

Entrevista a Andrea Garrote

por Marina Jurberg

Realizada en marzo de 2018, en el marco del ciclo Maestras, producido por el Rojas y curado por Maruja Bustamente, Marina Jurberg y Lucía Panno.

M: Bienvenida, muchas gracias por estar con nosotras. Vamos a empezar con una fácil. ¿Cuál fue tu formación o cómo empezaste a estudiar?

A: Empecé a interesarme por el teatro a los trece o catorce años. Nunca pensé que iba a ser actriz, siempre pensé que iba a estudiar Letras. De hecho, empecé la carrera de Letras y la dejé. Me cambié a Dramaturgia. Y empecé desde el hacer, desde la experiencia. Empecé haciendo cursos de Clown con Guillermo Angelelli, Raquel Sokolowicz. Empecé 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 ellos se dieran cuenta que eran escenas pautadas. Y yo iba muy valiente y muy contenta, para mí era un planazo, era una fiesta. Pero no tenía mucha idea, no había leído mucho teatro. Así que después fui adquiriendo lo que sería la herencia, el legado, la tradición, pero aprendí desde el hacer. Después entré en otro grupo que hacía montajes, directamente. Después me metí en el Sportivo Teatral, que es uno de los lugares que yo considero más importantes en mi formación, que dirige, como saben, Ricardo Bartís. Un personaje muy motivador, que genera una fuerza muy grande. Yo tengo mucho agradecimiento con él. Con Mauricio Katun, con quien estudié dramaturgia. Después tuve la suerte de estudiar en España, con varios profesores catalanes y entre ellos estaba Sanchiz Sinisterra, que yo le digo “el Kartun español”, porque es maestro de maestros de dramaturgia. Él trabajaba desde la pragmática lingüística y ahí yo empecé a entender un par de cosas. La dramaturgia del actor empezó a tener mayor sentido para mí. Y empecé, también, a dar clases, muy tempranamente. Así como me mandé a actuar, me mandé a dar clases.

M: ¿Y cómo fue que empezaste?

A: Mis primeras clases fueron en colegios primarios. Fue muy poco tiempo pero lo recuerdo como una experiencia muy fundante. Porque fue la primera vez que vi que el teatro podía transformar un grupo muy rápidamente. En la primaria, con los estereotipos, los lugares y los roles que a los niños estaban como adheridos, cómo se movían muy rápido a través de la improvisación. Y 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 adherido al ser, es un poco molesto. Es más, desde la actuación yo trato de 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. Y el actor debe encarnar y ponerse en determinada situación donde es visto de determinada manera nueva. Y para eso debe abandonar el yo un poco. Los adjetivos que viene cargando en su vida social.

M: ¿Más allá de si trabajás con texto o con improvisación decís esto de correr el adjetivo?

A: Sí. Creo que cuando un actor lee un texto y lo comprende, comprende una totalidad, comprende lo que el personaje le propone, y si lo adjetiva no está haciendo un trabajo que es justamente renunciar a su comprensión. Porque 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, como 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.

M: ¿Y pensás que eso mismo se pone en juego cuando se hace montaje de algo más pos-dramático? Porque por ahí entonces las lógicas empiezan a ser...

A: Yo no hago teatro pos dramático. Entonces no sé si lo comprendo muy bien... Así que no sé qué contestarte. Siempre que hay un texto y hay una imagen uno está agregando con su cuerpo y su interpretación otro sentido. 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.

M: En alguna entrevista leí que tu primer contacto con el teatro tenía que ver con tu abuela. Me gustaría saber más de esto de los orígenes.

A: Cuando mi abuela llegaba a mi casa yo corría a tirarme y meterme en la cama. Y esperaba que ella saludara a todo el mundo para que viniera a mi cuarto a saludarme específicamente a mí y me contara un cuento. Fueran las tres de la tarde o las siete... Ella me contaba algo. Y me solía contar obras de teatro que ella había visto y me describía las escenografías, los vestuarios, la música. Y es paradójico porque yo podría hacer teatro con el actor, la palabra y una lucecita, justo no soy una fan de las escenografías ni de los vestuarios. Sin embargo creo que recibía eso que ella me estaba contando. El presente escénico era: Ella me estaba contando algo sobre el teatro, muy entusiasmada y eso era lo que recibía, más que la parafernalia que ella contaba, lo que a ella le pasaba.

M: ¿Pensás que hay otras situaciones o experiencias que son también formativas, pero que no necesariamente se dan en los talleres? Digo, en la formación del artista puede haber algo que sea formativo y que no necesariamente pase en el aula...

