

Entrevista a Andrea Garrote

por Marina Jurberg

EL ARTE TIENE QUE SER EXTRATERRESTRE

Andrea Garrote es actriz, directora, dramaturga y docente de gran trayectoria y reconocimiento en el teatro nacional e internacional. La fundadora de la compañía El Patrón Vázquez y del ciclo Perfecta Anarquía comparte los hallazgos de sus múltiples y diversas experiencias en su recorrido profesional. La potencia del teatro como práctica, la empatía en el proceso creativo, el aprendizaje por contagio como conjura contra la competencia.

El inicio era una fiesta o cómo dejar los adjetivos

A los trece o catorce años empecé a interesarme por el teatro; nunca pensé que iba a ser actriz: siempre creí que iba a estudiar Letras, pero empecé la carrera y me cambié a Dramaturgia. Empecé desde el hacer, desde la experiencia. Tomé cursos de Clown con Guillermo Angelelli y Raquel Sokolowicz y trabajé con un grupo que hacía un tipo de teatro muy raro: teatro participativo. Nos lanzaban a la calle a hacer escenas con la gente sin que la gente se diera cuenta que eran pautadas. Y yo iba muy valiente y muy contenta, para mí era un planazo, era una fiesta, aunque no tuviera mucha idea porque no había leído mucho teatro. Fue después que fui adquiriendo lo que sería la herencia, el legado, la tradición; en los inicios aprendí desde el hacer. Después empecé en el Sportivo Teatral, que es uno de los lugares que yo considero más importantes en mi formación. Ricardo Bartís es un personaje muy motivador, que genera una fuerza muy grande, y a quien le estoy agradecida; tanto como a él como a Mauricio Kartún, con quien estudié dramaturgia. Después tuve la suerte de estudiar en España, con varios profesores catalanes, entre ellos Sanchís Sinisterra, a quien yo

le digo “el Kartun español”, porque es maestro de maestros de dramaturgia. Él trabajaba desde la pragmática lingüística y ahí yo uní... Empezó a tener la dramaturgia del actor mayor sentido para mí.

Empecé también a dar clases muy tempranamente. Mis primeras clases fueron en colegios primarios; fue muy poco tiempo, pero lo recuerdo como una experiencia fundante porque fue la primera vez que vi cómo el teatro podía transformar un grupo muy rápidamente. Pude ver cómo los estereotipos, los lugares y los roles que estaban como “adheridos” a los niños, se movían muy rápido a través de la improvisación. Eso para mí fue revelador de la potencia que tiene el teatro como práctica: cómo borra esas categorías, ese adjetivo que uno se pone o le ponen, y que a veces es puro padecimiento. Aunque sea un adjetivo bueno: yo creo que el adjetivo es algo no INHERENTE adherido al ser, es un poco molesto. Es más, desde la actuación yo trato de que nunca se piensen los personajes desde el adjetivo sino más desde la situación que están viviendo. Eso a uno lo vuelve más empático con las personas, porque empieza a entender que las personas son su situación. El actor debe encarnar y ponerse en determinada situación donde es visto de determinada manera nueva, y para eso debe abandonar el yo un poco, los adjetivos que viene cargando en su vida social. Incluso en el trabajo con texto, porque creo que cuando un actor lee un texto y lo comprende, comprende una totalidad, lo que el personaje le propone, y si lo adjetiva no está haciendo un trabajo que es justamente renunciar a su comprensión. Creo que lo que tiene que actuar no es su comprensión sino otra cosa: en cierta forma, tiene que defender ese personaje, no lo puede juzgar. Tiene que encarnarlo defendiéndolo, tanto con herramientas técnicas -según lo figurativo con lo que se esté manejando en ese momento- como considerando cuál es la posición en ese juego situacional en el que está. Qué luces debe prender en la situación, cómo la debe iluminar, que a veces es contrario a lo que uno piensa ideológicamente, o lo que uno siente. Creo que siempre -en la categoría de teatro que sea- uno tiene que entender cómo no actuar el mismo sentido literal, cómo producir extrañamientos en la imagen. Entonces en un punto sí, uno tiene

que abrir la metáfora, desde la acción. Dejar ese lugar vacío, de misterio, no completar todo.

