

I N F O R M A C I Ó N

TEATRAL



Revista Galega de Teatro

Nº 10

P.V.P. 500 Pts.



EXTRAORDINARIO MULLER E TEATRO

ENTREVISTAS A CATRO DIRECTORAS GALEGAS

DOROTEA BARCENA

—... Antes de comezar, unha pregunta obrigada: ¿Como empezaches? ¿Como empezou a entrar en ti este verme do teatro?

—Desde moi pequena. Non había outros nenos para xogar comigo, entón afixenme a xogar soa: tiña que recrear outros personaxes e aí empezou a miña afección. Os meus primeiros traballos, que xa tiñan un aspecto mais formal dentro do teatro foron, aos trece anos, nun colexio de Vigo que se chamaba “*María Inmaculada*”. Cada domingo había cine ou teatro e eu estaba metida no cadro escénico, e daquela debía ter... non sei... trece anos, en 1950... ou algún mais.

—¿Cando deches o paso ao teatro profesional?

—O paso deino no ano 74 marchando a Madrid e formando parte dunha compañía profesional con outros galegos que estaban alí, que se chamaba *La Picota*. Primeiro chamouse igual que a de Vigo... porque xa sabes que en Vigo no ano 70 creouse unha compañía, “*Esperpento Teatro Joven*”, que tivo moita

incidencia na cidade e que era popular. Algúns dos actores desa compañía profesionalizámonos no ano 74 e marchamos a Madrid porque pensamos que era o mellor lugar para o facer. A peza inagural foi *La Orgía*, de Enrique Buenaventura.



—Tí es autora, directora e actriz. ¿En que papel te atopas máis cómoda e como alternas estas tres funcións?

—Eu, no campo do teatro, son esencialmente actriz. Aínda que sempre tiven tamén afección a escribir: desde moi nena escribía contos, poemas e aínda pequenas obras para Guiñol que representaba na miña casa cos meus amigos. Pero no mundo do teatro síntome esencialmente actriz. O que pasa e que cando alguén coma min se adica ao teatro enteiramente, con paixón, chega a asumir case tódolos

campos do traballo teatral. Inflúen tamén as dificultades que hai para atopar una obra que nese momento che apeteza facer, e que teñas personaxe, e que coincida co que ti queres contar nese momento... entón arrisqueime a contar as miñas propias his-

torias. Unhas saen mellor e outras saen peor, pero eu penso que vou esbozando un camiño importante e que chegarei a ter un estilo propio e aínda uns discursos propios.

–Ou sexa, que neste momento séguese sentindo as tres cousas ao mesmo tempo, non escoras cara lado ningún.

–Non. Cara a ningún lado. De escorar, sería como actriz, porque é o traballo que me resulta mais apaixonante dentro do teatro, e tamén o que máis tira de mín. O que menos me gusta é a dirección. Eu prefiro que me dirixan a estar eu interpretando e dirixindo, porque parece que nunca se fai un traballo completo. Unha obra de teatro esixe recreación e aire novo.

Se poriba de escribila e interpretala, diríxela, o resultado pode ser moi forzado. Se metes outra dirección, esa dirección recrea a obra, e posiblemente atopa unha serie de vieiros que ti ó mellor nin pensaches... entón penso que enriquece moitísimo máis o traballo que haxa alguén dirixindo. Isto dígo da miña obra; agora, se teño que dirixir a de outro, encantada. Na actualidade son motivos económicos os que me levan ao traballo de dirección. Sería diferente se non actuara eu. Daquela sería outra historia.

–A túa formación profesional comeza nas táboas. Pero... ¿poderías marcar algunha etapa na que verdadeiramente te plantexaras outro tipo de formación, como a asistencia a cursos?

–Xa que as miñas aparicións públicas no escenario sempre resultaron moi positivas, desde o comezo, coma se tivese unas cuali-

dades de nacemento para o teatro, isto posiblemente me afastou un pouco dunha formación sistemática. Dadas as circunstancias plantexei unha cousa, que foi a introspección sobre o que eu estaba a facer. Tentei atopar definicións teóricas para os procesos de creación interpretativa que facía eu. Para iso faltábame, lóxicamente, teoría, e posiblemente a miña formación máis forte, á parte de experimentar comigo mesma diante dun espello -que é o que fago sempre- é estudar moitos libros

teóricos, ver o que fixeron outros, etc. Nunca me plantexei ser unha actriz completa, ao xeito americano, cantar, bailar claqué, etc. Paréceme importantísimo.

Eu penso que vou esbozando
un camiño importante
e que chegarei a ter
un estilo propio.

Posiblemente, se eu tivese agora 16 anos ou 17 plantexaríame todo: a voz, o canto, bailar... Pero daquela era absolutamente inviable. Estaba o franquismo, non había escola de arte, os cursos eran escasos. Non obstante eu aprendín moita cousas de "Pepe Estruch", que era o home máis importante, o que máis sabía, naqueles días do teatro. Para min era un mestre.

Houbo tamén outro acontecemento, como foi o curso que veu dar Enrique Buenaventura, do *Teatro Experimental de Cali*, a Madrid, que coincidiu no día do asasinato de Carrero Blanco... Por outra banda, penso que é importantísimo ver moito teatro e falar del cos creadores. Penso que as conversas, as autocríticas e as críticas colectivas son positivas, non pretendendo destruír á xente da profesión que teña unha formación.

–¿ Que espectáculo recordas con máis

intensidade, dos que ti fixeches?

—En realidade son tres, que coinciden, ademais, con situacións moi persoais. O primeiro, *La Orgía*, foi o espectáculo co que me profesionalicei: tivo un grandísimo éxito e fixéronse del 180 representacións por todo o Estado español cunhas críticas de alucine... son cifras que hoxe non podes nin soñalas, e foi un espectáculo moi redondo, que está nos anais da historia do teatro independente, con todo merecemento, penso eu. Despois hai un segundo espectáculo que se chama *O Agnus dei dunha nai*, que é o meu retorno ao teatro despois dun gravísimo accidente de furgoneta. E o terceiro espectáculo é *Mullieribus*, que se corresponde co meu retorno ao teatro despois de dous anos de ausencia por problemas persoais.

**—Cando decidiches profesionalizarte, ¿que atrancos máis significativos tiveches que superar?**

—Os de sempre: A falta de cartos, a fame - pois que naqueles momentos se pasaba fame de verdade- e a falta de funcións. Era unha época na que ías co carnet de identidade nos dentes, xa que eran os últimos espasmos de dictadura e estaba o país moi quente... E nós non tiñamos ningunha identidade. Podían aplicarnos cando lles petase a “lei de vagos e maleantes”. Foron moi duros aqueles tempos: de comisaría en comisaría e con problemas cos gobernos civís. E o da fame non é unha metáfora: eu lémbrome dunha vez en Santander na que fomos para facer unha xira; fallaron os

primeiros días, no segundo día quedamos sen cartos, non podiamos volver a Madrid e alí ficamos, varados na casa do que nos contratara. Como non tiñamos cartos para comer, cando chegamos a facer a primeira función eu desvanecinme de fame porque levaba unha semana sen comer. As cousas eran moi duras.

