

## Entrevista a Cristina Moreira

Por Maruja Bustamante

### ENSEÑAR Y SORPRENDERSE DE LA DIFERENCIA

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

#### Los inicios

Mi formación fue como bailarina aunque también estudié música y piano en el Conservatorio. Después me formé en la Escuela Nacional de Danzas, el Conservatorio de Artes Dramáticas y estudié también Ciencias de la Educación en Filosofía y Letras. Hice a la par el profesorado de Jardín de Infantes y trabajé en la escuela pública. Y en París cursé estudios de Teatro de Máscaras, Clown, Bufón, Melodrama y especialmente Comedia del Arte. Más tarde estudié Ciencias Sociales con orientación en Educación. Desde muy chiquita supe que amaba bailar. Era un berretín mío, una necesidad, y sufría esperando el día en el

que pisara por primera vez una escuela de danzas. Hoy me doy cuenta, al dialogar con las nuevas generaciones, que es una bendición tener una vocación, saber lo que uno quiere, lo que a uno lo hace feliz.

En el año 1976 formada como bailarina, como actriz y en música, integré el grupo argentino, vanguardista del Di Tella, “Acción Instrumental de Buenos Aires” de Jorge Zulueta y Coco Romano. Pasé las pruebas para hacer los personajes de cuatro obras que tenían en gira y a partir de ahí mi camino se abrió a Europa con ellos, como bailarina y actriz contratada, lo que me permitió estar en Europa no solo trabajando profesionalmente, sino continuar mi formación. Irrumpía en todos los talleres y seminarios posibles, tanto en Alemania como en Francia para poder responder a las exigencias profesionales. No llegué de casualidad, sino que estaba buscando, dentro del Conservatorio de Artes Dramáticas, una expresión teatral que tuviera que ver más con mi formación como bailarina. Recuerdo que en esa época del Conservatorio, siguiendo el método del que hablaba recién [Claudio] Gallardou (que era maravilloso, y yo aspiraba a ser una excelente actriz con ese método), muchas veces me decían: “No bailes en escena”, estaban muy separados los lenguajes. Recuerdo que investigaba sobre [Edward] Gordon Craig, sobre [Vsevolod ] Meyerhold y no era la línea de teatro que se trabajaba. Me encantaba el programa de la formación del Conservatorio, era un programa que llevaba a los alumnos desde el primer año hasta el cuarto con el mismo grupo, como si fuese una compañía y en esa época estaba de director Agustín Alezzo. Era un lujo, realmente. Además, un año antes de que yo entrara, había egresado mi hermano Edgardo. Entonces yo iba desde la Facultad de Filosofía y Letras al Teatro Liceo a ver las obras con mi hermano arriba del escenario, con lo que eso modifica una familia. Una familia con un actor, o con un artista tiñe de alguna manera, involucra y se comparten muchas cosas: libros, experiencias, visitas a espacios culturales. Entonces yo estaba muy contenta de haber podido entrar al Conservatorio Nacional de Artes Dramáticas, había como siempre una instancia de ingreso muy severa y durante ese año empecé a tener aciertos y desilusiones. Las desilusiones tenían que ver con que

