

Entrevista a Norma Aleandro

Por Lucía Panno

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.

Evocando la famosa frase: ‘Maestra no se nace, se hace’, quería preguntarte sobre tu propia formación, tus orígenes, tus inicios.

Cómo empecé y cuándo. Cuando empecé tenía trece años. Fue una decisión rara, un intercambio que hice con mi padre, él quería que yo siguiera los estudios tradicionales. Y yo le prometí seguir estudiando si me dejaba hacer teatro. Mis padres eran actores así que sabía dónde me metía. Entré a una edad 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 yo preferí ir al Teatro Cervantes, que dejé, porque empecé a trabajar muy seguido. A trabajar en teatro. Era bastante raro porque no tenía una técnica, me guiaba por algunas cosas que decía mi madre, el director, todo el mundo... Porque todo el mundo era mayor que yo en las compañías, así que todo el mundo me decía algo, entonces me pasaba la vida entre bastidores, lo 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, y no lo veía sino que lo veía exactamente igual. 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.

¿Y la respuesta de tus padres?

Tenía yo, 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 pateando. 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 absolutamente, muy buen director, tenía la gracia, el don, de decirte cosas que te iban guiando, en un personaje tan difícil a los diecisiete años, *Verano y humo* es 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 caminar ese camino raro y difícil. Y 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 Gatma era una directora de teatro y maestra en Francia, que vino a la Argentina. Se llamaba Gatma porque era la esposa de Garma, un psicoanalista nuestro: Madame Garma nos daba clases de teatro y había traído El Método. El Método era el método de Stanislavski. Que así se dice. Parece que ser que Stanislavski nunca quiso que eso se llevara a la práctica. Pero lo editaron después de que él murió, paseó por el mundo y allá vamos. Y esta mujer nos enseñaba a hacer improvisaciones, que era algo que nunca se había hecho para escuelas de teatro, aquí. 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 porque era un teatrillo, para no subir, me daba pánico. Me parecía que era genial ella, hablaba una mezcla de francés y castellano, así que era un ser rarísimo, europea, una señora muy elegante. Un día nos dio un ejercicio, que nos hizo subir, con un grupito, eran improvisaciones sobre la guerra, porque ella venía de la guerra. El escenario era un puente por el que pasábamos, corríamos, habían bombardeado nuestra aldea, que estaba en un lateral, pasábamos por el puente y cuando estuviéramos en el medio nos iba a decir: "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 murió, si viene angustiado, si viene con miedo, etcétera". Yo como era chica, todos tenían amigos y compañeros, yo era 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 y caí y quedé muerta. Cuando terminó el ejercicio ella subía y nos daba 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 a veces. Yo ahí salí de la clase, 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 estoy trabajando en teatro, todo lo que hacía me miraba Simone Gatma, 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. 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 algo a lo que te has referido y es que hay como una impunidad alegre.

Como mucho sádico suelto.

Las anécdotas se repiten y es como algo *vox populi*.

Yo misma tengo alumnos que me han contado cosas en ciertas clases, que son aterradoras.

¿Qué recomendás para eso? ¿Qué tipo de recaudo se puede tomar?

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, esto es lo terrible. Porque si es cuestión de probar, de pronto pueden probar cosas absolutamente siniestras para una persona.

Con respecto al método, yo lo fui dejando con los años, mucho después. Usé el método de la memoria emotiva y la memoria sensorial.

Lo que Stanislavsky escribió, probó, trabajó con ello y lo 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 Stanislavsky decían que se habían publicado esos libros sobre lo que ellos estaban investigando con Stanislavsky. No: "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 edita los libros, se los llevan a Estados Unidos, se reparten por el mundo. Pero hasta cierto punto, porque en Europa no entró.

De hecho, vos has dicho que se puede empujar a un estado de alteración a un actor...

Lo que tiene 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 utilizar tu propia memoria para crear un personaje. Para utilizar un ejemplo pedestre, que todos conocemos, podemos tomar *Romeo y Julieta*. La escena en que ella se despierta del largo sueño que él creyó que era su muerte y 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 puedes recordar de tu vida que sea tan terrible que te haya dejado en el estado en que está Julieta en ese momento. Que lo padezcas. Se crea todo un clima, todos los demás estudiantes están pendientes, el maestro también, la que hace Julieta empieza a tratar de recordar, la ayudan con memoria sensorial, qué olores había, cómo era el lugar, quién era. Y de pronto, a una alumna se le había muerto la mamá. Entonces piensa: "lo que más triste en mi vida fue la muerte de mi madre". 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: "Ahora, a ver, tratá 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. Bien, 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, la muerte de la mamá, su estado, recuerda otra cosita que no se acordaba, que era que el perro que era 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 dolido del 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. Pero es más difícil lo otro, 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 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.

Ariane Mnouchkine plantea que el actor es un atleta de los sentimientos. Lo postula de esa manera

Qué linda frase.

Es frente a la llegada de unos deportistas que van a visitar el teatro, el espacio de investigación y dice: “Bueno, ellos son los atletas del cuerpo, acá les presento a los atletas de los sentimientos”. Yo entiendo que el teatro además de la interpretación, es lo incapturable, en cierto sentido. ¿Cómo se pueden capturar, los sentimientos? O ¿cómo es el método una vez que abandonas El Método?

