

Entrevista Norma Aleandro

Por Guadalupe Treibel

COMO SI EL ESCENARIO FUERA TU CASA

Norma Aleandro es una de las actrices más reconocidas de Argentina. Pero sostiene, con enorme tranquilidad -como si no tuviera experiencia o porque se lo dio la experiencia-, que en teatro hay que empezar a nadar aguas nuevas con cada nuevo proyecto. Además de directora, regisseur de Ópera, autora y maestra de actores, fue la primera actriz argentina en estar nominada a un Óscar y en diversas distinciones nacionales e internacionales, por lo que ha abierto para las artistas argentinas, un camino de reconocimiento fuera del país. Habla tranquila y pausado, como si mirara a cada unx de lxs que están entre el público.

Sabía dónde me metía

Cuando empecé tenía trece años. Fue una decisión rara, fue 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 en teatro en seguida y muy seguido. Era bastante raro porque no tenía una técnica, me guiaba por algunas cosas que decía mi madre, el director, todo el mundo... porque todos eran mayores que yo en las compañías, así que

todo el mundo me decía algo, entonces me pasaba la vida entre bastidores, que es algo que 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, 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. 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 patealeando. 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 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: en *Verano y humo* era 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. 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 Garmá era una directora de teatro y maestra en Francia que vino a la Argentina. Madame Garma nos daba clases de teatro y había traído “El Método”. “El Método” era el método de Stanislavski, que así se lo nombra aunque parece que Stanislavski nunca quiso que eso se llevara a la práctica. Sin embargo lo editaron después de que él murió, paseó por el mundo y allá vamos. Esta mujer nos enseñaba a hacer improvisaciones, que era algo que nunca se había hecho para escuelas de teatro aquí. Ella 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 -era en 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: nos hizo subir, con un grupito, a hacer 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 era chica, todos tenían amigos y compañeros, yo estaba 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 en todo lo que hacía me miraba Simone Garma, 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.

El poder y la transmisión: “el método” / Nuestras memorias son sagradas

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 mucho sádico suelto. Yo misma tengo alumnos que me han contado cosas que son aterradoras. 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, eso es lo terrible. Porque si es cuestión de probar, de pronto pueden probarse cosas absolutamente siniestras para una persona. Con respecto al método Stanislavsky, 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 y 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 Stanislavski que ellos decían que se habían publicado esos libros sobre lo que ellos estaban *investigando* con Stanislavsky. No había una pretensión de afirmar: “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 editó los libros y se repartieron por el mundo. Pero hasta cierto punto, porque en Europa no entró. Yo como maestra y también como actriz hice un cambio en un momento, porque 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 una técnica que utiliza tu propia memoria para crear un personaje. Para utilizar un ejemplo pedestre, que todos conocemos, podemos tomar de *Romeo y Julieta* la escena en que ella se despierta del largo sueño que él creyó que era su muerte, 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 podés recordar de tu vida que sea tan terrible que te haya dejado en el estado en que está Julieta en ese momento?” Se busca 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 ella -a esta alumna- se le había muerto la mamá. Entonces piensa: “Lo más triste en mi vida fue la muerte de mi madre”. Entonces 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, trata 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. 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.

Encontrar por dónde andar en un camino incierto

Si no utilizamos el método en la construcción, el trabajo es más difícil: es decir que 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. Una vez que abandonás el método, no es “El Método” lo que tenés que entrenar, te entrenás vos. Un actor tiene

que estar muy bien entrenado, físicamente y en todo sentido: su cuerpo, su voz; una armonía general y una disposición del cuerpo para hacer. Como un trapecista. Por eso me encanta la frase de Ariane Mnouchkine que plantea que “el actor es un atleta de los sentimientos”, 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... 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. 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 dónde 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.” Por eso es fundamental tener muy entrenado el instrumento, es igual que el modo en que ayuda mucho a los buenos pianistas el hecho de 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. Es interesante saber que está sujeto todo esto que digo con la técnica. 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?

