante este trabajo. No hay posibilidad de una rutina, no hay posibilidad de una repetición. Cada día es un nuevo desafío. Un nuevo grupo de estudiantes, un nuevo elenco, una nueva obra, un nuevo texto. A mí eso me mantiene joven. Muchas veces se habla del Conservatorio para referirse a la Escuela Nacional de Arte Dramático, aunque muchos años antes dejó de ser Conservatorio. No porque esté mal (porque ese fue un gran semillero de grandes actores, maestros, artistas), sino porque es un contexto pedagógico que está más atrás en el tiempo. Otro movimiento fue el pasaje del terciario a la universidad: fue muy cruento, de hecho yo era una de las que lo resistía y estaba en las asambleas, parada en una mesa, gritando: “¡No puede ser, nos van a sacar nuestras cosas!”. Me preocupaba que el cambio se produjera a partir de la firma de un decreto de Menem, antes de irse. Entonces había un montón de cosas que no estaban resueltas, de hecho, cuando empezó a funcionar la universi-

dad, en el año 2000, por el mismo trabajo que yo hacía en el terciario (nueve horas de actuación y en el universitario diez), prácticamente por el mismo trabajo en el terciario cobraba trescientos cincuenta pesos y en el universitario, ochenta. Entonces se desequilibró. Como fue un decreto de necesidad y urgencia, no se contemplaron determinadas cuestiones. Empecé a darme cuenta de que, por ejemplo, no nos íbamos a poder jubilar, porque el terciario desapareció, entonces no te ibas a poder jubilar como terciario, pero como universitario nunca ibas a cumplir los veinticinco años de aportes necesarios. Hubo que empezar a tramitar esto y conseguir que nos homologaran los años del terciario a la universidad. Fue muy desprolijo ese pasaje y esos primeros años había un interventor que no fue elegido por nadie. El pasaje fue cruento. Yo me equivoqué, pero la batallé. Les decía a mis compañeros: “Voy a cobrar ochenta pesos y el año que viene van a ser ustedes, paremos las clases”. Y al año siguiente cobraban ochenta pesos y yo afirmé: “Se los dije, habría que haber parado las clases, no ahora”. Pero, la verdad, no soy universitaria y, para mí, era un peso. Como no venía de ese mundo, tuve que aprender: qué es una cátedra universitaria, que es muy distinta a una cátedra terciaria. Pero el resultado fue ampliamente positivo. Además, porque en el terciario hay un ritmo más escolar, digamos; por ejemplo, los chicos no tenían elección de cátedra, salvo hacia el final. El hecho de conformar una cátedra y trabajar con otro, para mí, fue bisagra. Si no, estás solito en el terciario,

trabajando. A lo sumo tenés un ayudante. Sobre todo, la posibilidad de formar recursos humanos, que tampoco sabía qué era eso cuando daba clases en el terciario. Cuando empecé a empaparme, a entender y a aprender lo que es la universidad, a hablar con mi hermano que era universitario, me di cuenta de esta enorme posibilidad que te da la cátedra, de trabajar con otro, tener otra opinión. Y, sobre todo, formar gente. Si no, el trabajo se perdía de alguna manera. En estos años he podido formar gente, que está empezando a poder cobrar después de muchos años de trabajar *ad honorem*. He podido hacer este traspaso de un saber, poder compartirlo, poder abrirlo a los jóvenes. Yo me voy a jubilar y tienen que quedar ellos. Y esto fue un cambio fundamental. Me recuerdo a mí misma parada en la mesa diciendo: “No vayamos a la universidad” y hoy digo: sí, vayamos a la universidad.

### VER LOS CUERPOS Y ESCUCHAR SUS VOCES

En principio, creo que tiene que haber una técnica, si entendemos la técnica como la adquisición de determinadas herramientas, porque, a veces, la palabra técnica se vincula con algo mecánico, ¿no? Qué sé yo qué es la técnica. Me refiero a que sí es necesaria la adquisición de herramientas que me permitan comprender mi trabajo, recuperarlo, repetirlo, que es uno de los contenidos que nosotras tenemos que trabajar como actrices. Y creo que cada uno va encontrando, por su experiencia, por su impronta, por muchas cosas, estas herra-



SILVINA SABATER

mientas. Tal vez conformen, finalmente, una técnica. Pero no sabría ni cómo se llama, quiero decir. Hay técnicas que conforman un método y el método tiene nombres: el método de las acciones físicas tiene nombre. La mía no tiene nombre, pero sí tengo una técnica en este sentido, de herramientas que me permitan disfrutar de mi trabajo, autonomizar mi trabajo. Básicamente, van orientadas a eso. Por ejemplo, una herramienta es el pensamiento. Trabajo mucho con el pensamiento conflictivo, el pensamiento en términos de acción. Creo que el actor debe pensar todo el tiempo en escena. Por supuesto que con el pensa-

miento de la escena, no con el pensamiento de la vida. Al contrario, en la vida uno trata de solucionar: tranquilízate y tomate un vaso de agua. En el escenario no, hay que ponerse loco y no tomar agua. El pensamiento tiene que ser un pensamiento diferente. Esa para mí es una herramienta fundamental para el trabajo. Otra herramienta es el cuerpo. El trabajo obsesivo, recurrente, permanente, en el tiempo, de tu cuerpo. Es decir, un conocimiento, un mapeo de tu cuerpo permanente. Y en caso de que en ese mapeo vos detectes determinada dificultad para trabajar, puedas solucionarlo. Otra herramienta es la conciencia.

Yo planteo un trabajo siempre desde la conciencia, en este sentido: sé lo que estoy haciendo, totalmente, mando mi orden al cerebro para que el cuerpo se modifique. No solo desde la determinación, sino que en la conciencia desde el cerebro va una orden al cuerpo y el cuerpo empieza a procesar todo lo que vos tenés que transitar: los conflictos, tragedias... Esas son herramientas, para mí, fundamentales. Difíciles de explicar así. En la UNA nos lleva nueve meses, con suerte, entender esto, esta herramienta, y entrenarla todas las clases. Hay ejercicios para eso, todo el tiempo. Aunque no sea un ejercicio específico, sino que es un trabajo que se usa para cualquier material escénico: para un monólogo, para una escena... En primer año trabajamos improvisaciones y en segundo y tercero trabajamos con texto. Por circunstancias especiales doy en primero, soy concursada en segundo y tercero, pero el año pasado tomé primero y este año me dijeron que me quedara en primero. Allí improvisamos y hacemos otro tipo de trabajo, pero no hacemos texto. Yo amo tercero por los materiales que trabajamos: Lorca, Shakespeare, Ibsen, amo a esos autores. Y me critican algunos compañeros más modernos. Yo soy la más vieja de ahí adentro: “¿para qué hacer Shakespeare?” ¿Cómo para qué hacer Shakespeare? Si igual lo vamos a hacer mal... Un chico de dieciocho años pretende hacer bien *Otelo* en la primera pasada, están del bonete. No se puede, pero hay que acercarse a ese mundo, a esos textos, a ese imaginario, a esa enormidad. La primera vez que entendí Shakespeare fue

cuando estuve en Europa, que fui pasados los cincuenta, y estuve en un castillo. Y ahí decís: claro, estas paredes. Y ahí uno entiende las intrigas palaciegas, la proyección de la voz, entonces no importa si yo le hago hacer a uno chiquitito, flaquito, *Otelo*. No lo van a llamar del San Martín para hacer de *Otelo*, van a llamar a uno grandote. Pero bueno, acá tenés que hacer *Otelo* y ver cómo desde ese cuerpito pequeñito podés construir una energía que te acerque a este guerrero loco y celoso.

En primer año hacemos muchísimo entrenamiento corporal. Yo lo llamo así, pero entran muchas otras cosas desde el cuerpo, casi todos los contenidos que necesitamos: la construcción vincular, los conflictos, eventualmente textos o poemas. Hay un montón de trabajo, trabajo también con el espacio. Básicamente hacemos improvisaciones con una estructura. Son improvisaciones estructuradas como si fueran una escena, pero que no son con texto de autor. Doy algunos lineamientos: conflictos, ámbitos, circunstancias. Las obras que no tienen situación ni conflicto no las hago. Me aburren porque, para mí, lo más interesante de nuestro trabajo es entrar en esos mundos conflictivos, oscuros, cenagosos. Los grandes personajes tienen todos los conflictos del mundo: se suicidan, se envenenan, se matan. Entonces, ¿para qué voy a hacer un personaje que no tiene conflicto? Eso es para la tele.

En relación con las consignas, creo que una consigna para funcionar tiene que tener claridad absoluta. Es importante que se pueda comunicar bien, creo que eso tam-

bién tiene que ver con el trabajo docente, pedagógico. En las clases también trabajamos algo de teoría, aunque yo no me considero para nada teórica y lo digo desde el lugar de lamentarlo. Hay un texto que doy siempre que se llama “El cuerpo tiene sus razones”, para mí es el ABC, trabajamos mucho en esa dirección. El año pasado, después de muchos años, di primero y fue una sorpresa. Los chicos vienen muy vírgenes de lecturas, de trabajo; no quiero decir intelectual, pero sí formativo. Replanteé todo el programa. Una cosa es pensar un programa sentada en tu casa y otra cosa es ver a la gente, ver los cuerpos y escuchar sus voces. Cambié todo y entonces pensé: vamos a trabajar con cuentos, traigan cuentos. Para que fueran a buscar cuentos. Les planteé luego: vamos a trabajar con narrativa, para que empiecen a traer novelas. En fin, acercarlos a los textos. No soy una gran teórica, no sé si me interesa. Pero sé que tienen que leer, me da lo mismo si leen Borges, que es tan difícil, o si me traen un poema de Pizarnik o de Neruda. No me importa, pero tienen que acceder al libro. Es más, al papel. No quiero celulares. Quiero que lean el libro en papel. En general, nosotros tiramos textos, orientamos. También hay que orientar para ir al teatro. En tercer año, ayer pregunté: ¿fueron a ver los proyectos de graduación de este cuatrimestre? No. ¿Y qué están esperando? ¿Están en tercer año y no van a ver lo que produce la propia universidad? Entonces también a eso hay que estimularlo. A que vayan al teatro, a ver lo que se produce, lo que pasa en la ciudad.



SILVINA SABATER

### EN EUROPA NO SE CONSIGUE

Tenemos una cartelera más grande que Nueva York. La primera vez que me iba a ir a Europa en una gira, me dijeron que íbamos a hacer una gira en España y yo tenía un nivel de excitación... Tenía 52 pirulos y nunca había cruzado el charco: “¡Voy a ir a Europa, voy a ver teatro!”; estaba enloquecida. Y me tocó ser jurado del FIBA, de la sección de unipersonales. Y estaba con un señor español, autor, perdón que no me acuerde su nombre, era jurado

conmigo. Teníamos que ver un montón de videos y todo eso. Yo no entraba en mi cuerpo: “¡Me voy a España, me voy a España!”. Y el hombre me miraba como a una extraterrestre y entonces, en un momento, sin apasionarse me dice: “¿Qué creés que vas a ver allá?” Yo digo: “Teatro, propuestas, cosas más nuevas, modernas”. “No, esta cartelera que tenéis vosotros aquí es más interesante que la que ven en Nueva York, imagínate España”. O sea que me mató la expectativa en lo que refería a teatro. Igualmente, cuando llegué a España, a las seis de la mañana me paré en la plaza Mayor y grité: “¡Estoy en la plaza Mayor!”, y desperté a todos los vecinos. Después, viendo las propuestas, efectivamente, nosotros estamos a años luz. Los actores ingleses y después los actores argentinos. Estamos a años luz de muchos lugares, más allá de que en Europa están en algunas partes en crisis, sus crisis son muy relativas en relación con las nuestras. Tienen subsidios, apoyos, hay grupos que hace treinta años que están juntos. En nuestro caso siempre es más dificultoso. La autogestión, sostener un grupo, sostener un producto, un proyecto. Pero sí, nosotros tenemos acá mucha gente muy capaz, muy imaginativa. Aman nuestras propuestas afuera. Estuve girando ocho o nueve años; iba a Europa dos veces por año y quieren ver eso.