no quería el realismo, eso lo tenía claro. Esa violencia en escena, esa mortificación... que todos los alumnos, los compañeros del curso, comenten, hablen y opinen sobre lo que el otro hace en escena, no me correspondía; ese tipo de búsqueda, de crítica era muy frecuente y dañina. Me extrañaba pensando: “yo, para estudiar piano no necesité *golpear* al piano, para estudiar danza, no necesité *retorcerme*”. Por ejemplo, en primer año, cuando nadie sabe muy bien cómo se actúa, a veces esa violencia del realismo es una violencia de verdad, que tal vez los profesores no saben cómo parar. Entonces me empecé a distanciar y a buscar en fuentes, en [Edward] Gordon Craig. Y sobre eso también me dijeron: “No. Eso ya fue”. Pero paralelamente, yo seguía estudiando con Ana Stekelman danza contemporánea, y hacía mis composiciones y ahí fue me dijeron de las audiciones del grupo de Acción Instrumental. Tuve un angelito que me dijo “Pasá estas audiciones”. Había ido a ver al Grupo al Teatro Argentino de La Plata con una obra de Manuel de Falla que me impresionó muchísimo y si bien no era exactamente lo que yo quería, sí estaba mucho más cerca de lo que yo buscaba. Y en esa edad uno no sabe mucho, estaba estudiando, precisamente. Entonces, me cambió toda la vida, porque me comprometí con el lenguaje del grupo de [Jorge] Zulueta y trabajé con dedicación total. Estuve haciendo una obra por año con distintas exigencias: a veces eran obras de seis personajes o más. Me acuerdo que en la obra que trabajamos a partir de Bioy Casares éramos doce personajes y había una potente integración de lenguajes. Era el único espacio estético en el cual podía encontrarme como bailarina y actriz en el universo de la música, podía aportar lo poco o mucho que sabía con libertad expresiva. Creo que eso me formó.

Mis años de vida en París fueron un capital cultural enorme, no solamente por el desarrollo profesional, sino por el espacio y el momento histórico a nivel global en el que se desarrollaban nuestras actividades. Además veníamos del Mayo Francés: vivir en París era estar muy apasionada por lo que le pasaba a todos los jóvenes y universitarios y de pronto mi querido grupo, casi como una familia, me posibilitó indagar en mi arte como actriz en los grandes escenarios y crecer. Es medio testimonial lo mío. Vos me

preguntás cómo me formé y yo te hablo de otra cosa... Creo que la formación tiene que ver también con el contexto sociocultural donde uno está. No es solamente el programa de estudio, es el contexto, en el caso mío fue exactamente el período que va de 1976 a 1983, fuera del país. Entonces yo estoy hecha así.

## ¿Teoría y práctica?

Siempre me gustó investigar. Se ríen de mí porque en los primeros ensayos aparezco con libros. Pero porque los libros a mí me incentivan, me despiertan la imaginación, puedo ver, visualizar hacia dónde hay que ir y que no sea un devaneo ni empezar de cero. Aunque las obras sean conocidas, tengo que encontrar otra cosa, tengo que investigar por otro lado que me dé esa originalidad, esa creatividad, que en el caso mío es intuitiva pero la refuerzo con la investigación. Es una investigación libre, azarosa, y es muy hermosa. Diría que el proceso intuitivo antes de abordar una obra como directora, es el momento creativo, el momento de la inspiración. Y de esa creatividad después viene una buena relación con los intérpretes. Lo mismo pasa con las clases: cuando empecé no enseñaba clown y nada más, era un taller de composición, donde había técnicas de danza-teatro. Si enseñaba elementos de Melodrama, por ejemplo, llevaba los cuentos de *Las Mil y Una Noches* y trabajábamos a partir del texto y ejercitaciones de danza-teatro. Otras veces, me acuerdo con Batato [Barea], elaboraba ejercicios a partir de música de Ópera por ejemplo con el aria de Margarita, en *Mephisto*. Recuerdo que trabajábamos la sensibilidad musical y luego la expresividad del gesto del actor que capta y se nutre de la música para componer su expresión. Y en ese grupo había también elementos que eran de comicidad y aquellos alumnos empezaron a querer sólo comicidad. Bueno hagamos Clown, entonces ahí empezaba: “El Clown es un máscara que el método Lecoq, etc...” y ahí empezó a haber una indiscutible avidez por el estudio del Clown. También hubo algo que a mí me pasó cuando volví a vivir en la casa de mi madre después de toda esta instancia de vida como profesional y como mujer independiente al otro lado del Atlántico -entre

