

Entrevista a Silvina Sabater

Por **Mariano Nicolás Zucchi** (CONICET, IIT-UNA)

Silvina Sabater es actriz y maestra de actores. Egresada de la Escuela Nacional de Arte Dramático, fue Profesora Titular de las asignaturas *Actuación II y III* de la Licenciatura en Actuación del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes. Cuenta con una vastísima carrera en teatro, cine y televisión. Recientemente, recibió el Premio Trinidad Guevara a la Trayectoria. Trabajó con prestigiosos directores y actores, entre los que se destacan Laura Yusem, Alfredo Alcón, Norma Aleandro, Daniel Veronese, Claudio Tolcachir, Juan Carlos Gené, Gael García Bernal, Anahí Berneri, Federico León, entre otros.

¿Qué significa para vos actuar?

Una maravilla. Yo siempre les digo a los estudiantes que el teatro me salvó de la locura. El teatro es terapéutico, pero no como espacio de catarsis, sino como lugar para descubrir nuevas versiones de uno mismo. Cuando empecé, me acuerdo de que mi primer motivo de consulta en terapia fue que yo quería trasladar lo que me pasaba en el escenario a mi vida. En escena yo era pleno disfrute y no me importaba lo que pensarán de mí, pero después, terminaba la función y toda esa confianza desaparecía. Me llevó un tiempo poder trasladar esa sensación a mi vida. El teatro te da libertad, te permite tomarte permisos. Por eso, me gusta trabajar con los estudiantes la autoestima. Este es un medio bastante duro en ese sentido. Es importante que uno pueda afirmarse en lo que es y no en lo que los demás dicen. Por eso, creo que uno no tiene que estar tan pendiente de la crítica.

¿Qué condiciones tienen que darse para que la actuación sea posible?

Hay que fortalecerse en el interior. Y valorar mucho nuestro trabajo. Es un privilegio poder atravesar tantos mundos, tanto imaginario y tantas vidas. Es importante trabajar la autoestima para que el acto de actuar funcione. Y darse permisos. Eso es lo que más cuesta entender en el marco de la clase de actuación.

¿Cómo se enseña a actuar?

Lo primero es preguntarle al estudiante qué cree que tiene que trabajar y, así, empezás a descubrir cuál es el registro que tiene de sí mismo. En general, todos hablan de la necesidad de resultar. Esto muestra que muchos le atribuyen un valor muy importante a la mirada ajena. Para mí hay que trabajar estos aspectos. Hay que dismantelar el discurso crítico que todos tenemos, que lo único que nos dice es que no lo estamos haciendo lo suficientemente bien. Hay que acallar esta voz y transmutarla hacia pensamientos de hecho, vinculados con la propia situación dramática. Y también, darse permiso para el fracaso, para el error. En esos contextos de riesgo, donde uno se permite la equivocación, es donde aparecen las mejores cosas, las más genuinas. Hay que aprender a soltar el control. Solo así se logra el disfrute en escena. El disfrute es el resultado de los permisos que uno se da.

Yo valoro mucho la instancia de devolución, no solo la que yo formulo, sino también la del resto de los compañeros. Esto ayuda a desarrollar una mirada técnica y también a trasladar lo que se observa en el otro al propio proceso. También es importante trabajar en la vida cotidiana estas cuestiones y no solo en el marco del taller. Sobre todo, registrar lo que está pasando en el cuerpo y tratar de identificar y vencer las resistencias. La resistencia tiene un lugar en el cuerpo. Hay que encontrarla. Y, después, blanquear lo que nos pasa. Es eso lo que, en última instancia, propicia que nos demos permisos para actuar.

¿En qué consiste tu técnica de actuación?

Mi propuesta es compleja, en el sentido que invita a detenerse y mirar el interior de uno mismo y aceptar. Yo nunca me meto en la vida personal, no retomo la cuestión biográfica, pero sí me parece importante que los estudiantes hagan un trabajo de autoconocimiento y que registren que hay mecanismos que cada uno reproduce en la vida cotidiana que no sirven para el escenario y que, además, dejan huellas en el cuerpo. En ese sentido, mi técnica trabaja mucho con el ser, con el actor como persona. Por otra parte, me interesa mucho desarrollar la capacidad de conceptualizar la escena y el proceso creativo. Es fundamental entender lo que se está trabajando, lo que uno está haciendo, sobre todo, para después poder recuperarlo y reproducirlo. En el fondo, eso le da al actor autonomía. Para mí es muy importante que los actores tengan autonomía, la autonomía necesaria para poder transitar con verdad lo que pasa en la escena.

¿Cómo se logra una actuación verosímil?

Se logra trabajando el aquí y ahora y el vínculo con el compañero. Y aceptando lo que de verdad está pasando en la escena. Para eso, hay que despojarse de la exigencia. Y trabajar para uno mismo.

