

Entrevista Silvina Sabater

Por Maruja Bustamante

EL OTRO ES UN UNIVERSO EN SÍ MISMO

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

Algún gen anterior

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

anterior. Pero lo que recuerdo mucho es la influencia de Mario con los festivales que armábamos: bailábamos, cantábamos, actuábamos y él era tan apasionado que creo que fue en gran medida él.

En mi carrera pedagógica yo creo que influyó el haber sido maestra de grado. De hecho, empecé a dar clases a instancias de alumnas mías de la escuela normal. Porque yo fui más o menos de todo: fui maestra, fui preceptora, fui bibliotecaria, siempre estuve en una institución. A mí me apasiona dar clases, fue una elección hacer el magisterio. Yo creo que soy una privilegiada porque encontré cómo integrar mis dos pasiones, que son la docencia y el teatro, y todo se fue dando para que esto sucediera. Me siento una privilegiada porque siempre hice lo que quise, lo que me gustaba, lo que me apasiona. Y no todo el mundo puede hacerlo, entonces para mí es un privilegio, eso. Entonces desde este punto de vista creo que sí, claro que influyó, rápidamente. Yo egresé en el 78 y en el 79 ya estaba trabajando. Di clases de inglés, hice de todo en las escuelas. Trabajé en escuelas para adultos, nocturnas...

La enorme posibilidad de trabajar con otro

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

mucho que trabajar: estás acá porque te gusta esto, tenés que poner todo. No hay excusa. No hay ninguna excusa. Hay que trabajar, trabajar, trabajar. Todos los días. Uno también. Yo lo sigo haciendo. Yo les digo a ellos: lo que les digo a ustedes lo hago yo. Yo me paro en la parada de colectivo y estiro mi hueso poplíteo para que se estiren los gemelos. Lo sigo haciendo, es de toda la vida. Creo que eso es lo que tiene de apasionante este trabajo. No hay posibilidad de una rutina, no hay posibilidad de una repetición. Cada día es un nuevo desafío. Un nuevo grupo de estudiantes, un nuevo elenco, una nueva obra, un nuevo texto. A mí me mantiene joven eso.

Muchas veces se habla del conservatorio para referirse a la Escuela Nacional de arte Dramático aunque muchos años antes dejó de ser Conservatorio. No porque esté mal (porque ese fue un gran semillero de grandes, de grandes actores, maestros, artistas), sino porque es un contexto pedagógico que está más atrás en el tiempo. Otro movimiento fue el pasaje del terciario a la universidad: fue muy cruento, de hecho yo era una de las que lo resistía y estaba en las asambleas, parada en una mesa, gritando: “¡No puede ser, nos van a sacar nuestras cosas!”. Me preocupaba que fue la firma de un decreto, de Menem, antes de irse. Entonces había un montón de cosas que no estaban resueltas, de hecho, cuando empezó a funcionar la universidad, en el año 2000, por el mismo trabajo que yo hacía en el terciario (nueve horas de actuación y en el universitario diez), prácticamente por el mismo trabajo en el terciario cobraba, ponele, trescientos cincuenta pesos y en el universitario, ochenta. Entonces se desequilibró. Como fue un decreto de necesidad y urgencia no se contemplaron determinadas cuestiones, por ejemplo estas. Yo empecé a darme cuenta de que por ejemplo no nos íbamos a poder jubilar, porque el terciario desapareció, entonces no te ibas a poder jubilar como terciario, pero como universitario nunca ibas a cumplir los veinticinco años de aportes necesarios. Hubo que empezar a tramitar esto y conseguir que nos homologaran los años del terciario a la universidad. Fue muy desprolijo ese pasaje y esos primeros años en que había un interventor que no fue elegido por nadie y no un rector electo, hicieron que el pasaje fuera cruento. Yo