Si abandonás el método, no es El Método lo que tenés que entrenar. Te entrenás vos. Un actor tiene que estar muy bien entrenado, físicamente, en todo sentido. Su cuerpo, su voz. Una armonía general hay que lograr y una disposición del cuerpo, para hacer. Como un trapecista, para hacer. Por eso me encanta la frase, 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 persona 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, o cuando el personaje dice tal cosa esto no le cae bien porque después pasa... Seguir el análisis ya más cercano al personaje. ¿Se pondría un saco negro? No creo. Empezamos a armar al mismo tiempo, qué zapatos me pongo para ensayar con 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

En parte es un producto de la comprensión profunda del texto y en parte de la imaginación.

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 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 donde andar en un camino incierto. Para construir una persona. Cuando uno más o menos siente que está bastante construida, 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." O sea, mil maneras de llegar a hablarte con tu compañero, como si ella yo no fuera ella sino que ella era mi hermana. Esto, que parece demencial, sucede. Sucede si uno tiene muy entrenado el instrumento porque ayuda mucho a los buenos pianistas tener una buena técnica. Si no tienen una buena técnica, difícilmente puedan tocar muy bien por más que tengan mucho talento musical. Entonces la técnica que se aprende con los años, y no terminás nunca de aprender porque vas necesitando distintas técnicas para distintos momentos, distintas edades de tu vida y se te van ocurriendo distintas cosas. 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?

No, para nada. Hay algo que se ha discutido mucho, que es la cuestión de dónde entra la palabra cuando se trabaja en teatro, porque lo que algunos dramaturgos a veces critican es que muchas de las investigaciones se hacen excluyendo lo que es la escritura teatral, improvisando situaciones en base a lo que se imagina del texto, y después está la otra postura que dice que no es una apoyatura, es la que es determinante también para la acción dramática, entonces lo que me pregunto, en lo que se improvisa, en lo que se piensa, ¿En qué momento entra la palabra?

La palabra no se tiene que perder, o sea, la palabra es la partitura, a eso tenemos que llegar, es más, es una partitura que no vamos a tocar solos, salvo que sea un monólogo. Dejemos de lado los monólogos. Es una partitura, me voy a tener que poner de acuerdo con ella, yo doy el Do y ella va a dar el Re, o sea, no podemos trabajar sin el texto, lo que sí se hace a veces, y a veces es bueno, es improvisar con algo que de verdad 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 bueno vamos a probarlo así y vamos a improvisar y de pronto descubrimos que yo tenía que caminar más rápido para que ella me alcanzara. Digo, por decir, para esas cosas te puede servir, para sacarte de ciertos momentos donde de pronto, no sé, el director de orquesta dice: "bueno improvisen un rato a ver si le pegamos después con la nota exacta". La nota exacta es la nota exacta, y acá está pasando algo que aprovecho para decirlo, hay una dificultad grande en la dicción de los actores hoy día, tan grande, que es difícil a veces entender que están diciendo y en qué idioma están hablando. De verdad, hay gente que no por supuesto, pero hay como una especie de, llego al escenario a hacer la función con los zapatos de la calle, con el jean roto que uso todos los días, con la camisa sucia. Y allá va. Hablo como en casa. No se puede hablar como en casa, no nos entenderían si

estuviéramos hablando como en casa. No se entiende, no se entiende nada, y si no se entiende nada no vale la pena ir al teatro y pagar la entrada, de verdad no vale la pena, y lo malo es que se ha contagiado esto en televisión y en cine. Y entonces cuando entra alguien que le entendés te agarrás, decís: “Que no se valla, que no se valla de la escena”, porque es muy difícil lo que está pasando, se han dejado de lado las clases donde te enseñaban a vocalizar para hablar. Así como los cantantes tienen que aprender a vocalizar para cantar, nosotros tenemos que aprender a hablar el castellano, en este caso el argentino. Pero no como de pronto lo habla un chiquilín que dice: “No, sí, salí maa, no se te ocurra”, que es una manera de hablar de hoy, bárbara, a mi nieto me cuesta entenderlo, pero bueno es un problema de abuela y nieto. Pero en el teatro no podés hacer eso.

Claro, eso pienso que es un desprendimiento de esta confusión del naturalismo

Sí, un error muy grave, por eso te digo que entran como van de la calle, porque dicen: es una cosa natural, espontánea. No, no puede ser que ese personaje este vestido así, no puede ser que hable así y yo no lo entienda.

Hay que estudiar muchísimo para parecer natural, espontáneo.

Exactamente, hay que armar una espontaneidad, hay que armar una naturalidad, hay que armarla, no es como en la vida.

Son las técnicas que ofrecés, que no solamente has estudiado en tu carrera, sino que has enseñado te quería preguntar, porque hace un tiempo mencionaste que tenías un interés muy especial por la metodología del teatro Kabuki. Y quería saber si lo habías llegado a aplicar en cierto momento, o incluso en alguna clase.

