

El vínculo como motor creativo. Entrevista a Jazmín Sequeira



Verónica Aguada Berteza

Universidad Nacional de Córdoba – Universidad Nacional de La Rioja
verodaguada@gmail.com

Fecha de recepción: 29/08/2022
Fecha de aceptación: 16/09/2022

Resumen:

En la presente entrevista, Jazmín Sequeira conversa acerca de sus modos de creación, rememora el proceso de creación de la obra *La verdad de los pies. Estudio equívoco sobre el comportamiento humano* (2015), revisa el vínculo dirección-actuación en su propia experiencia y da cuenta de su posicionamiento en el teatro.

Palabras clave: Dirección actuarial; Dramaturgia escénica; Vínculo; Creación; Sequeira; *La verdad de los pies. Estudio equívoco sobre el comportamiento humano*

The Link as a Creative Engine. Interview with Jazmín Sequeira

Abstract:

In this interview, Jazmín Sequeira talks about her modes of creation, recalls the creative process of the play *La verdad de los pies. Estudio equívoco sobre el comportamiento humano* (2015), reviews the directing-performance link in her own experience and gives an account of her position about theater.

Keywords: Directing; Performance; Stage Dramaturgy; Link; Creation; Sequeira; *La verdad de los pies. Estudio equívoco sobre el comportamiento humano*

Jazmín Sequeira es una mujer de la escena teatral cordobesa. Aunque ha sido distinguida como directora y dramaturga, su labor no solo se recorta a la escena, sino también abarca la investigación y la enseñanza. Un aspecto particular de su modo generoso de transitar la escena es su permanente militancia, actualmente de corte feminista. Coordina espacios de entrenamiento e investigación actuarial y de creación escénica. Es profesora Titular de las cátedras Metodología de la Enseñanza Teatral II (ex Dinámica de Grupo Aplicada II) y Poéticas del Teatro Moderno y Contemporáneo, ambas en la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Conformar el colectivo que organiza “Una escena propia. Encuentro de directoras provincianas” y el colectivo Liberata Antonia. Su producción poética y académica atiende a la complejidad que

implica el trabajo en grupos. En la presente entrevista, Sequeira conversa acerca de sus modos de creación, rememora el proceso de creación de la obra *La verdad de los pies. Estudio equivoco sobre el comportamiento humano* (2015), revisa el vínculo dirección-actuación en su propia experiencia y da cuenta de su posicionamiento en el teatro. Esta entrevista fue realizada el 22 de julio de 2016, en el marco de mi investigación doctoral: *Dirección actoral: operaciones en el teatro contemporáneo de Córdoba Capital* (Aguada Berteá, 2020). En la mencionada investigación, problematizamos la relación actuación-dirección en tanto que relación artística y relación subjetivante, siendo la presente conversación con Jazmín Sequeira un aporte clave y de gran vigencia.

(Boletería de DocumentA/Escénicas, actualmente Casa Documenta).

Verónica Aguada Berteá (VAB): Me gustaría que me cuentes en pocas palabras tu historia personal, ¿dónde naciste y cómo eso te llevó hacia el teatro? Es decir, ¿qué datos de tu biografía vos creés que te llevaron hacia el teatro?

Jazmín Sequeira (JS): Yo nací y viví siempre en Córdoba. Y desde chica mis viejos me alentaron a que participe en alguna expresión artística. A los cinco empecé danza, a los nueve empecé piano. En la adolescencia empecé a ir a clases de dibujo, creo que era la Spilimbergo [Escuela Superior de Artes Aplicadas "Lino E. Spilimbergo"]. Y ahí conocí a una chica que tenía un libreto, una fotocopia. Con otra amiga, curiosas, nos acercamos y le preguntamos qué era y nos dijo "es lo que tengo que aprender para teatro". Hasta ese entonces mi experiencia con el teatro había sido de espectadora. Esa también es otra cosa que me marcó. Fui a ver mi primera obra cuando tenía seis años y no era infantil, era una obra para adultos. Era *La nona* de Roberto Cossa. Mi experiencia con *La Nona* fue trascendental, porque vi la obra y me acuerdo que a una de las actrices en un momento accidentalmente se le escapa una teta. Esa debe haber sido la primera teta que vi en vivo y en directo y que no era la de mi madre. Me acuerdo que me provocó, me impactó muchísimo: ese cuerpo real de esa mujer. Me acuerdo de la violencia de la obra, la atmósfera. Esa experiencia algo me hizo, porque la conservo muy fresca en mí. Por esta amiga del taller de pintura que hacía teatro, me pasé al taller de teatro de la Escuela Roberto Arlt que lo daba la Marzu Albrieu del grupo Ulularia y el Juan Gecchelin. Y en ese taller me dije "esto yo lo quiero hacer para siempre". Fue haciendo un ejercicio que me habilitó una experiencia conmovedora de libertad. En ese ejercicio ibas conduciendo el imaginario. Éramos distintos animales. Y, en un momento, *flashee* con un pájaro. Fue un acontecimiento para mí. ¡Yo después de ese ejercicio leía la palabra teatro en cualquier lado y me emocionaba! Ya estaba decidida. Hasta ese momento yo iba a estudiar bellas artes. Pasé por psicología, filosofía y bellas artes, hasta que conocí el teatro y dije: ahí está, teatro. Eso creo que sintetiza bastante bien los datos biográficos que me llevan a hacer teatro.

VAB: ¿Y tu recorrido por la universidad cómo lo ves?

JS: Había muchas materias que no me interesaban o que no me interesaban como estaban dadas. Y aún así traté de absorber todo desde la afirmación, no quedarme con la negativa o con la resistencia, sino, al contrario, diferenciar lo que no me interesaba y tratar de hacer algo que sí me interesaba a partir de ese límite. Como yo hacía teatro antes de empezar la Facultad, sabía que había otros caminos alternativos a la Facultad. Sabía que mi experiencia la iba a ir nutrir haciendo teatro. Armé un grupo y nos juntamos a trabajar.

VAB: ¿Cuáles son tus estudios vinculados al teatro o a tu trabajo vinculado al teatro?

JS: Mi pasaje por María Castaña fue muy importante. De los quince a los diecisiete. Era muy intensa la actividad, porque ellos te comprometían. Me invitaron a participar de otras actividades que no dependían exclusivamente de mi rol de alumna. Me habilitaron otro campo de compromiso con la actividad teatral, con la producción, con cómo armar una obra y hacerla circular. Fuimos a festivales. Sin duda, ese espacio me enseñó mucho.

VAB: Y eso era cuando María Castaña estaba acá enfrente.

JS: Claro. Sí, con Leo Rey y Sonia Daniel. Y después ya quería conocer otras cosas. Hubo profesores en la Facultad que me marcaron un montón, que me sacudieron la cabeza y me la abrieron para otro lado. Los que hicieron eso para mí fueron Cipriano Argüello Pitt y José Luis Valenzuela. Ellos son mis maestros, esas personas que te marcan.

VAB: Quiénes son tus maestros en relación a la dirección, o tus referentes. Con algunos por tomar clases y otros, quizá a través de un libro...

JS: Con los que compartí experiencia directa son Cipriano y Valenzuela. Son personas muy generosas con el conocimiento y lo hacen desde un lugar muy afectivo. Siempre te empujan a ir más allá, a conquistar vos misma tus propias hazañas e ir desafiándote. Otro, indirectamente, es Grotowski. Cuando lo conocí me fascinó y me voló la cabeza, justamente, porque es un referente que está por fuera de ciertos esquemas que son más conocidos o más reconocibles. Grotowski, para mí, es un caso muy excepcional. El tipo pensaba con otra cabeza y muy por fuera de la caja. Además de sentirme desafiada en su lectura, también me sentía fuertemente identificada con ciertas preocupaciones de él.

VAB: ¿Como por ejemplo?

JS: Esa tensión tan fuerte entre el mundo material del cuerpo, de lo físico, material y biológico, con un plano trascendental. Es decir, una fuga hacia otro lado. Voy a decir un término polémico: algo que está más del lado de lo espiritual. De eso que no se sabe bien de qué estás hablando, que es inefable, inatrapable e inconvertible; de un orden más metafísico. Trascendental de este plano y a su vez fuertemente anclado en un plano material. Grotowski era un tipo que estaba moviéndose y cambiando continuamente. Empezó de una manera y terminó de otra. Si bien tuvo siempre mucha coherencia todo el trayecto que él hizo a lo largo de su vida, terminó lejos del teatro y más bien abocado a investigar cómo nos vinculamos los humanos. Eso es lo que a mí me interesa: esa analogía entre el teatro y la vida. Los problemas de la escena y de la actuación para mí son problemas de la condición humana y de la vida en sociedad. También Jorge Díaz. Él fue un maestro para mí, pero de una manera muy distinta a como fueron Cipriano y Valenzuela.

VAB: ¿En qué sentido diferente?

JS: Porque no es tanto lo que él me haya enseñado de lo específicamente escénico, sino más bien de cierta ética de vinculación con el teatro y con el hacer. Más en relación a mi búsqueda personal y a lo que estoy buscando en la actividad teatral.