me equivoqué pero la batallé. Les decía a mis compañeros: “Voy a cobrar ochenta pesos y el año que viene van a ser ustedes, paremos las clases.” Y al año siguiente cobraban ochenta pesos y yo: “Se los dije, habría que haber parado las clases, no ahora.” Pero la verdad, yo no soy universitaria y para mí era un peso. Como yo no venía de ese mundo tuve que aprender: qué es una cátedra universitaria, que es muy distinta a una cátedra terciaria. Pero el resultado fue ampliamente positivo. Además de porque en el terciario hay un ritmo más escolar, digamos, por ejemplo los chicos no tenían elección de cátedra salvo hacia el final. El hecho de conformar una cátedra y trabajar con otro, para mí fue bisagra. Si no, estás solito en el terciario, trabajando. A lo sumo tenés un ayudante. Sobre todo la posibilidad de formar recursos humanos, que yo tampoco sabía qué era eso cuando daba clases en el terciario. Cuando empecé a empaparme, a entender y a aprender lo que es la universidad, hablar con mi hermano que era universitario, me di cuenta de esta enorme posibilidad que te da la cátedra, de trabajar con otro, tener otra opinión. Y sobre todo formar gente. Si no el trabajo se perdía de alguna manera. En estos años he podido formar gente, que está empezando a poder cobrar después de muchos años de trabajar *ad honorem*. He podido hacer este traspaso de un saber, poder compartirlo, poder abrirlo a los jóvenes. Yo me voy a jubilar y tienen que quedar ellos. Y esto fue un cambio fundamental. Me recuerdo a mí misma parada en la mesa diciendo: “No vayamos a la universidad” y digo: sí, vayamos a la universidad.

Ver los cuerpos y escuchar sus voces

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

Y creo que cada uno va encontrando, por su experiencia, por su impronta, por muchas cosas, estas herramientas. Tal vez conformen finalmente una técnica. Pero yo no sabría ni cómo se llama, quiero decir. Hay técnicas que conforman un método y el método tiene nombres: El método de las acciones físicas, tiene nombre. La mía no tiene nombre pero sí tengo una técnica en este sentido, de herramientas que me permitan disfrutar de mi trabajo, autonomizar mi trabajo. Básicamente van orientadas a eso. Por ejemplo, una herramienta es el pensamiento. Yo trabajo mucho con el pensamiento conflictivo, el pensamiento en términos de acción. Creo que el actor debe pensar todo el tiempo en escena. Por supuesto que con el pensamiento de la escena, no el pensamiento de la vida. Al contrario, en la vida uno trata de solucionar: tranquilízate y tomate un vaso de agua. En el escenario no, hay que ponerse loco y no tomar agua. El pensamiento tiene que ser un pensamiento diferente. Esa para mí es una herramienta fundamental para el trabajo. Otra herramienta es el cuerpo. El trabajo obsesivo, recurrente, permanente, en el tiempo, de tu cuerpo. Es decir, un conocimiento, un mapeo de tu cuerpo permanente. Y en caso de que en ese mapeo vos detectes determinada dificultad a trabajar, puedas solucionarlo. Otra herramienta es la conciencia. Yo planteo un trabajo siempre desde la conciencia, en este sentido: sé lo que estoy haciendo, totalmente, mando mi orden al cerebro para que el cuerpo se modifique. No sólo desde la determinación, sino que en la conciencia desde el cerebro va una orden al cuerpo y el cuerpo empieza a procesar todo lo que vos tenés que transitar: los conflictos, tragedias... Esas son herramientas, para mí, fundamentales. Difíciles de explicar así. En la UNA nos lleva nueve meses, con suerte, entender esto, esta herramienta, y entrenarla todas las clases. Hay ejercicios para eso, todo el tiempo. Aunque no sea un ejercicio específico, sino que es un trabajo que se usa para cualquier material escénico: para un monólogo, para una escena... En primer año trabajamos improvisaciones y en segundo y tercero trabajamos con texto. Por circunstancias especiales doy en primero, soy concursada en segundo y tercero, pero el año pasado tomé primero y este año me dijeron que me quedara en primero. En primero

improvisamos y hacemos otro tipo de trabajo pero no hacemos texto. Yo amo tercero por los materiales que trabajamos: Lorca, Shakespeare, Ibsen, amo a esos autores. Y me critican algunos compañeros más modernosos. Yo soy la más vieja de ahí adentro: “¿Para qué hacer Shakespeare?” ¿Cómo para qué hacer Shakespeare? Que igual lo vamos a hacer mal... Un chico de 18 años pretende hacer bien *Otelo* en la primera pasada, están del bonete. No se puede, pero hay que acercarse a ese mundo, esos textos, a ese imaginario, a esa enormidad. Yo creo que la primera vez que entendí Shakespeare fui cuando estuve en Europa, que fui pasados los cincuenta, y estuve en un castillo. Y ahí decís: claro, estas paredes. Y ahí uno entiende las intrigas palaciegas, la proyección de la voz, entonces no importa si yo lo hago hacer a uno chiquitito, flaquito, *Otelo*. No lo van a llamar en el San Martín para hacer *Otelo*, van a llamar a uno grandote. Pero bueno, acá tenés que hacer *Otelo* y ver cómo desde ese cuerpito pequeñito podés construir una energía que te acerque a este guerrero loco y celoso.