A: Sí, absolutamente. Sería muy tonto decir "la vida", pero creo que es. También las lecturas que uno hace, las conversaciones que puede llegar a tener que sean reveladoras... No sé, lo 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 sólo es la maestría de lo técnico el arte, de 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 lo lleva al arte.

M: Ya que hablaste de la técnica: ¿Qué técnicas usás? ¿Qué es la técnica para vos?

A: Las técnicas para mí son herramientas. No son un fin en sí mismo. A mí me gusta utilizar varias de esas herramientas, que por ahí son mis favoritas...

M: ¿Cuáles, por ejemplo?

A: Es difícil terminar de entender cuáles son, porque el nombre no te dice mucho, es casi como explicar una ejercitación. Algo que por ahí me caracteriza es haber mezclado un poco consignas que vienen desde la dramaturgia y llevarlas a la escena. Esas 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. Uno no puede, en una clase de tres horas. Uno tiene que tener una propuesta, mi propuesta es tratar de que ellos rápidamente se transformen en productores de teatro, que traigan aunque sea manchones, o 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, te va proponiendo un juego de lenguajes, una figuratividad distinta. Me peleo 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. Técnicas más extrañadas, donde se trabaja otro tipo de tensión y algunas que sean casi improvisaciones literarias.

M: ¿Literarias por el uso de textos literarios?

A: Porque pusiste el foco en la construcción de un lenguaje, que puede ser poético o por ahí filosófico. Hacemos ejercicios que tienen que ver con eso. Por ahí son un plomo, pero a mí me encantan.

M. ¿Qué pensás que tiene que tener una consigna para funcionar?

A. Nitidez y apertura. No hay que completarla totalmente. Hay que dejar como un lugar, ahí 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 es cuando 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.

M: ¿En la pelea con la consigna?

A: Sí.

M: ¿Y cómo se estructura una clase? Obviamente debe haber diferencias sobre la atura del año pero en términos generales...

A: Y, 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 sólo. 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 esta danza... Es muy gracioso porque después uno va a fiestas donde hay gente de teatro, y bailan raro, a mí me encanta. Bailan como fuera de ritmo, hacen caras, o van para atrás. Y decís: sí, está bien. Y mientras hay gente que dice: Ahí están los de teatro que hacen esas cosas.

Después ya viene la consigna, donde están todos juntos y pasamos a ver más particularmente y después vienen ciertas devoluciones. Que son devoluciones genéricas, sobre el tema, sobre lo que pasó ahí. Yo 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 donde va asociando ese actor, cuál es su tendencia expresiva. Y después lo que quiere es ayudarlo a desarrollar herramientas que no están muy desarrolladas o si se presenta la cosa que pasa muchísimo entre los que son actores: 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 actué así”, y aparece algo. Donde dicen actuá y uno sale con algo. Levanta la ceja, en mi caso. Uno dice: ¿cómo hago? Muchas veces es proponer un material, por eso van pasando por muchas ejercitaciones y se llega un material que me parece que ahora va a ser un desafío, a través de esta obra, este relato, esta ejercitación vas a adquirir una nueva experiencia. A veces hay que trabajar obras distintas o hasta con otros directores para que aparezca otra cosa.

M: Me quedé pensando, en las clases de Dramaturgia, ¿Cuál sería el equivalente al precalentamiento físico? ¿O hacés precalentamiento físico con los dramatugos también?

A: No. Lo he intentado, a veces lo intento. Corremos las mesas, pero todo queda como a mitad de camino. No. No escribimos en clase porque si no, no tendríamos tiempo. Entonces se dan las ejercitaciones y luego se habla mucho de las obras. Y, lo mismo. 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 sólo produce sufrimiento, entonces justamente me parece que lo que hay que hacer es correrse de ese lugar. Generar grupos donde no esté ese peligro, sino también entender que se aprende por contagio. Que haya compañeros que la rompan es justamente lo que a mí me va a motivar, me va a contagiar, voy a aprender más rápido, estoy al lado.

M: ¿Cómo se puede operar sobre un obstáculo? ¿O sobre un alumno o alumna que esté trabado? Dijiste algo recién sobre ver qué desafío... A veces uno dice, incluso dirigiendo: “Esto está trabado”.