Creo también que hay muchos otros espacios que son formadores: las lecturas que uno hace, las conversaciones que sean reveladoras... Los hermanos, o la falta de... Los amigos. La propia conciencia que uno adquiere sobre su historia, sobre su vida. Todos los elementos que sean des-alienantes son elementos formativos. Porque no sólo es la maestría de lo técnico el arte, la competencia en cómo utilizo las técnicas y cómo las llevo adelante, sino la mirada del artista, esa mirada sensible que puede ver un poco más allá del sentido común. Y eso es algo que se lleva del arte a la vida tanto como que se adquiere de la vida y se lleva al arte.

Las técnicas en ramillete y el pacto de la empatía

Las técnicas para mí son herramientas, no son un fin en sí mismo. A mí me gusta utilizar varias de esas herramientas. Algo que por ahí me caracteriza es haber trabajado consignas que vienen desde la dramaturgia y llevarlas a la escena. Las técnicas me gusta que vengan como “en ramillete”, digo yo. Utilizamos una técnica para iluminar la imagen sensorial completa, otra para pensar lo que es la situación y los diferentes tipos de interacción, una que propone un lenguaje naturalista, otra que propone un lenguaje más formal. Y así los mareo un poco. Me gusta marearlos, marearlos, marearlos y pedirles ejercitación, pedirles una devolución a través de unas ejercitaciones de esos dispositivos que vieron. No se puede dar todo en una clase de tres horas. Es necesaria una propuesta y la mía es tratar de que ellos rápidamente se transformen en productores de teatro, que traigan aunque sea manchones, hipótesis de situaciones o cosas que quieran trabajar, para, en los últimos meses del año, poder dirigirlos. Es como si yo los entrenara para poder dirigirlos en eso que trajeron, en eso que proponen. Entonces terminamos corrigiendo... por ahí las dramaturgias, haciendo una dirección de esas escenas, de esas ejercitaciones. A mí me gusta que se propongan lenguajes diferentes. Cada objeto

teatral te va llamando, va proponiendo un juego de lenguajes, una figuratividad distinta. Me peleo un poco con la idea de los actores que salen todos cortados por una misma tijera, por eso me gusta usar técnicas que van desde lo surrealista a técnicas más de actuación en cámara. Inclusive técnicas más extrañas, a través de las que se trabaja otro tipo de tensión; algunas son casi improvisaciones literarias, porque está puesto el foco en la construcción de un lenguaje, que puede ser poético o incluso filosófico. Pienso que las consignas para funcionar necesitan nitidez y apertura. Es importante no completarla totalmente, dejar un lugar abierto para que el otro pueda meter su voluntad de actuación, su deseo también de romperla. Muchas veces la ruptura de la consigna está buenísima, o justamente lo que no sale. Lo que no sale interesa en tanto hay un camino en el intento de que salga, entonces la consigna está trabajando, como trabaja la contradicción en el teatro, o la acción dramática que empuja un *status quo*, entonces en eso hay una teatralidad interesante.

En cuanto a la estructura de una clase, hacemos un precalentamiento físico que tiene más que ver con conectarse con el cuerpo. A mí me gusta no guiar mucho en ese entrenamiento porque después uno está sólo; más bien se trata de acentuar la percepción de cómo está mi cuerpo y qué es lo que mi cuerpo quiere hacer. Me parece que está bueno que en este precalentamiento haya algo de danza. Es muy gracioso porque después uno va a fiestas donde hay gente de teatro, y bailan raro, a mí me encanta. Un baile no normativo. Después ya viene la consigna, para la que están todos juntos y pasamos a ver más particularmente. A esto le siguen ciertas devoluciones. Que son devoluciones genéricas, sobre el tema, sobre lo que pasó ahí. Yo siempre pienso que son tiradas de cartas. No se pueden sacar conclusiones muy categóricas sobre un actor o sobre su comportamiento por una tirada de cartas. Uno va viendo, acumulando y va entendiendo, por dónde va asociando ese actor, cuál es su tendencia expresiva y después lo que quiere es ayudarlo a desarrollar herramientas. También suele presentarse una cosa muy común entre los actores, que afirman: “Me aburro, me aburro de mi tendencia expresiva,

