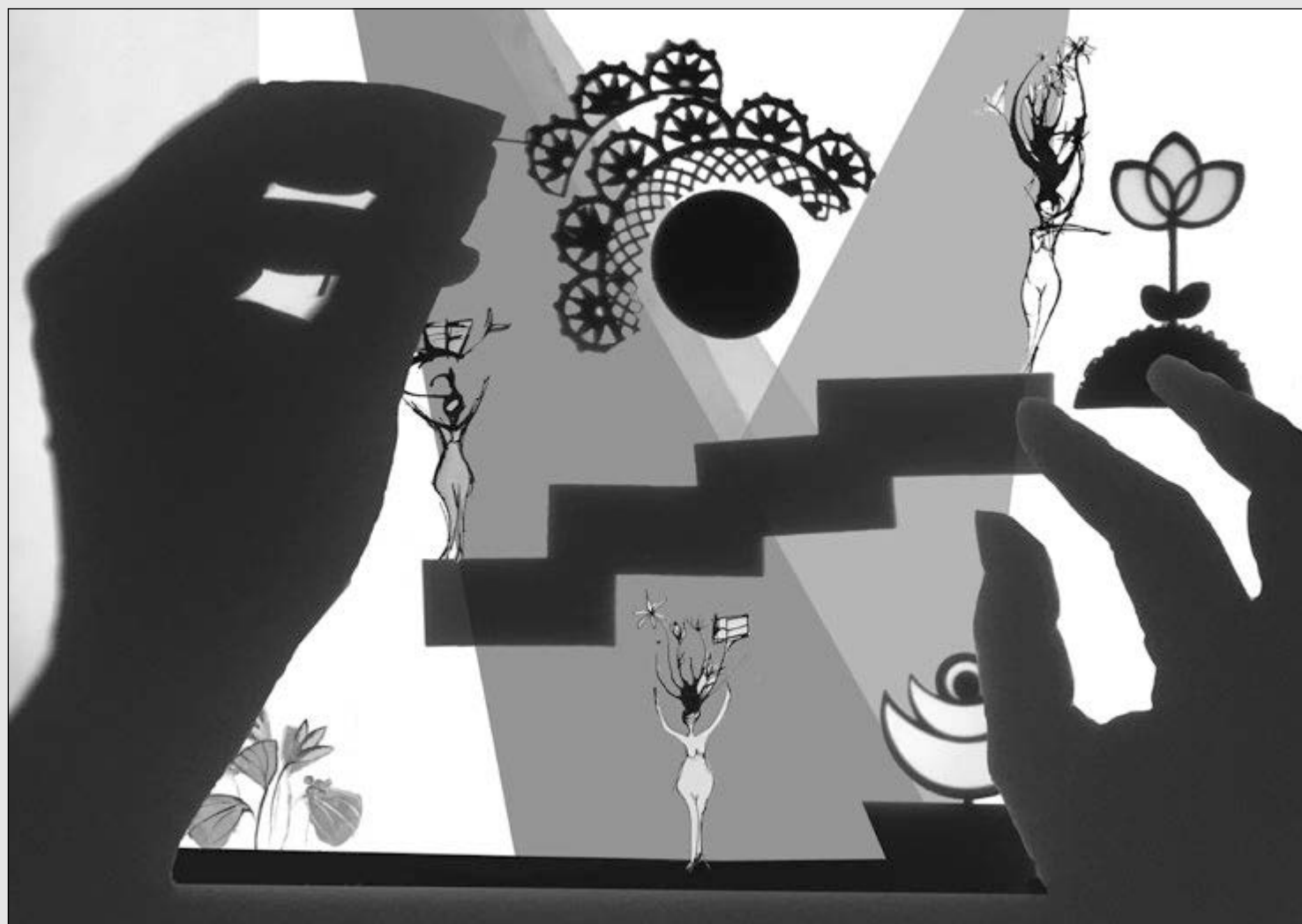


PICADERO CUADERNOS #37

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO_DICIEMBRE DE 2019

E EDITORIAL
INTeatro

MAESTRAS II



Maestras de teatro y de artes visuales forman parte de esta segunda entrega de Cuadernos Pica-dero a partir del ciclo organizado por el Centro Cultural Ricardo Rojas. Una serie de conversaciones públicas con mujeres de la escena de Buenos Aires. La intención del ciclo —y de las entrevistas— fue reconstruir la genealogía de diferentes mujeres que formaron generaciones de artistas en todo el país, difundiendo su pensamiento artístico, político y pedagógico.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN – BORDANDO CON HILOS SUELTOS	– 5
<hr/>	
LAURA YUSEM A LOS ALUMNOS HAY QUE ESPERARLOS	– 7
<hr/>	
MARIANA OBERSZTERN UNA EXPERIENCIA QUE SE TRANSITA (O EL CAMINO DE LA POTENCIA)	– 16
<hr/>	
MAIAMAR ABRODOS UN MUNDO EN FUNCIÓN DE MUCHOS OTROS MUNDOS	– 30
<hr/>	
GABRIELA AURORA FERNÁNDEZ PENSAR EL TRABAJO COMO UN TERRENO DE FRACASOS	– 44
<hr/>	
MARIANA TIRANTTE ESPACIO FUERA DE CONTEXTO Y CUERPOS QUE TAMBIÉN SON ESPACIO	– 58
<hr/>	
ALICIA LELOUTRE HACER ALGO CON NADA	– 65
<hr/>	
ORIA PUPPO UN LÍMITE TAN DELICADO	– 70
<hr/>	
RENATA SCHUSSHEIM UN ACTO TAN ÍNTIMO Y UNA MIRADA DE DISTANCIA	– 79
<hr/>	
CECILIA ZUVIALDE MUCHAS COSAS AL MISMO TIEMPO	– 88
<hr/>	

INTRODUCCIÓN

BORDANDO CON HILOS SUELTOS

Después de un gran estreno hay varios mitos sobre la segunda función. Ya no está el entusiasmo de la chispa que da inicio ni la platea necesariamente llena. Ya se descargó lo que se venía acumulando en las semanas de preestreno. Ya vinieron los amigos, las familias y es momento de sostener el esfuerzo y alimentar el fuego. Hay cábalas, conjuros, repetición de rituales. En el caso de las Maestras visuales, la profundidad transitada en la primera edición del ciclo nos encontró con raíces fuertes y con la convicción de un recorrido nuevo que iba a ser empujado como los rápidos de un río que se hacía más caudaloso y buscaba el mar. El 2018 había quedado atrás: la euforia de la media sanción en diputados de la ley a favor de la legalización del aborto y el freno en senadores, un año electoral con sus ires, venires y crisis, la educación pública por un lado y la promoción del arte por el otro como espacios de resistencia, nos encontraron con la necesidad de sostener los encuentros de maestras como un conjuro: también para nosotras, para compartir, para seguir pensando y preguntándonos. Esa intuición, que nos había sostenido en la primera edición, devino certeza y necesidad política, necesidad estética. Seguíamos en nuestros propios espacios de formación (aquellos que coordinamos como docentes y los que transitamos como estudiantes) con inquietudes; por eso, también sostuvimos el

ciclo para nosotras. Pero también y sobre todo con la idea de generar un material de archivo, hacer disponible ese saber construido en las aulas desde la experiencia, reconstruir esa genealogía como las raíces que rompen la piel de la tierra y potencian las ramas del árbol que abre el cielo.

Luisa Muraro, la filósofa italiana, revisa de qué modo en la relación de la madre —“o quien por ella”— y el hijo o la hija existe —cifrada, sí, pero disponible para quién se disponga a develarla— una concepción no verticalista sobre el poder. La madre, el cuidador o cuidadora, tiene, evidentemente, más poder que el bebé o la criatura. Pero ese ejercicio del poder es cooperativo (y no competitivo): es un vínculo en el que quien es más poderoso, más experimentado, que detenta tanto el poder como el saber, aboga para que el vulnerable crezca y lo supere. Una relación de poder en las antípodas del vínculo entre amos y esclavos, poderosos y oprimidos, burguesía y proletariado, señores y vasallos, y cualquier esquema binario hegemónico de circulación del poder. Al finalizar la edición del primer volumen de Maestras (Cuadernos de Picadero # 35), se nos reveló algo que tampoco intuimos en un inicio: cómo en un lenguaje secreto ciertos elementos se repetían en las reflexiones de las maestras y no habían tenido que ver con nuestras preguntas ni las que nos hacíamos

ni las que les hacíamos. Como si fuera un hilo invisible que tejía un collar en el que cada encuentro era una perla; veíamos, entre otras cosas, tres hallazgos:

1. Por un lado, en todas las maestras se evidenciaba una marca en cuanto al aprendizaje desde el placer de la mano de modos amorosos de enfrentar las dificultades.

2. Por otro lado, un subrayado en el misterio, la incertidumbre de los procesos de enseñanza y aprendizaje, de la mano de una “humildad” de las maestras frente a los estudiantes, construyéndose a ellas mismas como sujetas que se hacen preguntas. (Así, el vínculo docente es una instancia de aprendizaje y revelación también para ellas; lo que, siguiendo a Muraro, construye también un vínculo particular entre saber y poder: la construcción de conocimiento se concibe en un sentido no vertical y asociada a un pensamiento personal sobre el poder).

3. Por último, la necesidad de mirar a cada estudiante y construir con ellos como método, herramienta o clave.

Desde la energía que dejaron en nosotras esos hallazgos, redoblamos la apuesta: ampliamos la convocatoria a escenógrafas y vestuaristas, maestras de escenografía y vestuario, maestras de artes visuales y acompañamos el ciclo con palabras dichas en su lenguaje: una muestra con maquetas, obras, videos, material de archivo y material nuevo de las maestras convocadas. El encuentro fue, otra vez, un bálsamo y un hallazgo: semillas nuevas cuyas palabras volverían otra vez en nuestras clases. Para las Maestras de Artes Visuales, convocamos a dos artistas que realizaron la investigación

y las entrevistas, además de llevar adelante la producción, la curaduría y el montaje de la muestra: Cecilia Closa y Marina Daiez fueron las hadas madrinas que complotaron para que, de la nada, hubiera todo.

Los jueves entre agosto y octubre de 2019, el Rojas recibió en su Auditorio a las “Maestras Visuales”: Renata Schussheim, Oria Puppo, Diana Aisenberg, Marina De Caro, Maiamar Abrodos, Mónica Girón, Gabriela Aurora Fernández, Silvia Gurfein, Mariana Tirantte, Cecilia Zuvialde, Alicia Leloutre y Ana Gallardo. Antes de entrar, el público asistía a los materiales expuestos y, al finalizar, realizaron los epílogos poéticos Laura Copertino, Mariana Seropian, Mariana Tirantte, Dani Zelko, Daiana Rose, Pablo D’Elía, Daniela Dearti, Nicolás Ansobelahere, Osías Yanov, Estefanía Bonessa, Verónica Calfat, Gonzalo Córdoba Estévez, Agustina Fillipini, José Escobar y Juli Kompel. Unas palabras sobre los epílogos: después de escuchar recorridos profundos, teóricos y prácticos, anécdotas y conceptualizaciones, métodos y antimétodos (un plus fue y será la heterogeneidad de las maestras y sus miradas, en el plural de los feminismos encontramos la magia); los epílogos nos mojaban como lluvia de verano: la poesía y el amor de la mirada de quien fuera discípula de la maestra conmovía y daba una entidad material y afectiva, porque verificamos cada jueves que entendemos el afecto como un acto político, una red invisible pero resistente, un bordado multicolor, hecho de hilos distintos y madejas sueltas que se tejen entre varios.

ig/bosquejos.bosquejos
fb/bosquejos.bosquejos
bosquejos.bosquejos@gmail.com

Estas y todas las entrevistas de Maestras 2018 y 2019 están disponibles en formato ebook en <http://www.rojas.uba.ar/contenidos/entrevistas.php> y los micros en formato audiovisuales en <http://webtv.uba.ar>

1.

LAURA YUSEM

A LOS ALUMNOS HAY QUE ESPERARLOS

ENTREVISTA POR BOSQUEJOS

Laura Yusem es directora y maestra de actores y actrices. Inicia su carrera como bailarina y coreógrafa, aunque es reconocida con gran cantidad de premios en el área de la dirección escénica. Participó de Teatro Abierto, realizó una gran cantidad de puestas en el circuito oficial y tantas otras en el independiente y fue elegida por Griselda Gámbaro para dirigir el estreno de muchas de sus obras. Fundó y dirigió el espacio teatral y de investigación Patio de Actores. Maestra de actores desde 1980, comparte su recorrido artístico: la escena teatral porteña y sus transformaciones, la relación entre dirección y actuación, entre dirección y docencia, los circuitos y los espacios.

MUNDOS TAN DISTINTOS

Soy de una época en que la única escuela en la que se podía estudiar era el Conservatorio Nacional. No había universidad ni nada. Empecé siendo bailarina y a los doce años me encontré con quien fue mi gran maestra en todo sentido, Ana Itelman: directora, coreógrafa, pionera de la danza contemporánea en Buenos Aires. Muy rápidamente, a los quince años, entré a formar parte de su compañía, que era muy particular porque hacíamos espectáculos de supervanguardia, y, para mantenernos, hacíamos cabaret, revista, televisión; entonces anduve por esos dos mundos tan distintos, pero tan interesantes durante muchos años. De a poco me fue empezando a interesar la literatura. Había empezado la carrera de Letras —aunque no la terminé— por mi amor a la literatura; pensaba que a la danza (que la amo, me parece un arte extraordinario), le faltaba literatura. Después la historia me enseñó que no, pero en ese momento lo creía así. Entonces empezó a formarse en mí la idea de que tenía que dedicarme más al teatro que a la danza, y, además, como directora, porque no me sentía ni atraída ni capacitada para ser actriz. Mi primer maestro fue Augusto Fernández. Lo voy a ver, él era muy joven, muy pocos años más que yo y le digo que quiero estudiar dirección para ser directora y él me dio un consejo de oro: “mirá, te aconsejo que estudies actuación, porque si no, no te vas a enterar nunca de nada”. Todos fueron profesores privados, porque, incluso en el conservatorio, no había una carrera de dirección, solo de

actuación. Hice un año de dirección con él, uno de mis compañeros era Alberto Ure. Solo éramos dos en realidad, los demás eran actores. Y para estudiar actuación lo elegí a Juan Carlos Gené. Estuve muchos años con Gené. Sufrí bastante, porque él era muy estricto y siempre me echaba porque era mala actriz y creo que tenía razón. Yo le rogaba, le pedía: “por favor, déjeme quedarme. Quiero ser directora, sé que soy mala actriz, pero no se preocupe, no lo voy a hacer quedar mal”. (En aquella época lo trataba de usted, mucho tiempo después llegué a llamarlo “Gordo”). “Bueno, está bien, te dejo, pero por un año, no más”. La cuestión fue que terminé. Con el tiempo fui mejorando. Pero me doy cuenta de que fui mejorando al dar clases. Y he actuado muy poco. Después estudié con Alezzo [Agustín], poco tiempo, pero me fue realmente muy útil, y volví con Fernández, esta vez por bastante tiempo.