1977 y 1983- y fue que me asomé al balcón y vi a la gente triste, me daba cuenta de que estaban muy tristes. Y pensé: “Yo volví a mi país, tengo que hacer algo”, no te olvides que vivía en Francia cuando fue la Guerra de las Malvinas, estaba lejos pero no insensible a lo que pasaba. Te encontrabas con argentinos exiliados, con gente de otra nacionalidad, como ingleses con los que tenías una amistad y de pronto en medio de la guerra, ¿cómo te parás frente a ellos? Entonces al volver me angustiaba ver que yo volvía con otra vida interior y veía que estaba en la casa de mi madre, en el mismo barrio, pero la gente estaba muy triste... lo veía en la calle. Y después al enseñar clown asumí la responsabilidad: había decidido volver, quería estar con mis argentinos, quería estar acá.

## El nacimiento de la maestra

Creo que decidí volver a Argentina sin la idea de venir a enseñar. Por eso lo quiero tanto al Gallego [Claudio Gallardou], que fue el primero que me dijo “maestra”, cuando yo ni sabía que lo era. ¡Me asumí maestra cuando me lo dijo él y me trajo una manzana! Fue un visionario. Es un poco como aquel *gestus social* del que habla Bertolt Brecht, yo creo que uno no es lo que uno quiere, sino lo que hacen de uno. Por suerte hicieron de mí una maestra, fue así, fue el Gallego, y sus colegas que eran todos profesionales de primera, y todo lo que se fue conformando: el grupo del Clú del Claun, el grupo de las Gambas, entre nosotros teníamos muy poca diferencia generacional. Después hubo otro período también en el que estuve ausente y cuando volví, bueno, el grupo del Clú del Claun, La Banda de la Risa, todos eran grupos que estaban pletóricos, exitosos... iba a verlos sin avisar, a sentarme en la segunda o tercera fila y de pronto empezaban a saludarme desde el escenario, y a darme grandes manifestaciones de cariño, es muy hermoso eso. Cuando empecé a enseñar tomé la decisión de entregar todo. Y en esa decisión, dije: “Ya hice bastante arriba del escenario (ya me había cansado un poco), y será otra manera de estar en el arte”. Y también formé mi familia. Siempre jugaba a la maestra de chica, pero

asumirme como maestra de teatro fue algo que me lo dieron los discípulos porque me lo dijeron antes de que yo me diera cuenta. Después me gustó y agarré la tiza. Y no paré.

## Ni amos ni esclavos. Otros modos de la dialéctica

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

otra etapa, ya no tan efervescente como la de los ´80, sino más metódica, con concurrencia de alumnos nuevos que duró un largo tiempo: porque aún después de la muerte de Osvaldo [Dragún] siguieron [Osvaldo] Calatayud, [Raúl] Brambilla, [Julio] Bacaro como Directores del TNC que continuaron interesados en la educación y con quienes se estableció una dialéctica de intercambio, pude continuar formando alumnos con programas anuales de Seminarios de Artes Escénicas hasta el 2001.

## Las formas de una clase

Para organizar una clase, primero es necesario pensar el programa, el plan previo. Las clases no son para uno sino para promover un desarrollo en los alumnos. En la práctica de una clase de taller hay que empezar por una forma relajada; que los alumnos se aflojen con ejercicios simples, de carácter grupal. En la medida en que el ejercicio va funcionando voy destacando algunos conceptos fundamentales. Poco a poco voy resolviendo hacia dónde orientar: los ejercicios más elaborados, improvisaciones a partir del texto o improvisaciones a partir de la poesía, de la música. Se pueden hacer ejercitaciones en simultáneo de tal manera que no se sientan muy presionados en la exposición, y recién después, cuando hay herramientas expresivas suficientes, se pueden proponer trabajos individuales de creación. La composición puede partir de la plástica, de una estética, a partir de un contexto. El marco teórico que ofrece la bibliografía ayuda mucho a los alumnos para abordar una composición desde el contexto de época que prefieran. La *Historia del siglo XX* de Eric Hobsbawm, el capítulo *Las artes*, o *La Nueva Mujer*, los motiva para una búsqueda expresiva desde los conceptos antes de ir a la forma. Propongo grupos de lectura y reflexión, para elaborar conceptos propios que integren los pensamientos del grupo y entonces poder abordar un espacio escénico para la composición desde los personajes.