VAB: ¿Y qué te hizo encontrar?

JS: Yo creo que lo que me hizo encontrar o poder clarificar en mí, es la importancia de preguntarse y autoanalizarse en un sentido emancipatorio. Es decir, mientras más me conozco a mí misma, más me puedo empoderar y emancipar de las condiciones dadas de producción y de realización. Y esa confianza de él como docente en que puedo realizar proyectos y asociarme con otros para llevarlos a cabo, esa confianza de que soy capaz de hacer cosas y que estén buenas. A mí me hizo pensar mucho desde el rol docente que el otro puede. Es un trabajo arduo de autoconocimiento y de laburo pero, en la medida en que lo haga, puedo ir haciendo cosas e ir más allá, asociándome con otros y colaborando mutuamente. Por eso hablo de una ética de trabajo.

VAB: Me gusta escucharte hablar, por momentos me fugo pensando en mis emancipaciones. Escucharte es una invitación para este autoanálisis: ¿qué es lo que no me hace libre, y cómo puedo enfrentarlo? En definitiva, la pregunta siempre apunta con qué voy a hacer después.

JS: ¡Claro! ¿Qué voy a hacer al respecto? Pero también está la importancia de los otros a ese respecto. No se trata de una cuestión individualista, de esta cosa de las propagandas de la televisión que dicen "¡Vos podés!", "¡Dale!", "Vos vas a llegar a ser gerente de esa empresa". "Tenés que asociarte y armar proyectos con otros porque el otro tiene un lugar importante en la emancipación. Una no se emancipa sola. Sí es cierto que sólo depende de la propia voluntad emanciparse, no sirve que otro venga y te diga "¿Sabés qué? Tenés que emanciparte. Hacelo". El emanciparse tiene que partir de la propia voluntad y del reconocimiento y conciencia lúcida del propio lugar en el mundo; pero, luego, los otros son capitales para poder hacerlo.

VAB: ¿En algún momento pensaste o tuviste dudas acerca de si quedarte en Córdoba o no? ¿Por qué Córdoba? ¿Qué encontraste?

JS: Nunca dudé de quedarme en Córdoba. Córdoba ha sido el lugar que me formó y en el que quiero también volcar esa formación, devolver y alimentar con mi trabajo, con lo que yo pueda brindar humildemente. Córdoba me dio mucho y quiero retribuir. Y también mi historia personal: tengo mis afectos acá y soy una persona apegada, por eso tampoco me voy. Hay muchas cosas que pasan que son alucinantes y también hay muchas otras por hacerse y quiero estar acá para hacerlas, quiero formar parte de eso.

VAB: ¿Cómo empezaste a dirigir, cuándo, dónde, en qué sala, en qué institución, en qué circuito, por qué motivos?

JS: Empecé, así con claridad, cuando tuve que hacer mi trabajo final de la Licenciatura en Teatro (UNC). En ese entonces teníamos que actuar y dirigir, las dos cosas. Pero ya me venía interesando el rol, no es solamente porque me vi obligada a hacerlo. Teníamos un grupo que se llamaba "Labauce Teatro", y con ellos ya había ocupado el rol de asistente de dirección, o el de colaborar desde afuera. Me copaba ver el trabajo de mis compañeros y poder darles una devolución, observar y dar una impresión de lo que ahí sucedió. Cuando hice mi trabajo final, me di cuenta que me encantaba dirigir. Odié actuar en esa obra, porque estaba mucho más enganchada con el rol de dirigir. Y, además, porque es muy difícil actuar y dirigir al mismo tiempo, es medio traumático.

VAB: ¿Y por qué? ¿Dónde está esa dificultad?

JS: Porque para mí la mirada del otro siempre te constituye y te afirma, o te desafía. Ese reconocimiento de la mirada ajena es muy importante. Cuando una actúa y dirige, no tiene esa mirada. No tenía esa mirada, porque yo era también la directora, no tenía

quién me mirara. De vez en cuando, algún actor o actriz salía y me decía algo, pero no me parecía suficiente, porque yo ya estaba condicionada, estaba con el ojo de la directora dentro de la escena tratando de desdoblarme y tener esa mirada sobre mí misma. No me sirvió a mí, quizás a otra persona sí.

VAB: Es que actuar es otra cosa.

JS: Sí, para mí sí. Hay otro tipo de desdoblamiento en la actuación, pero no en eso de que una es juez y parte. Eso estaba tratando de hacer yo. Digo, ser juez en el sentido de estar tratando de analizar objetivamente, como saliendo de mí para valorar mi actuación. Y eso para mí no sirve; justamente eso es lo que traba la actuación.

VAB: Claro. ¿Y quién dirige haría eso otro?

JS: Y, quien dirige hace mil cosas con su mirada y con su palabra también. Hace ese reconocimiento o esa apreciación de lo que quien actúa está haciendo. Da un marco y, a partir de allí, se desprende un valor muchas veces, no siempre.

VAB: ¿Un valor en qué sentido?

JS: Cuando ves que algo no está funcionando en la actuación y elaborás un discurso en relación a poder reflexionar junto con la actriz o el actor qué es eso que no funciona o qué es lo que sí, ahí aparece un juicio de valor. Se mezcla el plano técnico con una valoración personal muy subjetiva, se mezcla la emoción personal con lo técnico-laboral, se mezcla todo. Para mí, en la actuación, es necesario no tener que estar pensándose en término de valores en el momento de actuar.

VAB: ¿En dónde tiene que estar quien actúa?

JS: En principio, no tiene que estar juzgándose. Al momento de actuar, hay que actuar. Hay que arrojar a poder sintonizar una serie de complejidades que tienen que ver con el estar presente en un nivel experiencial. Lo experiencial en la actuación hace que lo intelectual, lo emocional y lo técnico se alineen. Hay que arrojar a la experiencia. Una puede ejercitar cómo llegar, cómo entrar, por qué puerta entrar a esa experiencia escénica del estar sincronizando todos esos niveles de complejidad, cómo lograr algo de ese estar ahí, en ese preciso momento, con ese cuerpo, con esos condicionantes externos y esos partners y no en otro lugar. Por eso digo que es como si fuera un problema de alineación, de estar en el momento y en el lugar adecuado, en la experiencia, y que sea un presente y un devenir continuo. Es complejo de hacer y de intelectualizar. Insisto, es un fenómeno multidimensional la actuación y, a su vez, todas esas dimensiones tienen que ver con lo físico, lo emocional y lo intelectual; porque una piensa en escena. Pero, pensar no es lo mismo que enjuiciar o racionalizar.

VAB: O valorar...

JS: Exacto. O por momentos sí; es fluctuante, no es estable. Por momentos aparece algo del orden de "¡Ya! Me arrojé... y si hago esto va a dar un buen resultado", ahí una está valorando. Sin embargo, después el arrojé es el arrojé. Y los efectos de ese arrojé están ahí junto con tu cuerpo y la inteligencia de la experiencia. Quizás vuelvo mucho al concepto de experiencia, porque condensa algo de lo orgánico y ese concepto del *ser* en escena. Que, insisto, se puede ejercitar ese nivel de alineación en donde todo está orgánicamente presente y actuando -lo intelectual, lo emocional, lo físico- y que tiene que ver con una escucha sensible, aguda y parabólica de lo que está sucediendo a tu alrededor y -encima- también en una misma. Es la escucha de ese constante devenir, en donde una -como en un sistema- está absorbiendo cosas de

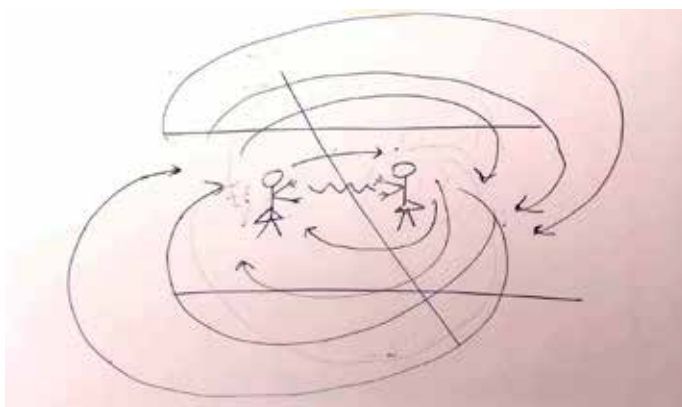
afuera y las está procesando para devolverle algo diferente al entorno. Y eso es una continua transformación en un presente continuo.

VAB: ¿Y por qué no estás actuando? ¿Empezaste a dirigir y dejaste de actuar?

JS: Cuando empecé a dirigir, ya me sentía incómoda en la escena. No terminé de entender por qué perdí el placer de actuar. Ciertamente, ahora no me veo en la necesidad de hacerlo, porque tengo otro lugar que me da mucho placer y que es desde afuera de la escena.

VAB: ¿Qué es para vos dirigir? Traje unas hojitas donde podrías garabatear una definición o un dibujo, como te guste. O sino también podés hablar, como prefieras.