EN LAS CLASES APRENDÍ DE MIS ALUMNOS

Ellos cuatro: Ana Itelman, Augusto Fernández, Juan Carlos Gené y Agustín Alezzo fueron mis maestros. Hasta que en el año 1970, en que ya había terminado mi curso con Gené, empecé a dirigir. En esa época no tenía ninguna intención de dar clases, me ganaba la vida como periodista. En 1980, es decir, diez años después de haber hecho mi primera dirección y después de haber hecho muchas obras (a las que venían solo mis tías y mi pobre hijo, que se la tenían que bancar), hice un espectáculo que tuvo un enorme éxito, todavía en dicta-

dura. *Boda blanca*, de Tadeuz Rozewicks en el teatro Planeta. Atribuyo mucho el éxito de ese espectáculo al momento político, social y cultural, porque por entonces había poco teatro. Pero la cuestión es que fue un suceso. Duró varios años, viajamos a varios festivales, e incluso ganamos plata (cosa insólita). Una anécdota que siempre cuento es que el teatro Planeta quedaba en diagonal con el teatro el Ateneo. Carlos Rottenberg en esa época tenía veinticuatro años y su padre le había regalado ese teatro. Él estaba haciendo un espectáculo que no recuerdo cuál era y no le iba bien. *Boda blanca* era un espectáculo de colas y colas de gente. Entonces un día me llama Rottenberg (aclaro que soy mayor que él). Me cita en su oficina, voy, y me dice: “Quisiera que *Boda Blanca* pase al Ateneo”. Y yo, que era muy principista en ese momento (como correspondía a mi edad y a las circunstancias), le dije que no. Preguntó por qué. “Porque me comprometí con el Planeta”, le había dado mi palabra a los que eran los gestores del Planeta en ese momento, que eran Carmiño y Carlos Ianni. Entonces, Rottemberg, que era un chico en ese momento, me dice: “Pero no entiendo, ¿vos sos amante de Carmiño?”. Además, Carmiño estaba casado con Mónica Galán, la hermana de Graciela Galán, que era mi escenógrafa. Éramos amigos, pero, por supuesto, no pasaba nada. A mí me hizo mucha gracia que lo único que se le ocurriera para mi negativa fuera una cuestión de cama. Eso preanunció muchas camas que nunca sucedieron, solo en la imaginación de mis colegas, los críticos, etc., etc. Fue tal el suceso que em-

pecé a tener pedidos de gente que quería tomar clases conmigo. Así empecé. Y eso me permitió dejar el diario y dedicarme exclusivamente a la dirección y a la docencia. Sin tener, en principio, la intención de hacerlo, las circunstancias me llevaron a eso. Empecé a dar clases de actuación; siempre es más fácil enseñar actuación que dirección (por lo menos para mí). Y después con el tiempo di clases de dirección. Ahora solo doy actuación. En las clases de actuación aprendí mucho. No de mí, de mis alumnos. Y lo comprobé porque en algunas oportunidades he actuado y me daba cuenta de que tenía una cierta solvencia que cuando era alumna de Gené no tenía.

También por esa época trabajé en la Agrupación Actoral José Podestá. Eso fue una experiencia política, sobre todo, liderada por Juan Carlos Gené. Éramos un grupo como de ochenta personas que hacíamos teatro en las villas, en los clubes de barrio. Eran los 70, todo ese momento realmente de gran efervescencia política. Por supuesto antes de 1974, cuando empezó la persecución. Era un grupo peronista: estaba el de Briski [Norman], que era de izquierda y el nuestro, que era peronista. Pero había peronistas de todos los colores, no había una línea muy clara, y yo formé parte de la conducción junto con Emilio Alfaro. El líder era Gené y Carlos Carella (que fue el primer actor profesional que dirigí en mi vida). Tuvimos una experiencia extraordinaria de tipo político porque nuestros espectáculos eran muy elementales, surgidos de la necesidad, de la coyuntura. Pero fue

una extraordinaria experiencia; una experiencia vital, social, política y cultural.

LA REELABORACIÓN COMO TÉCNICA

Soy muy diferente como directora que como docente. Siempre he pensado, por mi formación de bailarina, que hay que tener una base técnica sólida, con raíces históricas. Porque si no se inventa la pólvora. Es mi opinión. Entonces, soy mucho más conservadora en mis clases que en mis puestas. Y, de alguna manera, fui elaborando todas las enseñanzas de Alezzo, de Fernádes, de Gené, que —aunque con sus diferencias— eran bastante stanislavskianos. Y haciendo mi propia elaboración. Siempre digo que me puedo definir como stanislavskiana en el sentido no de lo que nos ha quedado como método, sino que lo que a mí me interesa de Stanislavski es la mente del actor. Esta cosa revolucionaria que hizo él de intervenir en la mente del actor, que dejara de ser la actuación una técnica puramente externa a las ideas, a los pensamientos, a los sentimientos, a las frustraciones. En ese sentido, me puedo definir stanislavskiana. Nada más. Después fui elaborando, tuve la suerte de que en el año 70 vino Lee Strasberg a Buenos Aires y dio un curso de un mes todos los días en el Teatro San Martín. Por supuesto, estaba como oyente, pero aprendí mucho, y, como todo el mundo sabe, Strasberg era súper práctico. Resolvía. Tenía determinados ejercicios que eran muy directos hacia una solución del problema. No lo imité, pero tomé algunos de esos elementos. Los fui reelaborando y son los que todavía sigo



LAURA YUSEM

usando. En ese sentido, creo que una consigna para funcionar tiene que ser clara. Es muy fácil confundir a un alumno. Es muy difícil transmitir una cosa clara. Pensando en esto de Strasberg, pienso que la consigna tiene que servir. No puede ser un azar cualquiera. No creo demasiado en la improvisación, por ejemplo. Trabajo con improvisación, pero no con improvisación de escenas. Voy rodeando la escena con determinado tipo de improvisaciones que trato de que completen un mundo. Porque pienso que la escena es la punta del iceberg. Detrás de eso hay todo un mundo que no se dice, que no se actúa, que no está. Es un universo creado por un autor.

Creo que hay muchos elementos que no son necesariamente técnicas, pero que hacen a la formación de un artista, todas las experiencias de vida y experiencias políticas... Por ejemplo, mi estadía en Cuba duró tres años, fue una experiencia de vida, pero también una experiencia política y pienso también en muchas otras cosas que he vivido. A mí siempre me interesó mucho la política. No he hecho política en forma directa, pero he estado cercana a grupos que la hacían. Y sí, creo que en mis clases, dentro de lo posible, una de las cosas que a mí me interesa muchísimo es que el alumno se informe. Que sepan en qué mundo viven. Cosa que no es tan fácil. Ayer mismo en una clase, una alumna, que tenía que hacer el papel de una mujer sometida, me dijo: "Me va a costar mucho porque las mujeres ya no están sometidas", y yo le digo "Escuchame... ¿Qué me estás diciendo?". Eso es

otra parte de la formación. Además, que ella entienda en algún punto también está sometida. No será sometida por un marido, como en el caso de la obra, pero será por otra cosa. Sí, también depende de los grupos. He tenido grupos más interesantes, algunos, si se quiere, más frívolos. He tenido alumnos maravillosos y ahora estoy en una época muy placentera porque veo que a algunos de mis alumnos de muchos años les está yendo muy bien en el plano teatral. Actores, actrices, directores, directoras, y eso me da una alegría inmensa. Que no fue en vano, que algo mío está acá. Además, me lo agradecen mucho estas personas que concretan algo interesante y, para mí, es maravilloso. Siempre digo que a los alumnos hay que esperarlos. Nadie se traba para siempre. Esto. Gené [Juan Carlos] no lo sabía. Te trababas y te quería echar. Pero yo espero. A veces, espero mucho tiempo. Pero es auténtico. Porque no sé en qué momento se van a “destrabar”, por usar el término que vos usaste. Y jamás puedo anticipar eso. Y me he llevado regalos sorpresa. Además, no califico en general. Hablo si se cumplió la consigna: sí o no. Pero no digo: “tenés talento” o “no tenés talento”. Porque no lo sé. Dirigir y dar clases son cosas muy distintas. En clase siempre digo una obviedad: es mucho más fácil hacer un buen texto que un mal texto. Entonces, intervengo. Es decir, dejo que elijan la obra, pero intervengo con cierto poder de veto cuando veo que la obra no va ni para atrás ni para adelante. La idea es que trabajemos siempre buenas

obras, tanto extranjeras como argentinas, de otras épocas como contemporáneas.

SE ME TERMINÓ UN MUNDO Y EMPEZÓ OTRO MUNDO

Las giras son circunstancias de aprendizaje. Primero identifico un placer que no tiene nombre, porque viajar a un festival es la cosa más linda del mundo. Pero, sobre todo, he visto grandes directores, grandes espectáculos en los festivales, que, de otra manera, no los hubiera visto, porque no han llegado acá. Entonces las giras han enriquecido mi formación; cuando descubro, por ejemplo, a Kantor [Tadeusz] en un festival en Francia, se me terminó un mundo, y empezó otro. No porque yo tuviera ninguna intención de seguirle los pasos, pero lo pongo como ejemplo porque siempre digo que Kantor fue absolutamente como un puñetazo en el estómago. Fue algo que me dio vuelta. Soy cero cholula. Incluso, por timidez, nunca me acerco a alguien famoso, porque no me parece. Pero estaba en Roma, él en ese momento ya estaba con su *Cricot* en Florencia y me entero de que va a estrenar *Wielopole Wielopole*. Entonces me tomo un tren y me voy a ver el estreno. En un teatrillo mínimo, como uno de los nuestros; fue tal el impacto que sentí, que no pude evitarlo y, cuando terminó el espectáculo, me mandé adentro, y caí en los brazos de Kantor, llorando. Él me recibe de manera no muy cómoda (Kantor era muy especial) y me dice (hablaba en francés): “¿Usted es actriz?”. “No. Soy directora”, le respondo. “¡Ah!, entonces llore, m’hijita, llore”. Y tenía razón.

LOS ESPACIOS

Pertenezco a una generación cuya ilusión era formar un grupo estable, independiente pero estable; y, a pesar del proyecto que fue el Patio de Actores, eso no lo logré. En ese sentido, considero que el Patio para mí fue un fracaso. Fue un lugar donde hicimos muchas cosas buenas, di mucho tiempo clases —ahora no estoy más en Patio—, pero mi ilusión no se concretó nunca. Lo intenté, pero no se concretó. Creo que estaba desfasada de mi grupo de alumnos, porque nadie tenía la intención de formar un grupo estable, y pertenezco a una generación donde formar un grupo era lo normal. No he podido desentrañar por qué hoy no es así. Veo diferencias entre los estudiantes de antes y los de ahora. Hay algo de la actualidad —no sé si es muy importante— que a mí me molesta bastante, que es el picoteo. Hago un seminario de tres meses, después me voy a otro. Después estudio cinco meses con un profesor, no me gusta la cara que pone, y me voy con otro. Eso, para mí, no sirve. Hasta el peor de los profesores, si te quedas con él un tiempo largo, te puede enseñar algo. Evidentemente, también es diferente el trabajo en la UNA, aunque mi trabajo en la Maestría de Dramaturgia no es académico, cosa que fue aclarada desde el primer momento con Patricia Zangaro, la directora. Cuando ella me convocó, le dije: “Pero yo no soy académica, no te sirvo”, y ella me dijo: “Es lo que estoy buscando”, y entonces me dio ese permiso. Y a mí me encanta este tipo de trabajo, que casi es como contar anécdotas, que es una de las cosas que más me

gusta en la vida. Está bueno y es un lindo alumnado en general, interesante, diverso al que tengo en mis clases particulares. Me acordé tarde de entrar en una institución. No vi cómo venía la mano, entonces me quedé en mi taller privado, y, cuando me quise acordar, ya existían carreras, y ya no tenía la edad para entrar en una cátedra. Puedo hacer un seminario, pero no puedo tener una cátedra.

EL MIEDO

Tengo muy claro que no soy psicóloga, que no tengo que contener ningún ataque de pánico (que los he visto). Simplemente espero a que se les pase. Vuelvo a esperar, y acompaño desde el punto de vista de lo “humano”, si bien esta palabra no me gusta. Trato de contener un poco, de decirles que nada es tan grave, que no les va a pasar nada. Porque hay una fantasía bastante recurrente que es la de volverse loco por el trabajo con la ficción. Les explico que es lo contrario, que un psicótico jamás puede construir una ficción. Pero, en general, esa gente se va.

GRISELDA ES MI CASA

Haber trabajado con las obras de Griselda Gambaro y que ella me eligiera para el estreno de muchas de sus piezas fue un regalo de la vida, que también le debo a *Boda blanca*. No conocía a Griselda personalmente. Había visto sus primeras obras en el Di Tella; ella —ya no me acuerdo si en 1977 o 1978— se exilia en Barcelona con su marido Juan Carlos Distéfano (ambos son palabras mayores). Vuelve en el ochenta, y

también vuelve Eduardo Pavlovsky, que se había exiliado en Madrid. Los dos regresan al mismo tiempo, y los dos van a ver *Boda blanca*, y ambos me ofrecen sus obras: Y dirijo primero *Cámara lenta*, una obra de Pavlovsky, y en seguida *La malasangre*, de Griselda Gambaro, que fue maravilloso. Allí empieza una relación artística, pero también personal, que dura hasta hoy, extraordinariamente rica, amable, dulce, inteligente, simple. Y me encuentro como en mi casa. Griselda es mi casa.

LA PRODUCCIÓN DETERMINA LA ESTÉTICA

El circuito comercial y el oficial se emparentan en el sentido de que hay plata de por medio, y, cuando hay plata de por medio, las cosas cambian, todo cambia. En el circuito independiente no la hay; y si hay, es muy poca, a veces no hay nada: he hecho espectáculos que me han costado cero. Entonces, hay una diferencia de concepción y de proceso. Es decir, tanto en el oficial como en el comercial tenés que entregar la escenografía seis meses antes, lo cual impide que explores alguna otra posibilidad, tenés que tomar decisiones en el aire. En ese sentido, fue muy importante mi eterna colaboración con Graciela Galán, porque desde el año 1978 trabajo con ella. Pero cuando estás en el circuito independiente podés ir trabajando, reelaborando el espacio al mismo tiempo que hacés la puesta. Hay miles de posibilidades y de variaciones y hay otro tiempo, y no tenés ningún jefe que te dice: “si no me entregás mañana los bocetos, no se estre-

na”. Es decir que la producción determina la estética y el tipo de proceso. Y en cuanto a las bondades del teatro oficial, que es el que más he transitado, es que tenés la posibilidad de trabajar con mejores actores. He trabajado con actores muy, muy buenos, que me han enseñado muchísimo; aprendí mucho de mis actores y mucho de mis alumnos, y sigo aprendiendo. En mis clases, sin embargo, no trabajo demasiado el espacio; a pesar de que pienso que el espacio es fundamental en un montaje, en cualquiera de los tres circuitos. Con Graciela ahora también estamos trabajando juntas. Nos entendemos casi sin palabras, y creo que la erramos poco. Graciela es una persona muy particular, que tiene un enorme talento, está muy formada, ella es discípula de Saulo Benavente, nuestro gran maestro y escenógrafo. No es una persona demasiado conceptual, lo cual no le quita ningún mérito, es simplemente una característica. Mientras yo hablo, ella dibuja, y eso puede durar mucho, cuarenta y cinco minutos, y ya está. Eso es. Todo nos salió bien, pero hemos sido muy criticadas. Por ejemplo, la piletta que hice en *Los pequeños burgueses*, de Gorki (lo que plantea la obra es el *living* de una casa). Con Graciela siempre tratamos de superar el realismo (solo una vez hicimos realismo, en el teatro comercial, y es bastante difícil). Para esa obra de Gorki, en vez de la mesa —que es el centro de un *living* o de un comedor, o de una sala de estar—, decidimos poner una piletta con agua. Entonces las escenas más intensas de la obra sucedían en la piletta. En ese espectáculo había como veinticinco acto-

res. Muchos no quisieron entrar nunca en la pileta, la bordeaban. Otros sí, y lo bien que hacían porque les salían cosas divinas. Y después los críticos. Ernesto Schoo, que fue un crítico que respeté mucho, sacó no sé si dos o tres críticas contra la pileta. Lo cual a mí me pareció un exceso, porque si yo hubiera sido una directora que venía de Alemania, él no hubiera dicho lo mismo.

TEATRO ABIERTO

Teatro Abierto también fue una experiencia política. Muy feliz, porque nos unían el espanto y el amor, y fue muy horizontal. Éramos todos iguales, todos pensábamos lo mismo, todos queríamos lo mismo, y éramos todos felices, porque estábamos seguros de que estábamos haciendo algo importantísimo. No sé si era tan importante lo que hacíamos, pero para nosotros lo fue. Y dirigí dos obras. Una de Tito Cossa, *El tío loco*, que es una obra preciosa y Tito se la tuvo que bancar porque estábamos en Teatro Abierto; si no, me hubiera clavado un puñal, porque nada le molesta más que el hecho de que salgas del realismo, y yo salí, planteando una locura, un despropósito en la puesta. Creo que el espectáculo salió fantástico, pero a él le pareció horrible. Tito me ve y sale corriendo. Y después dirigí un monólogo de Jorge Goldenberg, también hice una obra de él hace muchísimos años y también he trabajado con él en versiones de clásicos. Jorge es un tipo al que yo quiero mucho, que me parece muy, muy interesante. Y ese monólogo lo hacía Mabel Manzotti, que era la actriz más graciosa que se pueda imaginar. Ensayába-

mos en mi casa, porque nunca había lugar donde ensayar. No recuerdo haberme reído nunca tanto en mi vida. Ella hacía lo que quería, y yo me reía. Esa fue mi experiencia con Mabel y con Jorge. No ensayé, me la pasé riendo.