—¿Ata onde levas a túa condición de muller cando te plantexas a dirección? ¿Hai algún matiz, algún enfoque especial, ou non?

—Supoño que o ser muller condiciona igual que o ser home. Cando dirixo, se non é meu o texto, fago un estudio pormenorizado de tódalas posibles lecturas do mesmo e sempre busco realmente cuestións que apoiem a reivindicación feminina. Eu penso que non só a nivel ideolóxico, senón tamén a nivel biolóxico. Unha muller ten unha serie de cualidades diferentes ás do home, que a condicionan á hora de facer análises e de obter consecuencias.

—¿Cres que o feito de ser muller dificult-

ta o acceso á dirección de espectáculos?

–Si, si, descarado. A non ser que teñas unha compañía propia e entón fagas da túa capa un saio. Namais que tes que botar unha ollada, non só a nivel galego, senón tamén a nivel nacional. ¿Cantas mulleres

Eu sempre busco, nas actrices e nos actores, que sintan con todo o corpo

recoñecidas hai na dirección? Creo que sobran os dedos dunha man para contalas. De tódolos xeitos, a situación é un pouco paradóxica, xa que a nivel de dirección española, a persoa máis recoñecida no mundo enteiro é unha muller. Ao mellor é unha paradoxa estraña, pode ser simplemente unha cousa rara dentro do panorama, porque mira despois os directores dos Centros Dramáticos Nacionais: agás Nuria Espert, que estivo nalgunha ocasión, tódolos directores do Centro Dramático Nacional foron homes. E logo ti ves a carteleira de Madrid ou de Barcelona e para topar unha dirección feminina... Supoño que iso irá remitindo a medida que haxa unha solución polos dous bandos, polos homes e polas mulleres; de que se vexa de certo que ninguén é superior a ninguén, senón que cada un é como é e ten as súas habilidades; unha muller pode ter unhas habilidades de cálculo increíbles, e un home telas para facer vestidos alucinantes... é dicir, penso que iso dos roles irá desaparecendo día a día... e agárdoo polo ben dos meus fillos e meus netos...

–¿Que lles pides ás actrices e aos actores cando dirixes? ¿Que é o que máis che interesa atopar neles?

–Eu sempre busco, nas actrices e nos actores, que sintan con todo o corpo. Suliñar, pero moito, moito, que a voz non é independente da man, do pé ou do ollo esquerdo. Non se poden mover en solitario cando o resto do corpo está morto. Eu busco que sexa unha interpretación completa, desde a punta do pé ata a punta do cabelo; busco crear un corpo interpretado, enteiro. E intento transmitir paixón, porque penso que só é posible ser un actor ou unha actriz que cale fortemente no espectador, se estás contando as cousas con toda a paixón deste mundo. Apostando polo que estás contando, independentemente de que despois ti, como persoa, non esteas en absoluto de acordo co personaxe e co seu comportamento, pero cando o estás facendo tes que estar absolutamente convencido de que o que dis é realmente o que estás a sentir. Hai alguén que pensa que iso é cuestión de técnica... eu, desde logo, creo que non.

Gracias á miña historia teatral podó facer a outra historia cinematográfica

–Relacionada con isto que estás planteando, a pregunta é: ¿Traballo ou aptitudes? ou ¿en que porcentaxes porías as dúas cousas á hora de interpretar?

–Eu penso que para actuar tes que ter nacido con certas aptitudes. Unhas aptitudes que despois poden multiplicarse por un millón ou poden quedar en nada máis que en capacidades. Para que se multipliquen ten que haber un traballo convencido e apaixonado da persoa cara á súa profesión, ao seu oficio.

–Como directora, como autora e como actriz... ¿Como ves ou que pedirías, se estivese nas túas mans, por exemplo, o planificar un plan de formación teatral aquí, neste país?

–Puf. A min iso resúltame difícil, porque plantexar unha didáctica para chegar a ser intérprete, no aire, éme moi complicado.

–Algún día supoño que pensarías nesta cuestión desde a túa enorme experiencia. Gustaríame coñecer a túa opinión sobre este tema.

–Eu sempre pensei que a formación tería que estar enfocada cara ao traballo interpretativo, é dicir, cara á montaxe dunha obra. Se, por exemplo, é un Shakespeare, iso incluíría a historia do teatro dese século, formas de vestir, como cortaban o pelo, como andaban, como vivían, que música se escoitaba... Creo que enfocando o traballo arredor dunha historia concreta é moito mais doado, porque niso de facer exercicios no aire penso que moitas veces se corre o risco de mistificar as cousas e de chegar ás clases de interpretación ou ás clases de teatro como se foran clases cun gurú. A min iso asústame moitísimo. Neste caso sería posible pois, facer os estudos vencendo obstáculos: unha primeira obra, unha segunda, unha terceira... ata chegar a que cando rematases, despois de seres actriz ou actor das catro obras, xa tiveras estudiado tódolos tipos de interpretación, toda a historia do teatro, a estética... Todo. ¿Entendes o que che quero dicir? A min esa pareceríame a mellor maneira de prepararse para a interpretación teatral, que despois podería enriquecerse con clases de canto e de baile, que me parecen importantísimas, aínda que nunca se chegue a facer unha comedia musical. E parécenme importantísimas pola axilidade que dan,



pola ductilidade... é dicir, a capacidade para facer calquera personaxe.

–Desde a túa experiencia no cine... ¿Cales son as diferencias que lle atopas coa actuación no teatro?

–O cine pide unha interpretación mais externa; é dicir, tes un testigo que é a cámara e esa cámara ten que crer, e a tal cámara esixe unha serie de características para o actor... entón non tes que facer a introspección, esa preparación tan profunda, como tes que facer para o teatro. No cine recóllense frases curtísimas ou diálogos pequenísimos, porque se filma a mesma historia desde diferentes planos, e polo tanto podes repetir ata a saciedade e ata que á cámara lle guste. Non hai esa concentración tan grande que esixe o teatro porque no cine a cámara é o 50% da túa interpretación. E algo ben distinto. Eu, cando empecei a facer cine, tiña moito medo de ser histriónica, porque os actores normalmente temos que ter unha serie de

claves non naturais para que o teu personaxe chegue ata a última fila de butacas e o espectador teña tempo de velo; claves que ti, como persoa que anda pola rúa, non exercitas. Isto no cine non fai falla. Pero gracias á miña historia teatral poden facer a outra historia cinematográfica, porque para min resulta moito mais doado facer cine, a nivel de intérprete... Xa non digo despois o cansancio a nivel de traballo, que é outra historia, pero a nivel de interpretación, para min é moito mais fácil a cinematográfica.