JS: ¡A ver! Me gusta el desafío. *(Se toma su tiempo para dibujar)*



Este es mi dibujito y acá va mi explicación. Me gustó tu propuesta y la asumí lúdicamente. En principio, la experiencia constitutiva para mí de la dirección es la separación. La separación de la escena, la separación entre la dirección y los actores y las actrices, porque mirá: las hice mujeres. Esta soy yo y esta es la actriz. Me parece muy importante pensar en la separación, porque creo que el rol de la dirección tiene mucho que ver con interceptar, interceder, redirigir y reenviar el desarrollo de la actuación. Y para eso, sin duda, tengo que asumir que soy un otro, que soy diferente subjetivamente, afectivamente y físicamente al que está en escena y a lo que sucede en escena. Si, desde el comienzo, asumo esa separación y esa distancia conceptual -para mí, o por como lo veo yo- mi rol tiene mucho que ver con ser alguien que le va a meter una traba, va a poner un obstáculo o lo va a empujar al otro desde su otredad, desde la ajenidad de ser un extranjero de ese mundo -que es lo escénico o el mundo subjetivo de la actriz- y lo va a reenviar a otro lado. Interceder y asumir la importancia de lo diferente, de lo otro, de la alteridad. Porque ese es el dinamismo que hace, justamente, que salgamos de nosotros mismos. Por eso hice todo este flechaje, porque desde la dirección se interrumpe y se intercepta el imaginario, el recorrido o el acontecimiento actoral; y eso reenvía algo que me interrumpe también a mí, porque la actriz también es tu ajenidad y tu alteridad, es ese otro que te va a venir a modificar tu subjetividad. Después con eso una reenvía otra cosa, se produce algo y se elabora algo con ese estímulo, y va de vuelta a la actriz que te reenvía algo diferente. Es como un ciclo de retroalimentación en donde siempre estás yendo a un lugar diferente, tanto la dirección como la actuación. Siempre te está llevando a producir algo que no hubieras pensado en primer lugar, que nunca habrías hecho vos sola.

VAB: ¿Y qué sería esa subjetividad que decís que se modifica?

JS: La subjetividad es la manera en que una está predispuesta o inclinada a pensar, hacer y sentir. Es decir, es una predisposición única y tuya, de la Vero, o de la Jaz. Yo vengo al ensayo con todo mi bagaje experiencial y subjetivo, con todo mi paquete de memorias, técnicas, vivencias, libros, experiencias de vida, todo lo que me hace. Hablar lo que hablo, hacer lo que hago, sentir de una manera en particular. Como el teatro es básicamente un encuentro con el otro, para mí ese encuentro significa modificarnos y afectarnos mutuamente de una manera imprevisible. Porque no se sabe lo que va a pasar en un verdadero encuentro. A mí me gusta eso que dice Alain Badiou en *Elogio al amor* (2015), que el amor es un encuentro, porque es justamente imprevisible, te pasa o no te pasa. Lo que puedo hacer en escena es construir las circunstancias y las condiciones para tratar de que esos encuentros sucedan. Pensar los dispositivos para que lo imprevisible advenga, venga en el ensayo. Para que a mí me pase algo, para que a vos te pase algo, para que nos pase algo juntos. Y para que se dé ese encuentro imprevisible, siempre tiene que haber -y acá vuelvo a la idea de la alteridad- ese otro misterioso, diferente, que es una incógnita. Si yo como directora voy al ensayo buscando algo con demasiada claridad, lo más probable -o por lo menos eso me pasa a mí por mi manera de dirigir- es que fracase en conseguir eso que busco. Porque eso que busco es un ideal, es algo prefabricado que yo tengo en mi cabeza. El mundo no se acomoda a nuestros diseños mentales y a lo que a nosotros nos gustaría que sea el mundo, el mundo *es*. Y es caótico, es azaroso, es siempre diferente. La actriz piensa, hace y siente diferente a mí; y si yo no estoy dispuesta a encontrarme con esa diferencia y sólo estoy enamorada de mi idea y de lo que yo quiero que suceda, o bien me voy a perder de lo que podemos hacer juntas, encontrarnos en un suceso teatral que sea un acontecimiento que nos amplifique vitalmente, o bien voy a obtener un resultado deficitario de lo que era mi idea. Porque generalmente, como dice Ariane Mnouchkine (2007), las ideas aplastan todo en el teatro. Es como un mueble que está en el medio de la escena estorbando a la gente. Siempre son mucho más pequeñas las ideas. Esto de estar separado y distante al otro que es un enigma que yo quiero ir a escuchar y ver cómo se revela. Descubrir qué tiene para hacer y para decir. Obviamente también voy a ir en busca de afectar al otro, pero afectarlo imprevisiblemente. Y el otro -y ahí hay también un acuerdo ético- deja que el otro lo afecte y lo estimule pero siempre y cuando éste conserve su enigma. Y si bien quienes dirigimos tendemos a querer que suceda 'equis' cosa en escena, quienes actúan también tienden a hacer lo que supuestamente creen que espera el director. Es decir, el actor o la actriz muchas veces se hace un preconcepción de lo que está esperando ver el director o directora y ahí es donde la caga, porque ahí de vuelta es la idea la que está presente y no un suceso más vital y más imprevisible. Obviamente, que todo esto que estoy diciendo es abstracto y teórico y después esto está mezclado de muchas otras cosas porque la escena -como la vida- no es puro azar, hay voluntad y decisiones que una toma sobre ese azar. Pero bueno, lo cierto también es que la escena obviamente no sobrevive sólo con la voluntad.

VAB: En general, hay mucho más marketing sobre la voluntad que sobre el azar. Creo que esta oda al azar implica darle un lugar de reconocimiento a esto que no suele estar incluido.

JS: Claro, exactamente. Sí, yo en ese contexto estoy cargando las tintas: sobre las contingencias de la escena y del ensayo. La contingencia, el azar, el caos. Porque, como vos decís, tiene mucho más marketing el promover que hay una voluntad creadora que se puede aprender y que depende de tales técnicas y que siguiendo tal receta una puede ser una directora 'x'. Sobre esas bases se fundan las pedagogías. Quienes dan talleres lo hacen para enseñarle al otro cómo hacer las cosas y si pueden enseñarlas es porque se supone que las pueden manejar. Pero, bueno, hay cosas que pueden

manejarse y otras que, como dice Mauricio Kartún, hay que entrenarse para poder hacer poesía con el azar. Están las dos cosas ahí mezcladas. Dirigir son muchas cosas a la vez, distintas acciones que hago desde el lugar del otro, de la alteridad. Cosas como estimular, desviar, interceptar, empujar... Algunas actividades son más propositivas, y también con otras mucho más receptivas, de la escucha. Porque en esa sístole-diástole de lo afirmativo y lo negativo es que se mantiene viva la mutua afectación y la producción del material. Como un organismo vivo ¿No?

VAB: Mencionaste algunas operaciones como afectar, interceptar, mirar... ¿Cuál otra te gustaría agregar?

JS: Prestar atención. Suena como muy estúpido... prestar atención. Viste, como en el colegio "presten atención a la consigna" (ríe). Pero una condición clave para mí es prestar atención a los actores. Porque no es fácil; muchas veces estoy más bien pensando en lo que quiero, cómo voy a seguir, qué me gustaría ver; es decir, estoy en mí misma. Y salirme de mí misma para prestar real atención a los otros, a lo que están haciendo, lo que están necesitando, qué están diciendo, es un trabajo cognitivo y afectivo muy demandante y exigente. Es una escucha activa.

VAB: Me gusta la palabra "prestar", en prestar atención. Es como algo que te lo presto, pero vuelve. Porque no te regalo atención, te la presto por un rato y ahora devolvémela.

JS: Es un ida y vuelta. Porque también el actor o la actriz deben prestar atención a ese afuera que eventualmente es la dirección, la técnica, y el público. Porque el afuera no es sólo la dirección. Una parte del rol es cortarles al actor o actriz la fantasía, que no se quede en su mambo. O de los actores, porque también hay fantasías de grupo, como decía Alberto Ure (2012). Está también la fantasía grupal y así es como se aíslan, se alienan del mundo. Quien dirige -que está en ese mundo externo- te lo corta, es la puerta al exterior: "Escuchá acá", "Prestá atención a aquello", "¿Qué pasa con esto?". Le cortás eso para que no se aliene. Y el público hace eso también. En la función, el público es ese afuera también, que es parte de lo real y es parte de ese momento vivo, de ese presente, de ese aquí y ahora de lo que está sucediendo. Y a mí, como me interesa el teatro de lo real, de la experiencia y del estar -no tanto del ser, aunque el ser también me interesa-, para mí el espectador te recuerda que estás acá y no en todo ese mambo y esa fantasía que una cree y que te lleva de viaje a otro lugar imaginario que sucede en un plano de lo que no está ahí... bueno no, el espectador te recuerda que estás acá.