DRAMATURGIA(S)

He dirigido muchas obras, tanto de varones como de mujeres y pensando en las diferencias entre las obras y los tipos de plumas. En primer lugar —esto no es general, porque hay excepciones— los conflictos femeninos y los personajes femeninos escritos por mujeres son mucho más profundos e interesantes que los escritos por hombres. Me acuerdo de que una vez le dije a Tato Pavlovsky, que fue un gran autor a mi juicio: “Tato, ¿Por qué no escribís algo para una mujer?”. Y me dijo: “¡Pero qué buena idea! y la voy a actuar yo!”. No había con qué darle. Las mujeres de Tato no hablaban, por ejemplo. Y también en Kartun [Mauricio], que es un autor que admiro y del que he hecho una puesta. En la obra que dirigí *Rápido nocturno*, la protagonista femenina era una puta, y bueno, nada contra las putas, pero, los varones eran mucho más interesantes. Y su obra siguiente fue *El niño argentino*, donde la mujer era... ¡una vaca!, directamente. Está claro. Hay excepciones. Por ejemplo, en la obra *El dilema de Geli Raubal*, una trilogía de Héctor Levy-Daniel, sobre las mujeres de los nazis, donde justamente él se centró en personajes. La dirigimos tres directores distintos, y a mí me tocó la obra que narra o indaga una posible relación amorosa

entre Hitler y su sobrina, que tendría trece, catorce años. Hitler no aparecía. Toda esa trilogía estaba pensada con cabeza de mujer, con una perspectiva femenina.

NI SIQUIERA ME SALUDABAN

Hacer carrera siendo mujer fue horrible. Muy duro. No me daba cuenta al principio porque, como venía de la danza, donde casi todas son mujeres, me parecía natural. Pero me fui dando cuenta de que no era natural. Por un lado, me ninguneaban: sentía que era invisible, ni siquiera me saludaban mis colegas. Y, por otro lado, me trataban como si fuera una decoradora de interiores, que pudiera combinar bien la pana del sillón con el tapizado. También existía el prejuicio sexual, ese pensamiento por el cual todo lo que hacía era porque me había acostado con fulano o con mengano. Y me he acostado con muchísimos hombres, pero ninguno estuvo vinculado con el teatro.

FICHA TÉCNICA:

Entrevista a Laura Yusem por Marina Jurberg

Epílogo poético de Héctor Levy-Daniel

Edición de Marina Jurberg

Centro Cultural Ricardo Rojas – 24 de mayo de 2018

Disponible en ebook en <http://www.rojas.uba.ar/contenidos/entrevistas.php> y editadas en formato audiovisual en <http://webtv.uba.ar>



LAURA YUSEM

2.

MARIANA OBERSZTERN

UNA EXPERIENCIA QUE SE TRANSITA (O EL CAMINO DE LA POTENCIA)

ENTREVISTA POR BOSQUEJOS

Mariana Obersztern es autora y directora, con una intensa actividad previa en las artes visuales. Ha dirigido numerosa cantidad de obras, intervenciones y *performances* en los diferentes circuitos de la escena teatral que han participado de festivales nacionales e internacionales y por las que ha recibido muchas distinciones. Desde el año 1990 despliega una intensa labor docente en diferentes espacios y circuitos de la ciudad, así como aporta su peculiar mirada como curadora de diferentes ciclos y espacios llevando adelante sus proyectos como si fueran obras. Comparte sus aprendizajes y recorridos; preguntas que abren experiencias, bailar como forma de habitar el deseo, el placer del cuerpo activo en tarea, las percepciones y las planificaciones, el dar clase como estado perceptivo.

EN EL ORIGEN FUE LA TEMPERATURA DEL CUERPO

Empecé a tomar clases de danza, me gustaba mucho bailar. Siempre me gustó mucho bailar. Es lo que más me gusta hacer, eso se me filtró en las clases. Me inventé algunos ejercicios que tienen que hacer bailando, pero no estaba tan interesada en la danza como obra. No me gustaban las coreografías. Me gustaba mucho estar en ese espacio: la clase álgida, donde estaba el cuerpo muy activo y exigido, enardecido; la energía alta y el rigor y la temperatura del cuerpo. Eso me parece algo muy vital, pero no me gustaban las coreografías. Me gustaba eso y la discoteca, oscilaba entre esas dos cosas. Creo que, incluso, me “levanté” algunos alumnos en la discoteca (no en el sentido romántico, sino como alumnos). Estoy pensando en Leo Estol, que estuvo en el taller hace algunos años. Lo conocía un poco por fuera, él es artista plástico, artista visual. Pero nos encontramos ahí. No sé si en las Fiestas Brandon del Teatro en Álvarez Thomas y Lacroze, un lugar genial que había ahí para bailar (ahora lo capturó Pergolini [Mario]). Poquito tiempo después vino a las clases. A Ernesto lo reencontré en ese lugar también. Él había estado en el Rojas, después no nos vimos un tiempo, y nos encontramos ahí en la puerta de la discoteca. Cuando nos miramos, yo pensaba: “este va a venir a las clases”. Y ahora, por ejemplo, a Lola, que está los lunes, la conocí ahí también, en alguno de esos lugares. Ella es más música, la veía en otros espacios, pero el contacto fue ahí.

Después hice el profesorado de expresión corporal (en un momento estaba muy de moda la expresión corporal). Había un lugar, el estudio de Patricia Stokoe, un lugar céntrico. Empezabas por ahí. Pero eso era un día a la semana nada más. Me enteré que estaba este profesorado en la Escuela Nacional de Danzas, y me inscribí. No tenía la menor idea de que estaba entrando en un profesorado. No presté para nada atención a que me iba a recibir de algo. Era más el hecho de estar con el cuerpo activo y en tarea durante los cinco días de la semana. Era muy placentero eso. Después, algo empezó a estar mal ahí, pienso que no me gustaba mucho la direccionalidad de la expresión corporal. Hacían un trabajo que en el proceso era muy interesante, pero tenía, me parece, más que ver con un objetivo de bienestar. Iba hacia el confort, aludiendo a una especie de búsqueda de un bienestar; lo cual no hacía más que señalar el malestar. Era “terapéutico” sin que estuviera presente la palabra. Un poco puede ser terapéutico (no sé si *New Age* o *hippie*): una especie de concepto del estar humano como de un cierto relax o estabilidad o suavidad; pienso que no siempre va a buenos lugares eso; sobre todo, cuando no es eso lo que uno está buscando. Igual, estuvo bien el profesorado, pero me faltaba eso otro (no me daba cuenta, cuando estaba ahí, qué era lo que estaba faltando, solo no me sentía satisfecha). Pensaba: “con todo lo que estamos trabajando, ¿cómo es que no estamos haciendo unas escenas geniales o unas obras?”. Bueno, es que no iban por ahí las cosas. Después, en el úl-

timo año, como era un profesorado, teníamos que hacer una planificación de un año entero, y armé una planificación para cuatro años (el profesorado tenía solo tres). Entonces, en esta planificación intentaba corregir lo que se suponía que era el error de la expresión corporal que era que no se convertía en un objeto estético. Un cuarto año que era en lo que quería que se convirtiera el profesorado. Era un asunto mío, era yo la que no estaba en el lugar indicado. Pero bueno, me la tomaron igual. Me pusieron una nota buena. Nadie se quejó. Teníamos que dar también una clase a los que venían antes. Y en el grupo anterior había una gente genial, estaba Mariana Bellotto y Cristina Martí en ese grupo. Había unas personas muy copadas, así que di una clase a ese grupo. Con una cosa que me gustaba mucho de lo que habíamos estado estudiando: “calidades de movimiento” era lo que más me gustaba. Sentía que era como algo que no habían podido controlar del todo, que era una especie de agujero negro de la expresión corporal donde yo me podía infiltrar y producir algo de otro orden, y armé una clase sobre eso. Había una especie de tabulación con las calidades de movimiento: “mucha energía” y “poca energía”. En la propuesta eran distintas cosas, pero, por algún motivo, todo terminaba en una cosa que era una especie de fluir controlado. El movimiento siempre terminaba siendo “algo va hacia la derecha y después hacia a la izquierda”, como algo tenue, más parecido al “acunamiento” y a la paz. Hice una clase con unos discos de flamenco que tenía, que escuchaba con

insistencia, y bailaba (no con la técnica flamenca, pero me gustaba mucho lo que tenía la música y que en las tabulaciones de la expresión corporal sería “mucha energía controlada”). Y armé esa clase para ese grupo. Me acuerdo mucho de ese día, porque fue muy groso lo que me pasó. Tenía una sala grande, el flamenco sonando a todo trapo y unos cuerpos a disposición. Unos cuerpos preparados para estar sensibles a la música y a la voz: yo hablaba y hacían cosas. Así que me debe haber servido ese profesorado. Después hice la escuela de danza teatro, acá [en el Rojas]. No sé por qué duró poco esa escuela, era muy buena. Eso también estaba de moda; estaba Pina Bausch haciendo sus cosas en Alemania, vino algunas veces y dejó secuelas, se armó la escuela de Danza Teatro, eso era buenísimo. Fue buenísimo para mí. Teníamos materias como Improvisación, Acrobacia con Marta Lantermo, unos profesores bárbaros. Ahí conocí a Vivi Tellas, que daba teatro, Edgardo Rudnitzky daba música. Eran los años ochenta, ochenta y algo, era un momento de mucha ebullición. Fue un buen momento. Pasaban cosas.

LA TÉCNICA

(O EL ARTE DE NO SOLTAR LA MANO)

Empecé en un momento a dar clases en el Rojas. El Rojas siempre fue muy informal, eso era bueno, era una institución bastante informal. Con un borde suficientemente borde para que puedas estar ahí adentro, pero también permitía que pudieras moverte con libertad. Cuando empecé a dar clases en el Rojas, nadie me pedía nada, no

hubo esas cosas como las planificaciones; a mí, igual, me gustaba hacerlas, me gusta planificar un poco, tener como una cierta idea, como una columna vertebral, pero no más que eso. Cuanto más rígida está la planificación, menos podés entregarte a la percepción. También eso cambia con el tiempo, porque ahí daba clases a adolescentes y daba Iniciación. Cuando los alumnos son más jóvenes o más inexpertos, necesitan más variación. Necesitás cambiar los ejercicios por las cosas de la atención, necesitás entretenerlos. Entonces, tenés que moverte vos con ellos, ir variando, que este no se parezca a este y que tengan la sensación de que las cosas se están moviendo. En la medida en que los alumnos son más avanzados, necesitás mucho menos de eso, cambia tu trabajo. Ya no te estás ocupando tanto del armado de tu clase, sino de lo que está pasando en ese momento, entonces los ejercicios pueden ser mucho más acotados. Pocos. No conviene moverte mucho porque te distrae. En estas circunstancias baja un poco el tejido de lo que da el profe como la organización de la clase y quedás en otro lugar más mediúmnico, me parece. Te tenés que sumergir en la clase, no estás tanto controlándola como un animador de fiestas, sino que se arma una especie de marea y cosa rara que circula y tenés que estar con los poros abiertos adentro de la clase. Los adolescentes son muy raros, para mí fueron raros. Lo primero que di acá fue eso y no los terminaba de entender. Y me encantan, pero creo que no les hubiera estado dando clases de teatro, hubiera estado haciendo otras cosas con ellos. Cosas más



MARIANA OBERSZTERN

relacionadas con el lenguaje, no sé bien. La pasé bárbaro igual, hicimos una muestra y estuvo buenísimo, pero después, cuando me invitaron a mudarme a jóvenes y adultos, me mudé.

Sobre las consignas, pienso que es bueno para una consigna estar conectada con lo que está pasando. Hace un tiempo, cuando fui a la UNA a dar unas clases, sentía una lejanía con los alumnos, como si se hubieran estado preparando para cosas distintas de lo que yo suelo hacer y tuviéramos que transitar el camino de encuentro. No es que me diera cuenta de esto racionalmente. Estando adentro de la clase, algo circula, pero empecé a sentir que algo se atascaba, que no estaba funcionando. Es como si fuera a estar adentro de una batería: porque una está manejando unos hilos, pero desde dentro de la cosa; ahí fue que empecé a sentir como si algo se atascara. No podía seguir con el ritmo. Entonces volví para atrás y dije: “¡Caramba! ¿Qué está pasando?” Entonces tuve que moverme un poco y volver a encontrar las terminales nerviosas. Me parece que no conviene seguir “en tus trece” de forma caprichosa, llevándose por delante a la gente. Con el grupo charlamos un poco. Me encantó una alumna divina que en un momento me dice: “Estoy preocupada, porque nos pedís cosas que no sabemos hacer, y todas las cosas que sabemos hacer, no nos las pedís”. Me pareció de una divinura total, y bueno, ahí es necesario escuchar. Pensaba: “¿qué tengo que hacer?, porque no voy a pedir cosas que no son las que me interesan; o sea, no me voy a mover

de acá, pero, al mismo tiempo, tengo que escuchar lo que me dicen”. Entonces, les contaba eso, les decía que estaba bueno que estuviéramos hablando de eso, porque era verdad que había entre nosotros un trecho un poco más largo del que preveíamos. A mí me gustaban mucho ellos igual. Eran talentosos y muy iridiscentes. O sea, me conquistaban, me gustaba lo que hacían y creo que yo les gustaba también, solo que había unas distancias estéticas, me parece. Estaban formados en muchas cosas, tal vez de otro *wing*, de otra zona del teatro, y me quedé pensando un par de días en qué tenía que hacer, y decidí decirles que el UNA llamaba a un director, y que creía que me tenía que mantener en esta línea, no tenía que ser condescendiente ni limar mis aristas. Iba a ser mejor para ellos la experiencia de toparse con un director con toda su complicación y ver el modo de llegar. Por ahí, lo bueno que les podía decir era que yo estaba advertida de eso y que no les iba a soltar la mano, sino al revés, tenía que lograr que ellos vinieran conmigo. Tenía que tender el puente. Fue divino, intensísimo, bárbaro. Además, somos paranoicas las personas; me gustaba que ellos estuvieran preocupados, porque iban a tener que estar conmigo muchos meses y no sé, había que servirse un buen bocado. Fue muy lindo. Adoré a esos chicos, me gustó.

Un día (¡hace años!) probé la consigna “Discoteque”. Creo que me gustaban unos ejercicios de *contact* que hacíamos, que me parecían muy buenos para los actores. Siempre veo que en las clases está esa idea de que se tiene que empezar por algo físico,

hay como una especie de compulsión a la relajación. Como si hubiera primero que relajarse. Y también me pasaba, en mis propias clases, cuando las tomaba, que pensaba “¿por qué esto?”. Cuando empecé a dar clases, primero iba haciendo, como que iba imitando un poco, hasta que en un momento cae como una certeza: “pero a mí esto no me gusta”. Y bueno, y es posible ir cambiando por cosas que sí gustan. Me gustaban los ejercicios de *contact* porque son de mucha conciencia y registro, pero en movimiento. Y entonces pensaba cómo hacer, cómo llevar eso arriba, y me parecía como ese pasaje, esos rebotes que están en el piso, que sigan en el aire, y entonces apareció esa especie de *dancing* que llamábamos “actitud discoteque”. Era un trabajo de seguir con los rebotes, con la misma conciencia del cuerpo, pero con la energía arriba. O sea, verticales, y con la energía festiva del *dancing*. Lo contrario a la relajación, en un punto, aunque con la misma conciencia. Y sin tener que pasar por esa idea de que hay que neutralizarse. Creo que después no sirve la persona así, es más sucio el trabajo. Después, otra cosa que me comí durante mucho tiempo fue el *jogging*. Es como de la misma especie de la relajación. Los alumnos preguntan “¿qué llevo?”. Ahora me volvió a pasar lo mismo, siempre que empieza el año hay algunas personas nuevas y tenés que volver al mismo diálogo, y es así: “¿qué llevo?”, y tenés que contestar: “ropa cómoda”. Decís “ropa cómoda” y terminan en *jogging*. Y después te querés matar porque estás con personas que están en *jogging*. No es lo que querés.