¿qué tengo que hacer?” Porque además del “yo social”, cuando uno se lo saca aparece un “yo actor” en algún momento. “Yo actúo así”, y aparece algo, cuando a uno le dicen dicen “actúa”, uno suele salir con algo. Entonces aparece la pregunta: ¿cómo hago para correrme de ese lugar? Muchas veces es proponer un material, por eso van pasando por muchas ejercitaciones y se llega un material que me parece que ahora va a ser un desafío, a través de esta obra, este relato, esta ejercitación los actores van a adquirir una nueva experiencia. Aunque a veces es necesario trabajar obras distintas o hasta con otros directores para que aparezca otra cosa.

Para las clases de dramaturgia alguna vez he intentado también un precalentamiento físico. No escribimos en clase porque si no, no tendríamos tiempo. Entonces se dan las ejercitaciones y luego se habla mucho de las obras. Y ocurre un poco lo mismo en relación a las devoluciones que lo que ocurre en las clases de actuación: uno lee, y por ahí sirvió la obra de uno para ver determinado tema y vamos por ahí. Y eso les resuena a todos, está claro, es un pacto. Lo que se dice de una escena o de un actor me tiene que resonar a mí. Hay un pacto en los espacios que uno coordina o habilita, que es el pacto de la empatía. El actor tiene que trabajar la empatía, todo el tiempo. Tiene que decir “estoy en el lugar del otro” todo el tiempo, miro como mira el otro. Me parece que el mundo es bastante doloroso, competitivo, hay un pensamiento comparativo que sólo produce sufrimiento, entonces justamente me parece que lo que hay que hacer es correrse de ese lugar. Generar grupos donde no esté ese peligro, entender que se aprende por contagio. Que haya compañeros que produzcan es justamente lo que a mí me va a motivar, me va a contagiar, voy a aprender más rápido, estoy al lado.

Habilitar determinadas zonas

Para el trabajo con los obstáculos o las trabas de los intérpretes, en las clases uno es naturalmente bondadoso, porque lo que quiere es que el otro mejore. Dirigiendo todo es

más dramático porque lo que uno quiere es que la obra esté buenísima y que este actor haga lo que tiene que hacer. Me parece que los directores deben pasar por la actuación para poder comprender si la traba es que el instrumento no me responde, porque no lo tengo entrenado o porque no tengo habilitada determinada zona. Es raro porque por ahí es una zona emocional, por ahí es la música del habla, y entonces decís “fíjate en esto”. Muchas veces yo mando a cursos específicos a los actores, porque acá no trabajamos eso. “¿Pueden ir a un curso intensivo de tal cosa?” Es lo mejor. O también puede ser algo que tenga que ver con la comprensión de lo que está haciendo, con querer cerrar un mundo, con ser demasiado representativo, con la comprensión del lenguaje que tiene que manejar, con la comprensión de lo que da en la escena para los demás. Porque hay veces que hay gente que es muy inteligente, tiene una gran comprensión de la escena, pero el cuerpo no le responde. No le responde porque no vibra con la energía que quisiera. En ese caso, hay que encararlo por ahí. Y si es una cuestión de la comprensión de la escena, el tiempo es un gran amigo. A veces hay que esperar que esa ficha caiga. Ver teatro, participar y entrenar es algo que naturalmente va acomodando las cosas: estás entrenando eso todo el tiempo, al ver un proceso y acompañar el proceso de los demás también se comprenden cosas. Hay muchas cosas que se entienden por querer construir una escena, por el deseo mismo de querer hacer teatro. Eso también por ahí es muy característico de nuestra ciudad, la gente hace mucho teatro y eso no pasa en otros lugares. En otros lugares los directores dirigen, los escritores escriben (y por ahí no tienen contacto con el teatro) y los actores actúan. Y eso acá no sucede, es raro. Decimos: “Encontremos un director que no actúe”. Bueno, hay, pero son raros. Porque si yo llevo adelante un proceso, si yo alguna vez intenté escribir una escena voy a leer mejor, y voy a entender mejor. Y sobre todo voy a ser más listo cuando me llamen para actuar en una obra y diga: esta obra me gusta, o no.

