

Entrevista a Nora Moseinco

Por Marina Jurberg y Lucía Panno

EL GOCE DEJA HUELLAS PROFUNDAS

Nora Moseinco es maestra y directora de actores. Trabajó y fue premiada en cine, teatro, y televisión, en proyectos como Magazine For Fai, El Descueve, Glorias Porteñas, El Faro, Cara de queso, sólo 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 Banegas; dos años con Hugo Midón; unos meses, menos de un año con Ricardo Bartís y unos meses con Pompeyo Audivert. Y después hice cursos, de máscara neutra con Raquel [Sokolowicz]... me formé mucho en canto, en danza y en yoga, además. Luego 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 formación 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, obviamente, nadie quería mandar a un chico a una escuela tan artística en ese momento. Ahí tuve una formación muy alta en lo pedagógico, 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 pensamiento en equipo, sobre la transmisión; sobre lo que es estar con niños. Un pensamiento 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 trabajo completamente colectivo. Una forma de estar con los chicos. Hay una herramienta que me quedó de esa época, que se llamaba “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 muestras y me dijo “vos hacés algo particular”; invitó a China Zorrilla y a Soledad Silveyra a que la vieran. Me pidió que dirigiera, 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] For Fai.

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 a seguir”, como cuando te entregan un producto y lees el instructivo para armarlo. La “técnica” 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 dispositivos 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.

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 agradar...

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 están 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. Un momento 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 Sofí 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 desmonte

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 movimiento 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 “estate 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 es 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 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 la instancia cuánto uno puede detenerse o no.

Estar como en 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 en base a 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 emerge 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 cocker”. 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 a estar ahí. 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 varios directores que vienen a la clase se olvidan a que vinieron, y empiezan a actuar y la pasan genial. Eso para mí es exquisito, valoro mucho ese olvido, porque sino

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 dejó de estar la alegría que me da ver a otro transformarse, y creo que ese es el punto. Es increíble pero me sigue pasando que yo 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 tenemos 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 que cuenta el libro de la biografía de Bergman, que él filmaba con un inodoro muy cerca, por los ataques intestinales que tenía, del 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, éste 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, morirse, 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 yo 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 deseás. 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 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 sólo 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 de hacer 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 mi enterarte de cómo te sentís es tremendo, y ante la pregunta aparecen respuestas muy poéticas como “quiero agradecer”, “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.

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. Yo creo que la entrega 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 impulsás. 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 de 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.