De vuelta, por esa idea de que se neutralizan. Como si hubiera que sacarle el color a los cuerpos o las formas o las opiniones sobre sí mismos. Me parece que es al revés. Con el tiempo me fui dando permiso de decir: “ropa cómoda, NO NECESARIAMENTE *JOGGING*”. Ahora lo que digo es, por ejemplo, si la pregunta es “¿tengo que llevar algo?”. “¡No!”. Si aparece algo de la ropa, les digo: “lo que quieras, lo que te inspire, lo que te sirva para trabajar”. En algún momento creo que agregaba algo contra el vaquero. El vaquero, con las cosas de las tachas; cuando hacés rodadas en el piso, te molesta, pero ¿qué importa?, qué fuerte es la idea de que la persona tiene que estar cómoda. No es así. Si hay algo que no es cómodo, es una clase de teatro. Sería como una entrada falseadora. No es cómoda la clase de teatro. Es otra cosa. Pasan cosas muy buenas, pero no del orden de la comodidad. Pensaba también en una cosa que me pasó con el tiempo. Me di cuenta de que a mí me gusta la persona *entera* en la clase. Lo que pasa no es una incorporación de conocimiento (es de Perogrullo lo que estoy diciendo, pero lo voy a volver a decir). No es que hay un conocimiento que la persona incorpora. Hay una experiencia que se transita. La persona lo que incorpora es su experiencia. Siempre tengo la sensación de que lo que la persona aprende de alguna manera ya está en ella. Lo que uno puede aprender es aquello para lo que ya tiene terminales nerviosas. No es que da lo mismo lo que hace el profesor, porque el profesor arma un contexto más o menos rico,

eso es importantísimo porque es la superficie contra la cual el alumno fricciona. Es importante la calidad de la experiencia y la complejidad del contexto porque influyen en lo que el alumno se puede llevar de sí mismo. Entonces yo trato de estar completa en la clase. No es que solo “trato”. Me sale así. Soy la misma que va a la clase, la que hace un ratito estaba eligiendo los tomates o en la plaza sintiendo el calorcito o estudiando una cosa y me gusta que los alumnos también estén completos. No que se vuelvan infantes, que tengan que dejar lo que son en pos de eso que está pasando. Es con lo que son que van a esa experiencia. Por eso no es similar lo que aprende una persona u otra, porque cada uno va a la cosa con algo distinto, y entonces se llevan algo distinto.

Frente a esa idea de que los alumnos se traban o tienen un “obstáculo”, me parece que, a veces, los alumnos tienen razón y a veces no. Para mí es muy diferente un obstáculo que una falta de desarrollo en eso. Me parece muy diferente. Porque es diferente lo que hay que hacer. Si es un obstáculo realmente, es la palabra “trabada”. Una zona en la que la persona tiene dificultad. Es distinto cuando la persona tiene dificultad en algo a cuando, simplemente, no tiene tránsito. Lo digo porque los alumnos suelen confundirse con eso. Creen muchas veces que tienen un obstáculo y no tienen un obstáculo (por lo menos según mi criterio). Y siento que lo veo a eso. Me dejo llevar todo el tiempo por mi criterio, no dudo. Me parece que tengo razón. Porque tengo la sensación de que veo. Me gustan

las personas y me gusta mirarlas y atender eso que pasa. Y no pasa por la razón, siento que lo “veo”. Cuando digo que “no tienen tránsito”, quiero decir que no estuvieron suficiente tiempo en contacto con ese trabajo como para encontrar lo que ya quieren encontrar, para esa cosa en particular que están buscando. Por ejemplo, alguien que te dice: “no puedo hablar. No me sale hablar”. Y bueno, pero recién empezamos, y, por ahí, escucho a la persona y veo que tiene ahí un rollo mental y va haciendo sus cositas. No es un obstáculo. Es que hay que trabajar, hay que ir con paciencia generando el lugar para que eso se despliegue. Y cuando sí hay un obstáculo, a mí me parece que hay que distraerse. No estás en una oficina que tenés que saber escribir a máquina y esto y lo otro. (Recuerdo que en una oportunidad yo mentí en un trabajo en el que tenía que escribir a máquina y dije que sabía, y, en realidad, no sabía). Porque bueno, hay situaciones en donde tenés que saber eso y eso y eso. A mi criterio, el arte no es así. Por ahí en el conservatorio sí es así. Tenés que saber no sé qué y emitir no sé cuánto, un conjunto de materias que tenés que saberlas todas para recibirte. A mí no me gusta eso, no creo que sea así el arte. Me parece que es muy caprichoso. Es una parte muy buena que tiene el arte: que uno hace lo que quiere. Lo arma con su potencia. Y lo que no es una potencia, lo deja de lado, lo dejás de lado y vas por donde está tu potencia. Y un día, cuando estás muy potente, te acordás de que no te salía hablar en verso, por ejemplo. Y volvés y tratás de hacerlo y ya tenés mucho más material

e incluso estás mejor con tu relación con las cosas. Entonces, cuando vas hacia el hablar en verso, vas con menos *super yo*, con menos preocupación y podés hacer un contacto más lúdico con la cuestión. Y lo vas a hacer. Hablás en verso. Pero me parece que siempre es el camino de la potencia. Eso es muy lindo, me parece que hace que uno se quede en ese lugar. Que quieras estar ahí.

CÓMO SE VAN VOLVIENDO HERMOSOS

Creo que hay puntos de contacto entre la creación de un objeto artístico y el trabajo en las clases. Absolutamente sí, en un punto es lo mismo. Es como si fuesen aspectos de la persona, manifestaciones de la persona. Para mí, dar clases es como un desarrollo de un aspecto que si no lo hiciera no se me desarrollaría, no sé. Son los mismos materiales, porque es el espacio, los cuerpos, los sentidos, las preguntas sobre la existencia. Es lo mismo. Me parece que lo que cambia es el lugar de la operación porque, cuando estás haciendo obra, el territorio de la operación es el objeto que estás construyendo y todos los participantes son como especies de intermediarios o de posibles medios para llegar al objeto que está ahí. Entre todos vamos hacia el objeto que está ahí. En el caso de las clases, el territorio es la persona. Es como si estuvieras trabajando sobre la persona. Entonces, a veces, los resultados estéticos que ocurren en las clases son importantes, pero hasta cierto punto. Son importantes porque las personas lo necesitan para irse testeando y ver rastros de su propio trabajo de aprendizaje. Pero el asunto es que la persona se

vuelva potente y dueña de su producción. Me parece que la misión del maestro es como si fuese un *by pass* entre la persona y sí misma. Ayudar a que la persona se pueda escuchar y tener. Registrarse, volverse potente. Me acuerdo cuando en tu grupo, hace mucho tiempo, ustedes eran muy jóvenes. Hoy me pasa que tengo alumnos más grandes, pero en ese momento había muchas personas jóvenes, y mi *tester* era que yo veía cómo se iban volviendo hermosos. Ese era mi *tester*: ver a la persona desplegada. No es solo si le sale bien la escenita, es algo más. Algo más se mueve en la clase. Por lo menos, a mí me interesa así. Era un *tester* realmente, y eso me lo quedé para siempre. Cuando veo que todos están hermosos, digo: “esto está funcionando bien”. En relación con los miedos que puedan ir apareciendo, me parece que, si es mucho, hay que irse. Hay como una cierta cantidad que no hay que apechugarla, es que no estás en el lugar indicado. En principio, el trabajo en el teatro, en las clases de teatro, es bastante exigente. Me quedé pensando en lo siguiente: ¿viste que los analistas mandan mucho a los pacientes a las clases de teatro cuando se encuentran con algo que no están pudiendo resolver en la sesión? Y muchas veces mandan personas con problemas de vinculación o muy tímidas. Hay también ahí como una especie de diferenciación. Lo mismo que con esto del obstáculo y la falta de trabajo como cosas distintas. A mí me gustan mucho los tímidos. Mucho. Es el desafío que más me gusta. Los tímidos, es decir, todo lo que no sea histriónico. No me gusta mucho el

histrionismo, no sé tanto qué hacer con eso. No tengo tanto para aportar. Me gusta más eso que está ahí, como latiendo, y hay que ir sacando de a poquito. A veces, los analistas te mandan, ya no un tímido, sino personas con problemas más fuertes de vinculación y ahí se complica, porque la clase pide mucho. Pide que estés ahí con el cuerpo, una energía alta, mucha exhibición, bastante vertiginoso. Por ahí pasás a hacer una escena en la que no sabés qué va a pasar. O yo digo: “pónganse de a dos” y el grupo es impar y hay un tercero que no es elegido. Entonces, la persona tiene que tener resto para soportar esas situaciones. Si sufre demasiado, no sirve, pero si puede absorberlo, no es ningún problema. O sea, en realidad, no encuentro un problema ahí. Estoy pensando en una vez que llegué acá, al Rojas, hace muchos años. Era el primer día de clase. No conocía a nadie, llegué (creo que era arriba). Subo las escaleras y veo quince personas quietas, completamente calladas, y digo: “¡guau! ¡Lo que viene!”. Porque iba a tener un año entero con esas personas que no se movían, no se decían nada. O sea, estaban esperando hacía diez minutos ahí y nadie había hablado con nadie. Caminé unos pasos, entré (yo primera) y tuve este pensamiento: “no. No es como yo creo. Esta es una buena señal. Es la señal de lo que estas personas se juegan acá. Ese silencio es el testimonio de lo que cada uno viene a hacer a este lugar”. Y creo que es así. Entonces, me parece que hay como una parte de miedo que es un registro de que las cosas tienen consecuencias. Que van a tener consecuencias para uno, que

pueden tener consecuencias para el mundo. Que cosas se van a mover dentro de uno, que uno no va a quedar intacto. Está bien tener un poco de miedo. Es correcto, diría.

UN TIEMPO EN EL QUE ALGO ESTÁ POR NAUFRAGAR

Con el tiempo me di cuenta de que cada vez que empieza el año armo como una especie de *flyer* y lo pongo en el Facebook, y me veo obligada a que siempre esté puesta la palabra “experimentación”. Lo pongo porque me parece que eso permite al que viene ya saber algo, como hacer su propia curaduría. Es una palabra que puede dar un poco de miedo, y el que no tiene un poco de curiosidad con eso se abstiene. Es una palabra que puede ser como un anzuelo. Que al pícaro lo atrae, y al que no está en esa tesitura le hace decir: “no, voy a otro lado donde no está la palabra ‘experimentación’”. Me parece que está bien ponerlo así porque es verdaderamente mi manera de estar en el teatro. Tanto dirigiendo como escribiendo como en las clases. Me parece que es el centro de la cuestión. A veces, me escucho decir una frase que no sé exacto cómo es, pero es del orden de “esta clase es sobre las cosas que no ocurrieron todavía”. No sobre lo que ocurrió. Lo que ocurrió ya lo sabemos. Es sobre lo que no ocurrió. Si es una clase sobre lo que ya ocurrió, es historia del teatro. Me parece que lo que me gusta producir es ese estado constante de experimentación. Si me preguntan por esas categorías más amplias como dirección, dramaturgia, y sus herramientas, me parece que no entiendo lo otro, no lo entiendo,

no sé. O sea, veo que otras personas lo hacen y son felices, y está bien. A mí no me sacia. Necesito, cuando trabajo, un cierto abismo, lo necesito, es como una adrenalina, un pasar por un tiempo en el que algo está por naufragar y lo tenés que salvar o que uno no sabe bien, no estás protegida. No estás protegida cuando trabajás. Me parece que es casi la condición. Es como inversamente proporcional, lo siento. La potencia del objeto que armes (lo digo en términos más artísticos) es inversamente proporcional (o proporcional, no sé cómo sería) a cuánto te hayas soltado del borde de la piletta. Si no moviste nada, lo que obtenés no es nada. Si moviste cosas, cuando el objeto después se constituye, tiene toda esa carga adentro. Es como la gente. La gente también es así. Ves unos viejos y decís: “¡guau!, ¡¿qué hay adentro de este?!”. Hay otras personas que crecen y es simplemente el paso del tiempo, no están llenas de nada (aunque bueno, estoy exagerando).

LA BELLEZA DE UNA PALABRA CON OTRA

En relación con esas cosas que mencionábamos antes, las cosas que uno se come, de los aprendizajes propios que ha tenido, pienso que va pasando el tiempo y los focos de atención de cada una son muy específicos y entonces es necesario armarse de ejercicios que lleven a eso que te gusta. Cuanto más pase el tiempo, más te acercás a eso, porque también vos te vas encontrando con vos, y te vas adueñando también de tus recursos. Por ejemplo, a mí me gusta mucho el lenguaje, es así, y entonces,

con el tiempo hay una gran parte de las clases que doy que están dedicadas a eso. Hay ejercicios enteros que hacen foco en eso. Que, por ahí, voy moviendo un poco o agregándoles algo o no moviéndolos mientras me están dando resultado. A veces, doy seminarios de escritura y las cosas terminan escritas, pero en las clases de teatro me gusta que no estén escritas, me gusta que queden flotando en la intemperie, que sean una materialidad más etérea. De todos modos, a veces alguien escribe y está bien, me parece bien. Igual, no veo tanta distancia entre la escritura y el lenguaje. La escritura es una forma del lenguaje, una huella impresa del lenguaje, pero me gusta mucho pensar que el lenguaje está todo el tiempo activo en la cabeza. Tengo esta idea: cuando uno piensa, escribe. Creo que esto lo comentaba en una clase de dramaturgia justamente, como si estuviese corrida la idea: me parece que pensar es escribir, y escribir en la hoja es inscribir. Eso me corre un poco las cosas. Me parece que el lenguaje surge antes en la cabeza, y me gusta hacer ejercicios que tengan que ver con eso. Tengo la sensación de que el lenguaje es mucho más de lo que uno cree. Que no es solo las palabras que vas a decir en una escena. Es una especie de *tester* de tu pensamiento creador, de tu pensamiento. Como si cuando está disparado, el lenguaje te abriera la cabeza. A estas alturas hacemos una cosa que busca trabajar directamente sobre eso, incluso, a veces, clases enteras con eso. A unos trabajos que hacemos con la gramática les llamo “rondas sintácticas”. Así se está llamando en

este momento. Vamos como enhebrando, articulando lenguaje, como muy atentos, a lo mejor, al preciosismo de la palabra y a la *juntura* —no sé si existe esa palabra— entre una palabra y otra, cómo se van adosando, como si uno pudiera detectar la belleza del punto en el que una palabra se junta con la otra. El enlace. O sea, llevar la mirada a ese lugar tan puntual y específico hace que empieces a *ver* el lenguaje. En el teatro, a veces, no se le presta siempre esa atención. Por ahí, en los nuevos autores hay más, como un trabajo más libre con el texto. En una época era el teatro el encargado de decir cosas, entonces las palabras estaban sujetas al contenido y me parece que con las palabras tuvo que pasar lo mismo que pasó con la imagen, como en las artes visuales, que en un tiempo la pintura tenía que dar cuenta de la realidad, la mimesis, y después la pintura se fue alejando de eso. Se permitió... Pasó por el impresionismo, donde estaba la huella... y después fue más lejos, hasta llegar a la abstracción, se independizó del *pattern* externo. Me parece que el lenguaje también se merece ese trabajo, incluso el teatral.