#### **CASI UNA CASUALIDAD**

Terminé la ENAD y ya estaba trabajando hacía años en escuelas secundarias, y un grupo de alumnas me pidió un día: “Queremos estudiar teatro, ¿nos

enseñás?”. “No sé, yo recién me recibo, no estoy preparada, no, no, no.”. “¿Por qué no? Nosotros queremos aprender, te conocemos...”. Bueno, tanto insistieron que me convencieron pero yo decía: no sé qué tengo para aportar. Entonces empecé a dar clases y eran cinco o seis mujeres, siempre más mujeres. Un día, le digo a mi hermano Sergio, vení, querido, a mi curso, necesito varones. Vení porque necesito número. Bueno, voy. Mi hermano es ahora profesor y director de teatro y secretario general de la UNA. Y estábamos ahí, mi hermano y seis muchachas y un día apareció un joven con un bolso, que era amigo de mi hermano desde hacía mucho tiempo: “Vengo a estudiar teatro”. Esto era año 78 o 79 y se armó mi primer grupito. Empecé casi de casualidad; si estas chicas no me lo pedían, no sé cuándo habría empezado. Entonces después dije: “Esto me fascina, me fascina, me fascina, voy a promocionarme”. En esa época no era como ahora, eran los popes y yo. Nadie daba clase. Agustín Alezzo, Augusto Fernandes, Lito Cruz, Gandolfo... y yo. Todos varones, y yo. No había gente que se animara a publicar un avisito, mandar una gacetilla. En esa época, los diarios te tomaban una gacetilla y te publicaban gratis. Y entonces digo: bueno, me alquilo un estudio, un salón. Y me alquilé un estudio del carajo, en Santa Fe y Callao, de una bailarina. Hice volantes que decían “Silvina Sabater, cursos de actuación”; de teatro, no sé qué pondría, entonces daba mi curso el sábado a la mañana y me quedaba, a partir de la una de la tarde, sola,

en un enorme salón hermoso, con espejos, con barras, todo, hasta las siete. El volante decía de 14 a 19 h, ¡no venía nadie! Nunca vino nadie. Me quedaba horas esperando, jamás vino nadie. Me salía muy caro el salón, tantas horas. Decidí que no era la manera de promocionar. Entonces en el salón solo me quedaba a dar la clase con mi primer grupo. Así empecé. Casi una casualidad. Pero fue una droga. Nunca más paré.

#### UN UNIVERSO EN SÍ MISMO

Para destrabar obstáculos o procesos de los estudiantes, es difícil generalizar porque no hay una sola manera. Me acuerdo de que tenía docentes que me decían: “bueno, fijate la escena dos del acto cuarto, de *Romeo y Julieta*, por ejemplo”. Jamás supe qué escena es ni qué acto es. Y siempre admiré eso, nunca lo pude retener. Pero eso no es mi saber. Mi saber tiene que ver con el cuerpo del otro, yo tengo facilidad, digamos, para comprenderlo. El otro es él, es un universo en sí mismo, muy diferente a otro y al otro. Entonces no hay una, no sé. Pruebo para ese que creo yo que le puede servir. No podría contestarte una manera. Creo que se produce un tipo de evidencia observando el cuerpo del otro. No digo que sea así, digo que es lo que yo sé hacer. A mí me habla el cuerpo, me parece una radiografía y no sé si es solo una intuición. Intuición más muchas cosas que he leído, que he estudiado y que he pasado por mi cuerpo. Yo hice, con mi cuerpo, de todo. Menos hacer la vertical, que nunca pude, ni a los dieciocho ni ahora, he tomado cur-

sos de todo, de Graham, de yoga, de lo que quieras. De algún modo hay algo que tiene que ver con la formación, sí, pero también hay otra relacionada con el tránsito, por lo menos es mi experiencia. Siempre aclaro a los estudiantes que les hablo a partir de mi experiencia como actriz. Miro un cuerpo y pienso en su ser actor, no pienso en otra cosa, si va a ser director o lo que fuere, a mí no me importa, pienso en su ser actor, ese cuerpecito qué necesita. Yo les meto la mano en el almita, en el *cuore*, les saco, revuelvo, vuelvo a poner. Cuando me dejan, eso no lo hago nunca a la fuerza, cuando me doy cuenta de que ese otro cuerpo me deja. Pero te diría que para cada persona hay algo diferente, no puedo decir que haya una sola manera.

#### LA PRÉDICA Y LA PRÁCTICA

El trabajo pedagógico y la creación artística tienen muchos puntos de contacto. A veces, cuando estoy haciendo algún trabajo como actriz y los alumnos no van, yo les digo: “vayan”. No para alimentar mi ego: vayan para ver si soy coherente. La prédica y la práctica, ¿coinciden? Si no, esta mujer está del bonete; no me interesa formarme con ella. Porque tiene que coincidir lo que yo bajo como prédica y lo que uso como práctica. Para mí, está totalmente vinculado.

#### EL FRACASO ES UNA GEMA

Les grito: ¡Fracaso! ¡Loser! Para mí, el fracaso es una gema, una joya. Hay que pasar inevitablemente por ahí para aprender. Cuando uno se amiga con el fracaso,

crece tanto, se expande tanto... Yo les explicaba en la clase de tercero, anoche, que estamos muy acostumbrados a frustrarnos, y de la frustración nadie aprende. De la frustración viene el flagelo: "Me pego, no sirvo para nada, qué inútil que soy". Ahora, del fracaso uno aprende, hay que permitirlo, lo que pasa es que la sociedad no te lo permite. Tenés que ser diez en todo y, si no sos exitosa, perdiste, chau, afuera. Yo creo que no, hay que convivir y eso es lo que les decía: es muy difícil para nosotros afuera estar tratando de responder y de ser exitosos y venir a las clases a trabajar: embarrarnos, fracasar, volver a empezar. Ese es el trabajo para mí. Es importante permitirse fracasar, porque no es fácil. Uno nunca quiere quedar como un idiota frente a los demás, porque hay que quedar como un idiota para fracasar. Me acuerdo cuando estábamos ensayando *Mujeres soñaron caballos*. Ensayamos un montón, yo no entendía nada de lo que el director pedía, me iba a casa, lloraba. El director era Veronese, que todavía no era conocido, pero ya estaba *El periférico de objetos*. El primer día de ensayo, a Marcelo Subiotto y a mí nos hizo improvisar, dos horas. Cuando terminó la improvisación, nos dijo: "Nada de lo que hicieron sirvió". Buó: más fracaso que eso, querido, empezamos de nuevo, digo. Pero no es fácil porque uno quiere mostrarse talentoso, lindo, claro, exitoso y la verdad que no: creo que para ensayar, para investigar, uno tiene que ser un *loser*. Yo los mando a ver la película *Pascualino siete bellezas*. Y les pido que miren la escena en la que el tipo

se tira a la piletta de caca. Es una escena terrible, es un sacrificio que hace ese hombre. Bueno, uno en la formación tiene que tirarse a una piletta de caca. Y navegar ahí. Porque de ahí va a aparecer ese diamante al que le voy a sacar la caca y está ahí: es cristalino, facetado y genuino. Asumir riesgos: fracasar frente al otro es un riesgo, siempre. Permitir que se vean las partes de uno más horribles es un riesgo. Nuestra actividad es un riesgo, pero es un riesgo maravilloso.

#### UN BANQUITO ATRÁS DEL OTRO

Yo vivía en un barrio medio humilde. Teníamos una especie de condominio y había un pasillo largo y me acuerdo de que ponía un banquito atrás del otro, el pizarrón era inexistente y daba clases a los banquitos como si fueran alumnos. Desde que me acuerdo. Nosotros somos tres hermanos y los tres somos docentes. Mi mamá era una señora ama de casa y mi papá era un mozo de restaurant. No sé, algún antepasado... quizás... pero esos fueron mis comienzos como maestra. No siento que haya habido cosas más difíciles por ser mujer, o, al menos, no lo tengo registrado. No tengo registro de que algo de lo que me pasó o no me pasó haya sido porque soy mujer. Porque además creo que tiene que ver con mi carácter. Yo voy al frente como un hombre. Tal vez, por eso. Asumí, sí, una actitud activa, pero ni siquiera te diría que llegué a ese punto porque me hubieran pasado determinadas cosas. Tiene más que ver con mi forma de ser, más confrontativa, de armas tomar.

## PRIVILEGIOS

Las giras dejan muchísimos aprendizajes, un montón. En principio, valorar mucho más el trabajo nuestro. Lo que contaba antes, por ejemplo, ir a ver mucho teatro en los viajes y decir: “Uf, la verdad que estamos muy bien nosotros”; eso sí, me permitió valorar mucho nuestro trabajo. Y por otra parte, el viaje crea un ambiente que permite disfrutar de cada cosa que pasa, y que no tiene nada que ver con lo que uno imagina como el éxito de la gira; sino con otras cosas que suceden que son increíbles. Por ejemplo, cuando estuvimos en Moscú, haciendo *Tío Vania*, cuando terminó la función nos dijeron: “Vengan”. Pero, en lugar de ir a los camarines, nos llevaron a otro lugar en el que había seis o siete chicos jóvenes que nos empezaron a cantar una canción, en ruso, en canon, para agradecernos la función. Esas cosas te quedan en el alma. Y después tuve una experiencia maravillosa en Tokio a donde habíamos viajado para hacer otra obra de Chejov, *Un hombre que se ahoga*. Ir a Tokio fue toda una experiencia, dada vuelta, está todo al revés, las calles, todo. Hacíamos función en un galpón, un lugar muy grande que estaba totalmente lleno; ellos usan mucho barbijo (se veía el blanco de los barbijos cuando se apagaba la luz), tienen una idea muy particular sobre la higiene, con la transmisión, el contagio, por eso usan barbijo y usan letrinas, inodoro hay solo en los hoteles. Yo no quería ir a la letrina, pero terminó la función y el baño de ese galpón era una letrina. Yo no daba más, tenía que ir, no llegaba al hotel. Entonces voy al baño —el



SILVINA SABATER

público iba al mismo baño— y mientras estoy ahí, esperando, sale de la letrina, donde yo iba a entrar, una señora japonesa —obvio—, con barbijo y se queda. Lo que pasa es que también tienen una concepción muy distinta a la nuestra en relación con el contacto, ya nos habían advertido cuando estuvimos en Seúl: “No se besen, acá nadie se besa, por favor”. Entonces la mujer hace este gesto, como si me quiere tocar y no se anima y vuelve su mano y me hace... (y yo ya estoy llorando), pone su mano en su corazón y después la apoya en el mío. Y yo pensé: “Qué bendición que es el teatro”. Es una bendición que una persona que no habla tu idioma y ni siquiera sé si podía leer ese subtítulo allá arriba de todo, pero algo la atravesó, algo la conmovió. Bueno, ese tipo de cosas que me pasaron en las giras son una enseñanza: hay otro ser humano y uno de ahí arriba logró conmoverlo, acercarlo y que te lo agradece poniéndose la mano en el corazón... Yo soy una privilegiada. Poder vivir eso es un privilegio.

También encuentro diferencias en ser docente en el exterior. Cuando di el seminario en Barcelona, me di cuenta de que había un problema con el idioma, había algo con el pensamiento y ese tiempo que tienen para pensar en otro idioma producía cierto *delay* en la actuación. Trabajé mucho con eso. Mucha resistencia a hacer Lorca, a pesar de lo cual dije: “Vamos a hacer Lorca.” ¿Cómo no vamos a hacer Lorca?,

¡Dios mío! Amo a Lorca. Me senté en la casa de Lorca y lloré, lloré, lloré y lloré, al lado de su aljibe, ¿cómo no van a hacer Lorca? Bueno. Y sobre todo que, como son tiempos cortos, se complica el trabajo, también cuando vienen actores que uno no conoce, pero que allá son figuras y les cuesta mucho. En Costa Rica me pasó eso: había actores que son bastante conocidos ahí y entonces cuidaban mucho su nombre, su cartel, había cosas que se resistían mucho a hacer. En Madrid, no. Creo que en Madrid son más parecidos a nosotros, en Barcelona son más derechitos, más formalitos. En Madrid fue donde más pude trabajar, se entregaron a la línea que yo les planteaba.

#### **ABRIR CABEZAS Y CORAZONES**

Yo tengo un pensamiento mágico. Obviamente carta astral, todo, estrellas, péndulo, tarot, lo que quieras. Una de las veces que me hice la carta astral, quería saber de mis vidas anteriores —fui bruja, en una encarnación anterior— me salió en la carta: tu misión en esta encarnación es abrir cabezas y corazones. Y creo que uno se acerca mucho a la felicidad cuando descubre cuál es su misión en esta encarnación, y la puede atravesar y la puede llevar adelante. Yo, así como te conté, casi sin proponérmelo, creo que en un punto hago eso. Abro cabezas y corazones. Perdón, que no suene arrogante. Me parece que ayudo a eso.

