

Entrevista a Cristina Banegas

Por Maruja Bustamante

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA OTREDAD

Cristina Banegas es actriz, directora, maestra de teatro y cantora de tangos; ha desarrollado una larga trayectoria en el teatro realizando roles centrales en obras relevantes, bajo la dirección de reconocidxs directorxs en 50 años de actividad. Realizó más de 10 puestas en escena como directora teatral y como cantante, editó dos discos a la vez que realizó y dirigió un espectáculo de música y poesía. Intervino como actriz en diversos ciclos de televisión, participó en casi 40 películas y editó diversas producciones literarias como escritora, adaptadora y traductora. Fundó y dirige desde 1986 El Excéntrico de la 18°, un espacio de investigación teatral y pedagógica. Recibió numerosas nominaciones y premios por todas sus actividades artísticas entre los que se destacan el Premio María Guerrero, Clarín, Martín Fierro, Podestá, Florencio Sánchez, ACE, Teatro del Mundo, Trinidad Guevara, Kónex, Emmi Internacional, entre otros. Los bordes y el corrimiento del calibre de la actuación.

La improvisación como travesía y viaje imaginario

Mi primera formación fue con Augusto Fernández, estudié cinco años con él: fue mi primer maestro. Después y también simultáneamente tomé seminarios con Hedy Crilla, daba unos seminarios muy interesantes que se llamaban La palabra en acción. Ella era austríaca pero se había formado en Alemania y tenía una formación de Stanislavky puro. Llegué a ser su asistente lo cual era muy importante para mí porque ella era muy mala: si te quería, todo bien, pero si no le caías bien, era de un mal humor tremendo. Tenía un cartel en su estudio, grande, que decía: “Señores, el teatro es muy difícil”. Después tomé clases con [Carlos] Gandolfo, y algunas clases con Lito Cruz, unos seminarios con ejercicios que habían traído del Actor’s

Studio. Luego me fui a vivir a España y ahí también hice una serie de seminarios muy intensivos, todos los días: podías ir al de la mañana, al de la tarde y al de la noche, era como una internación, con un profesor que había sido asistente de Lee Strasberg durante doce años: Dominic de Fazio, vino a dar un seminario hace algunos años al San Martín. Era interesante lo que hacía, un trabajo sensorial al mango. Viste, la tacita... Había que entrenar todos los días: la tacita, la cucharita, el peso... Había venido también a Buenos Aires Lee Strasberg, yo fui parte de los 500 actores que estábamos ahí, fascinados con el viejo. Y en Madrid tomé un seminario con uno de sus hijos, John Strasberg, que era todo lo contrario: no hacía ningún ejercicio, no creía para nada en lo que enseñaba su padre. Era muy “cursera”, me gustaba mucho ser alumna, y siempre me parecía que me faltaba algo, que no sabía nada, que era una tarada, como es habitual en nuestro gremio. Entonces cuando volví tomé algunos seminarios con Inda Ledesma, que era una genia. Ella también me dirigió, en una obra que era una adaptación de una novela de Dostoievsky, El Príncipe Idiota, maravillosa.

Si bien no tomé clases con él, los siete años que pasé trabajando con Alberto Ure, ensayando un año y medio El Padre, de Strindberg, un año y medio Antígona, de Sófocles, haciendo antes un trabajo extraordinario... fueron formativos. Lo más salvaje que hice en mi vida fueron los ensayos públicos de Puesta en Claro, que era una obra de Gambaro... Después hicimos la obra. Creo que él, como director, como teórico, como pensador y como argentino era un tipo extraordinario, muy generoso; hicimos una alianza poderosa y pudimos llevar adelante una serie de proyectos: no solamente teatrales, aunque fundamentalmente teatrales. Algunos importantes para nosotros y también para otros por el nivel de osadía, de investigación, de construcción de lenguaje, de poética. Porque además Ure inventó una técnica de improvisación, que estaba basada en su experiencia previa como director de psicodrama, donde trabajaba con el actor como su auxiliar, hablándole al oído, eran como improvisaciones dirigidas. El director trabajaba con el actor o la actriz acompañándolo, indicándole cosas, dictándole cosas, y fundamentalmente intentando asociar, construir una