UNOS APETITOS

Es difícil rastrear cómo nacen los proyectos. Nacen en un lugar indetectable. La primera semilla siempre me parece que está lejísimos, en un lugar que uno no sabría dónde está. Cosas de otra edad, de la niñez, o no sé qué, donde se te arman unas especies de gustos o esas preguntas que te van a acompañar siempre, que todavía, a lo mejor, no tienen una forma precisa, pero

son ya unas huellas indelebles de la persona y que hacen que después la contingencia de la vida las *azuce*. Y entonces me parece que se te junta algo de atrás con algo del presente, y se proyecta una obra futura. A veces son así y a veces (pensando, por ejemplo, en Agustina Muñoz que está presente acá) una obra se gestó de esta manera: yo venía escuchando *Para el pueblo lo que es del pueblo*, hace dos o tres años. No la había escuchado durante décadas y la empecé a escuchar y me empecé a imaginar un *dancing* con eso. Ese tema tan político, con toda esa carga, mezclado con una especie de *dancing* muy *light*. Una noche estábamos saliendo de *Si el destino viene a mí*, después de la función. Íbamos a comer juntos con Musetta, y estábamos todos en la esquina. Hacía mucho frío y dije en voz alta esto: “Qué bueno hacer algo con la música de *Para el pueblo lo que es el pueblo* mientras está el discoteque”. Lo dije, y —habría quince personas— la única que me escuchó fue Agustina y la voz decía: “¡Sí, qué bueno, Marian! ¡Hagámoslo!”. Nada, ya tenía ruta y ahí fuimos e hicimos *Para el pueblo lo que es del pueblo*. Vos también lo sabés porque formaste parte. Y después no sé, hay cosas que se van macerando de a poquito. Pienso, por ejemplo, a pesar de que algunas cosas sean por una invitación, no te agarra en seco la invitación. Estás siempre con cosas, unos apetitos, unas ganas de algo. Entonces viene una invitación tal, y decís: “¡Sí!”, y se te empieza a crecer. Por ejemplo, desde hace un tiempo quería ver a unos músicos. Quería una pantalla de video con una orquesta. Venía viendo las orquestas desde hace mucho, y me en-

cantan los músicos vestidos de concierto y los instrumentos y quería filmar alguna orquesta en primer plano y no sabía cómo hacerlo porque era una producción gigante y Vivi [Tellas] me invitó —eso fue el año pasado— a trabajar ahí en el Sarmiento [Teatro] y dije: “¡Lo puedo hacer!”.

LA CURADURÍA O EL GUSTO POR LAS PERSONAS

El trabajo de la curaduría se parece, en algún sentido, a lo docente en la medida en que se hace un acompañamiento y, quizás, se parece menos a lo creativo. Aunque tampoco es docente porque no estás enseñando nada. Es más bien como una interlocución. Y no sé, creo que usás partes de cosas en esas tareas, pero que no son completamente eso. Por ejemplo, usás mucho tu gusto por las personas. Eso es muy importante para dar clase y para los trabajos curatoriales. Para el teatro no tanto. Puede ser un extra o, bueno, se infiltran sobre qué se tratan las obras. Pienso que Vivi [Tellas] para mí fue y sigue siendo un referente en eso. La palabra viene más de las artes visuales. En el teatro apareció mucho después. Y me parece que la primera que empezó a hacer cosas de esa índole fue Vivi. Y es una buena referencia. Me gusta el lado por el que va, y me gusta que esté de nuevo en el Sarmiento, creo que es bueno para todos. Y después otras referencias, yo ando siempre muy cerquita de las artes visuales. Tengo una parte de mi corazón allí. Veo todo el tiempo cosas, me gusta pensar en que las obras necesitan su contexto, como generar la situación en la que puedan ser

espectadas. Pienso ahora, por ejemplo, en el último trabajo de curaduría en el C.C. Kirchner, una de las cosas importantes era que cada obra pudiera estar en el lugar espacial que tenía que estar. Me gustó mucho eso del ciclo. Me gustaba mucho ver las obras en conexión con los espacios. Creo que a la gente que fue también le gustaba mucho eso. La situación de cada obra en sí misma y el derrotero que hacían entre una y otra obra: desde donde entraban hacia un mundo diferente en el que cada artista había ensamblado una obra en ese lugar. Me gusta mucho ese rol. Es más tranquilo. Es de acompañamiento. Y me puedo dar el gusto de elegir personas que me gusta mucho lo que hacen y colaborarles de alguna manera, ver el despliegue de eso. Es lindo lo que pasa.

MÁS LIGERAS DE EQUIPAJE (UNAS PALABRAS INVISIBLES)

En relación con ciertas herramientas o categorías de la dramaturgia o del teatro más tradicional, la verdad es que no les presto mucha atención, no siento que me hablen a mí. No tengo nada que hacer con ellas. Son un estorbo. Estás construyendo, por ejemplo, un personaje que, a lo mejor, no tiene nombre y que está en una situación que no tiene pasado ni futuro, sino que es un acontecimiento escénico en ese momento. ¿De qué te sirve saber su comprensión psicológica?, si el padre lo había querido... o sea, todas esas cosas que, a veces, te piden (o te pedían) los actores. No te sirve para nada en esa situación porque te crea una especie de equívoco, de que tenés que

estar contestando a eso, y te quita de lo que realmente tenés que hacer que es estar en el presente de las tensiones escénicas, tenés que estar más ligero de equipaje. De ese equipaje, para poder llenarte de este. Entonces, me parece que, paulatinamente, eso está cayendo en un cierto desuso para el teatro contemporáneo.

Lo que sí hago es inventarme algunas categorías para mí. No me doy cuenta, no lo hago a propósito. Pero me doy cuenta porque, a veces, me cargan con palabras, se ve que sí me invento cosas. Está bueno eso, me parece. Creo que inventamos... No sé si yo las invento. Se inventan en el trabajo, van siendo necesarias. En las obras de teatro también pasa eso. Es como si necesitaras unas palabras que no existen y empezás a llamar así a las cosas y fuera de ese contexto no significan nada para nadie. Yo me acuerdo de que contaba en una entrevista sobre la palabra “neuralgia” que era algo que usábamos en el precalentamiento de *Si el destino viene a mí*. Cuando terminábamos los tecitos y nos teníamos que poner a trabajar, yo decía: “bueno, empecemos con la *neuralgia*”. Y empezaban a pasar unas cosas, y en cada obra hay otro arsenal de palabras que se usan y que sirven solo para la ocasión. Para ese grupo de gente. Hace un tiempo estaba en una conversación, una entrevista para una revista con Marcelo Dansey y él me preguntaba si yo tenía un método. Ni terminé de escucharlo y le dije: “¡No!”. Escucho la palabra “método” y no me gusta, y pienso que si lo tuviera, lo negaría. Y cuando él me volvía a preguntar “¿y entonces cómo hacés?”, yo,

creo que a propósito, le decía: “tengo unos *tips*”. Y me gustaba decirle eso a alguien como Marcelo [Dansey]. Y pienso que sí, que son una especie de *tips*, y que está bueno dejarlos en la categoría que podrías abandonar, cambiar por otros, que no sea una artillería pesada. Que no se solemnice. Más invisibles, no sé. Mientras sirve, es. Es como si algo se activara en medio de la clase, en el ensayo con otros. No es de uno.

APROVECHAR EL MOMENTO

Pienso que durante mucho tiempo no me di cuenta de alguna particularidad que tuviera lugar en mi carrera por ser mujer. En parte debe ser por cosas que pasaron socialmente y en parte también por una característica mía. Tengo una tendencia a no preguntarme por ciertas cosas que tienen que ver conmigo. Voy silbando bajito, me parece. Como que si le pongo demasiado peso a algo, empiezan cosas en mí que no me sirven. Empieza la especulación, que no me gusta, o la paranoia, que tampoco me gusta. Entonces, me sirvo más a mí, y estoy mejor cuando estoy muy en el presente. Cuando miro para atrás, digo sí, seguramente fue más difícil. El otro día pensaba... Ahora que está esta situación, que me interesa mucho esto del avance del feminismo como la visibilización de una situación que estaba medio enquistada o endicada y que está volviéndose visible. Y está muy bueno, estoy participando de eso porque me interesa. Fui al 8M con las artistas visuales y a la firma por la despenalización, con NP Literatura. Sé que se está gestando uno de directoras, dramatur-

gas y actrices, y pensaba que, por suerte, están los tres rubros en el mismo porque si cerrasen directoras y si achicaras un poco la edad, me daba gracia pensar en esto, decir a la gente de mi generación, hacer un NP directoras de mi generación, y somos cinco. Y me parecía una buena manifestación, porque sería un testimonio crudo de lo que estaba ocurriendo. Pero mientras estaba ocurriendo yo no le estaba prestando atención. Hay algo que pasó ahora que me gusta mucho que es que la situación está atravesando a todas las clases sociales. Es como si la preocupación de una zona socio-cultural está incluyendo a la otra. Antes no estaba pasando eso. Entonces, por ahí, las reivindicaciones parecían menos urgentes. No digo que no fueran importantes. Pero menos urgentes. Todo un tiempo estuvimos ocupados de la pobreza, por lo menos para mí era una cosa indagada y con mucha posición tomada frente a eso, y no me daba cuenta de que adentro de eso estaban las mujeres pobres, como si fuese encima de eso. Entonces me parece que ahora hay una mirada sobre eso y hay que aprovecharla. Hay que aprovechar el momento para producir cosas en relación con eso.

FICHA TÉCNICA:

Entrevista a Mariana Obersztern por Marina Jurberg

Epílogo poético de Agustina Muñoz

Edición de Marina Jurberg

Centro Cultural Ricardo Rojas – 10 de mayo de 2018

Disponible en ebook en <http://www.rojas.uba.ar/contenidos/entrevistas.php> y editadas en formato audiovisual en <http://webtv.uba.ar>



MARIANA OBERSZTERN

3.

MAIAMAR ABRODOS **UN MUNDO EN FUNCIÓN DE MUCHOS OTROS MUNDOS**

ENTREVISTA POR BOSQUEJOS

Maiamar Abrodos es actriz, escenógrafa, vestuarista y maestra formada en la EMAD, la USAL, La Cárcova y con diversos maestros. Además, transitó otras disciplinas, como canto, entrenamiento físico, dramaturgia y teatro callejero. Participó en más de 50 obras como actriz, escenógrafa, vestuarista, diseñadora y asesora estética, y recibió diferentes premios por sus participaciones. Es docente de escenografía en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD), donde dirige la carrera de Escenografía, así como en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Nos comparte un mundo: la escenógrafa que mira el espacio que también recorre, la actriz que lo habita conociéndolo también desde afuera; una maestra que se piensa como una guía en los procesos.

LA RUTA QUE FUI HACIENDO

Primero fui escenógrafa y vestuarista. Estudié y trabajé bastante en esas disciplinas. Y lo primero que tengo que decir —porque no lo puedo evitar— es que soy una mujer transgénero que viví mucho tiempo de cambio entre una cosa y la otra. Viví como “escenógrafo” y “vestuarista”, y trabajé mucho. y, cuando me di cuenta de que podía ser actor, empecé a estudiar actuación y a meterme en el mundo y, en realidad, me di cuenta de algo: mi problema anterior era que no podía ser actriz, que era lo que quería ser. Recorrí ese camino de la actuación hasta que no resistí más y ahí empezó el cambio de género. En ese tiempo lo que me iba pasando es que me centré bastante en la escenografía y en el vestuario, básicamente en el teatro independiente. Y después empecé a darme cuenta de que, en realidad, lo otro era el camino personal. Pero ya había empezado a trabajar como docente y esa fue la ruta que fui haciendo, en general. Empecé a reconocer en algún momento que el hecho de haber transitado los dos lugares me abría otros conceptos. Yo venía de una educación bastante más cuadrada, inclusive escenográficamente: muy “Colón”, que era la educación de El Salvador en ese momento. Y la calle me dijo otra cosa, la calle me empezó a decir: “Mirá, esto es de otra forma, y tenés que robar en los teatros en los que hay madera y cosas”. Eso ahora lo enseño: cómo afanar mejor, que no se note en el camino una maderita, algo. Porque es necesaria en el momento y está justificadísima: es muy necesaria para el bastidor

esa madera. Y eso, de a poco, me fue enseñando a mí misma. Fue un autoaprendizaje. Hay todo un mundo que no conocía, que lo fui descubriendo a los ponchazos y así empecé a entender. Me acuerdo de que mis compañeros de actuación (cuando estaba estudiando actuación en la EMAD) decían que nuestro curso era en el que mejor estaba dispuesto el espacio. Y era yo quien le ponía un trapo a todo. O sea, cuando había un problema con una mesa tumbara, le ponía un trapito y parecía que estaba mejor. Estamos hablando de otra época, hoy ya no resistiría. Pero en ese momento resistía y parecía como un “¡qué lindo!”. Era una resolución muy básica para alguien que era escenógrafa, pero no para actores. Y ahí empecé a entender una conexión entre vivir un mundo y vivir otro mundo, que creo que un poco también es la historia de mi vida. Vivir varios mundos en una sola vida. En las otras no sé qué habré hecho, pero me tocó esta así (algunas cosas sé que hice, pero no lo puedo revelar. No fui tan buena como creen). Y lo que empezó a pasar es que comencé a entender el mundo. Y ahora, con los años, con el tiempo, con la experiencia, hay algo que capitalizo sobre la acción y trabajo más sobre ella, y siempre estoy tratando de nutrirme. Como yo soy maestra de escenografía, pero profesionalmente soy actriz —o sea, trabajo como actriz—, siempre estoy compartiendo la sala o las escuelas o qué sé yo, con gente que es muy escenógrafa, que es muy plástica. Allí, entonces, las dos visiones empiezan a implantar un nuevo mundo.

UNA GUÍA Y EL CONOCIMIENTO

De todas formas, como educadora una se constituye como una guía. Tengo una teoría que es muy mía —piensen que tengo una cosa medio mística que siempre me abarca—, el intelecto dice: “Bueno, estúpida, tratá de ponerle un fundamento”, y entonces se lo busco. Creo que tenemos el conocimiento del todo. Lo que hay que hacer es sacarlo a la luz. Y eso lo hace la educación: empezar a poner en la luz de la vida de cada uno ese conocimiento. Y después está todo lo técnico que ese conocimiento requiere para que pueda expresarse y vivir. Tiene que ver básicamente con eso. Tiene algo de contradictorio lo que pienso: por un lado, es como si te dijera que no soy yo misma y ver al otro en donde está, quién es, qué está haciendo, cómo lo está haciendo y cuál es el camino que está tomando. Pero, por otro lado, también es un poco mentira que no soy yo misma. Porque igual estoy ahí, porque le estoy diciendo: “Mirá que esto no. Es por acá. Esto no, esta sombra no funciona”. Hay una relación con un conocimiento práctico de la situación y algo de lo emocional que empieza a funcionar ahí. Es también ver un poco al otro. Es distanciarte y preguntarte: ¿qué está pasando acá? Yo doy clases a actores y a directores y a escenógrafos e iluminadores. Los escenógrafos e iluminadores trabajan sobre un mundo que es estético. Los directores y los actores, si bien tienen que abarcar ese mundo estético, no es lo primario, entonces vos ves unos dibujos que te llevan a decir: “Bueh...”. Pero no podría decirles nunca eso. Creo que

más allá de cómo está hecho un dibujo, de lo técnico, si hay sinceridad en el trabajo, si hay profundidad en esa búsqueda, sea lo que sea, va a seguir ese camino. No puedo frustrar eso, porque hay sinceridad. Diferente es cuando sentís que lo copiaron, que se lo hizo otro, y planteás: “bueno, hablemos sobre esto”.

Trabajo en la Tecnicatura Superior en Escenografía de la EMAD, que considero que es muy buena. Y en la que todo el grupo de docentes está trabajando para que sea una escuela excelsa en lo que hace. Siempre hay investigación, probar, buscar y ver métodos. También tenemos problemitas de espacio y de presupuesto, pero estamos trabajando en escenografía y vestuario con mucha conciencia de desarrollo para que se entienda el mundo que hay que vivir. Fundamentalmente, me parece que lo importante, lo que los escenógrafos tienen que entender es que no es un mundo solitario, individual, sino un mundo que se construye y se narra en función de muchos otros mundos. Un director que es creador, un músico o música que son creadores, un actor, una actriz que son creadores de la situación, entonces, todos esos mundos están narrados y me inserto allí como escenógrafa, como vestuarista y estoy co-creando. Creo que eso es lo fundamental que hay que entender, que muchas veces es un poquito... No voy a entrar en críticas, pero creo que es lo que pasa en algunas escuelas que están tan desde el lado plástico que se distancian del mundo en el que se está desarrollando la creación.

LA INCERTIDUMBRE COMO MOTOR

Lo colectivo y lo individual no pueden despegarse uno del otro, uno es con el otro. Sí hay un trabajo siempre individual, que tiene que ver con mi propia creación. Y eso me parece que cada uno lo va recorriendo en su vida y nunca terminás, porque, cuando sentís que terminaste, yo —al menos desde lo personal— entraría en una desesperación increíble de que la vida se acaba, no sé, porque hay algo infinito en eso. No hay un margen. Y el mundo colectivo es el mundo en el que vivís. No podemos dejar de ser seres sociopolíticos, comunitarios. El teatro es comunitario, la acción del arte es comunitaria, porque, aunque seas pintora, es individual para vos, pero está para que alguien lo reciba.