La búsqueda que recorre

Creo que sí es posible que haya un recorrido común a la dirección, la dramaturgia y la actuación. En lo personal me cuesta mucho el teatro que no tenga humor en el sentido del fluido, “humor”, que no sea húmedo, que no pueda aparecer la emoción. Me cuesta el teatro que se impone como una verdad. Hay algo que enseña mucho la actuación y la práctica teatral y es que no hay una verdad. Esto que los filósofos dicen hace un tiempo me parece que la banda del teatro lo sabe desde hace mucho. Las situaciones están compuestas por puntos de vista. ¿Qué personaje lleva la verdad? ¿Cuál de ellos es el que tiene la verdad de este mecanismo endemoniado en el que estamos adentro? Porque está hecho de todos nosotros, de esa interacción. Eso es algo que me parece que me interesa en todos los ámbitos, cuestionar la idea de una única verdad. Me interesa también la idea de que en todo ámbito, el teatro tiene que ser extraterrestre. No puede seguir la agenda, la agenda es muy peligrosa para el arte. Con agenda quiero decir aquellas situaciones sobre las que ahora se puede protestar, o es bien pensante protestar. Me parece que no se puede convertir una obra de arte en un decir muy claro, como si fuera un posteo de Facebook, para decirlo brutalmente, sino que tiene que competir con esta realidad que está impuesta. A veces uno siente: me imponen hasta sobre qué debo protestar, qué está bien y qué no, y otras cosas me las dejan afuera, son como tabú, o no nos podemos organizar. Entonces me parece que ahí el teatro viene a mostrar otra cosa, a atentar contra la realidad, con todo aquello que esté formado, que forma la realidad, contra todo ese proceso de normalización, el arte tiene que escaparse por arriba, mezclar cosas antes no mezcladas, proponer justamente que eso se mueva. Es la pregunta. Se parece a la filosofía en ese sentido: el arte tiene que hacer buenas preguntas. Proponer más el misterio de la complejidad humana. Una de las cosas que me parece que hay que aceptar es la complejidad, lo hablábamos en relación al adjetivo: nadie es bueno o malo; desde el punto de vista de la actuación no conviene plantarse desde ahí. Uno tiene que despejar y poder ver toda la situación. No quiere decir que

desde este relativismo lírico que tiene la gente de teatro, uno no vaya generando sus convicciones, claro que las genera. Y una convicción para mí muy fuerte es: el arte tiene que ser UN POCO extraterrestre.

El equilibrio del tiempo

Un balance que priorizo en las clases, como un equilibrio en el que organizarme, tiene que ver con los tiempos: lo que más me importa a mí es ser democrática en los tiempos. Porque si por mi fuera yo me quedaría, en un momento, con algo que está pasando, investigaría, lo haría crecer, me quedaría un rato, pero sé que tengo veinte personas atrás que también quieren pasar, entonces, bueno, digo “hasta acá”. La realidad es que disfruto mucho de ver lo que sucede teatralmente en las clases: en las clases se ve muy buen teatro, a veces suceden milagros que en la obra no. Y además uno está viendo la construcción, está viendo la cocina, entonces eso le agrega una teatralidad también poderosa. En relación a los contextos en los que se da el encuentro de la clase, más allá de enseñar en Argentina o en el exterior, encuentro más diferencia entre dar un curso anual que me permite tener una relación con la gente y que sea un seminario breve. Es como que uno va y hace como un pavoneo, un muestreo. Les muestra unas consignas y piensa: “Esto sería buenísimo si lo hiciéramos otra vez”, y se va. Es lo mismo que sea en España, en Colombia o en Neuquén.