## Los obstáculos y las frustraciones

Si no quieren trabajar, yo no se los pido: presento el ejercicio y pregunto quién quiere pasar. La frustración es un dolorcito al alma nada más, no es como romperse un hueso. El que hace no se siente mal, porque hace. Se siente mal cuando la devolución que vos le das lo hiere, pero no se siente mal por haber actuado. Al contrario: está estudiando teatro o clown, está llamado desde su interior a subir a escena. Se puede sentir mal porque pasó y no fue exitoso, se sienta y ve que el otro que pasa se lleva todos los laureles. Pero está sentado entre todos los demás del curso, está protegido, está en el público. Un alumno se siente mal (la palabra en francés es *vexé*, o sea, lastimado) si el profesor o el director lo lastima, pero sino no, porque está haciendo, está en acción. ¡Está vivo! Aunque lo que haga sea un desastre. Yo lo he dicho muchas veces: “Mirá, ¡es espantoso!”. Pero no se ofenden porque lo digo de una manera que no es para herir. No es lo que se dice, sino *cómo* se dice. Y *desde dónde* se dice. Si rechazás al otro, cualquier cosa que digas, aunque digas “¡Qué bien que te queda ese sombrero!”, si vos lo rechazás, no vale. La enseñanza tiene que tener un punto en que uno tiene que darse cuenta que está allí para sorprenderse de la diferencia. No va a enseñarle al que es igual a uno. Uno enseña al que es distinto, para que el otro haga lo que quiera con eso, o lo que pueda.

A veces pasa que el grupo no arranca, que no me entiende, que no produce. Pero le voy buscando la vuelta hasta que alguien, por decirlo así, agarra la antorcha y corre. Una sola vez tuve un conflicto que me hizo doler la cabeza. Fueron las clases de actuación que di a la primera cohorte de la carrera de Intérpretes de Circo. Daba clases en una carpa, en el Polo Circo. Era hermoso por un lado, y por otro lado, llegaban a cualquier hora, se sentaban en las gradas... no había código. No había código de teatro, no tenían el conocimiento previo por la cosa teatral. Sucedió que tenían mucha inhibición, y eso no lo podía entender; después de tantos años de dar clase no lo podía entender. Proponía ejercicios cada vez más mínimos y no había caso. Me iba con dolor de cabeza realmente, porque



era frustrante. Es que nosotros no nos damos cuenta -los que estamos en el campo teatral acostumbrados a estar con actores o subiendo al escenario o desde abajo del escenario- no nos damos cuenta que tenemos una particularidad: que somos expresivos, que sabemos de alguna manera manejar nuestras emociones, que entendemos el código, que incluso nos gusta. Pero tal vez a un artista de circo tiene que cursar la materia Actuación y nunca fue al teatro, no le gusta mostrarse ni convocar sus emociones, ni dialogar con el otro. Se tentaban de risa o se desmotivaban. Estaban siempre por fuera, no podían entrar en el propósito de la ficción. Hay conceptos básicos para los teatristas pero no por ello universales. Los teatristas podemos imaginar una puerta donde no la hay y creer en lo inexistente materialmente a tal punto que vemos natural ensayar sin la producción de escenotecnia hasta último momento. Pero no todos los lenguajes tienen las mismas convenciones. El artista de trapecio no puede ensayar imaginando el balance: debe colgarse del aparato y practicar para dominarlo. Muchos jóvenes se expresan artísticamente pero no implica que comprendan un hecho ficcional, el arte del teatro. Te voy a contar el final porque es una joyita. Dije: “Bueno, muy bien. Si no quieren hacer un ejercicio teatral, entonces van a leer.” Recuerdo que fui con una mochila llena de libros y repartí. Nos metimos en un camión, porque en la carpa no había suficiente luz para leer; cambié el espacio y nos reunimos sentados en esos *trailers* que están a disposición y les fui poniendo sobre la mesa las obras de teatro universal: [Albert] Camus, [Bertolt] Brecht, [Roberto] Arlt, [Jean] Anouilh. Sin demasiada introducción confié en su autonomía para descubrir por sí mismos. Les di los libros para que se los llevaran a sus casas y en dos o tres días volviéramos a encontrarnos y compartir sus apreciaciones. A la mayoría le gustó Brecht, entonces tomamos *Siete pecados capitales* y empezamos a trabajar desde el texto. Surgieron trabajos maravillosos de adaptación del texto a escenas con malabares y acrobacia grupales. Fue la palabra, la literatura, la obra de teatro. De ahí en más se soltaron, y después hicimos cosas magníficas. Era un grupito pequeño, y hoy son excelentes profesionales en el medio. Esta experiencia la recuerdo muy bien.