Cuando llegás a un nivel de certeza con determinadas cosas, empiezan a aparecer nuevas incertidumbres, y eso nunca se acaba. Porque vos estás en un lugar: tengo esta certeza, llegué hasta este punto, y ahí algo se te empieza a desajustar porque hay otro mundo que se va abriendo. Por ejemplo, el género... Yo soy una mujer transgénero y el género todavía lo estoy trabajando, porque ahora con las nuevas formas, el inclusivo me está costando un poco. Porque soy re heteronormativa en otro punto. Lo digo medio en chiste, medio en serio, pero es real. Hice toda una construcción de género de mi vida, que esto y lo otro. Y ahora, el “elle”. ¡Vamos de nuevo! Pero esa es la vida, y me parece que eso es una de las cosas más ricas. Eso es lo que fundamentalmente hace que estés presente todo el tiempo. Te hace sentir viva y es lo que te mantiene como artista.



MAIAMAR ABRODOS

DONDE SE CIFRA EL DESEO

Mi abuela era pintora, y yo pintaba con ella. Me hacía pintar y recuerdo con mucha claridad uno de sus cuadros que tiene una mancha: es mi mancha. Eso me marcó para toda la vida. Por un lado, hablar de mi abuela me emociona un poco, pero fue como mi gran mentora en la vida. Y, por otro lado, mi viejo era un actor frustrado en un sentido —si bien frustrado no es la palabra—, fue un actor que nunca se desarrolló y como él era hermano de unos folkloristas famosos, quedó como a la sombra de ellos y eso también entró en mí. Entonces, tengo esos dos mundos que andan dando vueltas, sintiendo que están presentes todo el tiempo. Trabajando en el atelier de mi abuela, no sé si ella me invitaba a pintar o yo tomaba ese lugar. Y aparte estaba enamoradísima de ella, así que era eso, todo. Sigue vigente. Mi vieja me lo dijo durante años: “Sos igual a tu abuela” (no me lo decía en el buen sentido de la palabra, pero era la realidad). Soy bastante igual a mi abuela, aunque más tranquilita. Era más brava que la miércoles.

APRENDER A RECONOCER EL PROPIO MUNDO

Tuve una gran maestra: Marta Baleani fue profesora mía en el Salvador. Era profesora de Visión y creo que fue la que me enseñó a ver. Ella era sordomuda, así que era bastante paradójica su manera de explicar y yo le entendía todo. Y después admiré mucho a Renata Schussheim, pero eso era más de afuera, más desde yo saliendo al terreno y ella ya era famosa con sus

maniqués y todo eso. Renata Schussheim y también Graciela Galán me marcaron un lugar. También le tengo que agradecer mucho a Alberto Bellati, aprendí mucho de él. Era bravísimo, teníamos una relación bastante intensa. Fui asistente de él en casi todo, y la verdad es que me enseñó mucho. Hay cosas de mi formación que retomo como maestra y otras que decido abandonar. Abandoné —y lo abandono para siempre— el “esto se hace así”. Los trabajos son una posibilidad: funcionan o no funcionan, ahí lo vamos a ver. Y lo que más tomé de mi formación es el “veamos qué pasa con esto”. Parece ambiguo, pero me parece que también es eso, lo que decía antes, un poco constituirte o convertirte en una guía en este momento de tránsito —o para siempre si es necesario— para la otra persona. Y otra cosa que también empecé a tomar, y con los años empecé a saber y que cada vez me resulta más clara, es que aprendés todo el tiempo. Estás todo el tiempo aprendiendo. Los alumnos te traen cosas que te asombran. Muchas veces me asombro en determinadas situaciones. Por ejemplo, yo les hago hacer un trabajo de texturas, que es un chino. Raro. En la muestra que acompaña este ciclo están expuestos los trabajos de los alumnos, amo ese trabajo profundamente. Es una investigación sobre las texturas: tenés que copiar textualmente esa textura, a continuación hay que dibujar lo que sentís de ella, luego tenés que pintarlo y después buscar una síntesis (una síntesis que no sea creada, que sea algo, que sea natural, preexistente, alguna foto de algo, que represente toda esta línea). Y

siempre me sorprende este trabajo, porque hay algo que empieza a pasar y se los digo: “Este es tu mundo. El trabajo es aprender a reconocerlo, vivirlo, y si lo odiás en ese momento..., empecé a quererlo, acá estás. Porque de aquí en adelante es la cosa”. Les hago hacer ahora a muchos una maqueta cuadrada que tiene bastantes dificultades, y cuando llega, concluida, con todos los pasos que tiene, ahí ves a la persona. Con lo bueno, o con lo malo. Por eso también es muy difícil decir “esto sí” o “esto no”. Es muy difícil poner una nota (salvo que vea que se trata de un chanta o una chanta total y que hizo cualquiera para cumplir, que es lo que menos me interesa). Es muy difícil... Pongo notas muy altas en general. Cosa que no está bueno, voy a empezar a cambiar eso. Pero enseñamos arte. Cuando enseñamos arte, hay un parámetro muy complicado en eso. Había otras formas en otros momentos. La EMAD, por ejemplo, tenía otra forma: aprobó / no aprobó. Pero no te sirve para el mercado internacional, las becas, esto y aquello. Entonces tenés que volver a las notas. De todas formas, a los del profesorado de la EMAD les digo que a ellos les pongo notas más altas porque no les voy a cagar el promedio dado que no van a ser escenógrafos. Pero a los escenógrafos también les pongo notas altas y van a ser eso. Y, a veces, vos ves cada trabajo que... Aunque también hay gente a la que le reconocés el empeño y el esfuerzo que puso. Hay varios que saben de qué hablo... Después diferenciás un poco. Eso siempre que haya conciencia del laburo. Si no hay conciencia, ahí hablamos de otro

tema y de otra cosa, porque todo lo que construimos también es parte de la educación. También hay que ser responsable de ese hecho. Valoro el proceso, porque, si no, siempre hablamos de eso y calificamos las conclusiones, no los procesos.

TÉCNICAS, EJERCICIOS, DEVOLUCIONES Y OTRAS AVENTURAS PEDAGÓGICAS

Pienso que la técnica es una herramienta preciosa. Por eso me parece que una consigna para funcionar tiene que tener claridad. Básicamente, claridad. La consigna debe ser clara. Así tenga ambigüedad, pero tiene que ser clara como consigna, por lo menos. Al gestar o inventar un ejercicio nuevo, suelo tener en cuenta lo que voy observando, lo que voy sintiendo y también lo que voy entendiendo que funciona como un error para modificar después. Ese ejercicio de las texturitas lo voy cambiando y lo voy cambiando... A veces, armo consignas en función de la misma devolución que dan los alumnos. El año pasado, por ejemplo, en una materia que doy —Introducción al espacio—, les propongo a directores, actores, otros escenógrafos que vengan a ver la exposición de los trabajos. Califico yo, pero siempre en las devoluciones empiezan a aparecer otros mundos narrativos. Y se abre todo un camino. Pablo [D’Elía], el año pasado, que vino a ver la exposición, me dijo: “¿Por qué no hacés un ejercicio previo antes de que hagan el trabajo final?”, y la verdad que este año hice un trabajo previo y funcionó, porque a partir de allí pudieron probar una serie

de cosas antes de ir hacia la conclusión: pudieron ver. A veces pienso que es uno de los elementos más importantes del teatro en general: poder distanciarte y ver. Que es lo más difícil que hay. Es muy difícil ver en lo que estás tan metida y creando, o co-creando, que es mejor.

Doy clases en la UNA a actores, directores e iluminadores. En la EMAD, en el profesorado, y en la carrera de Escenografía. Eso es más específico y funciona de otra manera, pero, por ejemplo, en la UNA y en el profesorado, hago más o menos un lip-sync de lo mismo porque observo estructuras de algunos trabajos que funcionan. Por un lado, la matriz sobre la que trabajo es investigar forma, textura y color, y, por el otro lado, trabajar cómo funciona la bidimensión, cómo funciona la tridimensión, y cómo se completan o enlazan entre sí. Eso es la base de lo que yo conceptualizo cómo una debería investigar. Después hay trabajos específicos para cada cosa y depende el cuatrimestre. En la UNA y en el profesorado de la EMAD doy solo cuatrimestrales. En el cuatrimestre hacés como un “Mac Combo” de todos estos procesos: rapidito y al pie. Entonces: caja italiana conservadora y una maqueta cuadrada, que es más anárquica, para abarcar todos esos mundos y comprender esas estructuras. Y en la carrera de Escenografía de la EMAD la búsqueda es más específica, aunque también depende de la materia, por supuesto. Por ejemplo, en Taller de realización se les pide meter las manos en la masa y no queda mucho más: ponerse a laburar y elaborar teoría en función de

eso. Últimamente estoy incorporando cada vez más una narrativa descriptiva del trabajo: les pido a los alumnos una bitácora de trabajo, porque les permite ordenarse. Es un registro, y aparece cualquier cosa, te dicen: “Fue una porquería, no entendí nada hasta que empecé a entenderlo”. Y quiero eso, no pretendo otra cosa, porque es la propia bitácora. Cuando empecé a dar clases, también entendí la importancia de las correcciones que yo había recibido de mis trabajos cuando estudiaba, porque eran las que más me servían para entender cómo preparar las clases. Si la corrección quedaba grabada, era un indicio. Por ejemplo, cuando estudiaba, odiaba hacer planos, lo odiaba mucho; paradójicamente, en un momento empecé a dar clases de planos todo el tiempo, de cómo hacer un plano, una planta. Después eso se mezcló, pero... entonces me pregunté: “¿cómo se hacía esto?”, y fueron las correcciones las que a mí me sirvieron para entender cómo trabajar determinadas cosas.

En ese sentido, las devoluciones de un trabajo llevan un tiempo de sentarte y ver y que la otra persona te explique qué intentó y qué hizo y a partir de ahí empezar a construir ese universo y ver en dónde está funcionando y en dónde no. Y qué es lo que está queriendo contar, también, a través de eso. Estoy hablando de criterios, no de cosas métricas, porque esta carrera también tiene una cosa métrica que es “esto funciona, esto no funciona”, que tiene que ver con la métrica precisa de determinadas cuestiones. Me refiero a otra cosa: cuando se está en la búsqueda de un criterio plástico,

estético, un mundo narrativo en eso. En ese sentido, en relación con las devoluciones, yo no anulo. Estoy revelando muchos secretos, que van a ser vividos dentro de poco por muchos alumnos que están aquí... Pero trato de no anular. De todas formas, se sufre, porque, a veces, desde el rol docente, ves un trabajo y pensás: “¡no funciona por ningún lado!”. Entonces, el trabajo es ir generando un camino para ver si se entiende que tiene que funcionar en algún lugar. Pero sí, no quisiera anular nada. En algún momento, entre todas las cosas que señalé en una devolución, quizás te dije: “no sirve para nada”. Pero ya está relajado, digerido, y es como si se divorciaran de vos, pero nunca te llegaste a dar cuenta bien hasta que desapareció. Es como la vida. Para mí es siempre pensar que la devolución es un diálogo con ese artista que trajo el material y me resulta importante que los otros que están alrededor también vean, que lo entiendan y que digan, porque ahí se va construyendo la situación. Por eso invito a otra gente a que analice. Además, porque hay algo —y esto tiene que ver con escenógrafos puntualmente— muy concreto que es que vos estás creando para otros que van a estar mirando esto. Y cuando hay un ciclo lectivo que está teniendo lugar, un desarrollo, también es importante. Porque cuando tenés compañeros que son permanentes, ellos te conocen bastante más de lo que una cree. Tengo un amigo que fue compañero mío en la facultad, Alfredo González. Y él me dice cosas que yo hacía: “Vos hacías esto”. Y yo le digo: “No, nada que ver”, porque ni me acuerdo de eso. Pero él lo tiene más

claro. Así como yo tengo cosas más claras de él y cuando se las planteo y las niega, le digo: “No te vengas a hacer el fino, porque no lo sos”.

EL PLACER EN EL TIEMPO (O CÓMO APRENDER A VER)

En los procesos creativos se sufre. El placer aflora cuando terminaste de hacer todo y lo ves. El placer aparece con el tiempo. El sufrimiento es tal en un momento que no para, no para, no para, y después de un tiempo... Es como cuando actuás: la obra la empezás a disfrutar después de la octava, décima función. Ahí descubrí: “¡Ah!, es por acá”, y entonces decís: “Estoy divina”. Igual, somos muy morbosos en ese sentido: tenemos placer de ese mismo sufrimiento. Es lo que creamos. Por lo menos a mí me ha pasado un montón de ver cosas del pasado (no del pasado pasado, sino del pasado reciente), que digo: “¡Ay! no estaba tan mal”. Y bueno, quizás del pasado pasado también. Qué se va a hacer. Me doy cuenta ahora. En ese momento no aproveché un cuerno. Así quedé: sola.

Esas experiencias también te posicionan frente a los obstáculos o el fracaso de los alumnos. Por un lado, hay que acompañarlo, un poco tratando de ser un paño frío en la situación y tratando de poner un poco de cariño también. Abrazar a una persona también es como cambiar un poco el esquema. Llorá también todo lo que quieras, hasta donde quieras, y después tenés dos alternativas: esta o esta. O muchas más, las encontrará cada uno. Pensar qué es mejor y dejar que haga su ruta. Me pasó eso con

una alumna que un día vino a casa y estaba muy mal. Vino a casa, hablamos y lloró desconsoladamente, y pensé: “Bueno, va a dejar todo”. Tuvo premios ahora. Siguió. Creo que ella necesitaba en aquel momento ese gran desahogo y cambió totalmente su visión. Pero necesitaba decir todo eso que dijo, necesitaba entender dónde estaba parada. Lo puedo decir de otros, porque puedo verlo. Pero en mí, no sé; cuando entrás en la sombra, todo es sombra. No hay nada que tenga un ápice de luz, hasta que en algún momento una palabra o algo... Muchas veces recibí esas palabras, a veces de la persona más inesperada, y eso quedó grabado en mi vida para siempre (no es que me proponga serlo, porque nunca sabés cuando lo sos o no). Creo que podés tener cien alumnos y podés conocerlos a todos. Por lo menos eso es una teoría mía. De verlos. Pero también tengo que reconocer que, dolorosamente, tuve que aprender a ver, porque era la única manera de sostenerme. Era la única manera de sostener la vida. Y hubo gente que estuvo ahí (y gente que no, también). Ahora, si veo bien o mal, no lo sé; pero digo, bueno, por lo menos trato de ver. Estoy usando mucho antejo últimamente, así que no se confíen de lo que digo (el chiste es para aliviar porque me pongo tensa y quiero llorar).

LOS PROCESOS CREATIVOS: TODO JUNTO Y A LA VEZ

Justo en estos días estoy volviendo a hacer una escenografía y vestuario para un monólogo. Me enganché con eso y me planteé un poco cómo encarar el proceso

de investigación de una escenografía. Me doy cuenta de que lo que más me funciona es ver el ensayo. Claramente allí es donde puedo entender qué es lo que pasa. Hay algo... Una aprende a leer el cuerpo del actor y, entonces, al leer esos cuerpos, lo que vos estás viendo, es. Eso te va abriendo un mundo. Entonces digo: “Si la piba va a bailar tap, no le puedo poner una alfombra porque tiene que bailar tap y no va a sonar un cuerno”. Entonces empiezan las preguntas: “¿cómo hago esto?”. Ayer un alumno de la EMAD me mostraba su escenografía, le señalo una cosa, y después viene Norberto Laino y le señala exactamente lo mismo (sin haber hablado entre nosotros). A mí me debe pasar lo mismo que le pasa a ese alumno al construir, lo que sucede es que se construye una visión de afuera que permite la observación y esa visión es una construcción que también permite la experiencia de vida. Necesito que alguien me vea para que me haga señalamientos, o que me ayude en ese tránsito para entender algo que no puedo ver.