relación, un tándem asociativo también para bombardear al otro. Él está acá [en el oído] y está apuntando a vos, para que reacciones, para que saltes, para que produzcas situaciones, para que algo imaginario se desencadene y aparezca una secuencia de imágenes, acciones, asociaciones. Es una técnica fantástica. Es la técnica que uso para trabajar en mis talleres. Me divierto mucho trabajando así y siento también que es muy proveedora de construcción de dramaturgia del actor, de todo lo que tiene que ver con la infraestructura de una escena, del mundo físico, de los estados, las acciones, las atmósferas, los roles, los conflictos, las tensiones. Todo eso de alguna manera se cocina en ese espacio de improvisación, hasta llegar a la superestructura que sería lo que tiene que ver con el texto; si hay texto, claro. Cuando hacíamos los ensayos públicos de Puesta en Claro trabajábamos con escenas inventadas que no existían en la obra, y eso tiene un valor en sí mismo como travesía, como viaje imaginario; creo que es importante también. A Ure había que prácticamente amenazarlo de muerte para que dejara de improvisar y estrenáramos algún día porque lo que más le gustaba en el mundo era improvisar. Realmente nos divertíamos mucho aunque estuviéramos haciendo una tragedia. Era un gordo desopilante, muy gracioso. Él sostenía algo que creo que es así, que no lo inventó él, que es como desencadenar, provocar que salte el inconsciente. Freud decía que el inconsciente aparece a través de los sueños, de los fallidos (ahora tenemos bastantes ejemplos de los fallidos en nuestros políticos), y en los chistes. El chiste hace saltar algo que tiene que ver con la irrupción de absurdo, de lo ridículo, de lo patético, como algo que no es voluntario, nadie dice “ah, me voy a reír”: se ríe, no es una decisión que uno toma. Entonces él nos tentaba, nos hacía tentar y nos pedía que retuviéramos esa energía monstruosa, que te estaba por estallar la cabeza porque te estaba diciendo una cantidad de barbaridades en el oído, extraordinarias, y que tenías que contener y hacer otra cosa. No descargar en la risa sino hacer otra cosa, cambiar el signo. Porque además, al reírte de alguna manera ya salías del plano de ficción y te reías del chiste, como que ya entrás en hacer de espectador de vos mismo. Entonces en esos momentos que te estaba por estallar

la cabeza, tenías un ataque de algo, o llorabas, pero hacías otra cosa, y eso generaba una energía monstruosa, porque claro, el contener, la potenciaba. En esos ensayos abiertos él iba detrás de cada uno hablando, el público podía ver eso. A veces se escuchaba un poco, pero en general era secretamente. Después se iba corriendo porque al final actuábamos solos. Se iba corriendo, te hablaba desde afuera, y después ya no hablaba, nos dejaba... Arreglate.

La verdadera técnica es la que no se ve

Amí, dentro de la disciplina que esté, el artista que expone su técnica y su virtuosismo, me revienta. Creo que la verdadera técnica es la que no se ve y de la que uno se apropia, que uno ha cirujeado de cada uno de sus maestros, de sus experiencias, de lo que pasa alrededor. Yo trabajo mucho con una especie de atención flotante, asociando cuestiones que pasan en la realidad todo el tiempo y las meto, y cocinamos con eso. Eso produce ficción, produce imaginario, produce dramaturgia. Por ejemplo, de Crilla yo tomé la relación con la palabra, la construcción del discurso. Lo conmovedor cuando hice Antígona o Medea -los griegos me gustan mucho, mucho-, era la sensación de que esa palabra viene rodando desde hace dos mil setecientos años, es una especie de material radioactivo.