VAB: Las siguientes preguntas son para profundizar. ¿Cómo te describís como directora? ¿Cómo es tu trabajo en los ensayos y qué mirás, qué buscás, cómo intervenís? ¿planeás los ensayos y cómo es tu relación con ese plan previo?

JS: Para mí los procesos creativos se organizan. La buena respiración de un proceso se da cuando puedo ir articulando el cosmos con el caos, el azar con lo programado, la preparación con lo fortuito. Es decir, habría, ahí sí, una programática mía que está pensando en cómo hacer respirar ese proceso para poder aprovechar el azar y para que ese azar y la contingencia -que son tan importantes para mí en la producción creativa- sean capitalizables y no algo que no sepa qué hacer con ellos. Y para eso me preparo, preparo las condiciones estratégicas para poder sacarle provecho a eso imprevisible que se va presentando ensayo a ensayo. Yo preparo un montón los ensayos y la preparación contiene la pregunta de cómo hacer para que suceda lo imprevisto: ¿cómo estimular a los actores, cómo estimular la escena y los objetos para que de ahí se desprenda material que después una pueda darle un cosmos? Por ejemplo, ¿cómo poder analizar eso que se ha abierto, eso que ha aparecido? ¿Cómo poder

recuperar y anudar algunas cosas y que después nos sirvan en un sentido procesual, es decir, para el próximo ensayo? Como directora, me veo cada vez más contenta en el lugar de coordinadora de un grupo de gente que va a elaborar conjuntamente una obra. Todas mis inquietudes, mis estudios y mis experiencias las he ido llevando a ese lugar del pensamiento metodológico: cómo hacer para que un grupo de gente diversa -y con inquietudes, necesidades, objetivos y subjetividades distintas- puedan potenciarse mutuamente y que, a partir de eso, nazca una obra en común. Me apasiona eso, esa trama vincular que a su vez es lúdica. En donde todas las reglas están por inventarse. Cada grupo y cada proceso es empezar a armar las lógicas de funcionamiento de este pequeño mundo que estamos construyendo y que no es solamente el mundo de la escena, es el mundo de los ensayos, que es mucho más grande que el de la escena. Es ver cuáles van a ser las éticas de vinculación, las pautas de juego, las reglas que empiezan a entramarse. Es cómo los otros me invitan a redescubrirme y cómo yo quiero descubrir a los otros, cómo vamos descubriendo juntos un material que siempre es inesperado. En general, yo no trabajo con texto. Me interesa más ese lugar en el que, en todo caso, lo que nos condicione de antemano sea lo que cada una trae como persona. Si hay algo previo al proceso creativo, es lo que somos cada una de nosotras, y a partir de ahí empezamos a construir para un lado que desconozco. Así que bueno, como directora voy pensando esas estrategias lúdicas.

VAB: ¿Qué estrategias? ¿Cuáles? ¿Tenés algún ejemplo en *La verdad de los pies*?

JS: Sí, para mí *La verdad de los pies* fue un proceso que me enseñó muchísimo. Porque muchas de las cosas que veníamos pensando Caro, Martín, Anita y yo -que somos quienes venimos trabajando hace más tiempo juntos- engranan y se clarificaron ahí. La estrategia tuvo que ver con diseñar una metodología que partiera de apelar a lo que a cada miembro en particular le significaba algo muy importante. Apelar al compromiso afectivo de cada miembro con algún material. Y no hablamos tanto, empezamos metodológicamente con que los materiales que escogieramos empezaran a hablar de nosotros. Porque lo que suele pasar con muchos grupos que empiezan a partir de la nada a hacer una creación colectiva, es que le dan mucho tiempo a hablar de "¿Qué vamos a hacer?", "¿Por dónde pasan nuestros deseos?" Y es lógico, porque queremos vernos ahí, comprometidos en eso. Y para mí no está mal, justamente está muy bien apelar a dónde están esos deseos que te mueven y que te atraviesan. Pero el problema metodológico es que se queda mucho en el discurso de "a mí me gustaría esto, y esto otro" y en tratar de buscar algo en común que nos encuentre. En *La verdad de los pies* fue otra cosa. Fue un primer ensayo de darle encuadre al trabajo y plantear la ética de vinculación. Nosotros lo hicimos en torno a plantearnos el hecho de que queríamos que fuese algo que nos desafíe. Planteado eso, en el siguiente ensayo, cada una tenía que traer un material de cualquier tipo que lo conmueva o que le interese sobremedida. Era traer un material, socializar y decir por qué me interesaba y que los otros empiecen a hablar de ese material también. Podía ser poesía, un cuadro, una película, una carta de un abuelo que me dio alguna vez. Con la carta que vos traés de tu abuelo, por ejemplo, evidentemente vos tenés con ella un lazo afectivo que nadie más del grupo tiene; sin embargo cuando empezamos a hablar todos de esa carta y yo te empiezo a decir qué me parece, a qué me reenvía, con qué lo asocio, qué me produce, o algo formal que tiene la carta; eso que te comprometía a vos solamente, ya empieza a comprometernos a todos por distintos motivos y ahí aparece justamente el plano subjetivo; pero, sin embargo, esa carta empieza a ser común a todos. Y, a veces, los motivos son ocultos. Porque, por ejemplo, yo llevé un material y no podía explicar muy bien qué era lo que me conmovía... y está bien.

VAB: ¿Qué material?

JS: Era una revista que hizo Lucas Chami, "Elefante Rosado" creo que se llama la revista ¿No? Y ese volumen estaba compuesto de textitos. Estaba adentro de una caja de fósforos y adentro tenía todas hojitas sueltas con textos de chicos de la Fundación Bonino, que son chicos que tienen problemas de salud mental. Eran textos extraordinarios, porque estaban escritos con una lógica insólita. Eran gramáticas fuera de este mundo, que le daban una potencia poética que a mí me conmovía, que sé yo... Cuando un material me conmueve, generalmente suelen ser materiales que no puedo dar cuenta de qué es lo que me llama. Sin embargo, por ahí hay otros que sí, y me abren un nuevo escenario sobre ese material. Metodológicamente fue empezar a volcar al común del grupo materiales concretos -no ideas- y objetos que nos comprometían y a partir de allí empezar a crear lazos grupales con ellos. A partir de ahí empezamos a poner nuevas pautas y estrategias de vinculación con los materiales. Después, para el otro ensayo, cada uno tenía que elegir un material que no fuese el propio -porque esa era la única obstrucción, no podía ser tu material, tenía que ser el de otro- y traer una propuesta escénica. Así empieza a aparecer en la escena la trama colectiva que vamos construyendo en torno a materiales que son muy personales. Porque para mí, en los procesos creativos, el desafío es ese: cómo volver colectivo lo individual. Cómo volver una trama afectiva lo que en principio es algo muy subjetivo y personal. Porque las obras que llegan a lograr eso para mí son de esas obras que se hacen un lugar en el mundo, que cobran una existencia que luego es difícil disolver. De esas obras que se caen, porque alguien ya no quiere actuar más en la obra, o que se caen porque hay problemas grupales. Es un desafío atender a cómo convivimos un grupo de seres humanos con ese 'qué es lo que hacemos y cómo nos potenciamos artísticamente'. En *La verdad de los pies*, todos estamos tan presentes en la obra que queremos seguir haciéndola para siempre. El tema es cómo existir en una obra de teatro. Metodológicamente, a mí me interesa hacerme preguntas en relación a cómo generar las condiciones formales, materiales, grupales y artísticas para que todos podamos existir en esa obra y para que, luego, también puedan existir otros, que serían los espectadores. Volviendo a la dirección, cuando el rol de la dirección está haciendo circular los afectos y las producciones subjetivas para que se arme una trama intersubjetiva, las ideas no tienen lugar en la escena, ni la tuya ni la mía. Después de esa mezcla donde promiscuamente hicimos circular los afectos, ya no se sabe bien de dónde surgió esta escena, idea de quién fue. No fue idea de nadie, fue una sucesión de acontecimientos en donde cada uno fue metiendo cuchara y fue desviando para otro lado. En esos desvíos estamos todos involucrados. Es una trama en donde vos ya no podés decir "bueno esto fue de la Anita" o "esta actuación es de la Anita". Esa actuación es esa actuación porque todos metimos mano en algún punto; uno, porque propuso algún material; otro, porque leía un texto, la Anita porque proponía algo desde su impronta experiencial, etcétera...

VAB: ¿Cómo intervenís en los ensayos? ¿Prevés tiempos en los proyectos? Y ese tiempo que prevés ¿Se cumple o no? ¿Cómo es tu trabajo después del estreno? Y hay otra pregunta que te puede seguir llevando a hablar: ¿cómo es tu trabajo en los procesos por fuera del ensayo? ¿Tenés cuadernos de cada obra?