# 6.

---

## VIVI TELLAS

# UN ESPACIO INCIERTO

---

MARUJA BUSTAMANTE

Directora de teatro y curadora con una gran influencia en la escena argentina. Creadora de Biodrama y directora artística del Teatro Sarmiento, Vivi Tellas abre las puertas a su singular forma de trabajo. La experiencia como capital artístico, lo humano como técnica y el teatro como creación de un mundo para vivir.

### LOS COMIENZOS

Estudié en la Escuela de Bellas Artes. Ahí empecé a pensar que quería ser artista, me gustaba la pintura. Como soy una investigadora experimental rebelde, siempre hice cosas raras. Desde muy chiquita. Quemaba todo en mi casa; hacía pudrir cosas en frascos para ver cómo cambiaban de color y si aparecían bichos; escondía huevos en los cajones para ver si nacían pollitos. Yo lo considero parte de mi formación. Jugaba con los gusanitos del choclo que limpiaba mi abuela y les hacía un parquecito de diversiones hasta que el miedo era tal que los cortaba por la mitad.

Estudié Bellas Artes porque mi familia no me alentaba si quería hacer algo serio, por ejemplo, estudiar Medicina o Abogacía. Me decían: “¿para qué?”. Supongo que no me veían muy capaz. La escuela de Bellas Artes me encantaba, hacía todos los talleres. En el de Escultura se hacía todo y después se tiraba en la batea, entonces había siempre cabezas y manos de barro. Eso fue durante la dictadura, pintar me hizo sentir muy sola. Y ahí empecé a hacer teatro, medio salvaje. Salvaje quiere decir sin preparación, en crudo, sin saber bien lo que estaba haciendo. Mi primera “cosa” escénica fue el grupo de chicas Las Bay biscuits, por el 81. Y era un poco también desde la pintura, o desde mi preparación como artista visual, que empezaba a ver qué era el escenario, ese espacio. Después de Las Bay biscuits hacía monólogos en el Einstein, en una época en que era todo muy difícil. Éramos el grupo de resistencia artística del café Einstein, en Córdoba y

Pueyrredón. Ahí empecé a estudiar Dirección en la EMAD. No existía la carrera, ese año se creó. No había segundo año, entonces lo teníamos que pensar junto con Lorenzo Quinteros, que era nuestro profesor central.

Ana Ítelman, para mí, fue una maestra importante. También fui a ver de qué se trataba con Augusto Fernández, hice un montón de cosas. El otro encuentro muy importante fue con Alberto Ure, que diría que me enseñó casi todo lo que sé de teatro, en esos primeros años de dirigir o de pensar en la actuación.

Mi último maestro fue Stefan Kaegi. Cuando lo conocí a él, empezó un nuevo momento en mi trabajo muy inspirado en ese encuentro, comencé a hacer mi trabajo documental como directora. Yo ya había creado Biodrama para el Teatro Sarmiento, pero mi trabajo artístico como directora se puso muy radical cuando nos conocimos y trabajamos juntos. En ese momento hice *Mi mamá y mi tía*. Yo creo que me fui yendo hacia las artes visuales, con la idea de documentales que parecen una instalación o retratos, y la idea de incluir no actores, gente que no está entrenada en la actuación.

### UN ESPACIO INCIERTO

La primera vez que di un taller fue impulsada y animada por mis actores de la obras de *Teatro malo*, el otro proyecto con el que empecé a dirigir, que eran todas obras mal escritas. Ellos me decían: “Tenés que empezar a dar clases”. Entonces pensaba que, para mí, dar clases era transmitir mi

experiencia, que es un poco lo que trato de hacer hasta hoy. Creo que eso es lo que me interesa, crear un espacio de prueba, de laboratorio. Invitar a los que están ahí en ese momento a investigar, a crear un espacio incierto. No vamos a ir por el lugar que conocemos o que es seguro, lo que es difícil porque uno siempre busca seguridad: o hacés lo que ya sabés de vos, o lo que sabés que va a resultar.

#### LA TEATRALIDAD EN EL CENTRO

No tengo una técnica. Tengo mi experiencia y trato de compartirla. Mi trabajo fue cambiando mucho, hoy doy un taller de Biodrama e investigación en lo documental. Cuando empecé daba clases de entrenamiento actoral y hacíamos Ibsen, Chejov, trabajábamos sobre los textos clásicos, un trabajo un poco más inspirado que el que había hecho con Ure, de mucha improvisación, buscar abajo del texto, que a mí me encantaba. Me encanta el texto, pero hoy busco algo más para mí, algo que me sorprenda, me inquiete, me dé curiosidad. Hago un taller sobre la familia; la familia como teatro. Ahí analizamos fotos y trabajamos a partir de ellas. Por ejemplo, el antes y el después de la foto para ver el movimiento. Hacemos un ejercicio que es la escena bisagra, que muestra el cambio en tu vida, una escena que es un antes y un después. Trabajamos con los sueños, con cartas escritas. En esas escenas, en las fotos, en las cartas buscamos algo nuevo. Es muy lindo pensar que se puede cambiar el pasado, porque el pasado parece algo muy fijo, y tu cambio de perspectiva puede



VIVI TELLAS

hacer que lo veas de otra forma, totalmente distinta. También hacemos el trabajo de teatro encontrado, que es salir a la ciudad a encontrar momentos teatrales, y “enmarcarlos”. Pero el centro de todo ese trabajo es la teatralidad. La teatralidad en la familia, en la realidad. Llevarnos al teatro la teatralidad que hay en la ciudad, en la realidad, en la familia...

#### UN PAISAJE POÉTICO DE LA ARGENTINA

Cuando creé Biodrama yo estaba trabajando en el Teatro Sarmiento, como estoy ahora, pero en 2001. Me llamaron para dirigir el teatro y convertirlo en un centro



VIVI TELLAS

de investigación. Entonces, empecé a pensar en un proyecto, porque me aburre un poco la idea de elegir obras. Quería ver qué puede ofrecer un teatro público a los vecinos, que son quienes lo mantienen con sus impuestos. Algo que saliera también de la gente. Mi fantasía era que hiciéramos un biodrama de todas las personas y entonces se armaría un paisaje poético de la Argentina, o de la ciudad. Y también pensaba en la experiencia de la dictadura, cuando había que esconderse todo el tiempo de ser

uno mismo, no solo físicamente, sino que no podías expresarte con libertad. Biodrama empezó a poner el foco en esas vidas, en esas historias de vida y experiencia. La experiencia es un capital que no te puede sacar nadie.

### UNA GRAN RESPONSABILIDAD

Pienso que el arte puede generar algo transformador en la vida. Aspiro a eso. En mis proyectos, mientras estamos trabajando, yo soy responsable de lo que pasa y me hago responsable. Muchas veces pasó que los procesos de trabajo en Biodrama generaron cambios en la vida de las personas, por ejemplo, en *Tres filósofos con bigotes*. Yo siempre estoy alentando a la gente a dejar su trabajo, siempre me parece que lo mejor que podés hacer es renunciar. Cuando hicimos la obra, uno de los filósofos, profesor de la UBA con una carrera de cuarenta años, pero que trabajaba de otra cosa también, algo de computadoras, creo (y después daba clases, y después se reunía con el grupo de filosofía de Tomás Abraham, y tenía cuatro hijos); un día vino al ensayo y me dijo: “Renuncié a mi trabajo”, en el que estaba hacía como veinticinco años. Yo le dije: “Bien, buenísimo, dejaste ese trabajo horrible que no te interesa” y me dijo: “Sí, pero tengo cuatro hijos, y ahora qué voy a hacer?”, “No sé, bueno, te va a ir bien, te vas a divertir, vas a jugar más con tus hijos, vas a hacer otras cosas”. Él después escribió un libro, realmente le cambió mucho la vida, pero de esa responsabilidad un poco me asusté.

## ENCUENTROS

Los mundos que elijo para trabajar son los mundos con los que me encuentro. Empecé a ir a este grupo de filosofía y me di cuenta de que ahí había mucha teatralidad, mucha puesta en escena. Cuando el curso terminó, decidí que iba a hacer una obra y que se llamaría *Tres filósofos con bigotes*. Y miré a tres que tenían bigotes. Porque el bigote es importante en la filosofía, o aparece bastante.

Después fui a tomar el curso de manejo del ACA, y vi que es como una escenografía, no podía parar de reírme y no podía prestar atención. Estaba lleno de carteles que iban a ningún lado. Después me metieron en un simulador de manejo, ya era el colmo; un asiento único con un volante, con doce personas y todos actuando que manejábamos mientras pasaban un video de una carretera. ¡Qué lindo! ¡Era increíble! Ahí decidí que no iba a manejar, pero sí iba a hacer una obra con los instructores.

Así lo conocí a Edgardo Cozarinsky y quedé fascinada. No sabía que iba a seguir haciendo eso, en cada momento me iba encontrando con distintas formas de mi trabajo. Cozarinsky me convirtió inmediatamente en una espectadora, estaba todo el tiempo mirándolo, no sabía si era verdad o no lo que me decía, pero ya era una espectadora. Y en esa relación encontré la teatralidad con él. Y, cuando conocí a su médico, les pedí a los dos que hiciéramos la obra.

## TÉCNICAS DE APROXIMACIÓN

Una cosa que me pasó cuando hice el *casting* de rabinos, en Nueva York, para hacer

*Rabbi Rabino*, fue que me di cuenta de que muchos rabinos eran geniales, gente muy lúcida, tenían todo muy claro, eran estudiosos... Y eso era muy aburrido. Entonces entendí que necesitaba gente dañada, con algún tipo de herida, una confusión, como si fuera la parte humana del asunto. Los rabinos dañados eran los que más me invitaban a la teatralidad. Estamos todos medio quebrados, la verdad. Como yo también soy una persona herida, no es que tomo a esta gente y digo: “Bueno, vení que yo te ayudo”, pero me hago responsable y me acerco mucho. También uso la técnica de la mimesis. Por ejemplo, con los filósofos yo me transformaba un poco, ellos me decían que yo era filósofa. Con los rabinos también, me veían como una rabina.

Hay otra cosa importante que trato de hacer al principio. Vuelvo a los filósofos: yo no soy del ámbito de la filosofía, iba a ese taller a aprender. No sé nada de filosofía, pero de teatro sí. Entonces hay un primer momento de ser vulnerable y no saber, y después hay una invitación a mi territorio, en donde yo sé, algo sé.

## ALGÚN DESEO

No creo en convencer a nadie de nada, me parece que eso no funciona. La gente tiene un deseo: creo en el deseo. Entonces, si me acerco a alguien, es porque primero tomé el curso, o fui varias veces al templo, o me hice tirar las cartas, como en el caso de *La bruja y su hija*. Empiezo una relación. Después le pregunto, si es que estoy curiosa o interesada y me parece que es una persona con la que puedo trabajar, si quiere hacer

una obra conmigo. Esa persona tiene que tener algún deseo. Es raro porque no sé por qué dicen que sí, es una cosa que a mí me sorprende mucho; que una persona que nunca hizo teatro me diga que sí, que quiere hacer una obra. Muchos están aburridos en sus vidas, o quieren algo nuevo, o tienen alguna cosa pendiente; es un momento de la vida, yo ahora lo entiendo así. Pero nunca trato de convencer a nadie porque, al final, siempre es peor.

Una de las cosas para las que sirven los ensayos es para no tener miedo. En los ensayos creas un mundo en el cual habitar y vivir. Una vez que lo creaste, ya es tu mundo, no estás afuera de él, estás adentro de algo. Eso también es el teatro: una vez que estás adentro de otro mundo te sentís bastante protegido del mundo, y lo podés mostrar.