Perfectas anarquías

El ciclo, *Perfecta Anarquía*, nuclea las obras que se producen en el taller. Después en el taller se producen también obras que están en cartel y que se ensayan afuera porque no hay tiempo físico, es más bien: bueno, hacé tu obra con esto. Estás trayendo cosas muy largas. Yo te voy a ver un ensayo. En *Perfecta Anarquía* tratamos que no duren más de treinta y cinco minutos las cosas. Algunas duran quince. Surge por observar que desde

hace mucho tiempo que se produce teatro, escenas que por ahí son breves pero que uno ve que son muy buenos trabajos. El nombre surge porque -quizás estoy ya hasta inventando- una vez tuve un encuentro con unos taoístas. Pero recuerdo que cuando hacíamos estas puestas de luces, les decía: hay que tener una actitud... Practicar el Tao. Era un momento del Tao en que uno practica el servicio: “Estoy acá y aunque parezca que no estoy haciendo nada estoy atento a lo que está pasando a mí alrededor y si se necesita algo, yo sé que se necesita y lo voy a buscar.” Era más bien una estrategia para que no charlen en las puestas de luces, donde hay un ruido que decís, ¿por qué estoy gritando? Claro, si están todos hablando. Y funcionó, hay algo que empezó a funcionar, también, se contagia. Entonces en un momento pasó que dije: esto es una perfecta anarquía. Como esa idea utópica del anarquismo donde ya no hay un poder, está tan distribuido el poder que todos somos iguales, una especie de colaboración que circula. Te podés encontrar con un texto de un autor norteamericano, encontrarte con un recital poético o con escenas de humor, o con investigaciones de lenguaje raras, más “pinterianas”. No sabés pero evidentemente debe tener una impronta el ciclo porque la gente va en busca de algo.

Texturas y textualidades

En cuanto a los modos en que la teoría participa de mi práctica, yo no soy muy afecta a citar libros: nombrar tal autor y dar una clase sobre ese autor. Sin embargo confío en que todo lo que he leído, yo después estudié filosofía y hasta en cine me interesé. Todo eso de lo que yo siento que me he nutrido colabora, creo, en que pueda ir pensando. La teoría entra cuando hay un pensamiento activo, *in situ*, sobre lo que está sucediendo, y ese pensamiento trae conceptos teóricos. Pero la teoría teatral a mí me aburre mucho, me cuesta muchísimo leerla, prefiero leer otra cosa. No digo que esté mal, ¿eh? También hay una diferencia vinculada al trabajo con improvisación o un proceso con texto previo: en este último caso es un trabajo que ya tiene algo muy resuelto y es que hay un texto. Y eso es

importantísimo. Un poco el desafío será comprender desde qué posición hay que actuar el texto y ahí empieza el trabajo más actoral; si bien siempre se le hace alguna dramaturgia a los textos, cuando empieza una situación más de improvisación va quedando un texto que es factible de ser modificado, es casi que se modifica desquiciadamente hasta el día del estreno. Porque siempre lo podés mejorar, porque siempre hay un lugar de apertura, porque todos están activos metiendo un texto más o encontrando un lugar más para morder, porque ya entendieron de qué va y aparecen las cosas más felices en el momento en que ya estaba casi todo hecho. Es muy mágico porque aparece todo junto, una idea de puesta con una idea de lenguaje, y el texto que lo acompaña.

Un desafío interesante se da también en el trabajo con la poesía, estuve investigando sobre eso y me gusta mucho lo que pasa. Yo trato de conectar a los alumnos con la poesía, leemos textos poéticos. Primero porque aparece algo muy mágico cuando uno le pone la voz y el cuerpo: la poesía crece muchísimo, en nuestra comprensión. Porque se lee mal poesía, se lee sin voz. Es un poco esto que decían: que San Agustín estaba loco porque leía para adentro. Porque antes se leía en voz alta, si no, no se leía. Después se empezó a retirar la voz en la lectura. Es hermoso hidratar los textos poéticos. Son un condensado, así como son breves en la hoja, está bueno que sean breves en la escena: piden cierta contundencia y brevedad. Y no los vas a entender todos de una, hay que ver qué imagen, qué situación puede dejar que el texto se manifieste pero tratar de meter teatralidad, sin molestarlo, sin pisarle la cabeza a esa combinatoria de palabras que no se sabe por qué nos produce placer. A veces sucede: hay una combinatoria de palabras de la que no entendiste nada de lo que dijo pero estimula algo, porque es nueva, no sé; después te la olvidás. Es rarísimo, es como los chistes que uno se los olvida. Ay, me encantó eso, ¿qué fue? Tenés que hacer la operatoria para recordar. Hay algo que necesita de energía y de hacer sonar un texto, casi cada letra de ese texto. Ese es un trabajo vocal, de proyección y de modulación que está bueno entrenar porque si no devela que falta entrenamiento ahí.