¿Qué lugar ocupa el texto dramático en el proceso? ¿Cómo el actor debe interactuar con él durante la clase y/o los ensayos?

Creo que es fundamental diferenciar el texto del dramaturgo del texto de la improvisación. Este último es un texto propio, ligado al suceso dramático. Ahora, si bien es un texto creado por el actor, no es –no debería ser, al menos– un discurso cotidiano ni vacío. Tiene que estar ligado a la emocionalidad. Para desarrollar esta sensibilidad, se necesitan estímulos. Hay que leer –no solo teatro, también cuentos, novelas–, ver pintura, etc. Hay que despegarse de la pantalla. Si bien la tecnología tiene sus ventajas, te achata en términos artísticos.

Hoy en día los estudiantes están muy contaminados por la tecnología, por el celular. Cuando abordamos escenas de textos clásicos, para mí es importante trabajar con la obra en papel e ir identificando –y marcando– no solo dónde hay un quiebre en el personaje, sino cuáles son las distintas situaciones de la escena. No se trata de comprender solamente el argumento de la obra. Hay que identificar la situación implícita que emerge de un texto. Y para eso es fundamental realizar previamente un análisis. A mí me interesa trabajar primero con las hipótesis de los estudiantes sobre las escenas, para poder ver también cómo están pensando la actuación. Y, sobre eso, discutimos. Lo que les planteo es que uno no puede actuar conflictos psicológicos, ni estados de ánimo. Uno actúa situaciones, actúa acciones. Entonces, el análisis que yo propongo se centra en eso. No tiene mucho que ver con la propuesta de corte semiótico que suele hacer la crítica o la academia. Para mí es importante examinar texto a texto e ir descubriendo la situación que cada uno de ellos encierra. Para mí actuar se trata de asumir conflictos ajenos de forma orgánica. Y, para eso, hay que comprender cuál es la situación: hay que preguntarse por qué los personajes dicen lo que dicen, a qué le responden, qué tipo de vínculo buscan fundar con el otro, en qué razonamiento basan su accionar. En muchas oportunidades, los invito a no considerar las didascalías: son enunciados que responden al imaginario de los autores sobre la escena, pero, a veces, no sirven para actuar. Los actores en general hacen propuestas superadoras.

En cuanto a la devolución, me interesa señalar que, si bien es importante discutir los materiales luego de la pasada, hay algunos hallazgos que se producen durante la actuación. Por eso, yo prefiero intervenir en la escena, alterar en ese momento algo en los cuerpos de los intérpretes. Así, logro que se modifique el propio tránsito sensible. Se produce una comprensión, pero no, necesariamente, una de tipo intelectual.

Ahora, hay también algo del pensamiento y del registro propio que es importante. El primer paso es reconocer lo que sucede y aceptarlo. No solo lo que ocurre en la escena, sino lo que me sucede a mí como actor en el tránsito por la propia escena. Y para eso, hay que acallar la voz crítica. Evitar el juicio.

¿Cuáles son los antecedentes de tu técnica? ¿Cómo dialogás con ellos? ¿Qué vínculo tenés con la pedagogía de Serrano?

Yo estudié en la Escuela Nacional de Arte Dramático y tuve un docente diferente por año. En ese sentido, mi propia formación fue muy diversa y mi modo de pensar la actuación está teñido de esa diversidad. En cuanto a Serrano, cursé dos seminarios que él hacía para profesionales y tuve muchas peleas, porque en esa época él no trabajaba el cuerpo ni incorporaba una devolución personal. Esto después se modificó. En ese momento él se centraba en el método de las acciones físicas –de Stanislavski– y en la correcta aplicación de este método. De todos modos, me sirvió mucho estudiar con él, sobre todo, la conceptualización que realiza sobre la acción dramática. También me formé con Gandolfo, quien me daba muchas herramientas para analizar y comprender la situación dramática. Sobre todo, destaco el trabajo que hice con él como director en una puesta de *Panorama desde el puente*. Yo hacía un reemplazo y recuerdo que se sentó conmigo y analizamos el texto réplica a réplica. De todos modos, debo decir que con las dos propuestas me peleaba, porque sentía que sus aproximaciones a veces no me ayudaban como actriz: Serrano quería ver el método en acción y Gandolfo quería hacer un trabajo sensorial. Pero rescato mucho esa confrontación, porque me ayudó a conceptualizar, a entender lo que me pasaba en el cuerpo y a formular mis propias ideas sobre la actuación.

¿Qué le dirías a alguien que está comenzando a transitar el camino de la actuación?

Le diría que este es un camino que es hermoso y que actuar es un regalo. También formar gente es un regalo. Le diría que abrace la profesión y que sepa que hay que trabajar mucho: hay que leer, hay que abrir fronteras. Hay que trabajar mucho también consigo mismo.