Una cosa que trabajamos mucho con los intérpretes es la repetición. Es bastante complicado para las personas repetir, por eso pensamos que el interlocutor o el espectador es distinto cada vez; entonces vos estás haciendo esto con personas diferentes. También cambio cosas, trato de cambiar cositas en todas las funciones para mantener viva la llama. Y en cada caso es distinto también. Cuando trabajé con los rabinos, yo había pensado, cuando los veía en el templo, que eran intérpretes, actores, y luego me di cuenta de que eran directores, dirigían la sesión, la ceremonia. Entonces éramos un grupo de directores, peleábamos un montón porque ellos pensaban como directores también. Tenían el poder de saber cómo había que hacer las

cosas. Pero bueno, salió bien igual. Esto lo voy a decir también por la causa feminista: cuando empecé a dirigir teatro, pensaba que tenía que ser como un hombre para dirigir. Entonces hacía cosas que no eran como soy yo. Cosas que dicen los directores: que tenés que tener todo en la cabeza, o ser firme, seguro, o fuerte, estricto, no sé, cosas que yo no soy. Tardé mucho en darme cuenta de que todas esas cosas no me pasan. Y de que puedo dirigir así: puedo ser infantil, puedo jugar, me gusta reír mucho, perder el tiempo, comer... Fue todo un momento para mí encontrar esa forma de dirigir, así, medio infantil. A partir de ahí, como me di cuenta de que podía jugar y divertirme mucho, empecé a inventar cosas todo el tiempo, medio jugando, medio en chiste, pero que después son serias; por ejemplo, el “Umbral mínimo de ficción”, (UMF) Ahora escriben *papers* en Princeton sobre eso, y me parece bien. Pero era medio jugando.

El UMF es una unidad de medida de la ficción, como si fueran los kilos que miden la materia o litros que miden los líquidos, o kilómetros que miden la distancia. Es una medida poética. Un termómetro incierto; algo que no es científico. Pero empezás a mirar y podés decir cuánto UMF hay en un lugar. Mucho UMF es, por ejemplo, Lorca o Shakespeare, es el colmo del UMF: mucha construcción, un texto, un clásico, actores, escenografía... Cuanto más construcción, más UMF. Acá serían las cámaras, o vos sentada ahí arriba sin los zapatos puestos. Es ese momento como en el que empieza a levar el pan... ¿Cuándo la

realidad entra en la ficción?, ¿Cuándo esto que está pasando es la realidad y el tiempo que corre, y cuándo se pone raro, se empieza a construir? Es un ejercicio mirar eso. Me divierte mucho hacerlo, lo hago casi todo el tiempo. Hay indicios de teatralidad, elementos: la repetición, el espectador; un espacio escénico que puede ser la ciudad. A veces, se arman naturalmente espacios que son como escenarios, pero que no son necesariamente escenarios; un vestuario, los uniformes —eso da mucha teatralidad—, una demostración, una práctica. Por ejemplo, una vez trabajamos con los bomberos de Ingeniero White y ellos me contaron que hacen prácticas de incendio, una especie de ensayo. Entonces hicimos un ensayo en un lugar; hay uno que se hace el muerto y todo se cae, lo reviven, hacen todo el teatro. Era impresionante el despliegue, las escaleras, el camión; tiraban agua a la nada, era todo teatral. Eso también podríamos llevarlo para el lado del teatro, y desarrollarlo o intervenirlo. Si empezás a trabajar sobre la historia personal de los bomberos, se abre. Imaginen que uno de ellos para y dice: “Cuando era chico, viví en la calle; tenía cuatro años”.

### **LAS PALABRAS Y LAS COSAS**

A veces pienso que, si hubiese sido publicista, sería un genio... Menos mal que no, porque odia la publicidad. Me gustan los títulos; me gusta encontrar nombres, inventar nombres... Me parece que también viene de los años de estudio, de crear tu propio lenguaje poético como directora. Yo soy muy militante de eso en mi taller: que



VIVI TELLAS

cada uno tenga su poética, su lenguaje. También es una forma de tener claridad para mí misma, porque como hago tantas cosas y pienso tantas cosas, las tengo que ir ordenando, y es parte del ejercicio de transmitir y de dar clases, tengo que hacer ese trabajo de conceptualizar. Muchas veces primero hago las cosas y no sé lo que estoy haciendo. Luego pienso en lo que hice para poder conceptualizar. Esa es mi propuesta para todos ustedes, para todo: hagan las cosas, no saben lo que están haciendo.

### EL FINAL DE UNA OBRA

Me encantan los grupos. Una de las razones por las que me pasé de la pintura al teatro fue porque me sentía sola pintando y pensando que sería artista visual. Me empecé a dedicar al teatro por lo social, por estar con otros, compartir... Por algo de esto me gusta que las obras terminen con algo para comer. Eso es algo que me inspiró estando en Berlín. Estaba en un festival de teatro y en todos lados había comida. En Europa la guerra es muy fuerte, y todo se cruza con la guerra. Ellos lo hacen por la guerra, porque no tuvieron para comer. Te estoy hablando del noventa, como 1990. Eso me gustó, me hizo bien; me parecía tranquilizador. Y lo empecé a incorporar en *Mi mamá y mi tía*, que fue la primera obra documental, que se hacía en mi estudio —era todo un poco extraño porque no sabía lo que estaba haciendo ahí—, y comíamos cosas árabes, turcas, judías,

con la gente que venía a ver eso, para ¿calmarnos? No sé, estar juntos; compartir algo; poder hablar con los intérpretes. O sea, juntarse todos, los intérpretes con el público alrededor de algo. En mis obras, al principio, la gente no entendía nada de lo que estaba viendo; no se entendía si eran, no eran, qué pasaba, por qué. Entonces ese momento de compartir y comer era una protección para los intérpretes y también para los espectadores, que se quedaban charlando y preguntaban... Era como estar un rato más juntos antes de irse cada uno solo a su casa. Cuando termina una obra y me tengo que ir me pasa algo: no me quiero ir tan rápido, me gustaría quedarme charlando. Preguntar qué pasó o por qué hicieron esto. El final de una obra es un momento en el que quedás como desconectado, como una nota de piano que suena un poco más.

# 7.

---

## NORA MOSEINCO

# EL GOCE DEJA HUELLAS PROFUNDAS

---

MARINA JURBERG Y LUCÍA PANNO

Nora Moseinco es maestra y directora de actores. Trabajó y fue premiada en cine, teatro, y televisión, en proyectos como Magazine ForFai, El Descueve, Glorias Porteñas, El Faro, Cara de queso, solo por nombrar algunos. A partir de la fundación de su escuela de actuación, en 1995, desarrolla su propio método de enseñanza. Actualmente, dirige su escuela, dicta cursos de profundización y se dedica a transmitir el método a futuros docentes. Un método de la celebración. Una formación en la que el maestro debe aprender a mirar, mirarse y hacerse preguntas.

### UN PENSAMIENTO DE LA PRÁCTICA

Comencé mi formación a los quince años. Tomé un año de clases con Cristina Bane-gas; dos años con Hugo Midón; unos me-ses, menos de un año, con Ricardo Bartís y unos meses con Pompeyo Audivert. Y después hice cursos: de máscara neutra con Raquel Sokolowicz. Además, me formé mucho en canto, en danza y en yoga.. Lue-go fui leyendo cosas más filosóficas, ya que después me fui para ese lado. Y también considero que en parte soy autodidacta. La formación en actuación fue una forma-ción muy de pulsión. Yo miraba, absorbía y seguía. Viéndolo en retrospectiva, me doy cuenta de que miraba como mis maestros dirigían. Después de eso, enseguida me puse a dar clases en una escuela primaria. Era una escuela muy rara en la que las Artes eran a la mañana y lo cognitivo, a la tarde. Se llamaba Escuela del Encuentro, y terminó muy rápido porque, obvia-mente, nadie quería mandar a un chico a una escuela tan artística en ese momento. Ahí tuve una formación muy alta en lo pedagó-gico, que es finalmente lo que me interesa tanto. Lo recuerdo como un trabajo de mucho *training*: estar con otros maestros y con un equipo pedagógico de trabajo. En las reuniones que se hacían, se trabajaba lo estrictamente pedagógico, que iba más allá de lo teatral, que es el pensamiento de ver al otro aprendiendo. Había mucho pen-samiento en equipo, sobre la transmisión; sobre lo que es estar con niños. Un pensa-miento de la práctica, pero no como la de teatro. A veces, enseñar teatro no está muy relacionado con la pedagogía, parece que

está más ligado al disfrute de actuar; pero enseñar es enseñar, teatro o lo que sea. Es estar en contacto con el otro aprendiendo, más allá de la disciplina del arte. Era un tra-bajo completamente colectivo. Una forma de estar con los chicos. Hay una herramien-ta que me quedó de esa época, que se llama-ba “diario de campo”, que uso hasta en la formación de maestros, que consiste en salir del aula y escribir todo lo que uno siente. Le estoy muy agradecida a esa escuela.

Hugo Midón sabía que yo daba clases y me pidió que dé clases en su escuela; yo tenía diecinueve años... Él vio una de mis mues-tras y me dijo: “Vos hacés algo particular”; invitó a China Zorrilla y a Soledad Silve-ryra para que la vieran. Me pidió que diri-giera, y ahí empecé con Los Susodichos. Cuando vino Mex Urtizberea a ver otra de mis muestras, de chicos más chicos, me dijo que teníamos que llevar ese lenguaje a la tele, y así surgió Magazine ForFai. Entonces la mía fue una formación muy “práctica”, porque hace muchísimos años que doy clases ininterrumpidamente.

### UNA TÉCNICA DE LA CELEBRACIÓN

Es muy delicado pensar que uno tiene una “técnica”, porque parece que la palabra estuviera asociada a “pasos que seguir”, como cuando te entregan un producto y leés el instructivo para armarlo. La “téc-nica” o el “método” parecen sugerir que si hacés esto o aquello, te vas a convertir en actor, y con eso no acuerdo. Me parece que si hay “técnica” o “método”, son dispositi-vos que crean las condiciones para que otro trabaje lo creativo sobre sí mismo. Y eso es

técnico: qué condiciones se crean, qué hace el maestro y qué ve cuando algo ocurre. Es decir que la “técnica” no es un ejercicio; para mí, es un pensamiento filosófico, es ver qué mira ese maestro, en qué está pensando y cómo se posiciona a la hora de enseñar. Cuando yo formo maestros, no hablo de “ejercicios” –esos después les digo que los miren, los piensen, los inventen o los roben– porque, en realidad, lo importante es cultivarse a uno mismo como la figura de “maestro” y hacerse preguntas. Para mí, el “método” es disponerse como maestro a algo que no es cerrado. Una vez escuché que a Nahuel Pérez Biscayart le preguntaron qué había aprendido conmigo, y contestó “la técnica de la no-técnica”. Así que eso también es una técnica, la técnica de no decir que si hacés una cosa, te va a pasar otra; también tiene un orden, una forma de ser pensada, y sus propios mecanismos.

En la escuela trabajamos con algo que a mí me encanta, que parece sencillo y no lo es: ningún maestro tiene la menor idea del alcance de los alumnos. Aunque vos sientas que te gusta, que no te gusta, que va a ser bárbaro, que te encanta lo que el otro hace; todas tus opiniones como maestro no hacen que vos sepas lo que le va a pasar al otro y los alcances que va a tener aprendiendo; de eso se trata el trabajo. Y me encanta pensar que tampoco sabés los alcances tuyos como maestro porque esta técnica, en vez de hacerte sentir fuerte y seguro, te invita a abrirte a tus propios miedos y preguntas, al igual que a los alumnos.



NORA MOSEINCO

Entonces, es una técnica que trabaja con la incertidumbre, que trabaja mucho con el caos, y que no da respuestas porque no pone a los alumnos en el lugar de preguntar y al maestro en el de saber y responder, sino en el lugar de guiar de la manera más inspirada y conectada (me gusta mucho más esa idea que la del talento), y poner mucha atención en lo que ve. Es decir, que el alumno sienta, aunque recién esté empezando, que el maestro siempre tiene algo para ver y que no hace que ve, sino que realmente ve: el coraje, la entrega... El maestro está entrenado para celebrar

la entrega del alumno. Entonces, a veces, con esta técnica se cree que la gente lo pasa bárbaro, y no, es muy complejo estar ahí. Este lenguaje puede crear mucha incertidumbre, pero a través de la permanencia se vislumbra muchísimo disfrute, porque los recursos van más allá del intelecto. No es una técnica intelectual, sino que lo intelectual está al servicio de lo que vas sintiendo. Un maestro que esté dispuesto a ver no es un maestro abnegado, no es alguien que predica. Todo lo contrario, es un maestro que reconoce profundamente sus límites, sus miedos: cuando se siente rechazado, cuando tiene ganas de agrandar...

La verdadera atención del maestro es celebrar que el otro está ahí y tener una profunda fe en que el trabajo va a mostrar el camino para ambos: alumno y maestro. Lo único que tenés que hacer es celebrar que el otro está ahí y que están trabajando.