Actuar y escribir como formas del pensamiento

El trabajo en *Perfecta Anarquía* es bastante colectivo. Quizás sucede que uno ya viene más con la intención de escribir su escena, o escribir su obra breve; entonces trae un material y elige los actores. Pero hay muchas cosas que salen de agrupaciones, tríos, dúos. Yo creo mucho en eso, a mí me parece que es posible escribir teatro de a varios. Funciona. Sobre todo cuando hay una complicidad. De hecho, mi primera obra la actuábamos con Rafa en la computadora mientras la escribíamos y era casi escribir una conversación. Yo creo que eso funciona, y aparte es muy divertido escribir medio improvisando. Tenés que tener la capacidad de concentración y de trabajo para no colgarte, sumado al hecho de que el tiempo de la escritura es difícil, hay que aguantarlo, hay que elegir la palabra, hay que encontrar el tiempo y el modo para que eso se dinamice. La improvisación es muchísimo más rápida. Una cosa que me pasó cuando fui a estudiar a España fue que me invitaron a un laboratorio de actores. Eran casi todos actores muy importantes. Y veían dramaturgos importantes a ver cómo los actores improvisaban con unas consignas. Entonces se le daba la consigna de improvisación a los actores, que era una consigna bastante dramática. Los actores improvisaban, eran bastante buenos, trabajaban muy bien en equipo. Se veía algo que era interesante. Por ahí estaban una hora armando un material bastante bueno. Los dramaturgos, que en general no habían pasado por la actuación, porque en España son más de escritorio, mirando. Y al final, a mí me impactó mucho porque el docente, el maestro, les pregunta a los actores que terminaron de actuar, qué sintieron. Decían: “Bueno, me sentí bien, en un momento yo hice algo que podía funcionar.” “Después me sentí raro porque...” No hay mucho que contestarle a esa pregunta del sentir. Se da vuelta y le pregunta a los escritores, qué piensan. Y ahí a mí me agarró una cosa... Está bien, habían estado una hora sentados y era su momento. Pero empezaban a hablar de grandes planes que tenían ellos sobre eso que habían visto, lo que harían, ;pero los que acababan de escribir algo que estaba bastante bien, eran los actores! Es extraño ese lugar. Yo creo que los actores piensan teatro y piensan muy bien teatro. Para

mí es tan feliz ver un dramaturgo que se pone a actuar como un actor que se pone a escribir, como un regalo. La escritura es una forma de pensamiento, es un compañero, es la aparición de un amigo nuevo que es uno mismo. Es un salvavidas. Un globo aerostático para viajar.

La gdt

A mí las giras me enseñaron muchísimo. Primero es la idea del viaje: el viaje iniciático, estar en otro lugar, con otra gente, es imprevisible lo que pasa. Yo tuve la suerte de empezar a viajar a una edad, sobre mis veintes, que está bueno, conocés más gente. Después había que volver rápido porque uno tenía obligaciones, un hijo, y cosas. Ya no había tanta posibilidad de apertura, era más un trabajo que se parecía a sí mismo. Pero sobre todo las primeras giras fueron muy reveladoras. Primero era para mí sorprendente irme a otro lugar, un festival, y encontrar gente que era de mi tribu. Eran de otro país pero sin embargo hacían teatro, entonces había como una conexión enorme. Entonces empecé a pensar: la gente de teatro es como si hubiera sufrido un éxodo, están repartidos por varios lugares pero se juntan y tienen códigos comunes. Eso es maravilloso. Aprendés de ver qué se está haciendo en otros lados, cómo se produce en otros lugares. Nosotros dialogamos mucho con el teatro europeo donde parecía que el director era el rey. Ahora parece que el escenógrafo es el rey. Hay una cosa de quién manda en ese teatro, quien pone el sello. Acá es mucho más colectivo todavía. En las giras también sucede que se empieza a ver como también en eso vos te alimentás de lo que viste y ellos se llevan algo. Como el teatro necesita ser híbrido, necesita mezclar, necesita alimentarse de formas, los intercambios circulan muy rápido.