Hace unos años hice un espectáculo en Ushuaia, fui

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

## Nuestra tradición teatral

En relación con los géneros de nuestra historia, pienso que hay mucho trabajo para hacer, que es necesario generar una conciencia cultural de cómo fue nuestro teatro en los comienzos, cómo fueron nuestros actores, nuestros comediantes. Yo creo que el teatro no se tiene que enquistar en una búsqueda elitista, el teatro es el teatro para su contexto: qué cosa hermosa que era en tiempos de radio en cualquier parte del país, escuchar una novela, un cuento o una leyenda narrada por actores. Qué cosa hermosa pensar: “¡Uy! ¡Vienen los actores al pueblo, hay función en el teatro!”. Nuestros grandes teatros líricos, en todo el país, que fueron construidos a principios del siglo XX están necesitando producción. Si las producciones, las obras de teatro son muy extrañas, cerradas, se alejan de sus públicos reales. El arte de élite está muy bien para una propuesta de arte plástico, que tiene una élite y siempre la tuvo, o si se trata de *performing arts*... Pero el teatro, si se coloca mucho en esa orilla, yo pienso que en nuestro contexto termina congregando a un público que se retroalimenta a sí mismo, que es siempre el mismo público que circula. Y la comunicación que tiene el teatro, o el actor como un agente que comunica pensamiento político, social y que educa, no tiene que ser elitista. Y ahí también las obras de nuestra

cultura son magníficas. *Jettatore*, por ejemplo, es un golazo. No solamente el sainete, porque también hay melodramas y todo el teatro gauchesco, que es bellísimo: su relación con la música, los sentimientos, el drama del hombre ante la injusticia, ante la guerra.

## Los individuos y los grupos, el centro y las periferias

Estuve los dos últimos años como miembro del Jurado Nacional de calificación de proyectos en el Instituto Nacional del Teatro y he visto tanto teatro en todo el país, y tan magnífico, tan maravilloso, que es una pena que no viajemos más, que los de Buenos Aires nos quedemos nada más que aquí. Hay compañías, hay grupos; mí me interesa un teatro genuino y valoro mucho los grupos. Los grupos que yo veo que abrazan la profesión y se dedican a ello, no por arribismo, sino porque son de esa madera y esos actores a lo mejor en el grupo encuentran la posibilidad de articular su vida, son apasionados, convocan a su público... ¿Acaso no fue así con Shakespeare? ¿No fue un grupo? ¿No fue así con Moliere, con Poquelin? Yo valoro mucho eso. Y lo que sucede en Buenos Aires es que hay tanta oferta que casi han desaparecido los grupos, se han desvanecido. La vida de un actor independiente, solamente por oficio, que siempre va eligiendo obras, pienso que es una vida bastante ingrata. Creo que la vida del actor en una compañía tiene una pertenencia que lo protege. En cambio un actor ya con oficio y con tantos actores nuevos, que queda desplazado, no lo convocan, no lo llaman, está decepcionado, empieza a frustrarse: hay un costo social en eso. Yo creo que las políticas deberían tomar conciencia de que hay una cantidad de gente de la cultura que a lo mejor va quedando en los bordes, cuando antes estuvo en el centro. Y debería haber más pensamiento crítico para poder abrir espacios. Sé que ha habido líneas y después se han desvanecido, tal vez porque no tuvieron el apoyo necesario.