A: Dirigiendo todo es más dramático. En las clases uno es naturalmente bondadoso, porque lo que quiere es que el otro mejore, no estrenar la semana que viene, 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 yo mando a cursos específicos a los actores, porque acá no trabajamos esto. "¿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 hay veces que 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 el algo que naturalmente va... Estás entrenando eso todo el tiempo, al ver un proceso, acompañar el proceso de los demás, se entiende. Hay muchas cosas que se entienden por querer construir una escena, por 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 lo directores dirigen, los escritores escriben, y por ahí no tienen contacto con el teatro. Los actores actúan. Y eso acá no sucede, es raro. Decimos: "Encontremos un director que no actúe". Bueno, hay, pero son raros. 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. Vieron que a veces es: ¿Va a estar buena? Porque es lo que uno va a elegir hacer en su tiempo libre o lo va a hacer los sábados a la noche o los domingos a la tarde durante un año. Entonces podés decir ¿Está bueno? ¿Qué es lo que me llama la atención de este material? Porque no es fácil leer teatro e intuir... Es una convocatoria. A veces te convoca la energía de la gente, trabajos anteriores, más que, por ahí, el texto. Uno sabe que ese texto se va a mover. O a veces ni hay texto.

M: Recién decías que dirigir es más dramático. ¿Vos pensás que hay algo en común que recorre las distintas prácticas? Dirigir, actuar, enseñar y escribir, que sea una cosa tuya que vos puedas nombrar. Recién hablábamos de la dramaturgia del actor y de ese concepto medio vago... Como una búsqueda, quizá existencial no es la palabra más feliz pero algo que recorra, una búsqueda tuya.

A: ¿Personal o en general? En lo personal me cuesta mucho el teatro que no tenga humor en el sentido del fluido, que no sea húmedo, que no pueda aparecer la emoción. Viene de "fluido" "humor". 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 tiempo. 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 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. Agenda digo 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 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 ello 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. 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 desde 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: el arte tiene que ser extraterrestre.

M: ¿Cómo sería un balance entre cierto nivel de certeza y de intuición, en la clase? A veces uno va como midiendo. ¿Qué lugares te permiten pisar fuerte? Como decir: La consigna es un lugar al que volver

A: Me parece que lo que uno balancea son los tiempos. Lo que más me importa a mí es ser democrática en los tiempos. Porque si por mí fuera yo 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. Pero disfruto mucho de ver lo que sucede teatralmente en las clases. 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.

M: ¿Qué diferencias encontrás entre enseñar en la Argentina y los cursos que hacés en el exterior?

A: Más diferencia encuentro entre dar un curso anual, tener una relación con la gente y que sea un seminario breve. Más allá de dónde sea. Es como que uno va y hace como un pavoneo, un muestreo. Les muestra unas consignas y dice: "Esto sería buenísimo si lo hiciéramos otra vez", y se va. Es lo mismo que sea en España, en Colombia o en Neuquén.

M: Te pregunto sobre Perfecta Anarquía. Que nos cuentes cómo empezó el ciclo y también cómo habías llegado a ese nombre y qué instancias de aprendizaje da.

A: Hace mucho tiempo que se produce teatro. Escenas por ahí breves pero que uno dice: "Che están muy buenas". Estas obras breves, estos relatos, estos monólogos. Y naturalmente ellos se agrupaban y hacían presentaciones. Funciones, vamos a decir. En el mismo escenario, veías una, veías otra, como no teníamos escenografía, se trabaja con muy poco. Una sala grande te pide un marco, te pide escenografía, empezás a extrañarla. Entonces decíamos: vamos a lugares pequeños y hagamos la situación simultánea. Ese ciclo, Perfecta Anarquía, nuclea las obras que se producen en el taller. Después en el taller se producen obras que están en cartel

y que se ensayan afuera porque no hay tiempo físico, es ya: bueno, hacé tu obra con esto. Estás trayendo cosas muy largas. Yo te voy a ver un ensayo. En Perfecta Anarquía tratamos que no duren más de treinta y cinco minutos las cosas. Algunas duran quince.

El nombre surge porque me acuerdo que yo en algún momento hablaba de... Quizás estoy ya hasta inventando. Porque una vez tuve un encuentro con unos taoístas, ya no me acuerdo qué me dijeron y por ahí es un invento ya mío. Me acuerdo que cuando hacíamos estas puestas de luces, 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 alrededor y si se necesita algo, yo sé qué se necesita y lo voy a buscar. Una estrategia para que no charlen en las puestas de luces, donde hay un ruido que decís ¿Por qué estoy gritando? Están todos hablando. Y funcionó, hay algo que empezó a funcionar, también, se contagia. Entonces en un momento pasó que 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. Y aparte el nombre es divertido porque no vas a ver... Evidentemente deber tener una impronta el ciclo porque la gente va a buscar algo. 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.

M: Vos contaste que estudiaste Letras y me preguntaba cómo conjugar una formación más teórica... Cómo hacer dialogar esa dicotomía, que quizá no existe, entre una cosa más teórica y la práctica...