Siempre me las arreglé para hacer solamente -aunque después pudieran salir mal-, las obras de las que tenía el deseo, la necesidad de “ponérmelas”, de enunciar eso, de apropiarme de ese discurso. Crilla fue fundamental en eso. Inda Ledesma también tenía una profundísima relación con la palabra. Me olvidé también de la gran Iris Scaccheri. Ella fue mi maestra porque la asalté. Me anoté en un seminario para actores y bailarines en el Cervantes. Fui, me le planté y le dije: “Quiero que me dirijas”. Hicimos casi tres espectáculos juntas; en realidad dos y medio, porque el tercero lo terminé haciendo sin ella, pero ella hizo toda la fundación del trabajo. También fue una maestra de un rigor, de una sutileza y una humildad extraordinarias. No quiero decir con esto que el trabajo sería esconder la técnica tampoco,

porque primero hay que tenerla, es necesario en primer lugar poder apropiarte de ciertas herramientas que tengan que ver con la construcción de la actuación, de la máquina teatral casi en términos arquitectónicos. Si pensamos la actuación como una construcción de signos lo que empieza en los cimientos de esa construcción son las acciones, el mundo físico de la escena. En ese sentido, también, tomé cosas de Fernández, de toda la formación realista, naturalista, de la exigencia de Gandolfo, de lo que ellos planteaban como la construcción de verdad. Ure hizo una variación muy interesante: él hablaba de verosimilitud. O sea, lo corre de un valor moral como verdad o mentira, de si el actor miente, que no pone en ese lugar como si la ficción fuera mentira, como si uno no pudiera mentir con la verdad. Entonces me parece más correcta y más específica, -conceptualmente más correcta- la concepción de similitud, en el sentido de que en el mundo físico (en la construcción de las acciones) el desafío es ser absolutamente real, ser absolutamente verosímil: te miro y te miro. Te toco y no hago como que te toco. En ese plano, la construcción de la actuación tiene que ser al mango, verosímil, presente, que estés absolutamente involucrado, que pongas toda la carne a la parrilla.

Después a mí me interesa muy especialmente trabajar sobre ciertos bordes de lo que sería el realismo, de lo que sería el tema de género y estilo. Por ejemplo este año estoy trabajando con los griegos, y ese material requiere algo muy difícil que es entrar en el mundo de la tragedia griega, de la mitología, de esa poética, porque es un lenguaje absolutamente poético el que hablan los personajes. También pasa con Shakespeare. Yo estuve trabajando en una adaptación de Edipo Rey todo el año pasado con Esteban Bieda; nos atrevimos a “vosearla”, a que hablen de “vos” y estábamos muy preocupados porque se nos iba medio como a Roberto Arlt. Entonces fuimos haciendo ajustes y ajustes, sacando algunos “vos”, pero no pasándolo al tú. Vamos a investigar si realmente queda voseado, o si vamos al clásico “tu”.

Me gusta ir por los bordes y correr el calibre de la actuación. Colocarla en un lugar más abierto, más presente, más zarpado, que esté corrido absolutamente del naturalismo, pero

sin perder la construcción de la interioridad del personaje que plantea el naturalismo, la construcción de la línea de pensamientos del personaje. Después puedo construir imágenes absolutamente surrealistas, o acciones absolutamente no realistas. Por ejemplo, en cuanto a construcción de imágenes, en *El Padre*, de Strindberg -que era un elenco de siete mujeres y Ure estaba feliz porque era como un harén-, el padre era una mujer: era yo. Estábamos todas divinas, vestidas con chifón, escotes y tacos aguja, como una especie de exacerbación de lo femenino, sin hombres... Y esto era hace treinta y dos años. Y ya al final, con un chaleco de fuerza, me ponían en un silloncito -que sigue estando en *El Excéntrico*, y digo silloncito porque es pequeño y bajito- y me tapaban con una sábana. Iban entrando todas las mujeres y se sentaban como para una especie de foto familiar después de un apocalipsis, y yo gritaba desde debajo de las sábanas y las últimas líneas eran: “Maldita seas, mujer de Satanás. Malditas sean todas las mujeres. Los hombres no tenemos hijos, los hijos son de las mujeres. Y como morimos sin hijos, el futuro es de ellas”. Esto lo decía gritando como una loca descosida. Y la gente se quedaba... Las mujeres se angustiaban, los hombres se deprimían... Ure decía “La gente no quiere tanto, no quiere sentir tanto.”