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

En relación con las consignas, creo que una consigna para funcionar tiene que tener claridad absoluta. Es importante que se pueda comunicar bien, creo que eso también tiene que ver con el trabajo docente, pedagógico. En las clases también

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

En Europa no se consigue

Tenemos una cartelera más grande que Nueva York. La primera vez que me iba a ir a Europa en una gira, me dijeron que íbamos a hacer una gira en España y yo tenía un nivel de excitación... Tenía 52 pirulos y nunca había cruzado el charco: “¡Voy a ir a Europa, voy a ver teatro!”, estaba enloquecida. Y me tocó ser jurado del FIBA, de los unipersonales. Y estaba con un señor español, autor, perdón que no me acuerdo su nombre, era jurado conmigo. Teníamos que ver un montón de videos y todo eso. Yo no entraba en mi cuerpo: “¡Me voy a España, me voy a España!”. Y el hombre me miraba como a una extraterrestre

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

Casi una casualidad

Yo terminé la ENAD y ya estaba trabajando hacía años en escuelas secundarias, y un grupo de alumnas me pidieron un día: “Queremos estudiar teatro, ¿nos enseñás?” “No sé, yo recién me recibo, no estoy preparada, no, no, no.” “¿Por qué no? Nosotros queremos aprender, te conocemos...” Bueno, tanto insistieron que me convencieron pero yo decía: no sé qué tengo para aportar. Entonces empecé a dar clases y eran cinco o seis mujeres, siempre más mujeres. Un día, le digo a mi hermano Sergio, vení querido a mi curso, necesito varones. Vení porque necesito número. Bueno, voy. Mi hermano es ahora Profesor y Director de Teatro y Secretario General de la UNA. Y estábamos ahí, mi hermano y seis y un día apareció un muchacho con un bolso, que era amigo de mi hermano desde hacía mucho tiempo: “Vengo a estudiar teatro”. Esto era año 78 o 79 y se armó mi primer grupito. Empecé casi de casualidad,

si estas chicas no me lo piden no sé cuándo habría empezado. Entonces después dije: “Esto me fascina, me fascina, me fascina, voy a promocionarme.” En esa época no era como ahora, eran los popes y yo. Nadie daba clase. (Agustín) Alezzo, (Augusto) Fernandes, Lito Cruz, Gandolfo... y yo. Todos varones, y yo. No había gente que se animara a publicar un avisito, mandar una gacetilla. En esa época los diarios te tomaban una gacetilla y te publicaban gratis. Y entonces digo: bueno, me alquilo un estudio, un salón. Y me alquilé un estudio del carajo, en Santa Fe y Callao, de una bailarina. Hice volantes que decían “Silvina Sabater, cursos de actuación”, de teatro, no sé qué pondría, entonces daba mi curso el sábado a la mañana y me quedaba a partir de la una de la tarde, sola, en un enorme salón hermoso, con espejos, con barras, todo, hasta las siete. El volante decía de 14 a 19hs, ¡no venía nadie! Nunca vino nadie. Me quedaba horas esperando, jamás vino nadie. Entonces me salía muy caro el salón, tantas horas. Decidí que no era la manera de promocionar. Entonces en el salón sólo me quedaba a dar la clase con mi primer grupo. Así empecé. Casi una casualidad. Pero fue una droga. Nunca más paré.