Los conjuros

Creo que el miedo no es un buen compañero, para mí hay que tratar de alejarlo. Hay que hacer chistes, hay que abrazar al otro. No somos médicos y nadie va a tener un paro cardíaco porque hiciste un furcio. Creo que el escenario debe ser un espacio en el que ir adquiriendo seguridad. Pasa algo cuando la gente comienza por primera vez a actuar, ¡pierde facultades! Si alguien que nunca actuó pasa a actuar le pasa que por ahí no puede hablar, o le pasa algo físico, empieza a tener como ruidos gestuales... No pasa nada, es normal, es porque estás en un territorio que no conocés, vos estate ahí. Horas de vuelo y tus facultades van a ir volviendo. Están los que se hiperventilan y decís: ¡no!, te vas a desmayar. Siempre digo que los actores nos damos con aire. Pero hay algunos que directamente no pueden controlarlo. Y también hay miedo a la mirada, juzgadora, porque uno viene con una mirada seteada para juzgar, entonces hay que retirarla porque sabés que aparece la de la propia persona. Que la persona entienda cómo estuvo, qué le pasó, y se lleve un pensamiento. A veces no es muy amoroso el pensamiento que tiene sobre sí mismo o sobre lo que hizo. Es mucho más dramático para la propia persona que para el que estuvo mirando. Pero cuando la persona se siente así, entonces justamente lo que hay que hacer es generar un grupo que desacralice y vaya acompañando ese proceso.

Los cambios conjuntos

Como actriz, no me resultó más difícil hacer mi carrera siendo mujer. Me parece que hace ya muchos años que la mujer se ganó un lugar importante en la actuación. O simplemente se deben haber cansado de poner hombres vestidos con peluca. En la actuación, las mujeres tienen un peso, una trayectoria, hay referentes. Hay algo que la mujer además trae en la actuación y es que es mucho más pirotécnica en sus gestos. Hay muchas veces que las chicas la rompen y los varones vienen flojos. Quizás, por estar más condicionados en la gestualidad

y en la expresividad, en el afuera. Las mujeres pueden ser más “locas”, hay algo del loqueo y de esa energía que está como más permitido. Entonces, en ese lugar, no sentí especialmente una dificultad. Como dramaturga sí lo sentí: una era parte de una minoría, y no estoy hablando de mucho tiempo atrás. Una lo naturalizaba, pero éramos una minoría. Se trataba como una excepcionalidad: “bueno, es dramaturgia femenina”. Me convocaron una vez para una edición de textos de mujeres y el resto eran bastante más grandes que yo, había un hueco en mi generación, teníamos poco en común pero eran mujeres. Y había que hacer fuerza para editar algo todas juntas. Eso es maravilloso cómo cambió, en todo el ámbito de la escritura. Yo recuerdo que un amigo me dijo un tiempo atrás, mucho tiempo atrás: “yo no leo literatura femenina”. Era común. Y hoy, cuando le recuerdo eso me asegura: “no, yo no dije eso”. Hay muchos cambios en el teatro, por ejemplo en la cantidad de dramaturgas y directoras importantes que hay; aunque también el Teatro Cervantes fue fundado por una mujer y la estadística sigue siendo tremenda, creo que dos mujeres dirigieron en cien años. Sin embargo, bueno, creo que el teatro es un lugar de amistad, en el sentido quizá más socrático: comparto una visión de mundo con el otro y me hermano con el otro. Las diferencias son bienvenidas y solo desde la amistad se pueden producir cambios conjuntos. Y me parece que eso es muy importante, más que la pelea, la posibilidad de ir juntos. Porque así uno entiende que hay un montón de categorías que se mueven más fácilmente. En relación con la actuación, sí, IGUAL sigo viendo que en la producción industrial, en las series, hay más protagonistas femeninas, hay muchas series que ahora están protagonizadas por mujeres, pero parecería que la actriz todavía en la ficción industrial tiene que responder a determinados cánones de juventud y belleza para generar empatía, todavía es así.