## El clown y la expansión de los límites

En relación con el trabajo de piezas clásicas y el auge de la “versión Clown”, pienso que lo que sucede es que una pieza de Clown funciona porque está bien dirigida, está bien pensada y está muy bien interpretada. Talento del dramaturgo que adaptó, del director y de los intérpretes. Es un trabajo muy serio de creadores que conocen el lenguaje, es una estética. Yo no puedo afirmar que mi trabajo artístico le gusta a la gente o no le gusta. Pero lo que te puedo asegurar es que lo hago porque lo veo así. Artísticamente *pinto* así, construyo de esa manera, no sigo una moda. Y esto se nota mucho cuando hay grupos. El clown sabe eso de entrada: el clown sabe que es único en su género. Un *sui generis*. Hay un montón de clowns todos distintos además de los grandes referentes mundiales como Buster Keaton, Chaplin, Los tres Chiflados, se asume que no tienen un patrón que seguir. Los contemporáneos tienen que estar permanentemente alimentando ese perfil, ese lenguaje con el cual quieren expresarse. Esa sabiduría, esa identidad se traslada después al tomar una obra. Quizás un director que no esté formado o que no haya transitado el clown por ahí tiene más estructuras, entonces se plantea “no, esto no lo puedo hacer”. Cuando se comprende que Clown es un lenguaje, el artista tiene una herramienta más y pierde esa estructura que es “no hagas esto”, “no hagas aquello”, no podés mirar al público, no podés sentarte en el piso, una cantidad de “no”. Y el payaso es un género liminal, un género que está en el proscenio. Nunca está en la escena. Nadie le escribe a un payaso: el payaso es un vagabundo, un errante. Entonces, en esa libertad que tiene, toma un texto y lo ve a su manera, como dice Calderón de la Barca “todo es según el color del cristal con que se mira”. Muy probablemente un buen actor cómico sea también un buen actor dramático, y lo mismo, un buen actor dramático, tal vez no lo sabe, pero puede ser un buen actor cómico. Todo está en el eje del alma de la persona, todo está en la bondad que tenga para la vida, en las reflexiones que haga sobre las cosas más importantes, sobre la muerte, sobre el amor. Me parece a mí que

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

## **La transmisión en los distintos contextos de enseñanza**

Yo pienso que para ser maestra te tiene que gustar la enseñanza, transmitir. Tenés que tener una cierta habilidad para hacer pasar tus pensamientos por un lenguaje, y ese lenguaje, entre las palabras y los gestos, llegue al otro y el otro diga: “¡ah, es esto!”. Te tiene que gustar ese proceso. Si no te gusta ese proceso y sos explosivo o no te instalás ahí, es muy difícil que le puedas transmitir al otro lo que vos querés que el otro haga. Y cuando digo “lo que quiero que el otro haga”, lo que pienso es: yo quiero que llegue ahí. ¿Qué ejercicios busco para que llegue ahí?