JS: Sí, tengo un cuaderno donde registro todo lo que se dice y lo que pasa en el ensayo y, a veces, también algunos gráficos. Los gráficos me sirven para ir anudando todo lo que va apareciendo, para juntar una cosa con la otra, para entender el mapa del proceso. Los gráficos me orientan y, a su vez, me desarman esa cosa mía medio sintáctica que tengo: "Primero va esto, después esto otro, y después esto otro". El gráfico me hace pensar más paradigmáticamente y eso me pone en otro lugar. Es mezclar lo sintáctico con lo paradigmático. Mi problema -y quizás también la razón de mi apasionamiento por esta metodología de trabajo- es que creo que yo soy demasiado

simplona. El proceso racional de organizar conceptos me vuelve un poco rígida a la hora de pensar creativamente. Por eso me interesa cuando me sacan de ese lugar. El otro siempre me saca de ese lugar cuando estoy dispuesta a escuchar. Lo que yo más necesito entrenar como directora es la escucha. Esto es clave dentro del rol, aprender a escuchar. Y con todo el desafío que eso implica.

VAB: ¿Y qué es aprender a escuchar para vos? ¿Cómo se logra?

JS: Suspendiendo las barreras de lo que ya entiendo y conozco, mi gramática del pensamiento. Porque cada una tiene una gramática, ese cómo pensar las cosas. Y es bueno poder desarmarlo para que se me imprimen otras gramáticas y poder ver los efectos más caóticos de la realidad. Viste que Kartún hacía un ejercicio que está muy bueno en el que dibujaba en el pizarrón una raya y decía "¿Qué ven?" y cada una completaba con su mundo de representaciones y experiencias. Esto que decíamos: estar inclinada hacia un lado y esos son los límites de cada una. Aprender a escuchar es aprender a superar los límites de cómo acostumbro a ver, sentir y oír el mundo. No podemos oír, ver, escuchar y sentir todo. Te morís, te volvé loco. Todos vamos eligiendo cómo y qué percibir. Viste que en escena siempre pasa que yo veo algo y el otro vio o escuchó otra cosa. Es poder agujerear los propios muros de la percepción para dejar que entre lo otro, para que la escena me enseñe de nuevo a escuchar, a ver y a sentir de una manera distinta.

VAB: Y en lo práctico, ¿en qué lo notas?

JS: No apresurarme a hablar y sacar conclusiones, sino percibir la escena y la propuesta que traía alguien. Porque así jugábamos: "hoy Martín trae una propuesta escénica", y Martín había pensado en que actúe fulana con determinada música y tal pauta, él traía esa propuesta. Y se trataba para mí de ver, sentir y escuchar tranquila y serena eso. Sin forzar ni hacer esa cosa de sacar conclusiones intelectuales de lo que está pasando, sino, más bien, serenar un poco el aparato de producción de sentido. Percibir la escena, que termine. Y luego tomarme el tiempo de procesar, elaborar eso que acaba de suceder y no querer ya darle algún sentido. Esa ansiedad por analizar lo que sucedió, generalmente, es lo que quita margen de percepción y de escucha del otro. También otro ejercicio que es muy práctico, incluso cuando una propuesta me parecía que no era interesante o no estimulaba lo suficiente la escena, o incluso quizás cuando la propuesta era interesante pero lo que sucedía en escena no me estimulaba; era el tratar de encontrar el lugar de potencia. O sea, antes que cerrar y decir "bueno desde mi esquema esto no es interesante y no me interpela", decir sí y encontrar lo que sí me interpela, y a partir de eso encontrar aunque sea una punta para empezar a tirar y desarrollar una potencia con eso. Es encontrar las grietas del propio esquema de percepción. Se trata de encontrar algún detalle en algún lugar que me permita desarrollar una potencia a eso que sucedió y no inventarla, no inventarle algo que no está. Porque tampoco sirve mentir y ser condescendiente con el material, sino que hay que enfocarse en algo o en algún detalle del que pueda emerger una plantita, del que puedas decir "de ahí puede germinar algo". Para mí escuchar es pensar de antemano que siempre hay un lugar donde se puede plantar algo. Porque a mí me interesa algo de eso que puede pensarse como vitalidad, de la vida de la escena. Es pensar que siempre la vida pugna por vivir, que siempre hay un lugar afanoso por vivir y que tenés que descubrirlo. La escucha es agudizar la antena para percibir dónde está afanada por vivir la escena. Y acerca de cómo intervengo desde la dirección, bueno, es de maneras muy distintas. Por ahí. Bueno, vos ya conocés cómo trabajo.

VAB: Sí, hay preguntas de cosas que ya sé porque te he visto, pero el modo en que vos ves tu práctica es distinto de cómo puedo verla yo. En la mayoría de las preguntas que están acá escritas, yo podría haber arriesgado qué pensás vos; sin embargo, lo que vos me devolvés es infinitamente más grande que lo que puedo ver yo sola.

JS: Yo, como directora, intervengo tratando de habilitar. A veces es con pautas que se hablan por fuera de la escena como por ejemplo diciendo "bueno, podemos probar tal cuestión" o "para este ensayo sería bueno que exploremos tal cosa", y después sucede la escena y yo no hablo en ningún momento hasta que termina y luego propongo que todo el grupo -incluida yo- podamos hablar de lo que sucedió: qué nos pareció potente y por qué, qué nos pareció que quitó potencia y por qué. Intervengo habilitando propuestas de experimentación y habilitando la discusión acerca de lo que sucede en la escena y también a nivel grupo. Sobre todo es eso, involucrar a todo el grupo a discutir la escena y construir fundamentos. Construirlos y de-construirlos. Una propuesta construye una escena y luego está el trabajo de análisis en el que todo el grupo -y no sólo yo o los que estuvieron afuera durante esa escena, sino también los que estuvieron adentro- digamos qué percibimos y sentimos cada uno desde su lugar. Me parece que es clave que todos asumamos el compromiso en el pensamiento de la obra, y eso en todo sentido, tanto estético como metodológico y también técnico. Y, esto no lo he hecho tanto en *La verdad de los pies*; suelo intervenir sobre la performance actoral a medida que se va desarrollando la escena. Intervengo con la palabra, agitando, estimulando o tratando de interrumpir el pensamiento y haciendo que los actores se larguen en la escena cuando algo se vuelve estático a nivel escénico. Estático, no porque haya que estar moviéndose; a veces, puede estarse en plena ebullición y de acá para allá, pero se ha vuelto todo muy estático, porque deja de cautivarnos, interpelarnos o llamarnos desde afuera... o a mí por lo menos. Generar un desvío. Como dice Valenzuela en "La actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio" (2011), la palabra de la dirección lo que muchas veces hace es sacarte del lugar de comodidad y de tu lugar seguro de actuación. La intervención muchas veces más que para decir qué hacer, es para sorprenderte y para que salgas de ese lugar de comodidad que encontraste y desde donde te afirmás en eso que estás haciendo. Porque esa afirmación muchas veces suele matar la vitalidad del suceso y de lo *acontecimental*.

VAB: ¿Y cómo interviene tu cuerpo?

JS: Muchas veces me meto en la escena y muchas veces grito o uso la voz de una manera que no es comunicativa...

VAB: ...sino que tiene que ver con la actuación más bien.

JS: Sí, de hecho actúo bastante. Porque para mí es importante estar ahí percibiendo lo que sucede en la escena como si yo también estuviese adentro de ella. Es un desdoblamiento. Tengo que estar sensible a sentir lo que está sucediendo en un nivel empático y casi cinético, porque hay algo del nivel de lo físico que para mí es importante en la escena, ¿cómo eso que está sucediendo en escena te interpela como espectador el sistema nervioso? Si no estoy ahí empáticamente, recibiendo los efectos de esos movimientos escénicos, no puedo intervenir adecuadamente y no va a ser pertinente mi intervención porque estoy en otro plano. Trato de ponerme al mismo nivel empático para poder sentir la escena y sentir cuándo se vuelve estático y dejan de suceder cosas, y cuándo algo alcanzó una temperatura que está bueno seguirla agitando... como un fuelle para el fuego de una chimenea. A veces no entro pero actúo desde afuera para que contagie. Es, sobre todo, una intervención que apela al contagio.

VAB: ¿Vos sabés que esa palabra me gusta mucho? Me gustaría que hables de ese contagio.