Esto, despacio, va creando cuestiones que, para mí, son muy importantes, cuestiones colectivas; es decir que, en vez de celebrar lo visible, celebrás la presencia. Entonces, el otro se puede dar tiempo, sin necesidad de producir cosas visibles enseguida. Los que permanecen en la escuela empiezan a descansar sobre esto, y a permitirse momentos más complejos.

Decir que el maestro ve no significa que ve éxitos, sino que ve el trabajo; entonces el alumno se da cuenta de que eso que le pertenecía está siendo visto. Muchos alumnos están contentos porque se dan cuenta de que tiene un valor enorme eso que “les sale”.

Mi trabajo nace con los niños y con los

adolescentes, y el vínculo con el trabajo a esa edad es emotivo y apasionado por naturaleza, una emotividad que no es construida, es la emotividad de que te digan que algo es espectacular, y, si les preguntás por qué, la respuesta es “porque sí”. Este trabajo tiene mucho que ver con el “porque sí”, con el sí. Una parte de las consignas es hacerlas porque sí, sin intervenir con el pensamiento en lo que vas haciendo. Entonces uno no se resiste, no evalúa si lo hizo bien o qué espera el maestro que uno haga. Todo ese modo alumno-maestro creo que se arma mucho en la escuela común, esto de tratar de hacer las cosas bien.

Hay una anécdota que siempre cuento sobre Sofi Saborido, que era alumna mía. Cuando tenía diez años, se levantó de un ejercicio, en el cual estaba acostada, y dijo: “Ah, no es que a mí no me sale el ejercicio, yo estoy en el dispositivo escolar, estoy pensando en términos de bien o mal. No encuentro mis propias respuestas”. Me pareció precioso.

Este trabajo te invita a descubrir tus propias respuestas; es un trabajo de desmonte, lo que te impide tener tus propias respuestas es lo que hay que desmontar y no la ambición por tener respuestas originales. Sofi (Saborido) entendió que el problema no es la creatividad, sino la necesidad de hacer las cosas “bien”.

#### **EL DESMONTTE**

Me interesa la celebración, intuitiva y natural, de que el otro no pretenda ser alguien que no es; eso en lugar de poco, es muchísimo a la larga, porque el movimien-

to lo hace el propio trabajo y no tu intención. Si vos desmontás lo que te impide obtener tus propias respuestas, tus propias respuestas pulsán mucho más de lo que vos te imaginás, entonces estás ante la sorpresa de ver tu propio trabajo en vez de haberlo construido.

Es la idea de un escultor que tiene una piedra, y simplemente lo que hace es sacar todo lo que tapa la escultura, que ya está ahí. Filosóficamente, son mecanismos similares. Se trabaja para dejar al descubierto algo que resulta tremendamente familiar, pero que, al mismo tiempo, es fruto de un gran trabajo y de una gran entrega.

Ese procedimiento no es de voluntad de construir, sino de dejar caer. Lo que pasa es que no dejás caer intelectualmente, nadie lo hace, nadie dice “hoy me quito esta máscara”. Es un trabajo que tiene mucho que ver con el presente, porque va ocurriendo y en algún momento ocurre a pesar de uno mismo.

El trabajo habla por sí mismo, produce un fenómeno de exposición de cosas. Y el maestro lo que hace, de alguna forma, es ser testigo. Es necesario que el maestro no le de credibilidad a sus juicios sobre los alumnos. Un maestro que cree que sabe quién es el otro no puede asombrarse y no puede permitir que el otro haga algo distinto.

#### **LA CONSIGNA: PALABRAS QUE INVITAN A LA ACCIÓN.**

Para mí, la consigna tiene que ser un movimiento de acción y no de pensamiento; es decir que vos la tenés que escuchar y no tiene que llevar a tu cabeza a un lugar

en el futuro, es decir a la especulación del resultado.

Hay palabras que, dichas de cierto modo a un grupo, activan esa acción sin especulación. Cualquier imagen que no contemple una idea cerrada lo es. Es decir, si yo te digo “está triste”, vas a tener una idea, no vas a tener ningún movimiento.

Una vez Mariel (Fernández), una alumna, me contó que Martín Rejtman le dijo que iba a hacer el personaje de una chica que fumaba porro mientras veía fútbol. Y pensé que era extraordinario, porque no sé qué es eso. A veces el “mientras que hacés esto te pasa tal cosa” es lo que te permite estar en ese momento y no en una dimensión de pasado y futuro.

Los adjetivos son un problema si son cerrados. Es más, te diría que no entenderlos es interesante, y la mezcla también es linda, por ejemplo, cauteloso y voraz... ¿cómo será? Las mezclas que lo dejan medio inestable al actor son las que lo hacen estar en la práctica. Lo difícil resulta cuando se dice “es bueno”, “es malo”, “es triste”, “está enojado”. Hay adjetivos inestables en el tiempo; el problema es pensar cosas con estabilidad en el tiempo. Si vos a un niño le decís “qué hermosa esa maldad”, no va a pensar que es malo para siempre, lo toma, disfrutando de eso que ocurrió. Entonces hasta el adjetivo se volvió un acto. Todo depende de cómo se lo escuche.

#### **DETENERSE O NO**

La forma en que se estructura una clase depende de la instancia del grupo y de la instancia del maestro. Un maestro no



NORA MOSEINCO

tiene que dar una clase que no siente; no tiene sentido que vaya a un lugar al que “tiene” que ir, igual que el alumno. Me parece que una clase se arma de un espacio colectivo, de trabajos colectivos primero y después de trabajos individuales. Mi

trabajo cambió mucho a través del tiempo. En una clase para alguien que recién empieza hay más ejercicios, porque el que se inicia quiere sentir que está actuando, entonces se lo otorgás. Depende mucho de la edad y de la instancia cuánto uno puede detenerse o no.

#### **ESTAR COMO EN UN PAISAJE**

El trabajo de formación docente está bien inmerso en esto que te digo del trabajo del maestro y es muy lindo porque los alumnos de formación docente dan clases y se llenan de esa situación de ver clases en la escuela. Yo no enseño diciendo “así se da una clase”, cada uno la piensa sobre la base de sus propias preguntas; al igual que con los actores, trato de que los alumnos de formación docente vean qué les pasa cuando miran una clase, dónde están sus mentes ahora mientras me escuchan.

Uno siempre se organiza y realiza diseños de lo que quiere hacer, y este trabajo propone olvidarse de los planes para que el plan emerja honestamente.

Lo que me encanta del espacio de dirección de actores es que la mayoría de los que mantienen ese espacio terminan tomando la clase. Cuando empecé a dar seminarios de dirección de actores eran todos directores de cine, y había algo muy contradictorio con mi trabajo, porque esperaban que les dijera cómo relacionarse con un actor, era casi como si pidieran instrucciones sobre “cómo amaestrar un cocquer”. A partir de ese momento, hubo un cambio y mi propuesta fue que el espacio de dirección de actores implicase primero

presenciar clases, ser testigo del trabajo, por un tiempo. Estar como en un paisaje, y sentirse poroso en ese paisaje. Porque querer traducir en sistematización todo el tiempo, quizás, te trae cierta calma, pero te va a traer muy poca información de tus propias pulsiones. Este trabajo tiene todo el tiempo la pregunta de la singularidad, que insisto, no es el virtuosismo, sino tu propia singularidad.

Entonces, los directores que vienen a la clase se olvidan a qué vinieron, y empiezan a actuar y la pasan genial. Eso, para mí, es exquisito, valoro mucho ese olvido, porque si no, queda para la vejez la idea de pasarla bien. Esto no significa que sea fácil, sino que uno pueda estar ahí sin tanta especulación. Es genial porque termina siendo muy productivo —aunque es lo que pido que no hagan— porque hay cosas que se empiezan a desarmar. Yo desconozco el formato que predice: estudio, entonces aprendo y, por lo tanto, se ve. Es mucho más misterioso el trabajo.

### **SER MAESTRA ES UN HERMOSO SENTIMIENTO**

Si el pensamiento de ser maestro tiene que ver con el poder, me gusta pensar que es el hecho de poder ocupar ese rol, es decir, que estás autorizado y tenés recursos para estar ahí; que no es lo mismo que tener un poder. Pese a que yo era muy exigente y sufría mucho dirigiendo cuando era más chica, nunca dejé de estar la alegría que me da ver a otro transformarse, y creo que ese es el punto. Es increíble, pero me sigue pasando, sigo celebrándolo enormemente. Para

mí, un maestro es eso: no tanto la idea de autoridad y de conocimiento, sino alguien que celebre lo que nos está pasando, todos queremos eso. En el fondo, muchos de los que nos dedicamos al arte no sentimos una gran autoridad, sino que nos sentimos muy vulnerables. Gracias a la vulnerabilidad podemos traer materiales más sensibles, no porque la tengamos clarísima; y me parece que esto trae mucha comunicación verdadera con el otro.

Siempre fui maestra, porque me parece que es un sentimiento, un hermoso sentimiento que está devaluado.

### **LA RELACIÓN CON EL MIEDO**

Me acuerdo de que el libro de la biografía de Bergman cuenta que él filmaba con un inodoro muy cerca, por los ataques intestinales que tenía por el miedo. En algún lugar uno cree que alguien no tiene miedo, es rarísimo. A mí me gustan las anécdotas emblemáticas... Hay otra de Robert De Niro... Cuenta Billy Cristal en el Actors Studio que, trabajando con De Niro en la película *Analízame*, este se le acerca y le dice: “Si no soy gracioso, por favor, decímelo”; debería tener un miedo... porque efectivamente es mejor no haciendo comedia que haciéndola.

El miedo trae soledad, para el actor, para el director, para el maestro; si uno no está vinculado con su miedo, está muy aislado. Aunque sea terriblemente virtuoso. Hay mucha gente que la pasa mal aunque tenga miles de premios, y uno se pregunta cuál es, entonces, el asunto. Un artista avanzado no es el que no tiene miedo, sino el que

tiene un vínculo más calmo con el miedo. A veces, cuando los alumnos que recién empiezan vienen a las clases y ven a otros más avanzados, dicen “pero este actor es muy talentoso”, o cosas por el estilo, y no tienen idea del proceso que atravesó esa persona. Yo a propósito les digo: “¿No fue horrible todo ese año?” Miro con amor el pasarla mal, las etapas oscuras del trabajo. Cuando uno entrena, ya no siente un abismo frente al miedo. Uno no entrena para eliminar el miedo, sino para trabajar mucho sobre el contacto real con lo que le pasa. Se está muy perdido en un proceso creativo, es un proceso muy vulnerable el de crear.

#### **OLVIDAR EL CONFLICTO PARA CONTARLO**

Cuando trabajo con guiones de cine que me gusta cómo están escritos, quiero que el actor, mientras está contando un conflicto, se olvide de eso, porque le van a pasar más cosas que van a enriquecer el trabajo.

Hay un ejercicio que a mí me encanta; se trata de que escriban en el momento una frase, se la den a otro y ese otro recuerde la frase y la diga. Esos son textos que muchas veces contienen conflictos, son textos rápidos que, cuando el actor los dice, son hermosos simplemente porque se olvidó para qué los dice.

En lo que no creo tanto es en que las cosas tengan utilidad. Después uno, en escena, puede amar, odiar, morir, pararse, añorar a un novio, y disfruto enormemente de que las cosas cuenten. Pero me gusta el actor que se olvida de querer contarlas y simplemente lo hace.

#### **LA TENSIÓN**

Inés Efrón decía que este trabajo crea actores inestables y se refiere a que no es que sabés cómo lo vas a hacer, sino que, si tenés un proyecto que tiene cierta verdad para vos, el mismo trabajo te va a traer el aprendizaje. Y no hago juicio de valores sobre los lenguajes, porque hay actores que están bárbaros en tele y tienen grandes problemas en cine, y viceversa, o gente hermosa de teatro y con problemas para la tele.

Lo importante es ver qué te pasa en una situación, en un texto... El trabajo tiene que ver con el deseo, pero no intelectual. A veces, uno cree que desea algo, pero no es lo que efectivamente deseas. Un alumno, Mariano Saborido, un día en una clase se dio cuenta de que le encantaba cantar canciones de Shakira, y no sabés lo bien que las cantaba. Fue hermoso porque se dio cuenta de lo que le pasaba cuando se dejó llevar sin pensar que eran canciones de Shakira, y terminó llorando por lo que le pasaba. Yo trabajo mucho con eso. Justina Bustos en la clase hace de unos hombres mal hablados, y no es que eso es ella como actriz, es que se permite ese disfrute, ese goce, que no es el de la idea de quién es como actriz. El mecanismo del permiso es lo que te habilita a sentir empatía con un director y con un proyecto, y a recibirlo desde ahí. No es que Mariano (Saborido) se la va a pasar haciendo recitales de canciones, sino que eso le permitió un mejor contacto con su expresividad. El goce deja huellas profundas.