No. Me intereso muchísimo porque de verdad tienen ellos una técnica muy extraña, muy profunda y difícilísima, no nos serviría para nuestro teatro. Ellos tienen un teatro que es una manera de hacer algo, muy precisa, muy controlada, muy interesante.

Un entrenamiento de cuerpo y voz muy imaginado.

Un entrenamiento de toda la vida, un elenco de Kabuki en Japón llega a estar en el escenario hablando o cantando, y se ha entrenado a lo mejor veinte o treinta años. Sobre todo, por ejemplo los personajes de mujer, son hombres los que los hacen y son los que más tardan en prepararse para ese personaje, o sea que llegan a hacer de damiselas jóvenes y bellas a los setenta años. Un poco duro, pero es un estilo tan raro, tan difícil y tan lleno de cosas ínfimas que el que está en la platea sabe qué quieren decir: un tono de voz, una manera de poner la mano, una coreografía con el pie, una corrida o una sentada, una posición para que la vista, lo que visten en escena... Sí me interesaba mucho pero no nos sirve para nosotros, nos puede servir la disciplina que tienen, que es japonesa, pero no, no nos sirve a nosotros

Esto que mencionabas que lo hacen los hombres, el Kabuki, lo interpretan varones, lo que a mí también me interesaba especialmente es la historia, que en realidad son mujeres las que crean el teatro Kabuki.

Sí, era un templo de mujeres.

Era un templo de mujeres que de hecho hacían sus interpretaciones a la orilla del río en una zona de marginalidad.

Se hacía para los campesinos inclusive.

Sí, con sus kimonos con aloe vera, y bueno, de hecho llegaron al imperio, a la corte imperial a hacer una presentación pero les pareció tan sensual que no solamente se los prohibieron a través de edictos, década tras década sino que también se mataron a varias porque se las consideraba prostitutas por lo que hacían. Fue como un arte que se lo apropió el varón pero que lo generó una mujer, las mujeres, digamos.

Y lo ves, y te das cuenta que los actores que hacen de personaje de mujer no imitan a una mujer, arman una extraña mujer. O sea, no nos imitan a nosotros como hablamos o caminamos, como a veces vemos a compañeras travestis que hacen chistes y bromas, y se hacen más femeninas que nosotras casi. No, ellos arman una mujer particular, o sea no tratan de copiar a la mujer, tratan de armar una mujer, son bastante complicados.

Sí, pero bueno no lo has traído a tus clases. Y en cuanto a lo que serían las clases que proponés, por lo que me decís, igual se utilizan distintas técnicas y metodologías según las circunstancias.

Y además hay distintos profesores, y distintos profesores que pueden tener muy buena manera de llevarte a tener buena técnica, buena forma de 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 grande 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. Si, 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 va con el público del día.

Hay una frase de Hedy Crilla que me gusta mucho: “El texto es del autor pero el subtexto es del actor”.

Sí, y es verdad, incluso cuando uno lee le pasa eso, aunque no sea actor. Estás leyendo una novela y te la estás contando también, no te quedás solo con lo que dice. El actor también hace eso por su puesto, y el director.

En las clases que vos has dado y como docente en tu actividad pedagógica, ¿cómo es una clase tuya o qué tipo de ejercicios proponés?

De todo. Te podría decir las distintas clases, he hecho distintas cosas, también depende de qué alumno tenés, yo lo que hacía era mezclar mucho las edades. Acá tenemos una gran profesora, Helena Trittek que esta 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, sí. Para descontracturar, para llegar a tener un equilibrio interno, todo lo que quieras, una voz, una forma de exponer, pero cada persona es distinta, entonces va necesitar cosas distintas, yo he tenido gente de sesenta años con chiquilines de diecisiete, dieciocho.

¿Cómo funcionaba?

Bárbaro, incluso 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 interconectaban, y sacaban lo mejor de la otra generación los unos y los otros, eso era bueno.

¿Tiene algo que ver con ser un niño cierto sentido, esto que decís de estar en un estado de inocencia que has mencionado alguna vez, al hacer teatro? ¿Estar con esa inocencia que uno asocia con la niñez, quizás?

Yo creo que tiene que ver con no perder al niño que uno tiene adentro, 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. Ese niño no hay que perderlo, nos va a servir para todo, aunque no seamos actores, 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 adentro, un niño controlado de alguna manera, pero un niño.

Claro, también esto me recuerda, hoy estoy con las citas, pero hay una frase de Agamben, el filósofo italiano, que decía que en realidad la niñez era una capa del ser, era saber que uno no sabe todo, no dice todo y no piensa todo entonces se abre a oportunidades nuevas. Me parece que es importante para el teatro.

Importantísimo, importantísimo cumplir años pero dejar la velita en casa.

Hay algo que te quería preguntar ya que estamos hablando de pedagogía. Vos has sido también crítica a lo que ha sido la educación formal secundaria, y bueno, a vos misma te sucedido que no te sentiste representada por lo que era la educación formal. No sé si has leído *La lluvia de verano* de Marguerite Duras.

No.