–Hai un tema que é inevitable tratar no teu caso. Refírome a esas declaracións que fixeches hai un tempo, cando estreaches a túa última obra, de que te retirabas do teatro galego.

–Vexamos. Eu levo, aproximadamente, 24-25 anos no teatro profesional. Dos 25 anos, os 17 últimos foron adicados única e exclusivamente ao teatro profesional galego. Non teño outra fonte de ingresos... pode parecer anecdótico iso, pero é así... é dicir, o meu posto de traballo sempre estivo no teatro galego. Cando o teatro galego se fixo profesional eu estaba alí; cando se creou o Centro Dramático, eu estaba alí; cando había Festivais fóra e ían compañías de teatro galego, eu estaba alí... é dicir, eu sempre estiven dentro do teatro galego. Pois ben, cando eu plantexo realizar o traballo máis ambicioso e máis importante da miña carreira teatral en Galicia, que é *A Celestina* de Fernando de Rojas, a Administración, cuns baremos para min inasequibles e inentendibles, decide reducir radicalmente o presuposto

Son posiblemente a única compañía que representou, en moitísimas ocasións, ao teatro galego no resto de Estado Español.

do proxecto, co cal era imposible montar *A Celestina* tal e como a concebira. Vinme na necesidade, por razóns económicas, de pedir explicacións ao responsable desa decisión, xa que eu fixera unha forte inversión en base a empréstitos dos bancos, que como se sabe, son xenerosísimos... Fun co meu proxecto de 101 páxinas para preguntar que era o que non funcionaba, porque considere que había un agravio comparativo, e non se soubo da resposta. Eu estou encantada dos cartos que lle deron a todo Dios, e que cantos máis lle dean a quen lle dan, de marabilla ¿entendes?. Eu non digo que lle quiten aos demais. Eu só pregunto: ¿por que a min non se me valorou ou non se me avaliou do mesmo xeito que ás

outras compañías?. Antigüidade, tiña. Medios de produción, tiña. Local, propio. Transporte, propio. Taballo continuado. Entón, non había ningún punto en contra, porque claro, o que xa non

se podía permitir e que se falara de que si a min me gusta ou non me gusta o teu teatro, porque, claro, esas historias son totalmente anecdóticas e non se poden empregar eses argumentos seriamente nunha análise para avaliar un proxecto. Non me dixeron tal cousa, pero vamos, non acepto para nada ese tipo de historias.

Entón, eu tiña a intención de rexeitar os cartos pero a verdade é que estaba nun momento moi difícil. Daquela chegamos a un pacto para que eu fixera un espectáculo que se chamara *Celestina*. Tamén protestei diante das novas autoridades do IGAEM e seguí protestando polo que pasaba. Dixéronme que ían saír os Circuitos da

Xunta e que posiblemente se compensara. Saíron os Circuitos da Xunta e a min seguiron sen darme funcións. Entón, se eu teño un espectáculo, non teño funcións e non teño outro traballo.. ¿a que se me condena no meu país? A desaparecer. Isto é totalmente inxusto. Inxusto non, inxustísimo, porque hai que ser conscientes de que eu levo moitos anos vivindo única e exclusivamente do teatro, adicada ademais en corpo e alma ao teatro galego, de toda a vida. Son, posiblemente, a única compañía que representou, en moitísimas ocasións, ao teatro galego no resto do Estado español, porque o teatro galego non saía. Agora preséntase como unha fazaña o que "Ollomoltranvía" vaia facer o circuito de Castilla-León e vaia estar nalgunha Feira. Eu fixen o circuito de Castilla-León, o de Andalucía, o circuito do País Vasco e o de Extremadura, estiven no Festival Internacional de Badajoz, no de Palencia, e a min ninguén me mirou tocar as castañuelas. Supoño que si, que o espectáculo de Ollomoltranvía está moi ben, pero do que se trata é de como os poderes públicos vén diferente que consiga unha persoa unha cousa a que o consigan outras... E tamén, na miña etapa de dirección do Centro Dramático Galego, un espectáculo como "O mozo que chegou de lonxe", silenciado nos posteriores mandatos, foi un espectáculo que estivo nun Festival Internacional de Teatro sen que lle custara un can ao C.D.G. e cun bo cachet, con crítica unánime de toda Barcelona poñéndoo polas nubes. Creo que é o feito máis importante



do teatro institucional, o de saír fóra. Porque outras veces saíu fóra, pero pagou el a saída. Parecía que "O mozo que chegou de lonxe" non existira nunca, chegouse a tal punto que incluso no curriculum dalgúns actores viña as veces que traballaran no C.D.G., e non aparecía que interviñeran en "O mozo que chegou de Lonxe". E hai que recordar que, ademais, o lanzamento de María Pujalte, unha das actrices máis importantes de Galicia, foi nese espectáculo. A min paréceme que non é que eu teña manía persecutoria, senón que aquí pasa algo.

En resume, que non podo seguir facendo teatro en Galicia porque non me deixan, simple e llanamente iso. Cando vou cumprir 50 anos, despois de 17 adicados ao teatro en corpo e alma, bótaseme fóra. Non tén senso.

—¿ Que proxectos tes agora?

—Pois mira, neste momento estou concretando unha xira por Castilla-León co espectáculo *A Celestina, fantasía para xoguetes*. A ver se sae. Perspectivas hai. Aínda sen concretar de todo. E despois pecho, porque non teño funcións, e porque ademais vou deixar de sacrificarme. De momento teño ofertas de traballo fóra e vou facelas para non morrer de fame, porque vivo desta historia. Vou facer unha serie de televisión para Antena 3, que se emitirá en outubro. Os meus proxectos van de cara a conseguir cartos para aliviar tódolos problemas de débedas que teño, que che son moi gordos.

ANXOS CUÑA

"No que creo é na necesidade doutra mirada, porque a creación non ten porque ter sexo"

Sonia Torre

Cecais as máis das veces teñamos demasiados estereotipos no miolo, demasiadas imaxes copiadas das películas "yankees", e por iso resulta un pouco difícil imaxinar a unha muller dirixindo unha Compañía de teatro, sobre de todo tendo en conta o que din desta xente teatreira: que se é un pouco tola, que se non son moi normais, que se... Por iso é fácil caer no pensamento de que unha directora de teatro ten que parecer dura, e moi forte, como para implantar disciplina... e por iso, a primeira vez que coñecín a Anxos Cuña sorprendeume. Sorprendeume a súa imaxe de fragilidade, que tan só é unha capa de protección erguida coa forza que dá saber o que queremos facer... E ela iso teno moi claro: primeiro teatro, logo teatro, e máis tarde, teatro.