Un universo en sí mismo

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

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

La prédica y la práctica

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

El fracaso es una gema

Les grito: ¡Fracaso! ¡Looser! Para mí el fracaso es una gema, una joya. Hay que pasar inevitablemente por ahí para aprender. Cuando uno se amiga con el fracaso, crece tanto, se expande tanto... Yo les explicaba en la clase de tercero, anoche, que estamos muy acostumbrados a frustrarnos, y de la frustración nadie aprende. De la frustración viene el flagelo: “Me pego, no sirvo para nada, qué inútil que soy”. Ahora, del

fracaso uno aprende, hay que permitirlo, lo que pasa es que la sociedad no te lo permite. Tenés que ser diez en todo y si no sos exitosa perdiste, chau, afuera. Yo creo que no, hay que convivir y eso es lo que les decía: es muy difícil para nosotros afuera estar tratando de responder y ser exitosos y venir a las clases a trabajar: embarrarnos, fracasar, volver a empezar. Ese es el trabajo para mí. Es importante permitirse fracasar, porque no es fácil. Uno nunca quiere quedar como un idiota frente a los demás, porque hay que quedar como un idiota para fracasar. Yo me acuerdo cuando estábamos ensayando *Mujeres soñaron caballos*. Ensayamos un montón, yo no entendía nada de lo que el director pedía, me iba a casa, lloraba. El director era Veronese, que todavía no era conocido pero ya estaba *El Periférico de Objetos*. El primer día de ensayo, a Marcelo Subiotto y a mí nos hizo improvisar, dos horas. Cuando terminó la improvisación nos dijo: “Nada de lo que hicieron sirvió.” Buó: más fracaso que eso, querido, empezamos de nuevo, digo. Pero no es fácil porque uno quiere mostrarse talentoso, lindo, claro, exitoso y la verdad que no: creo que para ensayar, para investigar, uno tiene que ser un *looser*. Yo los mando a ver la película *Pascualino Siete Bellezas*. Y les pido que miren la escena que el tipo se tira a la pileta de caca. Es una escena terrible, es un sacrificio que hace ese hombre. Bueno, uno en la formación tiene que tirarse a una pileta de caca. Y navegar ahí. Porque de ahí va a aparecer ese diamante, que le voy a sacar la caca y está ahí, es cristalino, facetado y genuino. Asumir riesgos: fracasar frente al otro, es un riesgo, siempre. Permitir que se vean las partes de uno más horribles es un riesgo. Es un riesgo en ese sentido nuestra actividad, pero es un riesgo maravilloso.

Un banquito atrás del otro

Yo vivía en un barrio medio humilde. Teníamos una especie de condominio y había un pasillo largo y yo me acuerdo que ponía un banquito atrás del otro, el pizarrón era inexistente y daba clases a los banquitos como si fueran alumnos. Desde que me acuerdo. Nosotros somos tres hermanos y los tres somos

docentes. Mi mamá era una señora ama de casa y mi papá era un mozo de restaurant. No sé, algún antepasado... quizás... pero esos fueron mis comienzos como maestra. No siento que haya habido cosas más difíciles por ser mujer, o al menos no lo tengo registrado. No tengo registro de que haya algo de lo que me pasó o no me pasó sea porque soy mujer. Porque además creo que tiene que ver con mi carácter. Yo voy al frente como un hombre. Tal vez, por eso. Asumí, sí, una actitud activa, pero ni siquiera te diría que llegué a ese punto porque me hubieran pasado determinadas cosas. Tiene más que ver con mi forma de ser, más confrontativa, de armas tomar.

Privilegios

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

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

También encuentro diferencias en ser docente en el exterior. Cuando di el seminario en Barcelona me di cuenta de que había un problema con el idioma, había algo con el pensamiento y ese tiempo que tienen para pensar en otro idioma producía cierto delay en la actuación. Trabajé mucho con eso. Mucha resistencia a hacer Lorca, a pesar de lo cual dije: “Vamos a hacer Lorca.” ¿Cómo no vamos a hacer Lorca?, ¡dios mío! Amo a Lorca. Me senté en la casa de Lorca y lloré, lloré, lloré y lloré, al lado de su aljibe, ¿cómo no van a hacer Lorca? Bueno. Y sobre todo que como son tiempos cortos, se complica el trabajo, también cuando vienen actores que uno no conoce pero que allá son figuras y les cuesta mucho. En Costa Rica me pasó eso: había actores que son bastante conocidos ahí y entonces cuidaban mucho su nombre, su cartel, había cosas que se resistían mucho a hacer. En Madrid, no. Creo que en Madrid son más parecidos a nosotros, en Barcelona son más derechitos, más formalitos. En Madrid fue donde más pude trabajar, se entregaron a la línea que yo les planteaba.

Abrir cabezas y corazones

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