Es una novela en la que hay un niño autodidacta que se llama Ernesto, que Marguerite Duras dice puede tener trece, diecisiete, cincuenta, no importa no está precisado. El chico aprende a leer poniendo un sentido a cada imagen y en un momento un profesor dice: “Este chico sabe leer, hay que llevarlo al colegio”, y cuando va, a la semana Ernesto dice “yo no quiero leer porque en el colegio me enseñan cosas que yo no sé”, que parece una frase enigmática. Pero en realidad lo que está diciendo es “yo sé lo que sé, y sé lo que me interesa”, es una obra preciosa, de hecho hubo una muestra de Stella Galazzi el año pasado, hermosísima, y me recordó un poco a eso tu historia, yo sé lo que sé, y en el colegio me enseñan cosas que yo no sé.

Horrible, horrible, me enfermaba de aburrimiento de una manera espantosa, no.

Siempre supiste que querías actuar.

Siempre supe que eso no lo quería, eso que enseñaban como lo enseñaban no me interesaba, después en la vida me ha interesado muchísimo los animales y botánica y cuando la profesora enseñaba zoología me levantaba y me iba, y lo que más adoro en esta vida son 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.

No, no porque uniformiza, es la funcionalidad que tiene el colegio.

Sí, es como mecánica, todos iguales, adentro.

¿Te gustaría ver una educación que estimula un poco más digamos?

Sí, sobre todo que deje que cada uno se exprese, que cada uno busque lo que ama, lo que quiere, que no sabemos qué es si no se lo dejamos recorrer en las clases, si no es.

Bloques temáticos, horarios, bloques de conocimiento.

Sí.

Al comienzo de la charla mencionabas que tu padre hubiese preferido que siguieras algo más...

Mi padre, sí.

¿Tu madre?

Mi madre estaba de acuerdo, mi padre tenía miedo, era muy difícil vivir del teatro.

De hecho ellos se iban de gira.

Años, de pronto. A mí me crió mi abuela porque era muy difícil sobrevivir con el teatro nada más y los dos eran nada más que actores. Mi papá también dirigía pero eran actores, tampoco famosísimos, o sea que nunca ganaron muy bien entonces mi viejo tenía mucho temor de que yo lo pasara mal además en la profesión.

¿Y tenías un tío payaso?

Sí, por suerte tuve tres tíos que tenían un circo y el payaso era mi padrino. Me crié entre ellos también.

Eso también quería preguntarte. Viste que cada tanto, cinco o siete años, surge una nota que habla del *boom* del teatro actual argentino, como si todo el tiempo estuviésemos reinventado la idea de que hay un fenómeno teatral, como si se olvidase también que el teatro, en Buenos Aires y en Argentina tenía el sainete criollo, tenía las obras costumbristas.

Teníamos los teatros independientes, que ahora son el *off*, lo que pasa es que la cantidad es enorme ahora, al lado de lo que era antes, pero también la cantidad de ciudadanos eran menos.

Cuando has dado clase, o mismo con la gente con la que has trabajado, ¿esa historia de Argentina es algo que te interesa recuperar, o por lo menos para que esté presente? Nuestra historia como teatro, digamos con tus alumnos.

No estaría mal, no lo sé hacer, no. No soy de mirar el álbum ni de ir para atrás y sería interesante, claro que sí, lo tendría que hacer alguien que le entusiasme mirar atrás.

Bueno, hablando de tus papás, también se aprende de los compañeros, ¿verdad?, porque vos incluso hablamos un poquito antes de empezar la nota que has hecho unos trabajos en lo que sería la primera televisión, o cuando la televisión se inventaba, que por ejemplo a ver, corregime si me equivoco con algún dato, hiciste un *Romeo y Julieta* para la tele dirigida por María Herminia Avellaneda con Alcón.

Sí, y no fue María Herminia la que dirigió eso, no me acuerdo como se llamaba el director pero siempre decíamos con Alcón: "Que suerte que eso no se grabó", en una época que íbamos al aire. Yo parecía María Antonieta, yo no podía creer que me habían peinado como me habían peinado y el vestido, era María Antonieta, y él parecía Superman con una capa cortita. Y en el estudio de televisión la ventana estaba a esta altura, o sea que él se apoyaba, la famosa escena de la ventana estábamos a la misma altura, no, era un desastre, siempre dijimos: "¡Qué suerte que no se grababa!"

Igual, otras cosa que hiciste, un poquito más adelante fue *Cosa Juzgada*, con este grupo que habían formado, "Gente de Teatro", con David Stivel, Marilina Ross, Barbará Mujica.

Carlos Carela y Federico Luppi.

Sí, eso era una cooperativa y experimentación ciento por ciento, ¿cómo era ese funcionamiento?

Con Emilio Alfaro habíamos armado muchas veces cooperativas, empezamos con buenas obras y en lugares que nos daban por casualidad, y con más 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... ?

Vamos a ver cómo nos juntamos". Éramos bastante amigos algunos y empezamos a cruzarnos y 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 que era sketches, rarísimo, éramos un grupo de villanos que hacían maldades pero todo muy cómico, todo con gags cómicos, en realidad estaba hecho a base de gags. Eso gustó y cuando se nos terminaron las ideas para hacer los villanos empezamos a comprar libretos y empezamos a pedir libretos, y de pronto apareció Marta Mercader, que su papá había sido Juez y tenía acceso a los casos ya juzgados y cambiando el nombre empezamos a tomar los casos para hacerlos por televisión, con libros de 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. Parecía el cine de esa época, por eso la gente se entusiasmo tanto con *Cosa Juzgada*, estaba enfocado de esa manera, como es cine de los sesenta.