A: Me olvidé todo, igual, lo que estudié.

M: Por ahí cómo entra la teoría en las clases de dramaturgia o con los actores, si entra. Cualquier teoría.

A: Yo no soy muy afecta a citar libros, tal autor y dar una clase sobre ese autor. Sin embargo confío en todo lo que he leído, después estudié filosofía, hasta en cine me interesé. Todo eso de lo que yo 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?

M: ¿Trabajás con texto en las clases? Bueno, recién decías que en Perfecta Anarquía trabajan con textos teatrales. ¿Cómo es el trabajo diferente cuando se trabaja con texto o sin texto?

A: El trabajo con texto ya tiene algo muy resuelto y es que hay un texto. Y eso es importantísimo. Un poco es comprender desde qué posición hay que actuar el texto y ahí empieza el trabajo más actoral, siempre se le hace alguna dramaturgia a los textos, pero empieza más una situación más de dirección, más convencional. Lo que aparece como una improvisación o a veces va quedando como 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 apretura, 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.

M: ¿Y cuál sería el desafío para la puesta de textos poéticos? La improvisación y los textos dramáticos ya tienen una especificidad más escénica. Pero en el trabajo con la poesía, recién decías algo de lo poético...

A: Estuve investigando sobre eso y me gusta mucho lo que pasa. Yo trato de conectarlos 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. Esto que decían hace mucho, que 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 que 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 producen placer. A veces sucede. Hay una combinatoria de palabras que no entendiste nada de lo que dijo pero estimula algo, porque es nueva, no sé. Después te la olvidás. Es rarísimo, es como los chistes que uno se los 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 o que devela que falta entrenamiento ahí.

M: ¿Algo de eso se ponía en juego para la ópera *Envidia*?

A: Una experiencia rarísima la que mencionás. No puedo hablar de ese montaje sin referirme a sus circunstancias. Era una suiza que había hecho una composición muy rara, muy contemporánea de un texto de *La Extravagancia*, que es una obra que Rafael Spregelburd escribe para mí hace muchísimos años. La autora decidió hacer una música muy rara con ella, era todo muy raro. Creo que no se entendía nada. Venía una orquesta pequeña, eran de varios lugares de Europa entonces ellos tampoco se entendían entre ellos. Yo no hablo mucho idioma entonces todo era muy raro. Como encima tenía que venir un cantante suizo importante se agregó un personaje a la obra, que no estaba. Se llamaba *Envidia* porque se hacía *Satánica* y *La Extravagancia*, y ahí estaba este muchacho suizo. Y lo dirigí lo que pude, hice lo que pude. Pero ahí te das cuenta que uno está mirando cómo se ensamblan posibilidades. Pedimos una cosa, nos dan esto. Viene esto, tienen tres días. Y uno aguanta eso. Yo miraba eso que quedó, lo co-dirigimos con Rafael, es como si se hubieran juntado cosas y decís bué. Y aparte hacían cosas que no les habíamos pedido, rarísimas. Fue muy raro.

M: Relacionado a la dramaturgia colectiva, ¿cómo se da? Por ahí Perfecta Anarquía tiene algo de eso, por ahí escribe uno...

A: No, es bastante colectivo. Por ahí pasa que uno ya viene más con la intención de escribir su escena, o escribir su obra breve. Y entonces trae un material y elige los actores. Pero hay muchas cosas que salen de agrupaciones, tríos, dúos. Yo creo mucho en eso, a mí me parece que es posible escribir teatro de a varios. Funciona. Sobre todo cuando hay una complicidad.

De hecho, mi primera obra la actuábamos con Rafa en la computadora mientras la escribíamos y era casi escribir una conversación.

M: ¿Hay alguna otra técnica además de la improvisación para llegar a la dramaturgia colectiva? ¿O esta situación de escritorio medio que es como una improvisación *in situ*?

A: Yo creo que eso funciona, y aparte es muy divertido escribir medio improvisando. Tenés que tener la capacidad de concentración y de trabajo para no colgarte y el tiempo de la escritura es difícil, hay que aguantarlo, hay que elegir la palabra. Hay que encontrar el tiempo para que eso se dinamice. La improvisación es muchísimo más rápida. La escritura te dice pará, vamos, se va poniendo... Una cosa que me pasó cuando fui a estudiar a España, me invitaron a un laboratorio de actores. Eran casi todos actores muy importantes, de tele. Y veían dramaturgos importantes a ver cómo los actores improvisaban con unas consignas. Entonces se le daba la consigna de improvisación, que era una consigna bastante dramática, a los actores. Los actores improvisaban, eran bastante buenos, trabajaban muy bien en equipo. Se veía algo que era interesante. Y por ahí estaban una hora armando una obra increíble. Y estaban 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 yo hice algo que podía funcionar. Después me sentí rara porque... No hay mucho que contestar. 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, ¿no? 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 feliz ver un dramaturgo que se pone a actuar como un actor que se pone a escribir, porque es como un regalazo. 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.