El protagonista de Fuerza Bruta en una clase se puso a desfilarse en cuero; lo disfrutó muchísimo, porque no fue una escena de

modelos. No podíamos parar de verlo, y lo aliviado que se sintió de hacerlo. Es decir, si yo no titulo lo que estoy haciendo, hay algo que me pasa alrededor. ¿Por qué el actor solo debería tener experiencias nobles, elevadas intelectualmente, si ni siquiera las obras se tratan de eso?

Una vez otro actor me dijo: “Es que a mí lo que me dan ganas es hacer de un mogólico”. Y yo decía “¿pero qué problema hay?”. Él físicamente quería estar en esa forma, y le daba vergüenza ajena tener ganas de hacer eso; creía que un actor avanzado no hace ese tipo de personajes.

Otro actor me dijo que, en un *casting*, no quería ser el de siempre: un actor experimentado, cómico. Y eso es lo que celebro; no el resultado, sino que se dé cuenta de lo que estaba pensando, porque normalmente no sabemos ni qué estamos pensando ni qué estamos sintiendo.

En las clases yo les pregunto cómo están, para que me contesten rápido. Cuando pasa eso, al instante se dan cuenta de que están diciendo una idea y no lo que realmente sienten. Por eso muchos de los que vienen a la escuela llegan pensando “Quiero acordarme de qué es lo que me llevó a ser actor. Perdí el recuerdo del goce”. Para mí, enterarte de cómo te sentís es tremendo; y, ante la pregunta, aparecen respuestas muy poéticas como “quiero agradar”, “no me aguanto”, “maestra mía, ¿me amás?”, me dicen cualquier cosa y es hermoso lo que pasa. Todos los que conocemos las clases de actuación sabemos que hay una tensión por ver quién es el bueno, el talentoso, a quién quiere el maestro.



NORA MOSEINCO

El enterarse de cómo se siente tiene una utilidad extraordinaria para el actor, porque baja los niveles de tensión, y se supone que el problema del actor es la tensión. Y la tensión son ideas: de vos, del mundo, de lo que estás haciendo, de lo que hizo el otro. Por eso hay muchos desbloques en una misma clase. Por ahí pensás “bueno, listo,

hoy no es mi día” y parecés triste, y, en realidad, lo que tenés es un enojo territorial tremendo.

### **LA SERIEDAD DE ESTAR CON OTROS**

Hace poco vino Luis Rubio para la película *El amor menos pensado*, en la que trabajan Mercedes Morán y Ricardo Darín. Y trabajamos con un texto hermoso de la película, pero con consignas que lo ponían a él en una zona terriblemente viva y que no tenían nada que ver con el texto. Me entusiasma todo lo que le ocurre al actor independientemente de la palabra escrita, soy curiosa y juguetona con eso. Yo trabajo con mi propio disfrute y no con mi propia idea de calidad.

Es muy paradójal que, cuando uno se entrega a un sistema hay mucho florecimiento técnico. Es invisible, pero en algún punto es como la relación padre-hijo; si vos querés a tu mamá, aunque sea imperfecta, van a pasar cosas. Por eso creo que es mucho mejor entregarse.

En las clases los chicos celebran lo que pasa... La semana pasada, en una clase de adolescentes, les pedí que traigan trabajos hechos. Un chico se puso a tocar una canción con la guitarra y había cuatro chicos llorando... recién empezaba la canción. ¿Entendés la apertura emocional que ya tienen? Es su compañero y no tienen ningún problema en sentirlo todo por el otro. No piensan que es su compañero, que está tocando la guitarra y a ver cómo le va. En cambio, el adulto piensa: “a ver qué texto trajiste”, “¿qué vas a hacer?”, mediatiza la emoción y le pone juicio. Creo que la en-

trega es altamente profunda y comprometida, y que no es naif... Es la seriedad de estar en contacto con el otro y no con los juicios propios.

### **LA PERMANENCIA**

En los cursos de formación docente digo que, como mamá, soy como un actor que recién empieza, estoy llena de ideas. Y como maestra no, no me atemorizan las preguntas; no me atemoriza que una clase tenga problemas, me resulta curioso preguntar. Porque la curiosidad no selecciona. Y me parece que cuando uno está en un rol por primera vez, no te ponés curioso, porque te juzgás y tenés miedo. Eso hace un actor cuando se forma. Por eso la permanencia para mí es tan importante, mucho más que los vislumbres. La belleza de la permanencia es la que te trae recursos sólidos en el trabajo, con los que te vas a poder sostener. La permanencia cambia la percepción y trae las verdaderas preguntas.

### **PROCEDIMIENTOS DE ENTREGA**

A mis alumnos les pregunto siempre ¿si la entrega no es hacerlo bien, qué es? La entrega es la conexión, es estar con lo que pasa. Vos como maestro estás con lo que pasa, y como alumno también. Si lo que pasa es que estás “tensa”, “adorable”, “caliente”, entonces estás con lo que pasa. Vos como maestro seguís esa entrega y la impulsas. Y, cuando ves que alguien está trabajando con mucho florecimiento, lo seguís, y, cuando ves que alguien está en la zona de avance más lento, lo alentás a seguir así. La entrega no es pedir más, es

alentar a que el alumno se dé cuenta de que siempre está en contacto con algo. El material no se construye, es el fenómeno por el cual se entrar en contacto, en presencia con lo que hay. Entonces el trabajo no es de nadie, le pertenece a la presencia de todos. Si vos como maestro lo que alentás es la entrega con lo que hay, significa que todos tienen algo.

Lo que hace la escuela formal es, con falsas ideas de amor, anular procesos de entrega. Te dicen, por darte un ejemplo, “¿qué te pasa que estás tan calladito?, ¿tus papás se separaron?” Se produce una problematización de todo y el alumno empieza a dudar de su sentir, por lo tanto no se entrega a sus propios procedimientos. Entregarse no significa abandonarse, todo lo contrario, porque cuando el alumno se entrega, los sentimientos mutan mucho más rápido y se vitalizan. No hace falta esconderse porque uno está triste.

Siempre les digo a los alumnos “el trabajo no son ustedes; imagínense al trabajo como

algo redondo, con patas, que va trastabillando; no imaginen algo bueno”. Porque si no, es el alumno protegiéndose y el maestro consolando, y no es la idea. La idea es que dejes que el trabajo haga las cosas mal, ¿qué es aprender si no? Yo uso una metáfora que me hace mucha gracia, que es un bebé gateando que dice “che, ¿para cuándo caminar?, ¿cuánto falta?”; el bebé no se lo pregunta.

A veces, alrededor de la idea de un maestro amoroso existe esta contención que no sirve. La entrega es que no hay algo personal, y el trabajo se puede volver feroz, enorme, deforme. Si es personal, todo es mucho más “delicadito”, hay algo que defender. Todo lo que pensamos bueno o malo acerca del trabajo no es el trabajo en sí, son juicios que condenan positiva o negativamente el hacer. Muchos actores se vuelven grandes actores por oficio, por permanencia, porque trabajan tanto que en un momento ya empiezan a hacer cosas sin interrumpirse a sí mismos. Se rinden.

# 8.

---

ANDREA GARROTE

## **EL ARTE TIENE QUE SER EXTRATERRESTRE**

---

MARINA JURBERG

Andrea Garrote es actriz, directora, dramaturga y docente de gran trayectoria y reconocimiento en el teatro nacional e internacional. La fundadora de la compañía El Patrón Vázquez y del ciclo Perfecta Anarquía, comparte los hallazgos de sus múltiples y diversas experiencias en su recorrido profesional. La potencia del teatro como práctica, la empatía en el proceso creativo, el aprendizaje por contagio como conjura contra la competencia.

## EL INICIO ERA UNA FIESTA O CÓMO DEJAR LOS ADJETIVOS

A los trece o catorce años empecé a interesarme por el teatro; nunca pensé que iba a ser actriz: siempre creí que iba a estudiar Letras, pero empecé la carrera y me cambié a Dramaturgia. Comencé desde el hacer, desde la experiencia. Tomé cursos de *Clown* con Guillermo Angelelli y Raquel Sokolowicz, y trabajé con un grupo que hacía un tipo de teatro muy raro: teatro participativo. Nos lanzaban a la calle a hacer escenas con la gente sin que la gente se diera cuenta de que estaban pautadas. Y yo iba muy valiente y muy contenta, para mí era un planazo, era una fiesta, aunque no tuviera mucha idea porque no había leído mucho teatro. Fue después de que fui adquiriendo lo que sería la herencia, el legado, la tradición; en los inicios aprendí desde el hacer. Después empecé en el Sportivo Teatral, que es uno de los lugares que considero más importantes en mi formación. Ricardo Bartis es un personaje muy motivador, que genera una fuerza muy grande, y a quien le estoy agradecida; tanto como a Mauricio Kartun, con quien estudié dramaturgia. Después tuve la suerte de estudiar en España, con varios profesores catalanes, entre ellos Sanchís Sinisterra, a quien yo le digo “el Kartun español”, porque es maestro de maestros de dramaturgia. Él trabajaba desde la pragmática lingüística y ahí yo uní... La dramaturgia del actor empezó a tener mayor sentido para mí. Comencé también a dar clases muy tempranamente. Mis primeras clases fueron en colegios primarios; fue muy poco tiempo,

pero lo recuerdo como una experiencia fundante porque fue la primera vez que vi cómo el teatro podía transformar un grupo muy rápidamente. Pude ver cómo los estereotipos, los lugares y los roles que estaban como “adheridos” a los niños se movían muy rápido a través de la improvisación. Eso para mí fue revelador de la potencia que tiene el teatro como práctica: cómo borra esas categorías, ese adjetivo que uno se pone o le ponen, y que, a veces, es puro padecimiento. Aunque sea un adjetivo bueno: yo creo que el adjetivo es algo no INHERENTE adherido al ser, es un poco molesto. Es más, desde la actuación trato que nunca se piensen los personajes desde el adjetivo, sino más desde la situación que están viviendo. Eso a uno lo vuelve más empático con las personas, porque empieza a entender que las personas son su situación. El actor debe encarnar y ponerse en determinada situación donde es visto de una manera nueva, y para eso debe abandonar un poco el “yo”, los adjetivos que viene cargando en su vida social. Incluso en el trabajo con texto, porque creo que cuando un actor lee un texto y lo comprende, comprende una totalidad, lo que el personaje le propone; y, si lo adjetiva, no está haciendo un trabajo que es justamente renunciar a su comprensión. Creo que lo que tiene que actuar no es su comprensión sino otra cosa: en cierta forma, tiene que defender ese personaje, no lo puede juzgar. Tiene que encarnarlo defendiéndolo, tanto con herramientas técnicas – según lo figurativo con lo que se esté manejando en ese momento – considerando cuál es la posición

en ese juego situacional en el que está. Qué luces debe prender en la situación, cómo la debe iluminar, que, a veces, es contrario a lo que uno piensa ideológicamente, o lo que uno siente. Creo que siempre –en la categoría de teatro que sea– uno tiene que entender cómo no actuar el mismo sentido literal, cómo producir extrañamientos en la imagen. Entonces, en un punto sí, uno tiene que abrir la metáfora desde la acción. Dejar ese lugar vacío, de misterio, no completar todo.

Creo también que hay muchos otros espacios que son formadores: las lecturas que uno hace, las conversaciones que resulten reveladoras... Los hermanos, o la falta de... Los amigos. La propia conciencia que uno adquiere sobre su historia, sobre su vida. Todos los elementos que sean des-alienantes son elementos formativos. Porque no solo el arte es la maestría de lo técnico, la competencia en cómo utilizo las técnicas y cómo las llevo adelante, sino la mirada del artista, esa mirada sensible que puede ver un poco más allá del sentido común. Y eso es algo que se lleva del arte a la vida tanto como que se adquiere de la vida y se lleva al arte.