Y de hecho hicieron una película, *Los Herederos*, con un libro tuyo.

Sí, de hecho el otro día la dieron, que también está bien, y le decía a ella que no se consiguen, no sé qué pasó, se lo llevaron.

Sí, por esa bendita costumbre de grabar encima que tiene nuestra televisión.

Sí, pero lo hicieron adrede se lo llevaron, desaparecieron, y yo decía que a lo mejor que haya desaparecido porque la idea que tenemos es que era bueno, anda a saber cómo era si lo vemos ahora.

Esto te preguntaba de los compañeros, si uno aprende, porque has trabajado desde con Liv Ullman, por ejemplo, en *Gabi, una historia verdadera*.

Lee Reemik, gran actriz también en Estados Unidos.

Incluso trabajaste con Hedy Crilla, en *Hedda Gabler*.

Estaba divina, me ayudó muchísimo, hablábamos mucho y nos poníamos de acuerdo, no había día que no se armara en la platea un lío.

¿De verdad? ¿Por qué?

Porque era una puesta de Ure muy particular 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 Politti, que hacía el personaje que estaba enamorado de mí, se tiraba al suelo y empezaba a levantar 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 ya. “No pero cálese”, “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 que 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. Eso aprendimos, de una escena alguien decía: “bueno pero esos hombres cuando se van al club se empiezan a desvestir”, “no, no se desvisten, se sacan el saco”, “no, no, se desvisten yo lo vi”, “no no, no, usted está equivocado”, un zafarrancho. No hay que preguntar al público nunca qué vio.

Y Hedy prestándose a la experiencia, digamos, porque ya era divertido.

Sí, encantada de la experiencia, era un ser joven absolutamente.

A cuento de eso también hay una cuestión sobre la cual reflexionamos con las chicas, que está vinculada al tema de que, en general, el material teórico, conceptual, de teatro suele ser, mayoritariamente, vastamente de pluma de varones. La misma Hedy por ejemplo, la menciono muchas veces porque fue una de las grandes maestras de teatro argentino, solo dejó un registro por la intención digamos y por el trabajo de Cora Roca que grabó, o hizo un trabajo de recopilación sobre su obra. ¿A qué crees que se debe esto? Y preguntarte a vos que sé que a través de un artículo has dicho que tenes algunas cositas escritas del ámbito doméstico, pensamientos sobre teatro. Si te interesaría publicarlos en algún momento.

No sé, no, no sé, pero Hedy fue una gran maestra, y es verdad que siempre hubo más maestros hombres y más directores hombres. Pero yo supongo que también eso tenía que ver con la época, no se nos consideraba tanto y había mujeres que no se animaban, y esto hay que decirlo, por supuesto porque había otra forma de ver las cosas, se veían más por los ojos de los hombres ¿no? Pasa todavía, pero no te voy a decir que yo me sentía amilanada, yo dirigí cuando quise dirigir, no tuve en ese sentido problemas. Cuando no lo hice fue porque no quería, eso lo puedo decir.

Pero pensás que sería bueno que se sumen más.

Me parece que sí, y están, hay ya más muchas profesoras, porque no todo el mundo sabe conectarse con las mujeres o con los hombres, y en general van más mujeres que hombres a las clases de teatro.

Y al teatro también, como espectadoras.

También, así que no está mal que haya más cantidad de mujeres y de hombres dando clases cada uno a su manera, pero creo que es positivo, sí.

También es lo que vos mencionabas, digamos tradicionalmente o históricamente el hombre fue pensado y creado por hombres, y la mujer era la musa o la actriz.

Los autores inclusive eran hombres, se suponía que lo iba a entender mejor un director que una directora, a veces pasaba, a veces no pasaba así para nada pero estaba eso. Era una limitación pero ya ni se veía como limitación.

Porque era lo cotidiano, lo natural digamos.

Claro.

Esto que me decías, ¿no tenés intenciones de publicar estos pensamientos?

No, por ahora no, lo escribo.

¿Lo has compartido con alumnos de todas formas?

No, con mi marido y con ella, con Helena lo hemos hablado pero no, no.

Hablando de esto, te quería leer un comentario que había hecho Griselda Gambaro en cuanto a esto que te mencionaba en una conferencia de los setenta, que dio en Santa Fe respecto del rol de la mujer en el teatro, donde ella decía es esto que justamente mencionaba previamente que si el teatro históricamente fue pensado y creado por hombres, si teniendo en cuenta esa premisa, no tendríamos que cuestionar ciertas cosas, y ella decía, invitaba a ciertos interrogantes: si hay una actividad específica que deban hacer las mujeres dentro del teatro y si nuestro camino, el de las mujeres, será distinto y original o será simplemente una repetición en aciertos y desaciertos y en fracasos de la huella transitada por otros.