É tanta a paixón que sente por esta arte, que recorda exactamente cando comezou:

Cando fas por primeira vez un traballo, o lóxico e que pagues novatadas.

aos 18 anos achegouse por primeira vez ás bambolinas, sen ter nunca ningún outro tipo de contacto, nin ningunha aprendizaxe, e soubo que ese habería ser o seu mundo. *"Todo é un proceso, no que a medida que avanzas, ves todo o que che queda, xa que*



Foto: Marcos Gallego

as aprendizaxes son múltiples; tes que entrar en mundos de grande especialización, e tes que coñecer moito, o que entronca un pouco coa miña formación".

Anxos Cuña, traballando nun centro de ensino, licenciouse en Pedagogía, despois diplomouse en Expresión en Barcelona, e ao tempo tivo ocasión, por afinidade, de impartir tres anos de teatro a profesores de ensino medio, e na actualidade, ademáis de dirixir o único grupo profesional de teatro de Ourense, "**Sarabela**", tamén dirixe a aula universitaria desta cidade.

Lembra que ao principio lía todo o que lle caía nas mans, sen seguir ningún tipo de orde, desexosa de aprender todo o que puidera sobre o teatro: *"Recordo que o primeiro que me caeu nas mans foi Artaud, "O teatro e o seu dobre"; tamén puideron ver espectáculos que me marcaron e que me fixeron buscar despois a miña propia*

teima particular das lecturas".

No camiño de ir a máis no teatro, no que se refire a novas experiencias e aportacións, Anxos Cuña asegura que diante dunha obra "*Eu empezo a soñala, a escoitar ecos, a escoitar voces, a lela, pero cuns ollos especiais, pensando no material humano e nas posibilidades reais. A obra é un ser, como o define Lorca, o paso do texto literario ao texto espectacular, é fundamental. A forma de darlle corpo, de darlle vida, sangue nas veas e o pálpito, iso é o que se procura sempre.*

No tocante á obra que máis impresionou a Anxos Cuña, ela sinala a este respecto que "*cada obra deixa unha pegada diferente. Eu asocio a obra ao parto, que é en si mesmo a culminación; entón o resultado, morto ou vivo, é un pouco a resolución. Procuo facer teatro vivo, pero dende o momento en que tés a idea, e ata o momento en que se solidifica, hai un fluído polo medio, xa que non é algo solitario nin individual, ten que haber comunicación, xa que é traballo de moita xente".*

Anxos Cuña non menciona unha obra en especial, pero si fala dun momento único, "*cando a obra se desprende, cando xa non che pertence, voa soa, e só pertence a ese elemento especial formado polo público e máis os actores".*

Esta directora si pode falar con orgullo de que ata o momento tódalas obras que dirixiu foron desexadas, "*nunca fixen nada que me fose imposto, o que é moi importante".* Aínda engade que "*cada peza que fixemos enriqueceunos, e sinto que son pasos adiante. Sen embargo, e se teño que nomear unha, podo falar de "As sillas".*

E importante ter en conta que a creación non é algo que se poida vender, hai que apoiar pra que os grupos poidan traballar.

Referente á especial sensibilidade que se lle adxudica ás mulleres, Anxos afirma que "*o teatro non escapa de algo que é xeral: a marxinação histórica da muller; de feito, os personaxes das mulleres ao longo da historia, foron moi convencionais; só hai uns noventa ou cen anos que, de súpeto, esa imaxe, un pouco groseira e caricaturizada dualmente, coma putas e santas, ou putas e virxes, comenza a quedar un pouco apartada e comenza a tratarse coma un ser pleno. Iso está aí, e aínda que nos últi-*

mos anos se note un pequeno avance, o feito é que a maioría dos dramaturgos son homes, e aínda que existan máis mulleres actrices, traballan máis os actores. Sen embargo, penso que realmente somos diferentes, vivimos en corpos distintos, temos percepcións distintas, sensacións distintas, e tamén actitudes diferentes, sendo lóxico que isto inflúa. Creo tamén na necesidade de outra mirada, porque a creación non ten porque ter sexo. Pero se a nosa experiencia vital é distinta, a nosa creación é, polo tanto, distinta, e iso tén que notarse. Nembargantes, esa conciencia de ser muller (e máis nun traballo como a dirección, que moitas veces se confunde cun poder) pasa pola necesidade dunha transformación social e dunha mirada creadora e reafirmadora da necesidade de "ser" completamente".

No mundo do teatro, os esquemas sociais reproducense, "*problemas de ser muller hainos o mesmo que na vida; moitas veces atópaste con individuos masculinos autenticamente misóxenos, que cargan dunha maneira moi despiadada, porque é*

moito mais doado atacar a creación cando se trata dunha muller ca se dun home se fala”.

En canto á propia experiencia, Anxos Cuña asegura que se sentiu máis dunha vez limitada no seu traballo por ser muller,

Hai xente a que lle custa admitir outras formas de entender a dirección.

“porque hai coma unha desconfianza, unhas relacións precreadas; hai xente á que lle custa admitir outras formas de entender a dirección... a crispación para min é bloqueo, é máis importante a sensibilidade. Non entendo a disciplina de exército, eu practico a de orquestra”.

Un dos “instrumentos” básicos no traballo desta muller, cun brillo especial nos ollos, son os actores: a través deles, ela comunica, “os únicos elementos imprescindibles nunha obra son os actores e o público; eles teñen unha singularidade, traballan sobre si mesmos, o que leva a ter as emocións a flor de pel. É un traballo de adentro para fóra e de fóra para adentro. Traballar cos actores é o que mais me chama, o máis interesante. Adoro os que son versátiles,



C.D.G. (IGAEM) *Leoncio e Helena* de George Büchmer. 1993 -94
Dirección: Anxeles Cuña

intelixentes, con capacidade de pensar, de sentir e de transmitir. Resumiría o importante dun actor nesta triloxía: talento, técnica e corazón”.

Sobre a existencia de actores de inspiración ou de transpiración, esta directora fai a seguinte afirmación: “hai unha custión curiosa, que é a evolución dos acores. Neste movemento, o actor de inspiración desaparece no momento en que se concibe a posta en escena, a principios deste século, xa que ten que haber unha visión totalizadora; o que queda é o actor de transpiración, de traballo. Este é o que pode facer latexar os papeis, é o actor de carne e óso”.