No le digo: “andá ahí”, nunca sabe adónde lo estoy dirigiendo con los ejercicios, los ejercicios se piensan de manera abarcadora para que el otro explore. Y vos sabés que esos ejercicios apuntan ahí, pero no tenés por qué expresarlo, porque el ejercicio sino se convierte en una cosa muy chata. Por ejemplo, investigando la teoría de Meyerhold, llegamos al punto de la pre expresividad, y bueno, es bastante poco evidente cómo trabajar la pre expresividad. Recuerdo con Claudio [Gallardou] en *Un hombre es un hombre*, el tema de la pre expresividad, con actores de oficio que integraban el elenco, no era fácil desarmar. ¿Qué es el rol?, ¿qué es del personaje?, ¿qué es lo que hace el actor antes de hacer el personaje? Y a partir de esa pre expresividad era posible llegar a prácticas de distanciamiento para el tratamiento de la obra de Brecht. Pero por más se explique la pre-expresividad o el distanciamiento en palabras, no se da al actor el puente para que suba a ese espacio. Tenés que inventar estrategias y ejercicios que convocan esa intuición que tiene el actor para resolver la escena. Es un azar, es decir una búsqueda. Yo observo mientras el actor indaga, en cómo lo hace: “No, por este lado no, por este lado falló” -me digo- “él va por otro lado, ¿a ver cómo lo descubre?”. Entonces uno está permanentemente activo en un juego de invisibles y dulces tensiones con el actor. Director y actor o maestro y actor realizan una extrañísima tela invisible donde se mueven los personajes del teatro. Son acciones internas las que tiene el docente, hay una responsabilidad, hay un vínculo, un diálogo, y un amor por la profesión que se tiene que plantar en los espacios donde corresponde. No hace falta ser amigo del maestro, pero tenés que confiar en él para lograr descubrir un determinado saber que intenta transmitir. No podés andar por la vida de cualquier modo, no podés en la vida cotidiana llevarte puesta la maestra de clown y esperar que todo el mundo gire en la misma dirección de una clase de clown. Yo no puedo ir con la nariz roja por todas partes. Lo mismo que un bailarín español por más maravilloso que sea no va andar con las castañuelas puestas. Hay un espacio para trabajar ese lenguaje artísticamente y después la vida... Y en la vida hay que trabajar también. Y en la vida hay que ver qué es lo que es... la vida... porque de lo contrario, no vas a enseñar nada. Cuando

enseñás, no enseñás solamente la cosa u objeto de estudio, sino que estás comunicando una experiencia, una filosofía de vida, aunque no lo digas y aun a pesar tuyo, el otro capta de tu enseñanza aquello que es identitario, porque estás ocupando ese lugar maravilloso de ser maestro y te guste o no te van a ver el corazón. En los contextos universitarios los códigos son diferentes: hay una currícula, una carga horaria predeterminada y normativas y reglamentos que hacen del espacio de cátedra un lugar de enseñanza universal. Todo el ritmo del trabajo universitario hace que muchas de estas cualidades que son las del taller y del maestro se van difuminando de alguna manera. En lo personal hago cosas muy lindas en la universidad. Por ejemplo, extensiones de cátedra, tengo un proyecto que va a las escuelas. Las instituciones tienen ese plus que son las líneas de trabajo de investigación, líneas de gestión. El convenio de marco del DAM-UNA con la asociación Payamédicos, por ejemplo. Al término del intensivo de clown, invito a los alumnos y siempre hay, de todos, uno, uno sólo que quiere la beca de Payamedicina. El ritmo que tiene la Licenciatura hace que muchos de sus alumnos quieran pero no puedan, no les dan los horarios, tienen exámenes... Entonces la tarea del maestro dentro del claustro se enfoca en nuevos desafíos, fortalecer la lectura y la escritura, fortalecer e incentivar a la investigación y prepararlos en la exposición oral de sus lecciones. Llevarlos a la reflexión del compromiso con la sociedad. A mí me parece magnífico que nuestra sociedad tenga la Universidad Nacional de las Artes y todas las universidades del país, muy bien posicionadas, con un nivel muy alto. Para un maestro trabajar en la Institución, donde se es un profesor más, permite darse cuenta que uno forma parte de la sociedad en esa estructura y ya no es más el tótem del maestro al que todo mundo, después de tantos años, venera. Eso me parece que es contraproducente para la salud. Me parece que hay que defender un equilibrio. No tomarse demasiado en serio por el rol que se ocupa. Creo que la verdad pasa por la vida.

*Baja del escenario y nos pregunta si habló mucho. Pero nunca parece mucho.*