Yo la verdad es que no divido las cosas entre hombres y mujeres, creo que va a haber gente siempre tiene talento para hacer algo, y gente que no lo va a tener, sean hombres o mujeres, lo bueno sería que todo el mundo tenga la oportunidad de poder probarlo, si esas son sus ganas y su destino. Pero yo no pienso que esto estaría bien que lo hicieran las mujeres, yo creo que tiene que hacerlo cada uno que tenga ganas de hacerlo, de verdad, independientemente. Digo, esto lo podría estar haciendo un hombre o lo estás haciendo vos, vos lo estás haciendo bárbaro, no tendría porque venir un hombre a sacarte y ponerse él, pero también podría haber un hombre que lo esté haciendo de otra manera, pero que lo esté haciendo.

Una preguntita más antes de las preguntas. Dada la veta pedagógica del ciclo. Repasando en parte tu obra, hay algunas piezas en las cuales quizás casual o intencionalmente hay un tema que lo cruza. *Gabi, una historia verdadera* es una película que mencionaba que incluso te valió una nominación al premio Oscar, es una película que justamente dialoga sobre el tema del acceso a la educación, ¿no?

Sí, del acceso a la educación y lo que le costó a esa persona realmente llegar a hacer la universidad, la facultad.

¿Fue una experiencia feliz esa película?

Sí sí, sí, fue una experiencia feliz. Yo conocí a los personajes una vez que terminó la película, no los quise conocer antes. Yo hacía de india, preferí ir a ver, a ver indios, en distintos lugares, distintos tipos de indios, para ver su comportamiento y todo eso, me fui mucho antes allá, de Tepoztlan, Maquixco, o sea fui a distintas comunidades a ver pero no, no las quise conocer hasta el final.

¿A eso te referías cuando decías que es un poco un detective el actor? Digo, ¿solés hacer ese trabajo de buscar inspiración?

Sí, también, cuando me propone Emilio Alfaro que hagamos *La señorita de Tacna*, que tenía que hacer de vieja y de joven, de vieja y de joven, de joven, de vieja todo el tiempo. Él me lo proponía hacer como el teatro Kabuki, con vestidor, yo le decía a los dos minutos: “La gente se va a ir, mientras me visten la tercera vez”.

Claro.

Yo estaba en Madrid y se me ocurrió, para hacer los cambios yo sola y rápido, ir a estudiar karate, porque hay una zona del karateka que reacciona sin ya pensarlo, le reacciona el cuerpo directamente con la mente, no lo prepara, lo tiene preparado, y eso es lo que traté de hacer. Digo, uno tiene que rebuscársela según que personaje tiene, por qué lado me voy, y había una época que observábamos monos, conejos, era muy común. Para hacer un personaje que era tímido, un conejito, bueno, en este caso es eso.

Claro, en Master Class has contado por ejemplo que encontraste al personaje por un tropiezo.

Sí, porque me hice un esguince literalmente, bendito esguince, estaba caminando de una manera que había encontrado el personaje yo, pero no estaba conforme con como estaba, y Agustín Alezzo, que era el director, me decía: “Seguí por ahí porque es así”, que se yo, bueno, yo estaba decidida a no estrenar hasta no encontrarlo y me tropecé al entrar a un ensayo general con un reborde de un practicable y me esguincé el pie derecho, no me enyesaron sino que me pusieron unos zapatos bajos, y fui a ensayar para seguir los ensayos generales y caminaba despacio, y empecé a caminar despacio y tratando que no se me notara que estaba renga, y ahí encontré el ritmo del cuerpo de esa mujer, que no era la velocidad que yo le estaba dando sino que tenía la sensualidad puesta también en el ritmo, me cambió totalmente, estrené contenta como si lo hiciera bien, sí.

Bueno Master Class de hecho es otra forma de esto que hablamos, de docencia, o que involucra al mundo de lo pedagógico si uno quisiese. Y pensaba también en una obra que habías hecho con Helena: *Las Jóvenes Patriotas*, muy recordada.

Sí, con ella lo escribimos y con ella lo hicimos, ella nos lo dirigió, las niñas. Ese personaje que era una niña de 10 años, nunca pensé que era yo haciendo una niña, era una niña, no había otra forma de hacerla.

Bueno ahora sí procedo a las preguntas del público.

La primera dice: ¿Comparte la idea de que el ser humano es un tipo especial de artista o es compatible con que el artista es un tipo especial de ser humano?

Yo la verdad, no para hacerme la humilde, no tengo la menor idea de lo que es un artista, yo soy un a artesana de lo que hago, con que salga bien esa artesanía me conformo, pero la verdad un artista... Por ejemplo en pintura, veo un Hieronymus Bosch y me vuelvo loca, me encanta, veo algunos pintores maravillosos y otros que no me gustan, los que no me gustan para mí serán artistas, que se yo, y los que me gustan son artistas, no sé bien donde está la línea, del arte. Hay cosas que me gustan, hay cosas que no me gustan hay cosas que me parecen bellísimas, armónicas y hay otras que me parecen un chillido, pero hay gente que justamente ese chillido le parece arte, y ahora se está exponiendo mucho así, no lo sé.

¿Vos pintás, de hecho, no?

Sí, pinto.

¿También para lo personal tuyo?

Para mí.