“A mellor definición de actor para min, continúa Anxos, e que comparto totalmente, é unha de “Jaborsek”, que dicía que o actor é a metáfora máis fermosa, máis misteriosa e máis importante que se

poida atopar no universo poético”.

“O que queda craro é que para todos os que estamos neste mundo é imprescindible a evolución, se non corres o risco de ficar oxidada e paralisada, sen nada que contarlles aos demais e sen

poderes comunicar”.

Respecto á función que ten que cumprir o teatro para Anxos Cuña, ela di que é algo que vai evolucionando co decorrer do tempo, “a pesar de que a función hoxe e múl-

tiple, dende logo ten unha función claramente social, e aí está a máxima de que un pobo sen teatro é un pobo morto; pero por outro lado, tamén ten unha función artística, porque non podemos esquecer que é unha arte”.

Ata agora, Anxos Cuña é a única muller que estivo á fronte do Centro Dramático Galego, “xa estivera como axudante de dirección con *Salvat* no **“Incerto Señor Don Hamlet”**, aunque foi totalmente diferente porque non tiña responsabilidade. Cando me chamaron non tiña claro si ía ser palanca ou trampa, no senso de que cando fas por primeira vez un traballo, o lóxico é que pagues novatadas. Neste caso, a proposta de facer *“Leoncio e Helena”* ilusionábame moito, porque era a posibilidade de facer esta obra con medios. Traballei moito nesta peza, e o resultado para min foi, gracias tamén a tódolos que traballaron comigo, positivo. Eu marquei as directrices, tiña craro que quería construír unha peza que conceptualmente fose unha ruína romántica. Estou convencida de que o traballo foi coherente, a posta en escena coidada, e que o equipo funcionou”.

Tamén fai referencia ás dificultades ás que tivo que facer fronte, “o meu ritmo de traballo é lento e tiven que facelo contra-reloxo, o que para min é un gran obstáculo. Outra cousa que tiven en contra foi que as datas non eran favorables, nin a distribución tampouco. Tamén hai que ter en conta as tensións lóxicas que se producen nunha montaxe. En canto á resposta do público, esta foi controvertida: houbo quen disfrutou plenamente e houbo quen ficou totalmente frío”.

A este respecto, Anxos Cuña mostra o seu convencemento de que “a Institución ten unha grande responsabilidade, ten que

apoiar, incitar e facilitar o proceso de traballo, permitindo moita liberdade dos creadores, e como ten esta importante función, os responsables teñen que ser moi maduros e moi equilibrados, xa que isto é unha cousa moi seria. Penso tamén que o afán desmedido, ás veces, de lucro ou de notoriedade, que existe, (porque tamén entran en xogo as vanidades) poden levar ao teatro a ser unha arte submisa e intransixente”.

Esta directora segue comentando que os produtos que se fagan deben ser promocionados por políticas teatrais con vontade de velar pola evolución do teatro, e como ademáis as propostas estéticas non se poden medir por baremos obxectivos, non se pode dilapidar aos creadores.

Como resume, Anxos sinala que a experiencia na institución foi interesante, inda que non ten aínda moi craro se a repetiría.

En canto ao teatro independente, incluíndo aquí as Compañías, tanto profesionais como “amateurs”, Anxos cre que o problema das mesmas é de asentamento e de estabilidade, “é importante manter liñas de produción en equipo estable dentro das Compañías independentes, e hai que enriquecer moito o desenrolo interno dos grupos, non se trata só de incidir no mercado, aínda que, por supervivencia, ten que ser unha prioridade. É importante ter en conta que a creación no é algo que se poida vender, hai que pestar apoios para que os grupos poidan traballar, e estes apoios deben ser unha obriga da institución, non unha esmola, xa que se trata tamén dun servicio público”.

Anxos Cuña coñece ben o mundo das bambolinas, estivo nel dende varias posicións, e agora está a soñar con poder escribir a súa primeira obra. Agardaremos por ela.

ISABEL GONZALEZ

Por Josefa Barreiro

¿Como empezaches no teatro?

—O de meterme no teatro non foi premeditado. A min sempre me gustou bailar e cantar, entón cando fun estudar filosofía a Santiago, o primeiro que fixen -foi no 68- aparte de estudar, foi buscar unha coral e un grupo de teatro. Atopeime con xente de diferentes facultades e montamos un grupo; o primeiro espectáculo foi unha obra de Castelao, "Rañolas". Eu tiña moitas dificultades co idioma galego porque daquela falábase máis o castelán. Adiqueime a ir polos pobos, a coñecer xente, como falaban, como se vestían e así foron os meus comezos no teatro. Ao principio fixemos representacións da obra polas facultades, faciamos improvisacións.

No ano 68 non había escolas de teatro en Galicia e agora tampouco; non había ninguén que che ensinase; daquela tiñamos que aprender nós a través dos libros que liamos. Eu encargueime de

aprender expresión corporal. Intentamos profesionalizarnos a vivir exclusivamente do teatro e marchamos ao campo; fixemos unha asemblea para tomar a decisión e só estabamos de acordo en abandonar a carreira o director, a moza e máis eu; entón, tivemos que volver a Santiago. Os

tres terreos que me interesaban máis eran o teatro a danza e o canto, e como en Galicia non había onde estudar funme para Madrid coa excusa de facer Pedagogía e así poder matricularme en Arte Dramático. Eu era moi nova, aproximadamente tiña uns 18 anos, e aínda non tiña claro si adicarme ao teatro ou ao ensino. Como non puideron matricularme en Arte Dramático por estar pechada a matrícula, metínme no Ballet Teatro Universitario: alí daban clases de danza clásica e de danza contemporánea. Tamén me metín

nun grupo de teatro universitario que dirixía Emilio Bugallo. Co tempo estes dous grupos unificáronse nun só. Traballabamos



unha media de catro horas diarias, compaxinando o tempo coa carreira. Estiven alí 3 anos e formeime en Danza clásica, contemporánea e no método Stanislawsky.

Ao rematar a carreira, algúns de nós plátxámonos a profesionalización e adicámonos exclusivamente ao teatro. Conectamos con Llopis e formamos o grupo "Centro de Investigación Teatral", buscabamos a unión do movemento, a voz e a interpretación. Fixemos un traballo interesante, con diferentes espectáculos durante tres anos. Como a situación económica no era moi boa, un grupo de xente decidiu abandonar.