El director es como una partera

La palabra es la partitura, a eso tenemos que llegar, es una partitura que no vamos a tocar solos, salvo que sea un monólogo. Pero dejando de lado los monólogos, es una partitura, me voy a tener que poner de acuerdo con otras personas, yo doy el Do y ella va a dar el Re, no es posible trabajar sin el texto. Lo que se hace a veces es improvisar con algo que no sale, con el texto, 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 vamos a probarlo así y a improvisar y de pronto descubrimos que yo tenía que caminar más rápido para que ella me alcanzara. Para esas cosas puede servir: para sacarte de ciertos momentos, como si el director de orquesta dijera: “bueno improvisen un rato a ver si le pegamos

después con la nota exacta”. La nota exacta es la nota exacta, es un trabajo el de armar una espontaneidad: la naturalidad hay que armarla, no es como en la vida. También es cierto que cada profesor es distinto y puede tener su buena manera de llevarte a tener buena técnica, a 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. 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 van con el público del día. En ese sentido es que creo que un director, además de un creador del espectáculo, es realmente un partero con los actores. Es decir: hay una propuesta que es la obra, hay otra propuesta que es: “como quisiera yo, director, que se haga obra”. Pero como directora después, mi trabajo es ir ayudando a que no se asuste un actor cuando está despersonalizado por un lado y al mismo tiempo todavía no tiene el personaje, se pierde y se embronca y sobre todo siente mucho miedo. Siempre están llenos de miedo los ensayos, cierta parte de los ensayos, por eso 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 cómo las realizamos, pero no forzar a un actor a hacer lo que yo pienso y lo que yo quiero antes de que pruebe algo, que traiga su material.

Las clases

En mis clases propongo de todo. He hecho distintas cosas, también depende de qué alumnos haya, yo lo que hacía era mezclar mucho las edades. Acá tenemos una gran profesora, Helena Trittek que está por ahí sentada, que da unas clases maravillosas y tiene unos alumnos que hacen teatro que no pue-

de ser, geniales, y es que hay muchas técnicas para llegar a lo mismo pero, ¿como 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. Y la mezcla de edades me ha funcionado bárbaro, incluso algunas también 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. De algún modo, creo que actuar 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. Importantísimo, importantísimo cumplir años pero dejar la velita en casa. Por ejemplo, yo en la escuela la pasaba horrible, horrible; me enfermaba de aburrimiento de una manera espantosa. Siempre supe que eso no lo quería, eso que enseñaban como lo enseñaban no me interesaba. Por ejemplo, siempre me han interesado muchísimo los animales y la botánica pero cuando la profesora enseñaba zoología me levantaba y me iba, y eso que 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, es mecánica, todos iguales, adentro. Me gustaría una educación que deje que cada uno se exprese, que busque lo que ama, lo que quiere, que no sabemos qué es si no se lo dejamos recorrer en las clases, si no es. Por eso una clase es muy distinta a un ensayo. En una clase mejor que salga todo mal porque ahí ves dónde tenemos que trabajar más; en un ensayo al principio no importa que salga todo mal, pero es esperable que vaya saliendo todo cada vez mejor. En las clases no, hay gente que dice: “¡Qué buena clase! ¡Salió bárbaro la escena!”. Es cierto, 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.

Los grupos y el aprendizaje colectivo

También el aprendizaje se puede dar de los compañeros. *Cosa Juzgada* fue un trabajo que hicimos con el grupo “Gente de Teatro” que formamos con David Stivel, Marilina Ross, Barbará Mujica, Carlos Carela y Federico Luppi. Era una cooperativa de experimentación; 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 no 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 de sketches, rarísimo: éramos un grupo de villanos que hacían maldades pero todo muy cómico, 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 libre-

tos, 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 entusiasmó tanto con “Cosa Juzgada”, estaba enfocado de esa manera, como es cine de los sesenta.

Pero es así, uno aprende de los compañeros, por ejemplo con Lee Reemik, gran actriz también en Estados Unidos, o Hedy Crilla en *Hedda Gabler* que estaba divina, me ayudó muchísimo, hablábamos mucho y nos poníamos de acuerdo. No había día que no se armara en la platea un lío porque era una puesta de Ure muy particular en 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 ¡cállese!”, “¡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, ¡ellos 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.