Bueno otra pregunta: Si hoy tuviera cuarenta años, nada de trayectoria o experiencia, dos hijos pequeños y ningún contacto artístico, ¿Por dónde empezarías? ¿A qué apuntarías para ser nuevamente Norma Aleandro?, gracias, una madre de cuarenta.

Con dos chicos, sí, igual si te gusta el teatro haría teatro, llevaría a los chicos al teatro, como hacía yo con mi hijo cuando era chico, a lo gitano, todos me decían “estás loca”. A él le venía bárbaro y a mí también, prefería estar con él y que él estuviera conmigo, después de la función nos íbamos a comer, terminaba acostado en dos sillitas, si realmente te importa tanto: Hací teatro, ya vas a encontrar la manera seguramente.

También has recomendado que haga teatro gente que no tiene intención de perseguir el...

Sí, hay gente que le hace muy bien, el tipo de ejercicios que se hacen, la liberación el descomponerse ese personaje de yo que tiene, y borrarlo y confundirse en un juego y sobre todo eso, volver a jugar. Hay mucha gente que le hace mucho bien y no se va a dedicar a eso.

Bueno otra pregunta más fácil: ¿Qué es para usted la verdad en el teatro?

Jamás, jamás se me ocurriría, no tengo la menor idea, la verdad, es que no se me ocurriría para cualquier otra cosa, no se me ocurriría. No sé cuál es la verdad, debe haber millones de verdades, aquí por ejemplo no sé cuántos somos pero debe haber tantas verdades como los que somos, y en algunas nos pondríamos de acuerdo y en otras no.

Acá hay otra pregunta: ¿Quién fue Hedy Crilla para usted?

Un ser excepcional, no tuve la suerte de tenerla como maestra, qué bien me hubiera hecho en vez de la francesa. Pero sí tuve la suerte de trabajar con ella y de verla trabajar, ella sí que también es un producto de Hedy Crilla, ella estuvo mucho con Hedy Crilla, plena. Y la disfrutamos todos mientras vivió.

Preguntan: ¿Disfruta más el proceso o la función?

Las dos cosas, las dos cosas, en determinado momento odio el proceso y en determinado momento odio la función pero adoro meterme en el proceso y a veces lo padezco pero lo gozo también y la función, la función tiene algo que no nos tenemos que olvidar de eso, hay una cosa que es contra natura: que es hacer función todos los días.

¿O sea que estás a favor con la función semanal por ejemplo?

Me parece mucho mejor, mucho mejor lo que hacen los de la ópera por ejemplo, que toman una ópera y después cantan otra a los dos meses, porque todos los días uno tiene que empezar a trabajar con otra cosa que no tiene nada que ver con el trabajo que hemos hecho para hacer el personaje sino con cómo hacer lo mismo pero no repetir, cómo no hacer un surco para mañana no irme por este carril que ya lo tengo trazado, cómo no desorientar al compañero, haciendo mínimas cosas diferentes, poniéndose de acuerdo de pronto, o sea es todo un trabajo de hormiga para no caer en el aburrimiento o en la repetición mecánica que es lo peor que nos puede pasar. Eso tiene que ver con el hecho de haber hecho del teatro unas funciones que también nos sirvan a los dueños del teatro, a nosotros, al que puso el dinero para la ropa, en fin. Que se saque dinero de eso, ¿qué vamos a hacer? Esa es la parte profesional del asunto por llamarla de alguna manera.

Claro, sí, acá dice: Cómo actriz, ¿cómo describiría su trabajo al comenzar con una obra?

Nunca sé por donde voy a empezar, ni qué me va a convenir, nunca sé si de pronto ponerme el saco o sacármelo, o estar más atenta al análisis del personaje, o dejarlo de una buena vez, empezar a probar cosas en mi casa y llevarlas al escenario con el director a verlas, nunca empecé de la misma manera un personaje que el otro. Empezar algo nuevo, como si fuera algo que nunca hice, y ahí es donde la técnica te ayuda porque sin pensar la técnica funciona, y vos mientras tanto podés volar y probar y probar, no demasiado porque te echan, del elenco.

Bueno, acá hay una pregunta que un poco esta correlacionada: Como directora, ¿qué herramientas le brinda a los actores para que logren identificarse con el personaje?

Ves, ahí tengo muchas cosas que las he ido escribiendo porque me pasa, eso que te decía que para mí un director es, además de un creador a su manera en cierta parte del espectáculo, un partero con los actores. O sea hay una propuesta que es la obra, hay otra propuesta que es: "Cómo quisiera yo, director, que se haga la obra" y como directora después, ir ayudando a que no se asuste un actor cuando está de pronto despersonalizado por un lado y al mismo tiempo todavía no tiene el personaje, y se pierde y se embronca, y sobre todo mucho miedo. Siempre está lleno de miedo los ensayos, cierta parte de los ensayos, 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 como las realizamos, pero no forzar a un actor de pronto, a hacer lo que yo pienso y lo que yo quiero antes de que pruebe algo, traiga material.

¿Es muy distinto lo que sería una clase de un ensayo?