JS: La lógica del contagio es una lógica afectiva, epidérmica, de las sensaciones. Y la actuación y los momentos de la vida que más me interesan son aquellos que me interpelan en más de una dimensión. Porque a veces también cuando algo me interpela mucho intelectualmente empieza a ser como una sensación... ¿no? Digo, por esto de que siempre se suele dividir cuerpo, mente, emoción, conceptualización y qué se yo; pero, en realidad, todo está entramado. La lógica del contagio es siempre una lógica vital porque interpela enteramente desde lo afectivo y lo físico, desde evocarte la memoria, o evoca un acto futuro, o hacer un trampolín en un pensamiento. Es una lógica inteligente la del contagio. Inteligente pensado en términos de sabiduría. Es sabio, porque involucra una cierta felicidad de volver a sentirme alineada en cuerpo-mente-espíritu y eso siempre genera un sentimiento de goce. Tener esa sensación de unidad, de que yo soy yo y que todo eso está adentro mío. Y es sabio porque evidentemente están funcionando todas esas cosas a la vez y, de esta forma, siempre va a ser más complejo lo que pueda percibir del suceso. Por ejemplo, cuando los actores actúan por contagio se vuelven actores de lo imprevisible y logran cosas que nunca lograrían desde una lógica intelectual o desde una lógica voluntarista. El contagio nos saca de la reducción de los eventos. Cuando *'quiero* hacer algo, o estoy en el plano de lo que debería hacer, o de lo que es más o menos pertinente, generalmente estoy reduciendo. A nivel de la experiencia, me vuelvo reduccionista. Y el contagio lo que me permite es abrirme mucho más sensible a una experiencia multidimensional y compleja. Me abre a la complejidad. Entre los actores, yo busco esa lógica del contagio, y a su vez busco la misma lógica a la hora de relacionarme con la escena y con ellos, y ellos conmigo. Siempre es vital. Cuando veo una obra en la que me siento interpelada sensible y sensorialmente, y que me contagia algo, es cuando salgo a decir "¡Ay, quiero hacer teatro!". ¿Verdad? Es sumamente vital y me hace crecer hacia otro lado. Es una inyección de vitalidad que me saca al mundo, a querer hacer cosas. Es una lógica erótica. Y hablo del cuerpo. A veces también podemos ser reduccionistas a la hora de hablar del cuerpo. Para mí se trata de una lógica de experiencia más integral, del todo. Porque el cuerpo no sólo son los miembros en movimiento. No es una gimnasia el cuerpo, sino que es toda la sabiduría que se manifiesta a través de él. Es como una sabiduría milenaria. Como decía Jacques Lecoq (2014), el cuerpo tiene una memoria, y ésta se manifiesta ahí, pero está cargada de mil cosas. No sólo de energías que nos hacen mover los músculos de una manera más o menos intensa, sino que se activan afectividades, imágenes y pensamientos a través del cuerpo y todo eso está mezclado.

VAB: Bueno, vamos a meternos más en el tema de la dirección actoral.

JS: Dale. Viste que igual hablé un montón al final acerca de la dirección de actores. ¡Porque para mí ahí está el problema! Todos los otros lenguajes de la escena son alucinantes y me encantan, son muy lúdicos al momento de desentrañarlos pero en realidad la cuestión problemática para mí está en el vínculo dirección-actuación y también persona a persona.

VAB: Es que somos personas. Somos eso.

JS: Claro.

VAB: ¿Cómo trabajás con los actores y las actrices? ¿Cómo es esa relación? ¿Trabajás con un mismo grupo o tendés a variar? ¿Cómo es esa elección de con quién trabajar? ¿Qué te mueve a empezar un proyecto? Muchas veces me parece que para vos, y por cómo es tu forma de hacer, tiene más que ver con esos quiénes.

JS: Volviendo a ciertos principios que para mí rigen el ciclo vital de la creación, hay algo para mí que rige, algo que permanece y algo que cambia en relación a con quiénes me gusta trabajar o con quiénes suelo hacerlo. Por un lado siempre me encanta trabajar con ciertas personas con quienes nos conocemos y tenemos mucha historia juntos, con quienes hemos construido a lo largo de nuestra formación y de nuestra experiencia ese algo en común. Porque eso se construye, no es que sea porque somos parecidos y entonces nos juntamos, sino que de ese trabajar con el otro es que se va construyendo eso que nos une entre sí. Y bueno esas personas son Carolina Cismondi, Martín Suárez, Ana Margarita Balliano y Renata Gatica, que ahora vive en Croacia. Ellos son mis permanencias. Los que me permiten profundizar en las cosas, en nuestros vínculos y en nuestras búsquedas estéticas. Ellos lo que me permiten es ir a fondo y a lo largo del tiempo redescubriendo aspectos que van en profundidad. Y después, siempre me gusta también sumar gente que no conozca, porque ellos me permiten otro tipo de descubrimientos y porque hay más enigmas. Trabajar con mis 'permanentes' me permite ciertas cosas y hay otras que no. Con la gente nueva aprovecho esos enigmas para que me corran de lugar, para aprender cosas nuevas, para que me desafíen a desarrollar algo todavía inédito. Siempre estoy ahí, entre esas dos cosas. Y me junto con la gente para armar algo cuando tengo mucha necesidad de hacerlo. Hay períodos de mi vida donde no tengo necesidad, francamente. Me junto cuando me es urgente. Cuando me urge juntarme con otros a producir algo. Creo que siempre ha sido en momentos donde siento que ya no me satisface lo que sé y lo que aprendí, cuando necesito alimentar y renovar.

VAB: ¿Y qué es lo que te interesa de un actor o una actriz? ¿Cómo definirías al actor o actriz ideal? Quizá podemos empezar por lo que no. Digo, el no enganchar con un actor o actriz a veces te da la pauta de "para mí el actor o actriz tiene que..."

JS: Yo no puedo trabajar, y esta es una condición *sine qua non*, con actrices o actores que no se interesen por el acontecimiento estético y la reflexión contextual del hecho teatral. Es decir, con actores que se relacionen más bien técnicamente con la escena, que estén más interesados y avocados al desafío técnico de la actuación. Pierdo interés. Yo busco actores y actrices con los que podamos hablar de política, y de cómo se inscribe políticamente esta obra en este contexto cordobés o en este momento de la red social, o qué efectos estéticos generan determinadas reglas de producción. Me interesa que sean interlocutores, que sean pares y no alguien que sólo se acerque a mí para que lo dirija en una obra. No me interesan las preocupaciones del oficio, me interesa que estas preocupaciones se desprendan del tener que hacer una obra. Del estar ahí juntos, porque ahí es donde aparecen las preocupaciones naturales, del tener que hacer un determinado hecho teatral. Lo que a mí me une al otro son preocupaciones y reflexiones más desmesuradas, más imposibles. Busco actores y actrices que no vengán a relacionarse o participar del ensayo de la manera más clásica o convencional en la que los actores esperan o buscan que el director los oriente en la escena. O en la vida también. Esta cosa, viste, de que hay alumnos que le piden al maestro que los defina. Bueno, también hay actores y actrices que le piden al director o directora "Ay, por favor defínime quién soy" "¿Quién soy!?" Todas esas preguntas existenciales que aparecen en la escena. Que aparecen tangencialmente en la escena pero que en definitiva tienen que ver con buscar en la dirección una mirada de aprobación, que el otro te apruebe y te ubique en tu lugar en el mundo. Y no, a mí me interesa que los actores discutan su lugar en el mundo, que le den batalla y que me lo discutan a mí si necesitan que sea una directora diferente a la que soy. Que me corran

de mis lugares de comodidad así como yo busco correrlos de los de ellos, porque, si no, no se aprende nada nuevo y para mí un proceso teatral implica aprender el mundo de una manera distinta cada vez. Para mí eso es lo más importante. Si tiene más o menos técnica, para mí eso es secundario, porque, en definitiva, si está esa otra inquietud -si es una mina inquieta o un tipo inquieto- vamos a construir juntos una actuación que exista en esa obra.

VAB: Cuando te das cuenta que algo funciona en la escena y decís "acá pasó algo" ¿Qué te lo señala? ¿hay algo en el cuerpo? Porque hablamos de cierta intuición, pero ¿De dónde sale eso? Es una intuición, o tendrá que ver con eso que vos decías de la relación entre pensamiento y reacción física... ¿De dónde es que te viene a vos?

JS: Uy, es re difícil. Es re difícil porque es como definir qué es vivir, o cuándo sentís que vivís plenamente. Bueno, es eso. Cuando se revela una vitalidad. Que para mí tiene que ver con lo imprevisto y lo insospechado. Es cuando eso que sucede me da gracia, o que me conmueve y me hace brotar lágrimas y digo... "Uy, ¿Qué pasó acá?", que literalmente me deja con la boca abierta como chupada por eso que está pasando. Y no puedo dejar de disfrutar de esa sensación de estar así. Circunscribir dentro del lenguaje qué es lo que pasa que uno dice "acá está funcionando la escena y está sucediendo algo de un orden vital". Y, por otro lado, la vitalidad puede presentarse de muchas formas y con poéticas muy diferentes. Generalmente, es algo insospechado, que no me lo esperaba y que relaciona cosas que antes no estaban relacionadas. Me interesa mucho, por ejemplo, cuando los actores desacoplan cosas que venían acopladas por el sentido común y acoplarlas de formas distintas. Y ahí es cuando se te abren nuevas posibilidades de eso que ya estaba sucediendo. Por ejemplo cuando Carolina Cismondi en *La verdad de los pies* está en una silla de ruedas y empieza a decir ese discurso, la condición de enunciación es que la mina está en un congreso hablando cosas importantes o por lo menos legitimada por una comunidad de ciencia y, sin embargo, hace un discurso reaccionario que dice todo lo contrario a lo que se esperaría de una institución universitaria; y, a su vez, esos otros cuerpos que están bailando en simultáneo como si fuese Showmatch; esas divergencias del sentido común producen un efecto inédito dentro de las configuraciones que podemos usualmente tener, y esto suele tener que ver con un tránsito creativo del actor o actriz más que con un desempeño técnico. Para mí, tiene más que ver con cuán interesante es el mundo de asociaciones que tiene ese actor. Eso también se entrena y puede ser ejercitado técnicamente. Yo creo que hay actores que naturalmente o por fruto de entrenamiento, tienen una fácil entrada a una zona en donde están muy comunicados con su subconsciente. Porque ponen a actuar algo de esa organicidad y de eso que hablábamos, de esa experiencia más integral que los conecta con un subconsciente muy sabio. Porque todos tenemos subconsciente, el tema es que muchas veces no permitimos que eso aflore y estamos más operando desde el plano de lo consciente. Y desde ese plano somos conscientes sólo de un porcentaje muy pequeñito de todo lo que nos pasa y por eso nos privamos de todo ese mundo. Y hay quienes lo abren a ese mundo en escena. Cuando eso sucede hay algo de la actuación que se vuelve pletórica. No sólo me interesa ver intensidades en escena y que me afecten el sistema nervioso, también son esas conexiones insospechadas que hacen los actores en ese estado. Para mí hay que entrar en un estado. Hay formas de entrenarlo. En los ensayos yo trato de generar las condiciones para ejercitar ese contacto con un estado que te permite estar ahí entre lo analítico por un lado -ese actor o actriz que puede dar cuenta de eso que ve...-, y por el otro lado también entrar en un estado de tener más en la epidermis el inconsciente y que éste te permita todas esas asociaciones insólitas.