Las clases, las palabras radiactivas y la poesía

En mis clases también aparecen consignas. Desde el plano más físico, como alinearse, respirar, hacer ejercicios de calentamiento desde lo grupal que es como arranco siempre en mis talleres: trabajar con la respiración, las articulaciones, los ejes. También calentando un poco las cuerdas vocales, unos ejercicios básicos, no soy fonoaudióloga pero creo que hay que calentar un poco. También le pido a la gente que tiene algún tipo de problema de cuerdas que no grite, que no se lastime. Si ya estás lastimado te podés lastimar más... Después del calentamiento, por ejemplo, ahora estoy haciendo algo rupturista en relación a lo que hago habitualmente en mis talleres: empiezo un grupal que es mucho más largo y del que van surgiendo las improvisaciones que estaban pautadas, en este caso sobre *Edipo Rey* y *Antígona*, de las que por

suerte tenemos buenas adaptaciones. Porque hay que decir que las tragedias griegas tal cual como están traducidas en los libros académicos -hechos para los espacios universitarios académicos- arriba de un escenario, es casi imposible de hacer. Entonces es casi imprescindible una adaptación; por suerte tenemos buenos materiales y buenas adaptaciones. La adaptación de Antígona la hizo Ure con su esposa, Elisa Carnelli, que es traductora de griego antiguo. La adaptación de Edipo Rey la hice con Esteban Bieda, que es Doctor en filosofía y Profesor de griego en la UBA, es dramaturgo también y es muy copado. También trabajamos con el texto en griego, la traducción al inglés de Cambridge, dos traducciones argentinas, todo Gredos, Cátedra, toda la gallegada. Pero fundamentalmente el texto en griego y un par de traducciones más para un comparar... un adjetivo. Es un trabajo precioso. Meses y meses y riéndonos, degustando, devanando esas palabras sagradas, esas palabras refulgentes, radiactivas, que se van resignificando a través de los siglos y de los siglos y que siempre son de ahora. Eso es extraordinario. Sobre Medea trabajé con Lucía Pagliai, que es una mujer capa, lingüista, del CONICET, que da en la Maestría de Letras de Análisis de Discurso en la UBA. Con ella hice la adaptación en el San Martín de hace unos años. Además de que trabajé mucho con poesía, varias veces he trabajado con poetas en los talleres. Y se han generado trabajos muy interesantes, muchos de ellos que han ido a parar a trabajos teatrales: pequeños espectáculos, performances.

El inconsciente proveerá

En las clases trabajo sobre un material. Por ejemplo, el año pasado trabajamos Copi. Entonces trabajamos sobre el teatro de Copi, las comics de Copi, las novelas y los nouvelles de Copi. El libro de conversaciones de Copi con Tcherkaski... Y era una cantidad de materiales circulando... Y también cosas que uno puede asociar con ese mismo material. Por ejemplo el otro día les pedí que leyeran el poema de Pessoa “Tabaquería”, había algo muy asociable con esa problemática de Edipo que es: ¿Quién soy? Dice en un momento, “¿ahora que no soy nada,