Tanto en el proceso de gestación de un vestuario como de una escenografía, el primer acercamiento es a la morfología. Cómo se constituye un espacio, cuáles son las virtudes y los defectos para poder transformarlo o no transformarlo. Es sentarte y verlo. El cuerpo es más sinuoso en un sentido, porque, por un lado, está lo físico y, por otro lado, está lo energético de ese cuerpo. Hace muchos años les hacía hacer un ejercicio que tenía que ver con trabajar con el hemisferio derecho y entonces trabajaban con líneas. Consiste en ir a ver un ensayo

y dibujar líneas sin mirar la hoja y ver qué sucede. Eso es un trabajo del hemisferio derecho, que es lo más difícil del mundo, porque todos somos controladores de la situación. Entonces la propuesta es ver la obra y dibujar. Al observar el resultado, quizás quedaba un pequeño plano de línea, que, por ahí, era un gran borrón, pero una matriz empezaba a aparecer en eso y tiene que ver con algo que hace el cuerpo. Y si es un cuerpo inteligente, más. También hay ejercicios, como dibujar un modelo vivo, o una naturaleza muerta, una escalera, una cosita. Y lo que empieza a pasar cuando dibujás, dibujás, dibujás..., lo primero es que empezás a conocer tu propia línea. Después de tanto observar, empezás a darte cuenta en dónde están las fuerzas y los apoyos. Les proponía hacer un poco eso en los ensayos. Y lo que empieza a aparecer es básicamente una matriz. Eso después desaparece porque es un tiempo, es más de investigación. Luego es posible empezar la investigación por otros elementos: por ejemplo, si es de época o no, si es anacrónico o no... Yo no les propongo trabajar con un método secuenciado. Luego hay tiempo de empezar a desglosar, pero en el inicio es más bien “todo junto y a la vez”. Y es una idea, la matriz de una idea. Trabajo más desde el azar en ese sentido. Hay algo de control en ese azar de todas formas, porque tengo Luna en Virgo. Pero también hay espacio para las obsesiones, aquellas cosas que no surgen por accidente. Son las dos cosas a la vez. Primero hay una consigna concreta. La claridad de la consigna es importante. La consigna debe ser

clara porque es un camino por tomar. Después de la realización de esa consigna concreta, empieza a aparecer un azar. Digo, si están dibujando telones, hay un azar que te propone, entre el boceto que tenés y lo que tenés que reproducir, que tiene que ver con tu pulso, con tu mano, con tu manera de expresarlo. Y lo que podés ver y no podés ver. Y después cómo reproducir eso mismo. Entonces, ahí se empieza a construir ese azar. Y ese azar después hay que llevarlo a buen puerto para que empiece a ser lo que debe ser con la transformación que tenga. A veces, les pido que sean exactos, insisto con que tiene que ser exacto, porque esa exactitud, a veces, te va dando material para laburar en el propio azar. Aunque también tengo mis dudas; hoy Julia me decía: “Tengo que hacer esto que no entiendo nada cómo es, o puedo hacer esto otro...”. “Y bueno —le digo—, yo haría esto, pero si querés, hacé el sombreadito”. “¡Ay, bueno! ¡Me da un alivio!”. Hizo el sombreadito y le quedó re bien. Y digo, bueno, va por ese lado. Y ese es su azar. Cuando no estoy en un proyecto creativo específico, me gusta cocinar, pero cuando mucha gente va a venir a comer. Si no, no. No es que sea “la” cocinera, todos creen que cocino mejor de lo que cocino, pero es porque, bueno, todo tiene mucho condimento. De todos modos, es difícil la distinción entre qué es arte y qué es trabajo, porque el arte abarca todo. Cuando cocinás, también estás haciendo arte de tu cocina. Le pongo a las empanadas orégano arriba. Bueno, es mi visión de la empanada. Pero es verdad. Porque sos una unidad

en ese sentido. Entonces no hay nada que se te despegue en la vida. Es parte de tu ser. Es que eso es lo que tiene el arte. Hoy me cargaban porque vine con el tapado, glamorosa y qué sé yo, y me decían: “No es un personaje lo que vas a hacer, sos vos”. Y más o menos es lo mismo, un personaje y yo es un poco lo mismo desde un concepto. Pero tiene que ver con eso, fundamentalmente. Para mí, hay una unidad en el ser, que tiene que ver con ese ser y ser es todo ese conjunto. Para mí, es mucho más difícil separarlo. Sí, quizás cuando pienso en que hay que limpiar la casa, es un embole, todos tenemos ganas de tener una persona que sea la creadora de ese mundo siempre, todos los días. Pero es imposible, en esta sociedad, con esta economía. Cuando recibo un texto, primero lo leo como actriz. Leo la estructura de un personaje y me engancha con eso o con una idea. Siempre hay una idea que empieza a rondar en la cabeza, que es vaga. Y el encuentro con la directora o el director te hace empezar a anclar en conceptos. A veces busco imágenes, que creo que tienen relación y entonces empiezo a narrar un mundo de imágenes y ver qué creo con esas imágenes. Imágenes que pueden ser narrativas del texto o no; por ejemplo, una mancha de color, o algo que empieza a ser parte de ese mundo. Soy mucho más abstracta que lo que la gente cree en ese sentido. Y después soy re barroca en otras cosas. Pero hay un pensamiento primario que es bastante más abstracto en la estructura. Empieza a horadar una idea que no se materializa. He esperado siempre la charla con el otro

para tratar de cerrar un concepto. Y si lo tengo que hacer sola, creo que lo primero que empiezo a buscar son imágenes que me ayuden a disparar. Considero que todo está hecho de alguna manera y todo es un relato. Nada me puede anular a mí. Viste que es muy típico en la actuación que te digan: “no mires qué hizo esta actriz o este actor, para que no te condicione”. No me debe condicionar nunca lo que hizo otra persona. Porque puedo tomar lo mejor de eso y será mi modo de abstraer esa idea. Yo hacía Sueño de una noche de verano. Y entonces me decían que no viera... ¡y yo ya había visto ochenta películas de Sueño de una noche de verano! Hay quienes tienen otra teoría al respecto, pero, para mí, eso no tiene ningún sentido. Allí cabe la pregunta: ¿es robar? No, no es robar. Es recrear una idea que está creada por otro. Obvio, si la ponés tal cual, sí, estás robando. No seas chanta con eso. Pero siempre la información de otros te tiene que nutrir. Para descartar o para utilizar, porque también el descarte en eso es importante. En el descarte se descubre qué es lo que no va con el mundo que estoy creando. Muchas veces esas herramientas, como las categorías más tradicionales (conflicto, acción, personajes, etc.) son súper útiles para tener en cuenta y para destruir también después en la propia construcción. Muchas veces un espacio narrativo te resuelve todos los problemas de espacio, tiempo y lugar, y tiene que ver con un concepto más abstracto de cómo se cuenta esa historia. Hice una obra con Guillermo Cacace hace muchos años que se llamaba Un impostor:

era una versión de Tartufo, de Molière y todo sucedía en un baño. Entré a esa obra para hacer un reemplazo. Y la verdad es que funcionaba perfectamente bien. Todas las situaciones de la escena de la obra en el baño. La acción estaba presente y todas las situaciones de la acción estaban presentes. Se contaba la historia y era Molière en un baño rosa y celeste contemporáneo. Entonces las nociones clásicas de tiempo, espacio y acción entran a jugar, aunque no de un modo clásico, y son útiles para abordar el proceso. Siempre cuento eso porque fue tan claro... Cuando a mí me dijo un baño, yo dije “¡Ay!, no sé”. En el caso de Tartufo, por ahí la decisión sobre un espacio, por más que fueran múltiples espacios, había organizado una mirada sobre el texto y sobre la obra. Ese trabajo lo hice como actriz, pero lo miré como escenógrafa, ya que no puedo evitarlo. Yo soy actriz, pero los que me sufren como actriz, siendo mis estudiantes de escenografía, realmente lo padecen, porque soy muy rompelotas. Sobre todo, con la ropa. Porque tengo un problema con la calidad de las telas. A mí me ponés tafeta rhodia y me pongo de la cabeza, no me gusta. Tafeta no, digo. Es muy concreto. Es que yo, lo primero que estudié es escenografía y vestuario, entonces el mundo visual es lo primero. Pienso una obra que quiero hacer hace muchos años, con varones siendo mujeres, y construyo en imágenes. No puedo construirlo de otra manera. Me cuesta mucho construir desde la palabra. Porque es un mundo más inabarcado para mí. Pero sí las imágenes y la música; para mí es muy impor-

tante la música. Siempre trato de que las cosas tengan narrativa musical. Ahora no estoy diseñando tanto. Pero en una época, siempre que diseñaba era con música. Y cuando pintaba, también era con música. Ahora estoy muy señora de su casa. Miro televisión, la prendo y nada. Tengo cinco gatos: Octavio, Paloma, India, Rafael y Micael. Igual es como con los hijos, les decís: “¡Che, vos!” y te confundís.

NEUTRALIDAD Y DIVERSIDAD (O EL ARTE SIEMPRE ES REVOLUCIONARIO)

El arte siempre es revolucionario, porque siempre nos expone a una sociedad. Cuando se produce arte, hay algo que está ahí, se ve, se vive y está. Vivo, ahí. Puedo decir esto para que quede más claro: ¿viste que en un momento había una moda sobre Sarah Kane y mucha gente hacía cosas sobre Sarah Kane? Vos te dabas cuenta claramente quiénes vivían ese mundo y quiénes lo hacían porque era una moda. Igual no soy quién para decir qué es una cosa y qué es otra. Es lo que a mí me vibra de una manera o de otra. Y es muy difícil.

Como docente de una institución pública, es imposible estar por fuera de lo político. Siempre es necesario “tomar partido” por la propia necesidad de que esté lo que necesitás para crear. Es difícil porque la gente puede saber qué pensás, pero vos tenés que manejar cierta neutralidad porque hay diversidad, y la diversidad tiene que estar expresada, a su manera. Entonces es difícil. A veces no puedo evitar la furia que te generan ciertas situaciones. Durante tres años pedí en la UNA una bombita y no me

la entregaban, pero tampoco me dejaban ponerla a mí. Son cosas de los sistemas. Ahora tengo un aula que está divina. Tiene hasta aire acondicionado. Pero es difícil porque no puedo bajar línea de una posición política. Sí te puedo decir lo que siento o lo que me pasa a mí y a la sociedad en la que vivimos.

La elección de los contenidos puede ser ideológica. En mi caso, trabajo con las materialidades que traen los alumnos, entonces hay algo de los contenidos que está plurificado. Igual, me doy cuenta, ahora que lo decís, de que siempre trabajo con un mismo texto que se llama Safo o el suicidio, de Marguerite Yourcenar. Pero porque lo que me gusta de ese texto es que, al principio, cuando lo lees, crees que se habla de algo y se habla de algo mucho más profundo y que va mucho más allá. Y a mí me está costando, personalmente, por ejemplo, encontrar otro texto que me dé tanta posibilidad de amplitud.

En relación con esto de una mirada por ahí más historizada, ¿pensás que alguna transformación ha acompañado los procesos políticos en relación con los reclamos sobre los derechos sexuales, la discusión por el aborto, la ley de identidad sexual, la ley de la ESI? Habilitó a decir algunas cosas, pero, por ahí, también pusieron algunas otras en la oscuridad.

LUCES Y SILENCIOS

Hubo un tiempo en que las leyes lo que hicieron es habilitar status quo. La ley de matrimonio igualitario, por ejemplo, habilitó un status quo donde nadie podía

decir más nada, porque había una ley que avalaba eso. La ley de identidad de género. Lo viví en carne propia. Digo, una ley me avaló y nadie pudo decir más nada. Antes habían dicho bastante. Entonces, esa ley me avaló. Eso no quiere decir que internamente las almas te avalen, porque están viviendo el proceso de la creación de eso mismo. Entonces, todo lleva un tiempo y un ritmo. Y hay gente que nunca va a avalar nada de eso aunque, de una manera cool, lo avalemos porque está bien. Y lo ves; yo, por lo menos, vivo en carne propia determinadas situaciones, no porque las viva mal ni nada, sino porque lo ves y lo sentís. Entonces no hay un aval de eso. Sí hay un aval social, que eso lo habilitan determinadas leyes. Por eso empecé a entender también que las leyes era importante fundarlas. Cuento esto porque es medio gracioso, pero, para mí, fue muy claro entenderlo. Durante todo mi proceso de cambio de vida, para mí lo más importante era operarme. No me importaban las leyes, no me importaba el documento. Era operarme. Porque era lo que sentía que me había aprisionado toda la vida. Un día, voy a comprar un vestido a una casa de señoras como últimamente me visto. Hoy no, hoy estoy más linda, pero bueno, me ayudaron. Porque si no, estoy más señora. Igual volví a los ochenta. Fui a comprar un vestido, y ya estaba operada y tranquila. Y el viejito, que me atendió, me decía de todo. “Por favor, señora, con ese cuerpo, con esa figura...”, y me miraba las tetas. No hacía otra cosa que mirarme las tetas. Y me decía cosas... muy agradable era

él, y llegó el momento de pagar. No tenía plata en efectivo. Pago mucho con tarjeta, iba a pagar con tarjeta. Y pensé: saco la tarjeta y el documento y el viejo este se muere acá. Entonces le dije: “Espérame que voy al cajero y vuelvo”. Fui al cajero, volví, pagué, y ese día entendí el valor que implicaba tener el documento que me correspondía. Y, a veces, es como una red que se empieza a ampliar. Entender una cosa te hace entender un montón de otras. Hablaba el lunes con un amigo que está haciendo su transición de mujer a varón, y le decía: “No estamos exentos de nada, porque vamos construyéndonos todo el tiempo”. Me acuerdo de que cuando inicié mi cambio de género, mi primera amiga me dijo: “No, porque mi esposa no sé qué, no sé cuánto”, y yo le dije: “¿Cómo es eso que no entiendo?”. Me dijo: “No, porque a mí me gustan las mujeres”. Y yo dije: “¡Ay, Dios mío! ¡No entendí nada!”. Y ahí comprendí mi coágulo heterosexista. Cosa que desbaraté en muy poco tiempo. En la primera terapia que hice, ya con búsqueda de cambio de género, con Valeria Pavan, dije: “No, no me voy a poner pollera hasta que no esté operada, no voy a andar payaseando por ahí”. Me duró una semana, por supuesto. Pero hacemos una construcción que está muy marcada por la sociedad en la que vivimos. Con mucho coágulo en la cabeza. Eso hay que destruirlo. Lo digo porque, a veces, la gente piensa: “ay, ya tenés, superada...”. No tengo superado nada, digo. Ahora mi hijo se está yendo de casa y tengo el nido vacío, con todo eso rejudía me pongo, y toda esa situación por-

que se va a vivir solo. Es lo lógico. No tenés superado nada. Te hacés la superada, que es distinto. Estoy re canchera. ¿Se entiende? Es como... Vas abriendo tu cabeza porque vas entendiendo tu ser emocional. Y el arte te propone eso. Yo no sé, muchas veces me pregunto qué haría si no hiciera esto. No sé. A veces pienso que sería cocinera y no creo que la gente resista mucho el orégano. A mí, ser mujer —que me fue muy difícil—, le dio luz a mi vida. Antes ni decía el nombre, era innombrable. Pero yo no puedo negar que fui Emilio alguna vez, y que ese Emilio construyó esta mujer que soy, Maiamar.

FICHA TÉCNICA

Entrevista a Maiamar Abrodos por Marina Jurberg

Epílogo poético a cargo de Pablo D'Elia, Nicolás

Ansobelahere y Daniela Dearti

Edición de Marina Jurberg

Centro Cultural Ricardo Rojas – 12 de septiembre de 2019

Disponible en ebook en <http://www.rojas.uba.ar/contenidos/entrevistas.php> y editadas en formato audiovisual en <http://webtv.uba.ar>



MAIAMAR ABRODOS

4.

GABRIELA AURORA FERNÁNDEZ **PENSAR EL TRABAJO COMO UN TERRENO DE FRACASOS**

ENTREVISTA POR BOSQUEJOS

Gabriela Aurora Fernández es escenógrafa, vestuarista, artista visual y maestra. Realizó estudios en la UBA y se formó en diversas disciplinas con diferentes maestros entre los que se encuentran Gastón Breyer, Víctor de Pilla, Héctor Calmet, Mauricio Kartun, Sergio Bazán, Ricardo Bartís, Guillermo Angelelli, Pompeyo Audivert, Rubén Szuchmacher. Colaboró en más de 100 obras con diversos artistas de amplia trayectoria en el campo de las artes escénicas y expuso en muestras colectivas e individuales. Por su labor recibió gran cantidad de becas, premios y distinciones. Para la entrevista trajo una valija con telas que usa para sus clases y nos mostró cómo produce teoría desde la práctica y pensamiento desde la materialidad, en el encuentro con otros.