#### **LAS TÉCNICAS EN RAMILLETE Y EL PACTO DE LA EMPATÍA**

Las técnicas para mí son herramientas, no son un fin en sí mismo. A mí me gusta utilizar varias de esas herramientas. Algo que por ahí me caracteriza es haber trabajado consignas que vienen desde la dramaturgia y llevarlas a la escena. Las técnicas me gusta que vengan como “en

ramillete”, digo yo. Utilizamos una técnica para iluminar la imagen sensorial completa, otra para pensar lo que es la situación y los diferentes tipos de interacción, una que propone un lenguaje naturalista, otra que propone un lenguaje más formal. Y así los mareo un poco. Me gusta marearlos, marearlos, marearlos y pedirles ejercitación, pedirles una devolución a través de unas ejercitaciones de esos dispositivos que vieron. No se puede dar todo en una clase de tres horas. Es necesaria una propuesta y la mía es tratar de que ellos rápidamente se transformen en productores de teatro, que traigan aunque sea manchones, hipótesis de situaciones o cosas que quieran trabajar, para, en los últimos meses del año, poder dirigirlos. Es como si yo los entrenara para poder dirigirlos en eso que trajeron, en eso que proponen. Entonces terminamos corrigiendo... por ahí las dramaturgias, haciendo una dirección de esas escenas, de esas ejercitaciones. A mí me gusta que se propongan lenguajes diferentes. Cada objeto teatral te va llamando, va proponiendo un juego de lenguajes, una figuratividad distinta. Me peleó un poco con la idea de los actores que salen todos cortados por una misma tijera, por eso me gusta usar técnicas que van desde lo surrealista a técnicas más de actuación en cámara. Inclusive técnicas más extrañadas, a través de las que se trabaja otro tipo de tensión; algunas son casi improvisaciones literarias, porque está puesto el foco en la construcción de un lenguaje, que puede ser poético o incluso filosófico. Pienso que las consignas para funcionar necesitan nitidez

y apertura. Es importante no completarla totalmente, dejar un lugar abierto para que el otro pueda meter su voluntad de actuación, su deseo también de romperla. Muchas veces la ruptura de la consigna está buenísima, o justamente lo que no sale. Lo que no sale interesa en tanto hay un camino en el intento de que salga, entonces la consigna está trabajando, como trabaja la contradicción en el teatro, o la acción dramática que empuja un *status quo*, entonces en eso hay una teatralidad interesante. En cuanto a la estructura de una clase, hacemos un precalentamiento físico que tiene más que ver con conectarse con el cuerpo. A mí me gusta no guiar mucho en ese entrenamiento porque después uno está solo; más bien se trata de acentuar la percepción de cómo está mi cuerpo y qué es lo que mi cuerpo quiere hacer. Me parece que está bueno que en este precalentamiento haya algo de danza. Es muy gracioso porque después uno va a fiestas donde hay gente de teatro, y bailan raro, a mí me encanta. Un baile no normativo. Después ya viene la consigna, para la que están todos juntos y pasamos a ver más particularmente. A esto le siguen ciertas devoluciones. Que son devoluciones genéricas, sobre el tema, sobre lo que pasó ahí. Siempre pienso que son tiradas de cartas. No se pueden sacar conclusiones muy categóricas sobre un actor o sobre su comportamiento por una tirada de cartas. Uno va viendo, acumulando y va entendiendo por dónde va asociando ese actor, cuál es su tendencia expresiva, y después lo que quiere es ayudarlo a desarrollar herramientas. También



ANDREA GARROTE

suele presentarse una cosa muy común entre los actores que afirman: “Me aburro, me aburro de mi tendencia expresiva, ¿qué tengo que hacer?” Porque además del “yo social”, cuando uno se lo saca, aparece un “yo actor” en algún momento. “Yo actúo así”, y aparece algo, cuando a uno le dicen “actúa”, uno suele salir con algo. Entonces aparece la pregunta: ¿cómo hago para correrme de ese lugar? Muchas veces es proponer un material, por eso van pasando por muchas ejercitaciones y se llega a un material que me parece que ahora va a

ser un desafío. A través de esta obra, este relato, esta ejercitación, los actores van a adquirir una nueva experiencia. Aunque, a veces, es necesario trabajar obras distintas o hasta con otros directores para que aparezca otra cosa.

Para las clases de dramaturgia alguna vez he intentado también un precalentamiento físico. No escribimos en clase porque si no, no tendríamos tiempo. Entonces se dan las ejercitaciones y luego se habla mucho de las obras. Y ocurre un poco lo mismo en relación con las devoluciones que lo que ocurre en las clases de actuación: uno lee, y por ahí sirvió la obra de uno para ver determinado tema y vamos por ahí. Y eso les resuena a todos, está claro, es un pacto. Lo que se dice de una escena o de un actor me tiene que resonar a mí. Hay un pacto en los espacios que uno coordina o habilita, que es el pacto de la empatía. El actor tiene que trabajar la empatía todo el tiempo. Tiene que decir “estoy en el lugar del otro” todo el tiempo, miro como mira el otro. Me parece que el mundo es bastante doloroso, competitivo, hay un pensamiento comparativo que solo produce sufrimiento, entonces justamente me parece que lo que hay que hacer es correrse de ese lugar. Generar grupos donde no esté ese peligro, entender que se aprende por contagio. Que haya compañeros que produzcan es justamente lo que a mí me va a motivar, me va a contagiar, voy a aprender más rápido, estoy al lado.

#### **HABILITAR DETERMINADAS ZONAS**

Para el trabajo con los obstáculos o las trabas de los intérpretes en las clases, uno

es naturalmente bondadoso, porque lo que quiere es que el otro mejore. Dirigiendo todo, es más dramático porque lo que uno quiere es que la obra esté buenísima y que este actor haga lo que tiene que hacer. Me parece que los directores deben pasar por la actuación para poder comprender si la traba es que el instrumento no me responde, porque no lo tengo entrenado o porque no tengo habilitada determinada zona. Es raro porque, por ahí, es una zona emocional, por ahí es la música del habla, y entonces decís “fíjate en esto”. Muchas veces mando a los actores a cursos específicos, porque acá no trabajamos eso. “¿Pueden ir a un curso intensivo de tal cosa?” Es lo mejor. O también puede ser algo que tenga que ver con la comprensión de lo que está haciendo, con querer cerrar un mundo, con ser demasiado representativo, con la comprensión del lenguaje que tiene que manejar, con la comprensión de lo que da en la escena para los demás. Porque algunas veces hay gente que es muy inteligente, tiene una gran comprensión de la escena, pero el cuerpo no le responde. No le responde porque no vibra con la energía que quisiera. En ese caso, hay que encararlo por ahí. Y si es una cuestión de la comprensión de la escena, el tiempo es un gran amigo. A veces hay que esperar que esa ficha caiga. Ver teatro, participar y entrenar es algo que naturalmente va acomodando las cosas: estás entrenando eso todo el tiempo, al ver un proceso y acompañar el proceso de los demás también se comprenden cosas. Hay muchas cuestiones que se entienden por querer construir una escena, por el deseo

mismo de querer hacer teatro. Eso también, por ahí, es muy característico de nuestra ciudad, la gente hace mucho teatro y eso no pasa en otros lugares. En otros lugares los directores dirigen, los escritores escriben (y por ahí no tienen contacto con el teatro) y los actores actúan. Y eso acá no sucede, es raro. Decimos: “Encontremos un director que no actúe”. Bueno, hay, pero es raro. Porque si yo llevo adelante un proceso, si yo alguna vez intenté escribir una escena, voy a leer mejor, y voy a entender mejor. Y, sobre todo, voy a ser más listo cuando me llamen para actuar en una obra y diga: esta obra me gusta, o no.

### LA BÚSQUEDA QUE RECORRE

Creo que sí es posible que haya un recorrido común a la dirección, a la dramaturgia y a la actuación. En lo personal, me cuesta mucho el teatro que no tenga humor en el sentido del fluido, “humor”, que no sea húmedo, que no pueda aparecer la emoción. Me cuesta el teatro que se impone como una verdad. Hay algo que enseña mucho la actuación y la práctica teatral y es que no hay una verdad. Esto que los filósofos dicen hace un tiempo me parece que la banda del teatro lo sabe desde hace mucho. Las situaciones están compuestas por puntos de vista. ¿Qué personaje lleva la verdad? ¿Cuál de ellos es el que tiene la verdad de este mecanismo endemoniado en el que estamos adentro? Porque está hecho de todos nosotros, de esa interacción. Eso es algo que me parece que me interesa en todos los ámbitos, cuestionar la idea de una única verdad. Me interesa también la



ANDREA GARROTE

idea de que en todo ámbito, el teatro tiene que ser extraterrestre. No puede seguir la agenda, la agenda es muy peligrosa para el arte. Con agenda quiero decir aquellas situaciones sobre las que ahora se puede protestar, o es bien pensante protestar. Me parece que no se puede convertir una obra de arte en un decir muy claro, como si fuera un posteo de Facebook, para decirlo brutalmente, sino que tiene que competir con esta realidad que está impuesta. A veces, uno siente: me imponen hasta sobre qué debo protestar, qué está bien y qué no, y otras cosas me las dejan afuera, son



ANDREA GARROTE

como tabú, o no nos podemos organizar. Entonces, me parece que ahí el teatro viene a mostrar otra cosa, a atentar contra la realidad, con todo aquello que esté formado, que forma la realidad, contra todo ese proceso de normalización, el arte tiene que escaparse por arriba, mezclar cosas antes no mezcladas, proponer justamente que eso se mueva. Es la pregunta. Se parece a la filosofía en ese sentido: el arte tiene que hacer buenas preguntas. Proponer más el misterio de la complejidad humana. Una de las cosas que me parece que hay que aceptar es la complejidad, lo hablábamos en relación con el adjetivo: nadie es bueno o malo; desde el punto de vista de la actuación no conviene plantarse desde ahí. Uno tiene que despejar y poder ver toda la situación. No quiere decir que, desde este relativismo lírico que tiene la gente de teatro, uno no vaya generando sus convicciones, claro que las genera. Y una convicción para mí muy fuerte es que el arte tiene que ser UN POCO extraterrestre.

#### EL EQUILIBRIO DEL TIEMPO

Un balance que priorizo en las clases, como un equilibrio en el cual organizarme, tiene que ver con los tiempos: lo que más me importa a mí es ser democrática en los tiempos. Porque, si por mí fuera, me quedaría, en un momento, con algo que está pasando, investigaría, lo haría crecer, me quedaría un rato, pero sé que tengo veinte personas atrás que también quieren pasar, entonces, bueno, digo “hasta acá”. La realidad es que disfruto mucho de ver lo que sucede teatralmente en las clases: se

ve muy buen teatro, a veces suceden milagros que en la obra no. Y, además, uno está viendo la construcción, está viendo la cocina, entonces eso le agrega una teatralidad también poderosa. En relación con los contextos en los que se da el encuentro de la clase, más allá de enseñar en Argentina o en el exterior, encuentro más diferencia entre dar un curso anual que me permite tener una relación con la gente que un seminario sea breve. Es como si uno va y hace como un pavoneo, un muestreo. Les muestra unas consignas y piensa: “Esto sería buenísimo si lo hiciéramos otra vez”, y se va. Es lo mismo que sea en España, en Colombia o en Neuquén.

#### PERFECTAS ANARQUÍAS

El ciclo, *Perfecta anarquía*, nuclea las obras que se producen en el taller. Allí se producen también obras que están en cartel y que se ensayan afuera porque no hay tiempo físico, es más bien: bueno, hacé tu obra con esto. Estás trayendo cosas muy largas. Yo voy a ver un ensayo. En *Perfecta anarquía* tratamos que no duren más de treinta y cinco minutos las cosas. Algunas duran quince. Surge por observar que desde hace mucho tiempo que se produce teatro, escenas que, por ahí, son breves, pero que uno ve que son muy buenos trabajos. El nombre surge porque – quizás estoy ya hasta inventando – una vez tuve un encuentro con unos taoístas. Pero recuerdo que cuando hacíamos estas puestas de luces, les decía: “Hay que tener una actitud... Practicar el Tao”. Era un momento del Tao en que uno practica el servicio: “Estoy acá y, aunque

parezca que no estoy haciendo nada, estoy atento a lo que está pasando a mí alrededor y, si se necesita algo, yo sé que se necesita y lo voy a buscar”. Era más bien una estrategia para que no charlen en las puestas de luces, donde hay un ruido que decís, ¿por qué estoy gritando? Claro, si están todos hablando. Y funcionó, hay algo que empezó a funcionar, también se contagia. Entonces en un momento dije: esto es una perfecta anarquía. Como esa idea utópica del anarquismo donde ya no hay un poder, está tan distribuido el poder que todos somos iguales, una especie de colaboración que circula. Te podés encontrar con un texto de un autor norteamericano, encontrarte con un recital poético o con escenas de humor, o con investigaciones de lenguaje raras, más “pinterianas”. No sabés, pero, evidentemente, debe tener una impronta el ciclo porque la gente va en busca de algo.