No ano 75 a situación era moi difícil e Llopis marchou con Jose Luis Gómez. Eu empecei a preocuparme por outras cousas, conectei con xente nova e marchei ao País Vasco. Empecei a interesarme polo teatro de rúa, montamos un grupo, e no ano 76 organizamos un encontro Escandinavia-Euskadi. A partir desa marchamos á Escola de Antropoloxía Teatral Alemana. Despois de coñecer o que se facía polo estranxeiro quedeime por Europa, facendo un espectáculo polas rúas e pasando a gorra. Estiven facendo isto durante un ano. Despois marchei a Italia, contactei cun grupo que traballaba a Antropoloxía Teatral, o que eles chamaban traballo de campo, collendo o material dos pobos e elaborando as súas lendas, as súas cancións... eran os anos 80.

Por problemas familiares decidín volver a España, estiven un tempo en Vigo e logo chamáronme de Albacete, onde dirixín a Escola Municipal durante catro anos.

Eu creo que a formación do actor non acaba nunca. Eu nun momento dado pasei de ser actriz a colaborar na dirección, uns espectáculos os dirixía un, outros dirixíaos eu e así continuamente. Os traballos que dirixía eu eran sobre todo de improvisa-

ción teatral.

Entre os anos 80-90 abandonei un pouco a miña faceta de actriz e adiqueime máis ben ao terreo da dirección.

En Albacete a Escola era do Concello, e eu sempre crin que o nivel institucional era contrario á creación. Cando as Institucións decidiron pasar as Escolas Municipais ás Universidades Populares, a min non me interesou. Pensei que era moi esgotador e que a creación deste xeito é moi custosa, porque sempre téis que dar algo a cambio.

Despois vin para Vigo e creei "Vagalume". Estaba Josefa Barreiro ao principio. Aquí hai un cambio forte, e plantexei facelo a nivel privado coa contrapartida de que é moi complicado se non hai unha economía estable detrás.

No ano 90 decateime que levaba catro anos como directora e decidín compaxinar o traballo de actriz coa dirección.

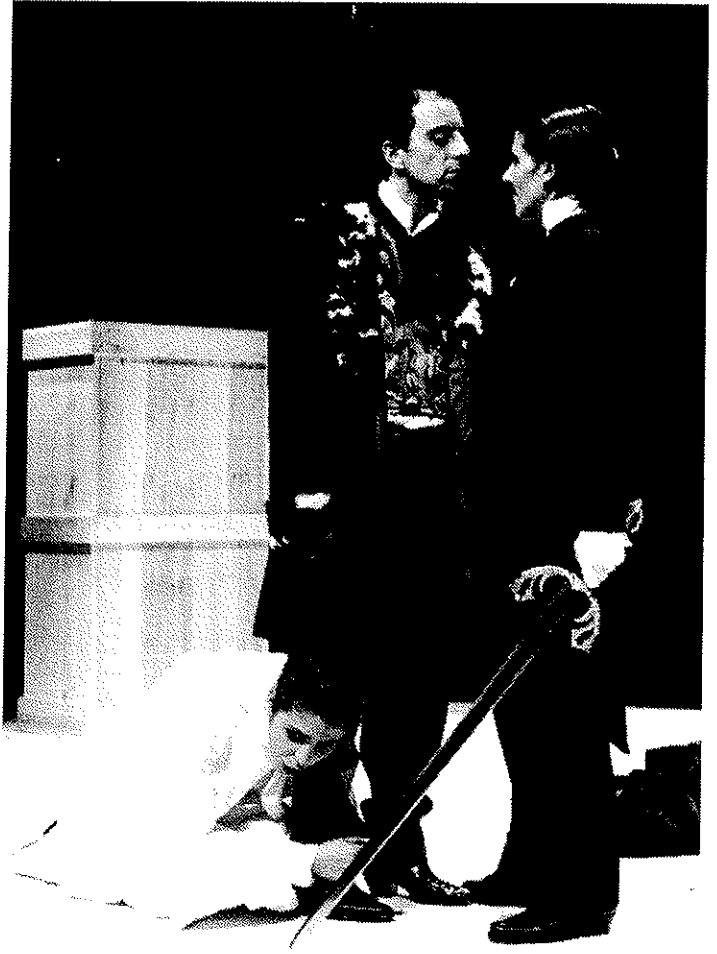
-¿Lembras algún espectáculo dos que viches ou fixeches que che impactara especialmente?

-Recordo con moitísimo cariño o espectáculo que fixemos con Llopis, *Salomé*, porque foi o primeiro dunha búsqueda longa, un intento de creación dun grupo independente, unha maneira de vivir o espectáculo. Cada espectáculo que fas ou dirixes entusiásmate. E dos vistos hai moitos que me impresionaron. Posiblemente algún deles agora mesmo non me impresionarían tanto. Recordo un espectáculo de dominio de brancos sobre os indios, recordo o *Apocapilsis* de Grotowsky, a primeira vez que vin a Lindsay Kemp. Dentro do teatro galego non hai ningún espectáculo que me impresionara. Sen embargo gústame moito o teatro portugués.

-Cando te plantexas un espectáculo,

¿ata onde chega a túa condición feminina?

—Non son a máis indicada para falar desde o punto de vista de dirección, pero como actriz sentíme máis perto na miña sensibilidade e no meu proceso artístico cando me dirixiron mulleres. Evidentemente, cando os directores son homes, nos temas que escollen para as súas obras hai máis papeis masculinos. É totalmente diferente un espectáculo dirixido por un home que por unha muller. Cando dirixo un espectáculo intento que as mulleres teñan como mínimo o mesmo protagonismo que os homes. Intentei poñerme un pouco ao servizo da sensibilidade feminina, o mesmo ca da masculina, que penso que á hora de dirixir pode axudar. Pero, evidentemente, o traballo do director é asumir un rol de autoridade, que non de autoritarismo, e os seres humanos están habituados a que iso o faga un home e non unha muller. Eu si que me atopei con homes cos que tiven que ser moi autoritaria para ser respectada e iso non me gusta, é como si tivera que adoptar un rol masculino para que os actores masculinos me respectaran nese posto, e iso non me parece correcto. Tamén me atopei con problemas coas actrices, porque as mulleres estamos habituadas a que nos manden os homes, incluso hai algunhas que opoñen resistencia á hora de recibir ordes doutra muller. Tamén inflúe o ser muller na hora de te presentares a dirixir unha escola, porque eles son homes. O que sí é certo é que en Galicia e a nivel nacional, por desgracia, seguimos vendo os esquemas tradicio-



Produccións Teatrais do Sur. *O Polbo*.
Foto: Ricardo Vilariño

nais, é dicir, o home é o director, como moito, a súa muller, a súa moza, ou a súa amante, é a primeira actriz e logo os demáis. Dificilmente atopas o caso contrario, no que a muller sexa a directora e o mozo o primeiro actor. Cando unha muller se arrisca a meterse neste rol é porque lle deu moitas voltas e plantéxao desde outro ángulo.

—¿O tipo de teatro tamén é diferente cando o dirixe un home ou unha muller?