ahora soy un hombre?” Los mandé a “Tabaquería”. Yo lo leí de nuevo primero, una vez más. Debe ser de los poemas más extraordinarios que se escribieron desde que existe la poesía. He trabajado mucho sobre la poesía, también como actriz, he hecho muchos trabajos para teatro basados en poetas. O sea que hay algo con la construcción de poéticas, también desde los poetas que me parece que para nosotros, los actores y las actrices, es fundamental. Ure decía que esta técnica de improvisación a lo que apunta, más que a la construcción de una dramaturgia del actor, es a la construcción de la poética, a la búsqueda de esas poéticas. Me parece que eso nos abre un espacio exquisito: de búsquedas, de asociaciones, de saber que contamos con un inconsciente que nos va a proveer, que podemos confiar en el abismo de “estoy vacío, estoy vacío” y dejar que venga una asociación. También para mí, hay gente con la que puedo asociar y hay gente con la que no se me ocurre nada, me hace prrrrrrrr, como las viejas teles que hacían ruido. Y generalmente es casi matemático porque esa gente de alguna manera termina yéndose, porque no hay una verdadera transferencia en el sentido de la confianza. O también en un sentido psicoanalítico. Y los que se quedan, se quedan porque se “transferenciaron”, porque creen que ahí van a poder encontrar y ampliar su espectro de herramientas. Ya que hablábamos de técnicas, yo creo que son las herramientas que uno va instrumentando, que uno va encontrando y de las que uno se va apropiando y que nunca son de un solo lugar, como nada en la vida.

En relación con los obstáculos o trabas en las clases, pienso que la resistencia es una de las energías más poderosas que podemos desencadenar. Resistirse a actuar es casi más difícil que actuar bien. Voy viendo, voy viendo por dónde... Porque hay diferentes imaginarios. Hay gente que necesitás entrarle más por el humor, o por la comicidad, por el absurdo, hay imaginarios más absurdos, menos realistas. Y hay imaginarios que no, que son más dramáticos, necesitan llorar y que sea por ahí. Pienso que el trabajo es que cada alumno pueda ir encontrando cómo ir ampliando ese registro que todos tenemos. Que puedas tener más agudos, más graves, más posibilidades de transformación, como para que también la construcción del personaje sea la

construcción de una otredad, otro. Que sí, es una construcción de signos pero es más que eso, es una especie de fantasma. Hay tantas teorías que creo que cada uno de nosotros tiene una teoría sobre qué es el personaje. Para mí son signos, están en papeles, en los mitos, en la mitología; ahora, cómo pasar, cómo traducir de ese papel escrito al espacio, al cuerpo, a la enunciación... Ah, no sé, esa es la tarea, la gran tarea, la construcción.

A mí me parece que improvisar es un abordaje muy interesante. También funciona trabajar con diferentes ejercicios, como por ejemplo hacer una secuencia de acciones físicas, trabajar con un breve texto, o con una imagen. Una buena imagen de trabajo puede ser un cuadro, una escultura, una fotografía. Esto es muy de la técnica norteamericana. Yo hacía en Madrid el seminario, entonces, por ejemplo, te ibas al Prado y estaba la pincelada, la impronta. Acá tenés la fotocopia de un libro de arte “maso, maso”. Ahora hay más calidad de imagen pero cuando yo estudiaba era un poco más precario. Salvo en ese momento en que estaba un rato en el primer mundo y tenía acceso a los museos, o a los zoológicos que no eran espacios donde los animales estaban completamente deprimidos, que ya habían dejado de ser animales, como el de acá... Hay un ejercicio que es trabajar con un modelo de comportamiento de un animal, también es un súper ejercicio americano que se usa mucho. Los norteamericanos tienen esta cuestión de que su industria cultural es tan poderosa, son tan pragmáticos y tan conductistas, que tienen que inventar cosas para que puedas producir algo en poco tiempo y con buena calidad. Entonces inventan ejercicios y algunos están re buenos, no hay ninguna razón para no usarlos.