Sí, una clase mejor que salga todo mal porque ahí ves donde tenemos que trabajar más, un ensayo al principio no importa que salga todo mal, pero que vaya saliendo todo cada vez mejor. En las clases no, hay gente que dice: “¡Qué buena clase! ¡Salió bárbaro la escena!”, está, ok, 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.

¿Por qué Shakespeare sigue siendo hoy fundamental para la formación actoral? Preguntan.

¿Shakespeare, aquí? No lo veo mucho a Shakespeare por aquí, pero es un autor excepcional, absolutamente excepcional, de los grandes, grandes, grandes que ha habido. Pero lo que pasa es que tiene su lengua en contra, para nosotros, tenemos traducciones pésimas, hay que hacerlas todas de nuevo, y es muy difícil traducir ese inglés de Shakespeare, es realmente difícil. Pero los personajes, las situaciones, aun siendo reinos que nosotros ni siquiera en la historia hemos visto, todo el acontecer humano lo ha contado de todas las maneras.

Dicen que todas las historias, es un lugar común el que estoy diciendo, o un cliché, que todas las historias del mundo están contenidas en las obras de Shakespeare.

Sí, tranquilamente, ella me regaló el otro día de Peter Brook un libro sobre Shakespeare que vale la pena leerlo, que es una joya, una joya, porque ha hecho muchísimos espectáculos de Shakespeare, hace un análisis de Shakespeare realmente bello.

Otra pregunta: ¿Cada proyecto es arrancar de cero? ¿Cuánto suma realmente la experiencia?

Yo creo que como cualquier cosa, la experiencia te puede jugar en contra o a favor, pero si te juega a favor, te puede tranquilizar en los momentos más difíciles y ayudar a tranquilizar a otros, y decirles: “Nadie se murió por que saliera mal la función”, de verdad, se muere uno porque una operación sale mal, pero si sale mal una función, a lo mejor no vuelven a verte nunca más esos espectadores, pero peor que eso no. Entonces podés largar esas cosas, saben que uno ya hizo teatro: “Ah, bueno si ella lo dice, a lo mejor...”, pero en general no te podés apoyar en lo sabido y en lo acontecido, tenés que empezar a nadar aguas nuevas cada vez que te metés en algo.

Es peligroso ¿no?, digo hacer las cosas de taquito, o relajarse demasiado para un actor.

¿Vos decís de taquito?

Claro.

No, no, de taquito no se puede hacer nada, ni clavar un clavo para colgar el cuadro.

Claro, otra pregunta que hacen es: ¿Alguna mujer que le gustaría interpretar? Y por qué ella, de ser así.

¿Vos decís de la literatura teatral?

No especifican, pero puede ser de la literatura teatral o mismo imaginemos una biografía quizá que no fue escrita, también podría ser un personaje de la historia, ¿hay algún personaje o mujer concreta que le interesaría?

No, no, me gustaría que algo que me sorprendiera pero no, no estoy pensando en hacer un personaje, o que me quedó algo por hacer.

Acá preguntan: ¿Cuáles considera que son los límites entre la encarnación y el necesario distanciamiento con el personaje?

Los límites, si por hacer un personaje y encarnarlo te enfermás, algo anda mal y eso sucede, sucede de pronto en gente sobre todo que utiliza muchísimo la memoria emotiva de la cual también hablábamos antes, creo que tiene que ver también con tu manera de encarar ese personaje y si te está haciendo daño personalmente por algo que sucede en tu vida o sucedió, ahí yo iría a un terapeuta, sí, no trataría de arreglarlo con teatro, creo que ahí juntaría los ahorros y me iría un terapeuta.

Bueno y lo última pregunta vinculada a lo que veníamos hablando antes: ¿Qué opina sobre el movimiento feminista de hoy?

El movimiento feminista de hoy es como el movimiento femenino de toda la vida, o sea toda la vida ha habido injusticia en cuanto a estas sobre todo sociedades patriarcales, y con una filosofía patriarcal, etc., etc., una sociedad acostumbrada al padre y la madre para ciertos menesteres, bueno eso ha ido cambiando, ha ido cambiando para bien, creo que en este momento hay un enfrentamiento muy fuerte, hay un cansancio muy fuerte de las mujeres, se está expresando de todas las maneras, de la mejor manera y de la peor manera. Y creo que en ese sentido tenemos que soportar una época de cambio que ya sea para esto o para cualquier cosa es lo peor que te puede pasar, había un dicho chino que decía: “no te deseo que vivas en un siglo interesante” porque claro, son los siglos que cambian las cosas, pero para vivirlo uno diariamente es bravo, yo creo que en este momento o hay más femicidios que antes o nos estamos enterando más de ellos, pero hay una reacción, a la reacción de las mujeres, una reacción de los hombres.

Usted dice que frente a los avances de las mujeres ganando ciertos terrenos, la réplica es la violencia, digamos, de los varones.

Claro, creo como una manera violenta de expresar también lleva a una respuesta violenta, creo que esto se va a ir arreglando con el tiempo, porque sin hombres y mujeres el mundo se termina enseguida, así que lo arreglaremos entre todos pero bueno nos ha tocado una época interesante.

Si avanzan estos movimientos también va a ser bueno y importante para más actrices como vos o como mencionaban las chicas para tener más espacios.

Más espacios para todos.