M: ¿Qué pensás del talento?

A: Me suena a algo bíblico: tiene tres talentos de un talento. ¿Qué puedo decir? Obviedades, que hay uno que parece que hubiera nacido para hacer eso, gente que le cuesta más. Son caminos, nadie la tiene atada, en el arte podés adquirir oficio pero hay gente que por ahí le va muy bien y se empieza a debilitar artísticamente. Otros que un día aparecen.

M: ¿Pensás que hay algún aprendizaje o algo específico que se de en las giras?

A: A mí las giras me ensañaron muchísimo. Primero es la idea del viaje, el viaje iniciático, estar en otro lugar, con otra gente, es imprevisible lo que pasa. Yo 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, había como una conexión enorme. Entonces 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, quién pone el sello. Acá es mucho más colectivo, todavía, en lo que se llamaría el teatro latinoamericano. Y por qué nosotros, como siempre, no pertenecemos mucho a lo latinoamericano. ¿Y por qué no pertenecemos? ¿Qué es lo latinoamericano? Y empezar a ver como también en eso vos te alimentás de lo que viste y ellos se llevan algo. Como el teatro necesita ser híbrido, necesita mezclar, necesita alimentarse de formas, eso circula muy rápido.

M: Algunas de las otras maestras hablaron del miedo en el proceso de ensayo y también de enseñanza. ¿Cuál pensás que es el trabajo sobre el miedo de ese actor o de ese estudiante?

A: No es un buen compañero, para mí hay que tratar de alejarlo. Hay que hacer chistes, hay que abrazar al otro. No somos médicos, nadie va a tener un paro cardíaco porque hiciste un furcio. Creo que el escenario debe ser un espacio de 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 como ruidos gestuales... No pasa nada, es normal, es porque estás en un territorio que no conocés, vos estate ahí. Horas de vuelo y tus facultades van a ir volviendo. Están los que se híper ventilan 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 entiende 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 dramático para la propia persona que para el que estuvo mirando y dice: Sí, lo hizo para el orto, después, mañana... No pasó nada, no es que alguien dice qué horror. Pero la persona se siente así, entonces justamente lo que hay que hacer es generar un grupo que desacralice y vaya acompañando ese proceso.

M: Vamos con la última pregunta del ciclo que es: ¿Cómo fue hacer tu carrera siendo mujer? Si hubo algo que por ser mujer fue más difícil o es más difícil.

A: Como actriz, no. Me parece que hace ya muchos años que la mujer se ganó un lugar en la actuación importante. Simplemente se deben haber cansado de poner hombres vestidos con peluca. 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. Por ahí 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 como más permitido. Entonces, en ese lugar, no. Como dramaturga sí lo sentís, que cambió muchísimo como directora. Uno era parte de una minoría. Y no estoy hablando de mucho tiempo atrás. Uno lo naturalizaba pero éramos una minoría. Se trataba como: bueno, es dramaturgia femenina. Había un grupo que me convocó para hacer una edición, y eran bastante más grandes, había como un hueco, no había gente que viniera después. Eran señoras grandes y entonces era raro, tenía poco en común pero eran mujeres. Y había que hacer fuerza para editar algo todas juntas. Eso es maravilloso como cambió, en todo

el ámbito de la escritura. Yo recuerdo que un amigo me dijo un tiempo atrás, mucho: yo no leo literatura femenina. Era común. Y hoy, cuando le digo eso me dice: no, yo no dije eso. Hay muchos cambios en el teatro, la cantidad de dramaturgas y directoras importantes que hay. El teatro Cervantes fue fundado por una mujer y la estadística sigue siendo tremenda, creo que dos mujeres dirigieron en cien años. Pero bueno, creo que el teatro es un lugar de amistad, en el sentido quizá más socrático que es decir: 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. Sigo viendo que en la producción industrial, en las series la mujer todavía no tiene un lugar... Hay protagonistas femeninas, hay muchas series que ahora están protagonizadas por mujeres, pero están todas buenas. Hay algo todavía de ese canon. Podemos ver a un actor, un hombre maduro que es el protagonista de un drama. Pero parecería que la actriz todavía en la ficción industrial tiene que responder a determinados cánones de belleza para generar empatía. Todavía es así.