Catarsis, parodia

Los griegos decían que para que haya catarsis, que era la purga, tiene que haber terror y piedad. Si no, no pasa nada. Bueno, allá vamos. No es que yo crea que uno tiene que ser un intenso siempre. Puede ser que a veces sí. Depende de lo que estés construyendo, adónde vayas, a veces uno tiene

que bajar... De hecho hicimos una consigna para los grupales, -estamos empezando, ayer era el cuarto taller- entonces planteamos que hubiera un momento en que uno se vaciara, que fuera como un punto cero, alinearse, respirar, para que el cuerpo pueda empezar a teñirse de otras imágenes. Porque si no, venís de un moño y después sumás otra consigna que es otro moño más y por ahí ya deja de tener especificidad la imagen que estás construyendo, deja de ser interesante. O pasa a ser algo demasiado paródico, que no va a parar a ninguna parte. Con lo paródico es interesante porque si lo perforás vas a parar a un lugar extraordinario. La parodia habla de algo que es un modelo de representación. Yo puedo parodiar cómo actuaba Tita Merello en Los Isleros haciéndome la mujer con cancha, pero en realidad era un personaje trágico. Entonces hay un punto en que entrás en otro lugar. Si uno queda encapsulado en una parodia, deja de ser interesante lo que está haciendo. Se vuelve convencional.

El error

Miles Davis decía que el error no existe. Y Ure hablaba de algo muy interesante y lo hacía, he sido testigo. Como actriz lo he encarnado, y también como directora, como maestra en los talleres: es exagerar el error. Alguien tenía un furcio con la letra y era entrar en “csdkfjsdñfjksdñf”. Exagerar el error hace que se cambie el signo, que ya deje de ser un error y sea otra cosa. Y después lo de Miles Davis, no hay error, es más profundo porque me parece que apunta a otro plano de que todo forma parte de lo que somos... No sé si él desafinaría cuando tocaba la trompeta... Qué importaba si después hacía lo que hacía.

Dirección vs. docencia

Intento que mis talleres sean creativos, que produzcan objetos estéticos. Trabajamos mucho: yo me involucro mucho. Trabajo por fuera de las clases también “coucheando” a la gente. Me gusta hacerlo. Por ejemplo a cada uno le doy una hora para

su trabajo, sean uno, dos, tres, lo que estén cocinando; tienen una hora, que nunca la podrían tener adentro del taller, porque son un montón. Entonces ahí podés parar, volver, hablar, volver a probar, pensar dónde está la dificultad. Y eso está muy bueno, ese espacio como de plano corto, más íntimo, más cercano. En las clases algunas cosas son diferentes al trabajo de dirección en cuanto a que interviene más lo pedagógico, en el sentido de cómo relacionarse con el grupo, de cómo ir trabajando para que se vaya construyendo un espacio grupal con el correr del primer cuatrimestre, para que el segundo cuatrimestre se construya un campo de ensayo, un pequeño laboratorio donde podamos investigar, experimentar, “experimentar” sobre los materiales que tomemos y los materiales que asociemos con los materiales que tomamos. En dirección a veces trabajás en circunstancias muy acotadas. Por ejemplo cuando dirigí en el San Martín, la obra de Gambaro, La Persistencia, en la sala Casacuberta. Tenés dos meses de ensayos de seis horas por día, seis días a la semana, y es así. Yo he ido mucho, en cincuenta años de teatro, por los bordes, por el teatro independiente, fundamentalmente. Y he sido muy productora de los proyectos, y muy generadora de los proyectos, que a veces han ido, no sé, al Centro Cultural de la Cooperación, ponele, nos fuimos a la calle Corrientes. Pero si no, he trabajado en El Excéntrico, o en espacios que no son teatros también.

No soy ese tipo de maestra

No soy la maestra que dice: “Abran sus cuadernos en la página 1, tema 2”. Propicio, sugiero, que los estudiantes lleven una bitácora de trabajo. Ure inventó un ejercicio extraordinario de análisis de texto que es el de “los siete ítems”. Es un ejercicio en el que se analizan los textos unidad por unidad, punto a punto, y luego este análisis se aplica a la actuación. Entonces por ejemplo, en ese ejercicio de los siete ítems, si no lo anotás no lo podés aprender nunca. Hay que anotarlo, siete ítems cada uno es un chochito. Y después para poder aplicarlo tenés que tenerlo ahí, para ir aplicándolo al texto. A ver, ésta frase ¿dentro