### TEXTURAS Y TEXTUALIDADES

En cuanto a los modos en que la teoría participa de mi práctica, no soy muy afectada a citar libros: nombrar tal autor y dar una clase sobre ese autor. Sin embargo, confío en que todo lo que he leído, después estudié filosofía y hasta me interesé por el cine. Todo eso de lo que siento que me he nutrido colabora, creo, en que pueda ir pensando. La teoría entra cuando hay un pensamiento activo, *in situ*, sobre lo que está sucediendo, y ese pensamiento trae conceptos teóricos. Pero la teoría teatral a mí me aburre mucho, me cuesta muchísimo leerla, prefiero leer otra cosa. No digo que esté mal, ¿eh? También hay una

diferencia vinculada al trabajo con improvisación o un proceso con texto previo: en este último caso es un trabajo que ya tiene algo muy resuelto y es que hay un texto. Y eso es importantísimo. Un poco el desafío será comprender desde qué posición hay que actuar el texto y ahí empieza el trabajo más actoral; si bien siempre se le hace alguna dramaturgia a los textos, cuando empieza una situación más de improvisación, va quedando un texto que es factible de ser modificado, es casi que se modifica desquiciadamente hasta el día del estreno. Porque siempre lo podés mejorar, porque siempre hay un lugar de apertura, porque todos están activos metiendo un texto más o encontrando un lugar más para morder, porque ya entendieron de qué va y aparecen las cosas más felices en el momento en que ya estaba casi todo hecho. Es muy mágico porque aparece todo junto, una idea de puesta con una idea de lenguaje, y el texto que lo acompaña.

Un desafío interesante se da también en el trabajo con la poesía, estuve investigando sobre eso y me gusta mucho lo que pasa. Trato de conectar a los alumnos con la poesía, leemos textos poéticos. Primero porque aparece algo muy mágico cuando uno le pone la voz y el cuerpo: la poesía crece muchísimo, en nuestra comprensión. Porque se lee mal poesía, se lee sin voz. Es un poco esto que decían: San Agustín estaba loco porque leía para adentro. Porque antes se leía en voz alta, si no, no se leía. Después se empezó a retirar la voz en la lectura. Es hermoso hidratar los textos poéticos. Son un condensado, así como

son breves en la hoja, está bueno que sean breves en la escena: piden cierta contundencia y brevedad. Y no los vas a entender todos de una, hay que ver qué imagen, qué situación puede dejar que el texto se manifieste, pero tratar de meter teatralidad, sin molestarlo, sin pisarle la cabeza a esa combinatoria de palabras que no se sabe por qué nos produce placer. A veces sucede: hay una combinatoria de palabras de la que no entendiste nada de lo que dijo, pero estimula algo, porque es nueva, no sé; después te la olvidás. Es rarísimo, es como esos chistes que uno olvida. Ay, me encantó eso, ¿qué fue? Tenés que hacer la operatoria para recordar. Hay algo que necesita de energía y de hacer sonar un texto, casi cada letra de ese texto. Ese es un trabajo vocal, de proyección y de modulación que está bueno entrenar porque si no, devala que ahí falta entrenamiento.

#### **ACTUAR Y ESCRIBIR COMO FORMAS DEL PENSAMIENTO**

El trabajo en *Perfecta anarquía* es bastante colectivo. Quizás sucede que uno ya viene más con la intención de escribir su escena, o escribir su obra breve; entonces trae un material y elige a los actores. Pero hay muchas cosas que salen de agrupaciones, tríos, dúos. Creo mucho en eso, a mí me parece que es posible escribir teatro entre varios. Funciona. Sobre todo, cuando hay una complicidad. De hecho, mi primera obra la actuábamos con Rafa (Sprengelburd) en la computadora mientras la escribíamos y era casi escribir una conversación. Creo que eso funciona, y aparte es muy diver-

tido escribir medio improvisando. Tenés que tener la capacidad de concentración y de trabajo para no colgarte, sumado al hecho de que el tiempo de la escritura es difícil, hay que aguantarlo, hay que elegir la palabra, hay que encontrar el tiempo y el modo para que eso se dinamice. La improvisación es muchísimo más rápida. Una cosa que me pasó cuando fui a estudiar a España fue que me invitaron a un laboratorio de actores. Eran casi todos actores muy importantes. Y venían dramaturgos importantes a ver cómo los actores improvisaban con unas consignas. Entonces se les daba a los intérpretes una consigna de improvisación que era bastante dramaturgica. Los actores improvisaban, eran bastante buenos, trabajaban muy bien en equipo. Se veía algo que era interesante. Por ahí, estaban una hora armando un material bastante bueno. Los dramaturgos, que en general no habían pasado por la actuación, porque en España son más de escritorio, mirando. Y al final, a mí me impactó mucho porque el docente, el maestro, les pregunta a los actores que terminaron de actuar qué “sintieron”. Decían: “Bueno, me sentí bien, en un momento hice algo que podía funcionar.” “Después me sentí rara porque...”. No hay mucho que contestarle a esa pregunta del sentir. Se da vuelta y le pregunta a los escritores qué “piensan”. Y ahí a mí me agarró una cosa... Está bien, habían estado una hora sentados y era su momento. Pero empezaban a hablar de grandes planes que tenían ellos sobre eso que habían visto, lo que harían, ¡pero los que acababan de escribir algo que

estaba bastante bien eran los actores! Es extraño ese lugar. Yo creo que los actores piensan teatro y piensan muy bien teatro. Para mí es tan admirable ver a un dramaturgo que se pone a actuar como un actor que se pone a escribir, como un regalo. La escritura es una forma de pensamiento, es un compañero, es la aparición de un amigo nuevo que es uno mismo. Es un salvavidas. Un globo aerostático para viajar.

#### LA GDT

A mí las giras me enseñaron muchísimo. Primero es la idea del viaje: el viaje iniciático, estar en otro lugar, con otra gente, es imprevisible lo que pasa. Tuve la suerte de empezar a viajar a una edad, sobre mis veintes, que está bueno, conocés más gente. Después había que volver rápido porque uno tenía obligaciones, un hijo, y cosas. Ya no había tanta posibilidad de apertura, era más un trabajo que se parecía a sí mismo. Pero, sobre todo, las primeras giras fueron muy reveladoras. Primero era para mí sorprendente irme a otro lugar, un festival, y encontrar gente que era de mi tribu. Eran de otro país, pero, sin embargo, hacían teatro, entonces había como una conexión enorme. Empecé a pensar: la gente de teatro es como si hubiera sufrido un éxodo, están repartidos por varios lugares, pero se juntan y tienen códigos comunes. Eso es maravilloso. Aprendés de ver qué se está haciendo en otros lados, cómo se produce en otros lugares. Nosotros dialogamos mucho con el teatro europeo donde parecía que el director era el rey. Ahora parece que el escenógrafo es el rey. Hay una cosa de

quién manda en ese teatro, quien pone el sello. Acá es mucho más colectivo todavía. En las giras también sucede que se empieza a ver como eso que viste te alimenta y ellos se llevan algo. Como el teatro necesita ser híbrido, necesita mezclar, necesita alimentarse de formas, los intercambios circulan muy rápido.

#### LOS CONJUROS

Creo que el miedo no es un buen compañero; para mí, hay que tratar de alejarlo. Hay que hacer chistes, hay que abrazar al otro. No somos médicos y nadie va a tener un paro cardíaco porque hiciste un furcio. Creo que el escenario debe ser un espacio en el cual ir adquiriendo seguridad. Pasa algo cuando la gente comienza por primera vez a actuar, ¡pierde facultades! Si alguien que nunca actuó pasa a actuar, le pasa que, por ahí, no puede hablar, o le pasa algo físico, empieza a tener ruidos gestuales... No pasa nada, es normal, es porque estás en un territorio que no conocés, vos quedate ahí. Horas de vuelo y tus facultades van a ir volviendo. Están los que se hiperventilan y decís: ¡no!, te vas a desmayar. Siempre digo que los actores nos damos con aire. Pero hay algunos que directamente no pueden controlarlo. Y también hay miedo a la mirada juzgadora, porque uno viene con una mirada seteada para juzgar, entonces hay que retirarla porque sabés que aparece la de la propia persona. Que la persona entienda cómo estuvo, qué le pasó, y se lleve un pensamiento. A veces, no es muy amoroso el pensamiento que tiene sobre sí mismo o sobre lo que hizo. Es mucho más dramá-

tico para la propia persona que para el que estuvo mirando. Pero cuando la persona se siente así, entonces, justamente, lo que hay que hacer es generar un grupo que desacralice y vaya acompañando ese proceso.

### LOS CAMBIOS CONJUNTOS

Como actriz, no me resultó más difícil hacer mi carrera siendo mujer. Me parece que hace ya muchos años que la mujer se ganó un lugar importante en la actuación. O, simplemente, se deben haber cansado de poner hombres vestidos con peluca. En la actuación, las mujeres tienen un peso, una trayectoria, hay referentes. Hay algo que la mujer, además, trae en la actuación y es que es mucho más pirotécnica en sus gestos. Hay muchas veces que las chicas la rompen y los varones vienen flojos. Quizás, por estar más condicionados en la gestualidad y en la expresividad, en el afuera. Las mujeres pueden ser más “locas”, hay algo del loqueo y de esa energía que está más permitido. Entonces, en ese lugar, no sentí especialmente una dificultad. Como dramaturga sí lo sentí: una era parte de una minoría, y no estoy hablando de mucho tiempo atrás. Una lo naturalizaba, pero éramos una minoría. Se trataba como una excepcionalidad: “bueno, es dramaturgia femenina”. Me convocaron una vez para una edición de textos de mujeres y el resto eran bastante más grandes que yo, había un hueco en mi generación, teníamos poco

en común, pero eran mujeres. Y había que hacer fuerza para editar algo todas juntas. Eso es maravilloso cómo cambió, en todo el ámbito de la escritura. Recuerdo que un amigo me dijo hace un tiempo, mucho tiempo atrás: “Yo no leo literatura femenina”. Era común. Y hoy, cuando le recuerdo eso, me asegura: “No, yo no dije eso”. Hay muchos cambios en el teatro, por ejemplo, en la cantidad de dramaturgas y directoras importantes que existen; aunque también el Teatro Cervantes fue fundado por una mujer y la estadística sigue siendo tremenda, creo que dos mujeres dirigieron en cien años. Sin embargo, bueno, creo que el teatro es un lugar de amistad, en el sentido quizá más socrático: comparto una visión de mundo con el otro y me hermano con el otro. Las diferencias son bienvenidas y solo desde la amistad se pueden producir cambios conjuntos. Y me parece que eso es muy importante, más que la pelea, la posibilidad de ir juntos. Porque así uno entiende que hay un montón de categorías que se mueven más fácilmente. En relación con la actuación, sí, IGUAL sigo viendo que en la producción industrial, en las series, hay más protagonistas femeninas, hay muchas series que ahora están protagonizadas por mujeres, pero parecería que la actriz todavía en la ficción industrial tiene que responder a determinados cánones de juventud y belleza para generar empatía, todavía es así.





# STAFF

---

**AÑO XIV – #35 / JULIO 2019**

**EDITOR RESPONSABLE**

Marcelo Allasino

**DIRECTOR PERIODÍSTICO**

Carlos Pacheco

**SECRETARÍA DE REDACCIÓN**

David Jacobs

**CORRECCIÓN**

Laura Occhiuzzi

**PRODUCCIÓN EDITORIAL**

Graciela Holfeltz

**DISTRIBUCIÓN**

Patricia Ianigro

**DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN**

Jorge Barnes

**ILUSTRACIÓN DE TAPA**

Jimena Toledo

**FOTOGRAFÍAS**

Alejandra Del Castello.

**REDACCIÓN**

Avda. Santa Fe 1235 – piso 1  
(1059) Ciudad de Buenos Aires  
República Argentina  
(54 11) 5815-6661 interno 100-103  
editorial@inteatro.gob.ar

**IMPRESIÓN**

Impresión a cargo de EUDEBA



Instituto Nacional  
del Teatro

EDITORIAL