—Eu penso que é diferente pola sensibilidade. ¿Que é un espectáculo de teatro? Pois ao cabo é unha visión do mundo,

unha visión da vida. Como a nosa sensibilidade é diferente, o plantexamento é diferente. Cando dirixe o espectáculo unha muller, eu penso que cambia porque o que se está comunicando, o feminino, é diferente. De feito, hai moitos homes "delicados" a nivel de música ou de dirección, e dise deles que teñen unha sensibilidade case feminina. A muller ten máis dificultades cós homes á hora de ser actriz ou directora. Ten que dismantelar máis mecanismos, pero ten máis facilidade para chegar á autenticidade. O home tamén ten dificultade para atopar o seu lado feminino.

-¿ Agora vense máis personaxes masculino-feminino, feminino- masculino?

-Cando o director é unha muller axuda ao actor a atopar o seu lado feminino, axúdalle a buscar situacións mais sutís, a súa

parte máis emotiva, a súa parte máis tenra, que evidentemente o home tena. En cambio a un director home cústalle máis.

-¿Pensas que no teatro, que é un mundo de arte, de sensibilidade, a xente tende a buscar o outro lado, é dicir, os homes o feminino e as mulleres o masculino?

- Aí entramos noutro tema que xa non é o mundo do home ou da muller, senón o da procura teatral. Para iso fai falla adicación, senón tendes ao máis fácil, non buscas. Se non ten tempo para esa búsqueda, o actor cai en automatismos que despois son moito máis difíciles de desmontar. Moitas veces e mais doado traballar cun actor que non fixo nada de teatro que con outro que leva moito tempo traballando sobre tópicos de sí mesmo, pero claro farían falla máis apoios, máis subvencións, máis investigación, unha escola de teatro, etc.



Cía. de María. *Squash* Foto: Marta Lombardero

–¿Cando dirixes un espectáculo, prefires textos teus, ou non tes preferencias?.

–Si, prefiro textos meus, pero ás veces, saídos de improvisacións sobre outros textos. O que busco sempre é que o personaxe feminino teña importancia. Eu traballo moito con textos poético-teatrais e interésame moitísimo todo o que sexa a produción das mulleres. Pero a verdade é que hai poucas mulleres dramaturgas.

–¿Que lle pides aos actores, inspiración ou transpiración?

–A inspiración é importante, pero a inspiración sen traballo, non vén. Eu o que lles pido aos actores é que transpiren, que suden, que se esforcen, para que veña a inspiración.

–¿Queres engadir algo máis que che pareza de interese e que non che preguntara?

–Moitas cousas, pero o que me chama máis a atención é a dificultade de levar un proceso de procura actoral como muller, e o que son os resultados teatrais, ou sexa, o mundo do espectáculo para saír adiante. Xa de por si é difícil atopar mulleres na dirección e cando as atopas, por desgracia, estas persoas non son as máis eficaces ou agresivas para sacar adiante, comercialmente, os seus traballos. Isto é debido á súa personalidade feminina. Aí si que me parece moi forte a contradicción como muller. Para competir, no terreo da venda, é precisa moita agresividade. Esa necesidade de agresividade paréceme contraria á creatividade. Ese é outro dos graves problemas que as mulleres temos á hora de levar tarefas creativas, porque a creatividade non é vender mobles, é totalmente contraria o todo aquilo que significa o espírito mercantilista, de vendas, de pasillos, de

subvencións, etc. Moitas mulleres quedaron polo camiño por non teren a suficiente agresividade masculina para pelexar cos seus compañeiros de escola, de teatro. Paréceme lamentable que a muller teña que desenvolver todo ese rol masculino para sacar adiante a súa creatividade ou que se poñer nas mans dos homes para desenrolar tal creatividade.



Teatro Estudio de la Habana.
Yo grito.

ANA VALLÉS

–Para empezar, ¿podías contarnos que recordos tes, dos teus comenzos no teatro?

–Paréceme unha pregunta moi difícil. O máis claro é a evolución a partir do taller de marionetas. Matarile empezou sendo un taller de cartón-pedra no que faciamos marionetas e máscaras. Asistimos á *I Feira de Artesanía de Xixón* no ano 83 e alí vimos a Francisco Peralta, que é un dos nosos marionetistas preferidos, e despois de velo decidimos levar a escena as marionetas que faciamos. O taller formabámolo Baltasar e máis eu.

–¿ Non te lembrabas de cando eras unha nena?

–Eu non tiña ningunha afición teatral cando era pequena, nin ningunha inqueda nese eido. Empecei tarde. Foi unha evolución a partir diso, de chegar ao escenario con monecos e atoparte cun espacio no que cabían moitas máis cousas, de experimentar coa luz, coa palabra, co son, cun feixe de cousas que se abriron de súpeto. Foi así, non por ningún recordo que tivera.

–¿ Dos espectáculos que fixeches, cal recordas con máis intensidade?

–Como espectadora recordo un espectáculo que trouxera UR cando viu a Santiago ao Principal, hai 5 ou 6 anos, que se chamaba *Pentásilea*; foi un dos espectáculos que máis me gostou. Interesoume moito a montaxe que presentou Pina Baus nun Festival de Outono en Madrid. Gustanme moi poucas cousas no teatro, case non me



Foto: Nacho Santís

gusta nada. Do último que vin de teatro galego gusoume moito a proposta de Rodrigo Roel, *As tres erres*, non como espectáculo, senón como proposta dun actor.

–¿ E das vosas montaxes?

–É moi difícil inclinarse por un só espectáculo, ademais tampouco fixemos tantos, e son todos moi recentes. Por exemplo, *Máquina Hamlet* significou, para min, o verdadeiro salto de Matarile. E foi a raíz do texto de Müller cando nos plantexamos unha serie de cuestións, porque Müller nos seus textos non soluciona nada; isto obrigounos a buscar solucións a unha serie de problemas de posta en escena que logo nos levou posteriormente a *Andante*. Recórdoo con moito cariño: foi un pouco cando se consolidou a compañía. Xa eramos 6 no escenario. Despois viu *Café acústico*...

—Mira unha cousa Ana: Cando te plantexas un espectáculo... ¿ata onde chega a túa condición feminina?

—A miña relación cos actores creo que é moito máis doada sendo muller, a mulleres actrices me refiro; eu estou segura delo. Eu creo que hai unha sensibilidade especial das mulleres, xa que as actrices traballan en escena dun xeito diferente ós actores en escena. Entón penso que tamén se notará a diferenza entre directores e directoras. E despois, a nivel das obras en concreto, eu creo que reflexo cousas que son inherentes á muller.