VAB: Yo he sentido algo de eso tomando talleres con vos y con Cipriano. Es alucinante esa sensación. Y hay algo de eso que busco cuando dirijo también, porque me generó tanta fascinación corporal, y un placer como embriaguez.

JS: Y es que es eso, entrar en otro estado en el que no estás en el cotidiano. Porque operás de una manera distinta en el cotidiano, pero es como una embriaguez de los sentidos.

VAB: Claro, hay momentos en los que entro en ese estado de embriaguez como si fuese una explosión de ese placer ingenuo, infantil... qué sé yo.

JS: *Joyful*, como dirían algunas. Algo que te llena de alegría, es un estado que yo lo conecto con las obras de Grotowski que he visto por video. Dicen aquellos que asistieron a ver *El príncipe constante* que la experiencia fue reveladora y que fue una experiencia que se llevaron el cuerpo. Me hubiera gustado estar ahí. Pero bueno, más allá del resultado estético que consiguió Grotowski, algo de toda su filosofía en torno a esta cierta búsqueda de un estado de la actuación y de otra consciencia, de una consciencia diferente que se relaciona con esto que vos estás diciendo y que les sucede a algunos de los que hacen los talleres acá con nosotros y con eso que perseguimos nosotros en los ensayos. Yo lo asocio con eso. Por ahí, Cipriano lo asocia con otra cosa. Hay algo de ese estado, que no sé qué nombre ponerle. Es muy concreto desde afuera, cuando el actor o actriz lo vive, se puede percibir. Digo, no es sólo de vivirlo en el cuerpo cuando te toca actuar, sino que también como directora puedo percibir ese estado.

VAB: Yo sé que vos tenés un trabajo diferenciado con cada actor. La pregunta sería por qué. O qué hace a esa diferencia del trabajo con cada actor. Hay algo en común y también está la singularidad de cada quien. Por ejemplo, Paco Giménez me decía que él no decía ciertas cosas porque estaba esperando el momento, y porque sabía que decirlo en ese momento no iba a tener ningún eco en el campo perceptual de la otra persona.

JS: Sí, yo me acerco de una manera distinta a cada actor. Pero como en la vida, te acercás de una manera distinta a cada persona. Ese es el tema, y reviste tanto misterio el cómo acercarte a cada actor o actriz, cómo acercarte a cada amigo tuyo que tenés, o a cada desconocido, o a cada familiar. Se trata de tratar de escuchar qué le pasa al otro, qué necesita, qué le funciona mejor. Escuchar su modo de operar en los ensayos y en la escena, en los dos lados. Porque la escena no termina cuando se bajan del escenario. El trabajo de la dirección sigue operando cuando se habla de lo que pasó en los ensayos -obviamente-, y también cuando le mandás un mail (a los actores y actrices) para organizar los horarios de los ensayos. Porque cada quién necesita cosas distintas al momento de sentir valorado su trabajo y de interpretar lo que hizo. Por ejemplo, yo siempre trato en principio de trabajar por el lado de lo positivo. A veces no me sale y le digo a un actor o actriz "tal cosa no te funciona" o "tal cosa no te está saliendo como te debería salir". Pero metodológicamente eso no es lo conveniente, porque en principio una trabaja siempre mejor cuando siente que su trabajo está siendo atendido y valorado. Repito lo que dije antes: no se trata de ser condescendiente con el otro, sino de tratar de entender que aquello que no funciona, no funciona dentro de determinado marco escénico y no porque alguien no tiene la suficiente capacidad. Es restituir la capacidad al actor o actriz de sus lugares de empoderamiento y poder devolver una imagen del otro en aquellos lugares donde este puede afirmarse positivamente. Y, por otro lado, dirigir es analizar las posibilidades dentro de los requerimientos técnicos y poéticos de la escena. Porque, insisto, la actriz o el actor nunca está solo, lo que no está consiguiendo hacer no lo está consiguiendo dentro de un sistema de alguien que le ha propuesto hacer algo; de unos actores que

están actuando con él y que están manejando muchas variables: de tiempo, espacio, ficción. Hay que tratar de entender eso dentro de la complejidad de requerimientos escénicos y sacarlo de eso personal que puede llegar a ser el hacerlo sentir que le falta capacidades. Trato de volverme más técnica a la hora del análisis y no cargar sobre individuos problemas que son de funcionamiento sistémico. Y pensar que estoy trabajando con actores que tienen exigencias escénicas, técnicas y de lenguaje; y con personas que necesitan sentirse valorados en su trabajo. Y escuchados también. Siempre insisto muchísimo (en la importancia de) expresar lo que cada uno piensa y siente; tanto obstáculos como cosas que les interesan. Y poder -una vez que les habilito la palabra- escucharlos, hacerme cargo y actuar en consecuencia. Todo funciona mucho mejor cuando habilito la palabra, escucho y mejora. Si no todo se hace muy cuesta arriba. Tengo que tratar de infundir el valor que tiene el análisis técnico en el ensayo. Eso también me parece que es parte del rol de la dirección.

VAB: Esta dificultad en valorar el trabajo del otro y no ser condescendiente y esta cosa que decís del análisis técnico, hace eco con algo que decías anteriormente de la importancia del detenerse antes de sacar conclusiones. Es tan fácil ser condescendiente o atacar. Y sin querer hacerlo, sin mala intención. Como directora no creo tener tanta claridad tan rápido como para hacer ese análisis. Pienso en la importancia de darnos el tiempo de realmente procesar, para poder decir algo que incluya toda esa complejidad.

JS: Para mí el condicionante del tiempo es muy importante porque todo esto registra una gran complejidad, y cada uno de nosotros y cada proceso tiene sus tiempos. Las obras no están cuando queremos que estén; las obras están cuando están. Poner una fecha de estreno apenas comienzo no lo hago nunca, salvo que esté presionada por condiciones externas. Pero, como trabajo en Documenta Escénicas y Cipriano y Gabriela Halac son sumamente generosos con nuestro trabajo y con nuestro derroche de tiempo y no nos ponen ningún tipo de presión, sé que nosotros podemos contar con ese beneficio de (poder) decir "la obra se estrena cuando esté, así sea que nos lleve un año, dos o tres". Y no ponerse esa presión, porque todo esto es complejo, no responde a recetas, requiere tiempo de maduración y de no precipitar estos análisis o estas conclusiones, o para ganar la confianza necesaria para que cada quien pueda entregar lo suyo. Entregar es un acto de amor y confianza muy grandes, y en este tipo de metodología que a mí me interesa todo consiste en un gran grado de entrega y de construir las condiciones para que cada quien tenga ganas de hacerlo.

VAB: ¿En qué se parecen y en qué se diferencian -desde tu práctica- el rol de la dirección del rol docente?