de que ítem la pongo? Es todo un trabajo muy interesante, muy deductivo, donde tenés que pensar, imaginar, investigar, deducir. Te hace pensar. Me parece que está muy bueno, te abre la cabeza. Yo nunca dije “Soy maestra”. Empecé estudiando con una mujer que se llamaba María Martín, creo que ya no vive (que estaba dentro del grupo de Augusto Fernández, con Lito Cruz, Helena Tritek, Adriana Aizemberg, con toda esa banda que hicieron unos espectáculos maravillosos en ese momento). Ella elaboró un método de trabajo para trabajar con niños de primaria y para trabajar desde la psicología evolutiva, que en ese momento estaba muy en auge, -fines de los sesenta, Jean Piaget, etcétera-: y se vincula con cómo imagina y cómo juega un niño a los seis, a los ocho, a los diez años. Entonces empecé a hacer prácticas en la Escuela del Sol. Después pasó que a mi hija la tuve que sacar de la escuela pública a la que iba porque estábamos en la dictadura y habían cambiado el director de la escuela, y era un facho. La nena iba llorando al colegio, estaba aterrorizada. Entonces la tuve que sacar sí o sí. Era un colegio municipal, el que nos tocaba. Y entonces hice un trueque con una escuela que sigue existiendo, se llama Mundo Nuevo, una cooperativa de padres y maestros. Valentina hizo de quinto a séptimo grado allí y yo le daba clases de teatro a todo el colegio. No tenía plata así que tenía que negociar. Empecé trabajando con niños. Después sumé adolescentes. Después llegué a los adultos. Fui muy evolutiva: después dejé a los niños, después a los adolescentes, y próximamente dejaré a los adultos.

Ser artista y ser mujer

Y sí: hubo muchos obstáculos. Yo acabo de cumplir setenta años, que es como un siglo, es muchísimo. Empecé muy chica además, claro, me rindió mucho el tiempo, me casé a los dieciséis años... En mi época era la época de los teleteatros. La Argentina proveía a todo el mercado hispanoparlante de muy buena televisión, que era formato teleteatro. A mí no me iba porque me daba demasiada claustrofobia estar tantos meses encerrados en un lugar, muchas horas, en un lugar que quedaba

siempre muy lejos de tu casa, uno era en Villa Martelli, otro era en Don Torcuato, eran los viejos estudios de cine que habían sido adaptados para grabar estas series, estos teleteatros. No bancaba tanto encierro. No me dejaba tiempo de hacer teatro, entonces no quise. Tuve con la televisión una relación un poco fóbica. Y eso también, en mi época, pensé hace cincuenta años, si no trabajabas en la tele no existías. No era como ahora que hay Netflix. Eran canal 13, canal 11, canal 9, canal 7, canal 2 y ya. Había mucha producción en vivo y mucha producción grabada, que se exportaba a un mercado internacional importante. Esto construyó una problemática. Porque para hacer roles más protagónicos en cine -a mí me gusta mucho y quería hacer cine- elegían a actrices de mi generación que hacían tele y que ya eran famosas. Yo no era famosa, claramente porque hacía poco y nada de tele, entonces no me elegían. Aparte que era pésima en los castings. Muy tímida. Muy: “Me quiero ir de acá”. Se ve que se me notaría mucho, no sé, me aterraba. Horrible. Me perdí, siendo joven, de poder hacer roles en cine, por ejemplo protagónicos, co-protagónicos. Esa me la perdí. Mi primer protagónico fue con Albertina Carri hace no tantos años^[1], tenía cincuenta y pico. Estuvo muy buena, es la historia de un incesto. De modo que todas las elecciones tienen su... Aunque no sé si son elecciones, no sé si uno elige tanto, más bien no elige casi nada. Vas agarrándote, llevándote, proponiéndote, invitándote. Con el modelo que sea pero uno va yendo y generando proyectos, lo que yo creo que sí he sido es muy generadora de proyectos.

[1] En 2005. Géminis (N. del E.)