Eu penso que son partidista. As mulleres temos máis forza cós homes na vida, que case sempre, nas relacións humanas persoais, levan a batuta as mulleres e iso refléxase en todo, e por suposto tamén no teatro. A min pasoume algo bastante claro: das mulleres actrices de Matarile saquei máis cousas en escena ca dos homes, pero eu creo que é porque elas mo deron, non porque eu o sacara. Eu penso que é moito máis fácil que se ispan as mulleres cós homes. Os homes están máis presos da súa imaxe. Non arriscan nunca tanto. A muller é quen de tiralo todo pola fiestra, e iso en teatro está moi ben. Aínda que o mito diga o contrario.

E a min como público gustaríame que existira un sitio onde se puideran ver cousas diferentes.

—A hora de traballar, ¿ti pensas que o tés máis fácil ou máis difícil como



muller, ou cres que non inflúe?... a partir da túa experiencia, lóxicamente.

—Eu non sei como o teñen as outras mulleres. O meu caso é un pouco excepcional, o da nosa compañía, porque non vivimos ningún disto. Vivimos de cen mil cousas do noso tempo. Nunca fumos capaces de vivir disto. Ou sexa que non che podo contestar exactamente. Non é diferente que sexa muller ou home. Os homes da compañía tampouco gañan un duro. Matarile non sería posible sen o esforzo desinteresado de todo mundo que está a facer cousas, xa non só os actores. Debido ao tipo de teatro que facemos, non temos demasiadas actuacións, non é teatro que sexa vendible e entón é máis difícil aínda. Agora empezamos con Carmen Mena, que está aquí conosco, unha co-producción entre Matarile e Provisional Danza. Decidimos un día que

nos apetecía traballar xuntos, empezamos a traballar e imos ver que pasa entre a súa linguaxe e a nosa. Cando podemos facemos unha escapada a Madrid, despois vén

Nunca fomos capaces de vivir disto.

ela aquí, ou aproveitamos algunha actuación para poder ensaiar. É duro.

—¿E esta aventura da Sala Galán? ¿Como vos plantexastes o da sala, que ademais está cumprindo unha función importante en Santiago? ¿Que foi ó que vos decidiu?

—A sala evidentemente foi un soño, un pouco debido á imposibilidade que tiñamos de poder mostrar o noso traballo. Nalgunhas ocasións, os nosos espectáculos tiveron 15 funcións nada máis. Non podiamos actuar en sitio ningún. Cando podemos saímos fóra, cando nos chaman a un festival de Madrid. Aquí non actuamos nada. E a min como público gustaríame que existise un lugar onde se puideran ver cousas diferentes. Que fosen incluso cousas trabucadas, pero que tiveses acceso a elas, que non tiveses que ir a Madrid para velas. Entón, no verán do 92, vimos o local este, que estaba baleiro, e empezamos a facer plans. Empezamos a sopesar tódalas posibilidades que podiamos ter de reformar o local, de pedir algún tipo de axuda, ou de como nos sairía se pediamos créditos. Non conseguimos axuda. Metémonos en créditos e fixémoslo. Agora temos que mantelo e pagar todo o que se invertiu. O certo é que agora estamos nun momento catastrófico. Eu estou convencidísima de que aquí pódense ver cousas

diferentes e o ano de traxectoria demostra. Eu penso que foi bo que se viran determinadas cousas durante este ano. Foron bos os intercambios que houbo. Xente que se puxo en contacto por medio da sala, proxecto que hai para o futuro. Precisamente agora vimos de celebrar o primeiro aniversario. A persoas que teñen unha traxectoria rimbombante lles interesa este tipo de intercambios, porque se producen cousas que non se poderían producir noutro lugar.

—Resulta emocionante escoitar todo iso cando hai xente que non lle presta axuda ao teatro afeccionado, cando toda esta xente ven de aí.

—Falando en concreto do teatro afecciona-



Un soño de verán.

Foto: Margen Photo Clip

do, creo que é algo que se debe apoiar, porque son as bases. A min paréceme un gran perigo que se subvencione tanto ao teatro profesional. Sobre todo seguindo a política de agora. Estamos convertendonos en funcionarios e entón non arriscas. A min encántame ver que hai xente que arrisca inda que ao mellor dea un patinazo.

-¿Que lle pides ás actrices e aos actores, inspiración ou transpiración? ¿Como ves a relación traballo-cualidades?

-Por unha banda esixo bastante tempo, bastante bastante adicación, bastante exercicio, pero por outra banda, antes de nada, hai algo que nin tan sequera é esixible que é a capacidade de poder facer cousas. Hoxe en día o teatro é moi duro e hai xente que ten un don e xente que non o ten. Hai persoas que queren facer teatro, pero que de antemán xa se sabe que por moito que se esforcen non o van facer. Partindo dese don eu elixo as persoas partindo dun xesto, dunha mirada. E a partir de aí lles esixo moito. A min gústame moito traballar o corpo, porque creo que é o noso mellor instrumento de comunicación. En canto á forma de ser das persoas ou das cualidades, eu despois duns anos de traballo en Matarile cheguei á conclusión de que prefiro as persoas pola súa forma de ser que polas súas capacidades. Pola súa forma de ser, pola súa actitude, pola súa predisposición. Teñen que ter moi aberta a capacidade de relacionarse cos demais ou comigo. Hoxe en día interésanme máis as cualidades personais que as aptitudes.

As mulleres temos mais forza cos homes na vida, que case sempre nas relacións humanas levan a batuta as mulleres.

-¿Como enfocaría desde a túa posición de directora o tema de ensino teatral?

-Para un actor, un director ou para calquera que traballe no teatro, para aprender é fundamental ver cantas máis cousas sexa posible. Paréceme que se aprende máis vendo que traballando unha area determinada. A técnica sempre é importante, pero centrarse nun tipo de técnica paréceme perigoso, paréceme moi limitado. Un actor

debería ver moito cine, se sabe pintar, estupendo. Eu penso que iso e básico, porque no teatro xúntanse tódalas artes. A formación completa sería poder acceder ao maior abano posible de actividades. A min sempre me deron bastante medo as escolas, porque

toda escola ten una limitación determinada. Unha escola que ensine de todo, tería que ser moi ambiciosa.

-¿Queres engadir algo que consideres que non che preguntei?

-Para min é un privilexio traballar no que traballo. O teatro paréceme un espacio dunha liberdade inmensa. Que ame o teatro non se lle poder pedir a ninguén e tampouco se aprende, pero dalgunha maneira necesitas que alguén estea tan entusiasmado coma ti para poder liberarse de todo o que temos enriba, porque nese espacio pode pasar de todo. A min apaixóname o traballo cos actores porque saen cousas de cada ún de nós, cousas que normalmente están tapadas e que cando saen conectan co público.