JS: Me quedé pensando en cómo trabajar diferente con cada actor. Siempre el criterio es tratar de que el otro sienta que tiene lugar para expresarse tranquilamente, sin persecuciones y sin sentirse lesionado en su autoestima. Es tratar siempre eso. O hay actores que yo necesito desafiarlos y ponerlos contra las vallas para que salgan. En relación a la diferencia entre el rol docente y el de la dirección, ambos roles son lugares de mucha escucha y de mucha creatividad para lograr estrategias para que el otro se empodere y se haga cargo de descubrirse y de reconocer cómo puede conquistar aquellos proyectos que desea realizar. Estrategias que se vuelven muy difíciles de pensar y de ejecutar cuando en la docencia tenés a cargo mucha gente, porque justamente lo que se debilita es esa capacidad de poder escuchar realmente las diferencias de esos que están ahí. Ya no podés. También saber interpretar y saber ajustar la escucha para después ajustar el análisis y saber qué decir, en qué momento y a quién. Que pueda ayudar a descubrir esos cómo. Descubrir qué quieren hacer y por dónde pasan las necesidades y deseos eso sólo lo puede hacer cada quien. Ahí yo no tengo -ni como docente ni como directora- nada que hacer, salvo habilitar las condiciones para que

el otro se lo plantee, que en un proceso (de creación) un actor o actriz se plantee qué quiere hacer y por qué, qué es la actuación y demás. Y lo mismo pasa en una clase en relación a lo que se esté trabajando como contenido en relación a la materia. En los cómo, yo puedo intervenir un poquito más porque se supone que he pensado de antemano qué resultado puede llegar a tener el uso de determinadas herramientas. Ahí es necesario para mí poder decir y proponer esas herramientas. Pero después, el trabajo lo tenés que hacer vos como actor.

VAB: Claro. ¿Y dónde notás la diferencia?

JS: La diferencia para mí es que en la dirección yo -personalmente- puedo permitirme perderme un poco más, y lo hago con gusto. Porque yo les exijo a los actores que se pierdan, que se salgan de sus territorios familiares. Y como estamos en igualdad de condiciones, yo les pido a ellos que me dejen también a mí perderme para salirme de mis territorios familiares. En la docencia no es tan así, porque tengo la responsabilidad de contener a los otros. Esa para mí es la gran asimetría. Yo como docente tengo que poder contener al otro para que se pierda tranquilamente. Es como que yo pongo los colchones en las paredes para que ellos puedan rebotar, caerse. Pero en la dirección no, yo quiero también estar en igualdad de condiciones con los otros. Yo también quiero poder perderme, naufragar y que me dejen hacerlo.

VAB: La última pregunta: ¿podrías dar una metáfora que describa tu relación con los actores?

JS: Mmm... bueno. Son todas metáforas robadas de otros. Si pongo una sola metáfora siento que me traiciono. Podría poner varias, porque son varias cosas que lleva el dirigir. Una es la famosa metáfora de Peter Brook es la idea del ciego que guía a otros ciegos. Porque, justamente, vamos todos hacia un lugar desconocido y en un punto no sabemos bien por dónde transitamos, pero ahí vamos y ahí está la dirección para proponer unos pasos inseguros sobre ese vacío. Después José Luis Valenzuela -que a su vez creo que citaba a otra persona- que hablaba de la dirección como el chamán que hace parir a la parturienta. Él contaba una anécdota: el chamán lo que hacía era representar distintas escenas de lo que implicaba el hecho de sacar algo para sugestionar a la parturienta (a que ella también lo haga). ¡Mirá esa era la técnica, la sugestión! (*sonríe*). Representándole el teatrillo del sacar afuera, en esa sugestión de identificación la ayudaba a la parturienta a sacar. Está buena esta idea de ayudar a sacar, ayudar a sacar la obra, a sacar algo que está de alguna manera. La idea de hacer nacer. Y por otro lado, se me ocurre una metáfora futbolística -y pensando en Ricardo Bartís- la dirección es como alguien que está marcando al otro, que está marcando al actor todo el tiempo para ponerle una exigencia.

VAB: ¡Ah! Como el que marca en el fútbol.

JS: ¡Claro, como el que marca en el fútbol. No sé nada de fútbol, pero la idea de marcar al otro como para sacarle la pelota...

VAB: Como un obstáculo y qué me tengas que pasar.

JS: Sí, sí. Hay algo de exigirle al otro y de ponerle exigencias de distintos colores, tipos y formas porque tenés múltiples formas de exigirle a alguien. Exigir para que la magia ocurra y para que desate su arte.

VAB: Y bueno, ya tenés tres citas. Si tuvieras que elaborar ahora vos una...Yo te exijo ahora que pienses una.

JS: ¡Ay! (*sonríe*) ¡Maldita! ¿Una definición?

VAB: Una metáfora. Pensando en tu experiencia de tu relación con los actores, inventá una que vos digas "Dirigir actores es como..."

JS: Se me acaba de ocurrir otra de otra persona. Pero porque acabo de pensar "Dirigir actores es como..." y se me vino la metáfora del amor. Este encuentro imprevisible donde llamado por el amor hacés un montón de cosas y todas están dirigidas en relación al otro. Son muchas cosas distintas las que hago para afectar al otro, para ser reconocido por él y también para reconocerlo. Pensé en la metáfora del amor y me acordé de Anne Bogart... pero ella hace una metáfora en relación a las distintas etapas del amor, creo que en relación a los actores, o de las obras y cómo las construye.

VAB: ¿Por qué te da vergüenza esa metáfora?

JS: Porque hay tanto lugar común en torno a los vínculos amorosos y a las prácticas, a cómo vivo el amor. Hay mucho asociado a eso y está tan lleno de lugares comunes que tengo miedo de quedar pegada ahí. Pero lo cierto es que es una experiencia fundante, tanto la del amor como la del abandono. Son experiencias fundantes en la vida de una persona.

VAB: Digo, porque te emocionaste. Cuando empezaste a hablar del amor te emocionaste.

JS: ¡Es que sí, a la vez te mueve un montón! ¡Y claro! Para mí en los procesos creativos el condimento del amor - y en una versión compleja, entendiéndolo como una cosa compleja. El amor es enfrentarse a la posibilidad de la muerte, del abandono, es lo que te ahueca y te saca de vos mismo, de tu lugar. Es lo que te afecta en lugares imprevisos y es lo que no se puede controlar, como dice Valenzuela: Las cosas que más nos importan en la vida no las podemos controlar. Y el amor es como la quintaesencia de eso, te sucede o no te sucede. En un punto, en el vínculo con los actores, hay cosas que puedo predisponer metodológicamente -y entonces nos formamos para ser cada vez más pertinente en las decisiones y etcétera-, pero hay otra cosa que es mucho más compleja y que desborda totalmente los alcances de lo aprendible y de lo técnico, es lo que sucede en un vínculo entre una persona y otra. Aunque eventualmente una esté en la escena y otra afuera en definitiva son dos personas que o se potencian o se despotencian juntas. Y termina ganando la pugna por la vida y la amorosidad, o la desintegración, lo yermo y lo muerto. Sí... creo que me quedo con esa metáfora inventada y cursi.

VAB: A todos nos da vergüenza. A todos nos parece que hay una cosa podrida ahí metida. Ésta cosa que vos decías hace un rato de todo esto que consumimos y que forma parte de un inconsciente que está ahí abajo y bastardea el concepto del amor. Visto desde afuera el amor es tan incomprensible que a veces escuchar a otro hablar de su enamorado nos parece estúpido. Porque no nos tiene a nosotros.

JS: Claro.

VAB: Dice Maya en *Las tres hermanas* (Chejov, 2013): una lee las novelas y cree que es tan obvio, pero que cuando te pasa a vos te das cuenta que nadie entiende nada y que mejor que cada quien se calle y que viva su experiencia.

JS: Convengamos que cada una hace una construcción diferente de lo que es el amor. Y eso lo ves en las parejas en la vida cotidiana, y lo ves también en los procesos (creativos). Hay construcciones del amor que pasan más por un concepto vanidoso, otras que pasan más por un concepto del amor como una potencia que te desestabiliza y que saca lo mejor de vos. Porque, también, hay distintas construcciones de la idea del amor.

VAB: Hay otra que es "¡me entrego totalmente...!"

JS: ¡Y acriticamente! O hay otra que... no sé. Bueno, estaría bueno pensar cómo son las distintas construcciones del amor.

VAB: Abrir el abanico.

JS: Hay construcciones del amor que son solipsistas, que están muy pendientes de construirse una imagen para gustarle al otro. Que en definitiva te encierra, no te está abriendo al otro. Y te minoriza, minimiza tu potencia en realidad. Una se potencia en la medida en que se suma, se complementa, se fricciona y se frota con el otro. Si no es una forma de amar alienada, el/la director/a con su goce y el actor o la actriz con el suyo especulando con cómo se muestran a los otros... pero en realidad ahí no hay cruce.

VAB: Muchas gracias.

Referencias bibliográficas:

- » Aguada Berteá, V. (2020). *Dirección Actoral. Operaciones en el teatro contemporáneo de Córdoba Capital* [tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. Recuperado de <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/16973>.
- » Badiou, A. (2015). *Elogio del amor*. Buenos Aires: Paidós.
- » Bogart, A. (2008). *La preparación del director*. Barcelona: Alba.
- » Chéjov, A. (2013). *Teatro completo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- » Grotowski, J. (2008). *El teatro pobre*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- » Lecoq, J. (2014). *El cuerpo poético* [trad. de J. Hinojosa y M.M. Navarro]. Barcelona: Alba.
- » Mnouchkine, A. (2007). *El arte del presente. Conversaciones con Fabienne Pascaud*. Buenos Aires: Atuel.
- » Ure, A. (2012). *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional de la República Argentina.
- » Valenzuela, J. L. (2011). *La actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*. Neuquén: Educo.