UNA CANCHA EMBARRADA

Estoy atravesando un momento muy particular en relación con la transmisión, pensando que es muy difícil transmitir lo que hago. Principalmente, porque son muchos los saberes que uno tiene que ir adquiriendo para profesionalizarse, para poder transmitirle el diseño que vos vas a hacer a otro: aprender a dibujar, aprender sobre historia de la indumentaria para ampliar tus conocimientos sobre vestuario a través del tiempo y que eso te pueda servir en algún momento, aprender sobre textiles, aprender cómo se realiza una peluca o un zapato (aunque no lo vayás a hacer vos, aprender cómo son esos saberes te amplía la capacidad para poder pensar un diseño sobre eso). Es toda una parte de nuestro trabajo, aprender sobre materiales y cómo responden, que además son saberes que se van incorporando con el tiempo, pero también hay otra parte que tiene que ver con el diseño que es una zona más creativa. Justamente este año estuve replanteándome todo el tiempo todas las clases, tengo una especie de “año loco” de clases, porque justamente estoy con estas preguntas, ya desde el año pasado venía replanteándome: ¿cómo se transmite un proceso creativo, un proceso de diseño? Voy a dividir esta pregunta en dos partes. Una primera respuesta referiría a cómo soy yo, cuál es mi experiencia en el proceso creativo. Y otra sería: ¿es posible transmitir una forma de hacer, de pensar y de concebir creativamente? ¿Cómo hacés para que el otro encuentre su camino para...? Porque lo creativo es prácticamente imposible de sistematizar.

Durante muchos años intenté pensar, me preguntaba si era posible sistematizar lo que hacía. Empezar a dar clases me llevó a eso: conceptualizar lo que hacía, volver para atrás, juntar la información del proceso mediante fotos, alguna nota. Sobre todo, yo junto imágenes, tomo muy pocas notas, porque mi cabeza se desorganiza, se desordena y se embarra todo el tiempo mientras estoy en una obra, pensando una obra. Entonces, voy a lo creativo y después vamos a las clases otra vez, pero me parece que esto está bueno como introducción, el hecho de que es un momento difícil para mí responder a esta pregunta justamente porque me estoy preguntando: ¿qué está bueno transmitir que sea realmente algo que yo pueda darle al otro para que el otro se active con eso, active en ese otro algo de la imaginación creativa en relación con esta profesión, a esta tarea que es la escenografía y el vestuario, fundamentalmente, en teatro? Entonces, pienso todo el tiempo mientras estoy dentro de una obra cómo es que hago las cosas. Pasa que las cosas van cambiando todo el tiempo también, porque los formatos de producción modifican la manera en la que uno encara un trabajo. Vos podés ir con todas las ganas a proponer algún tipo de diseño y, de repente, esas posibilidades no están, no solo económicas, sino de tiempo, o empezás una obra donde no hay texto. Cada proceso es diferente; sobre todo, lo que me está pasando es que estoy tratando de pensar cómo se transmite eso que sucede en cada momento. Algunas veces lo que me funciona es mostrar cómo es un proceso mío, y ahí vamos a algo que

tiene que ver con las clases. Empiezo compartiendo cómo inicié ese proceso, cuáles eran las condiciones dadas. A veces, eso me organiza un poco. Cuando llegué a determinado trabajo, quién es el director que me llamó, cómo es ese director. A veces, pienso que no diseño solamente para las obras, sino también para el director o para ese grupo de trabajo. Cada proceso es distinto porque no tiene solamente que ver con que haya un texto o no, con que en la producción haya dinero o no haya dinero, con que tengamos la sala o no sepamos dónde se va a hacer, con tener dos meses de tiempo o tener un año por delante, que el corpus de actores sea uno con un código de actuación muy diverso entre todos (entonces vos pensás en una propuesta que tiene cierto carácter homogéneo), si es que te piden que vayas pensando una propuesta con cierta celeridad. Este tipo de cosas me pasan todo el tiempo y esto también lo transmito. Por eso digo que es muy difícil sistematizar nuestro trabajo, porque siempre sucede algo más allá de todo lo que vos puedas tener como sabido.

Entonces, siempre hay un terreno —y esto sí siempre lo transmito— un poco farragoso en el que uno se mete. Empecé a pensar que me interesa más entrar a un lugar, a un ensayo, tomar un texto, tener una primera charla con un director, pensando que voy a entrar a una cancha embarrada y que no voy a poder estar nunca limpia y me voy a tropezar y me voy a embarrar hasta que en algún momento empieza a salir el sol, algo se empieza a organizar y podés pararte mejor ahí. Como si te dijera

que empiezo a pensar el trabajo como un terreno de fracasos. En la medida que me empecé a acercar a esa idea, en el último año y medio, dos, con más fuerza, si bien esto es algo que en algún lugar mío siempre estaba, lo empecé a pensar también para transmitirlo en las clases. Empecé a entender que yo trabajo así y que es una forma también de acercarse al trabajo el no tener tantas certezas. Una particularidad de mi ser docente tiene que ver con que no le doy clases a nadie que se va a dedicar a la escenografía o al vestuario específicamente. Doy clases a quienes son bailarines y coreógrafos, doy vestuario, doy clases a actores, les doy escenotecnia, escenografía, vestuario, caracterización. Doy clases a titiriteros, a gente que hace circo. Entonces eso hace también que me empiece a preguntar sobre estas cosas. Porque no estoy dando algo como “vamos a aprender a hacer perspectiva”, eso tampoco lo podría dar porque soy mala, me salvó mucho el AutoCAD a mí.

EL ENSAYO: UN CAMPO DEL QUE APROPIARSE

Vivo pocos procesos completos con alumnos, porque, en general, las materias son cuatrimestrales, acá voy a lo concreto, tenés catorce clases con un alumno: es nada. Lo primero que digo en un clase, al inicio, sobre todo en las facultades es lo siguiente: “Son pocas clases, vamos a acercarnos, a abrir la puerta para pensar la escenografía, el vestuario”. Vamos a acompañar lo creativo y lo técnico, se va a ir mezclando para poder llevarnos una idea más orgánica de

lo que se trata. Pero la verdad acompaño bastante poco los procesos de los alumnos, si vos me preguntás procesos de obras que ellos hacen. No llego a ver los procesos completos, porque, por ahí, un alumno viene a mi cátedra, está en algo y pasamos estos cuatro meses juntos y, por ahí, no lo estrenó, se quedó a la mitad. Pero sí charlamos e intercambiamos, a veces, justamente les pregunto al inicio qué están haciendo, que me digan, que me cuenten, y, por ahí, intercambiamos algo, pero la verdad que acompañar mucho los procesos, no. Lo que sí está bueno es que hablamos bastante en las clases de eso, todo el tiempo, cómo es probar y equivocarse y que, justamente, en la medida en que vos estás en los primeros años de tu formación o en la mitad es más fácil poder equivocarse y probar y no tenerle miedo a eso, no asustarse porque tenés tu trabajo terminado y no te gusta lo que ves, aprender a modificar después del estreno, hablo mucho de eso. La situación del estreno y que tiene que estar todo cerrado es una falacia para mí. A ver, yo ya soy una persona profesionalizada, me pagan por mi trabajo... de hecho, hasta firmás un contrato en un teatro oficial. Te pagan para que hagas tu trabajo y lo hagas bien, lo cual ya es muy loco todo. Pero bueno, hay una instancia de profesionalización que indica que voy a tener que presentar los planos, que tengo que saber cómo se presentan, que tengo que mandar un pedido de compra de las telas y tienen que ser las indicadas, que tengo que presentar el proyecto de antemano sin haber visto ningún ensayo, habiendo hablado con

el director algunas veces y leyendo un texto y acertar con eso aunque después en los ensayos cambie. Todo eso es lo que se pierde (yo le cuento a ellos), lo que perdés en la medida en que empezás a profesionalizarte, vas a empezar a cargar con todo eso. Aun así, les digo, voy y hago un enchastre. Voy, presento todo como me dicen, hago lo que me dicen —porque para el estreno en un teatro oficial vos tenés que tener todo presentado—, y después voy y empiezo a ver que hay algo que no me gusta y lo cambio y peleo y me dicen de todo. Porque bueno, algunas cosas uno puede prever porque la profesionalización y los años de trabajo te van dando esa experiencia y otras no, y hay que modificarlas.

Y esto pasa en todos los aspectos de una obra, el hecho de que se sigue modificando luego del estreno. El ejemplo más magnífico es el del actor: son pocos los actores y actrices que estrenan y se quedan enquistados en eso. Esto es algo que se habla mucho en las clases y tiene que ver con lo mismo. ¿A qué voy a los ensayos además de trabajar y ver si se me cae alguna idea? A ver fracasar al actor/actriz durante seis meses, un año. Viendo cómo se aprenden el texto, viendo cómo se equivocan, viendo las salidas del ensayo diciendo: “Qué lágrima que fue esto”, “Qué desastre, no pasa nada”. Ahora, un escenógrafo, un vestuarista tiene que hacer un boceto y eso tiene que funcionar; si no, ¡zácate!, te cortan el cuello. ¡Es una locura! Bueno, uno tiene que ir encontrando la manera —y de esto hablamos en las clases—, de poder entender que el ensayo es un campo del cual hay

que apropiarse y trabajar en él como trabaja el actor y trabaja el director. Esa es mi forma de laburar. Por ejemplo, eso sí tiene que ver con algo que transmito.

Trabajo mucho con las asistentes cuando laburo y siempre hay meritorios laburando, entonces quien quisiera participar, con el compromiso con el que se pueda involucrar, se lo involucra y no siempre la gente que labura como meritoria mía es escenógrafa o vestuarista. A veces, hay gente que es de otras áreas y se incorpora. Ahora en *La vis cómica*, la obra de Kartun, está trabajando conmigo una meritoria, Valentina Durante, que es actriz, no es escenógrafa ni vestuarista, y ha hecho unas cosas de trabajo y de investigación. Por ejemplo, me enloquecí en esa obra con poder conseguir una persona que hiciera flecos de seda como se hacía en el siglo XIX, como son los flecos del telón del Teatro Colón. Descubrimos después de dos meses de buscar que hay dos casas acá que todavía tienen, tengo videos de eso, del lugar de los telares hechos a mano por el padre de este hombre que hace esos flecos, que justamente le hace los flecos al Teatro Colón, a dos o tres teatros más y a algunas tapicerías de alta calidad que hacen los flecos. Ella hizo toda la investigación hasta dar con esa persona y después hizo todo un trayecto de dos meses haciendo pruebas con esto, con lo otro, hasta que dimos con el tipo de movilidad que se le quería dar al fleco. Y es actriz, y estuvo haciendo un proceso que es maravilloso, encargándose de esa parte de la investigación de esta obra. Entonces, sí, podría involucrarse alguien.

Fomento que prueben y se equivoquen para que los alumnos lo hagan en sus procesos, y como laburo muchas cuestiones que tienen que ver con lo práctico en mis clases, lo fomentamos también en la propia clase, probando algo y si no funciona, lo descartamos, teniendo ahí ropa y probando cómo se ve, qué es lo que no funciona, por qué dos personajes vestidos de determinada forma hacen ruido entre ellos o por qué forman algo más familiar, que es como una manera de dar también ciertas cuestiones que tienen que ver con lo técnico, pero donde lo técnico es también lindante con los aspectos más creativos. Es decir: estás laburando los elementos formales, la línea, la forma, la textura, el color; pero en vez de darlos separados como si fuera una clase teórica, te ponés a trabajar con ropa y con objetos, les diste los apuntes y preguntas: ¿qué estamos viendo?, y todo lo que surge tiene que ver ya con el armado de una escena. Eso es lo interesante para mí que tiene en mi caso esta situación de no darle específicamente a gente que se va a dedicar a la escenografía o al vestuario y entonces vos tenés ahí unos cuerpos dispuestos que son actores o son bailarines con los que estás trabajando y, en vez de ponerlos a dibujar en una mesa y que se frustren como locos, estás trabajando en el espacio. Estas posibilidades me las da el hecho de dar clases en la UNA, que tiene unos lugares que son amistosos, en el sentido en que son lugares —el galpón en Venezuela, por ejemplo— que están llenos de trastos y cosas con las que podemos trabajar y hay baúles y tenemos ropa y cosas con las que

nos podemos poner a probar realmente, independientemente de que también se hagan trabajos más formales con maquetas y con algunos otros elementos de mesa y de trabajo. Pero también tenemos esa opción. En esos momentos, esto que vos me preguntabas, si lo fomento: sí, ahí mismo lo fomentamos. Porque mirando eso, algunos trabajan, otros miran, tal como yo aprendí cuando estudiaba actuación o estudiaba otras cosas. Unos trabajan, otros miramos y los que miramos vemos cómo está funcionando eso y después laburamos entre todos. Esa famosa que se usa en teatro, “la devolución”. Bueno, la devolución es producir material teórico, generar la teoría devenida de la práctica, y no al revés. No vamos a teorizar y después ustedes practiquen afuera. En realidad, se fomenta ahí mismo. Poder ver, claramente.

Lo primero que digo en relación con las devoluciones —y esto lo decimos muchos docentes— es que no quiero escuchar “me gustó” o “no me gustó”. Eso también lo podemos decir después, eso aparece y es real y es reconocer que vos vas a tener a alguien como espectador que puede gustarle o no tu material y eso no lo invalida. También está hablar del gusto a veces, pero, sobre todo, preocuparse por empezar a tratar de poner en palabras lo que se ve. El juicio crítico es eso. Es interesante el material de lectura que uno va dando porque ahí empiezan a resonar. ¿Qué se ve? ¿Qué viste? ¿Qué pasa acá? ¿Qué es lo que está haciendo ruido? ¿Hay algo en el lenguaje que está usando? ¿Qué es lo que ves que no te gusta? Fomentar que se puede hablar

sobre lo que se ve, sobre lo que se escucha. Poder correrse de uno y ver el material del otro. Eso es “La situación” en una clase.

TEORÍA A PARTIR DE LA MATERIA

La relación entre teoría y práctica depende un poco también de qué clase y para quién. Por ejemplo, doy clases a gente que está en la carrera de diseño de iluminación de espectáculos en la UNA, iluminadores. Es un diálogo que a mí me costó mucho empezar a entablar. Me preguntaba: ¿y qué podemos hacer? ¿Qué les voy a dar? Porque también uno se empieza a preguntar eso. Historia de la indumentaria la vamos viendo mechada con otras cosas. Hoy di una clase que se podría decir que es un poco historia de la indumentaria, de hecho, tengo ahí unas cosas que por ahí después saco y muestro algo. Porque doy mucho las clases mostrando, con el material, con materia en la mano. Vimos prendas —tengo un acervo muy grande porque me gustan— prendas de vestuario de 1890 hasta ahora, pero, sobre todo, de 1890 a 1940, 1950. Vemos las prendas y vemos los detalles de cada prenda. Vemos qué es lo que se ve ahí. Y eso es una manera de producir teoría o ver historia de la indumentaria, pero también a partir de la materia misma y de percibir también. [Decidimos conservar este fragmento de la entrevista a pesar de ser imposible reponer los materiales compartidos en vivo, porque consideramos que se trata de la especificidad del modo en que Gabriela Aurora Fernández concibe su trabajo artístico y pedagógico]. Estas son algunas cosas que no dejé hoy en la facultad y me las traje

porque me llevo algunas para mi casa. Por ejemplo, les muestro a los estudiantes de diseño de iluminación esta prenda que es una enagua. Con los años empecé a ver algo interesante para compartir con los de diseño de iluminación que es justamente hablar de textiles con ellos. Yo los jodo y les digo: “Ustedes están siempre como en la parrilla de luces, siempre lejos, arriba”. Mi experiencia como diseñadora es que vienen a lo último en los ensayos, van cada tanto, son bastante difíciles, no entablan un diálogo, a veces ni mate toman. O sea, son como gente difícil y un poco irascible. Y se ríen un poco con eso y también se reconocen en esa situación. Creo que eso tiene que ver con muchas cosas. En principio, el hecho de que su trabajo es creativo y construye tanta dramaturgia como la escenografía y el vestuario y el propio texto y la propia actuación; pero que su lenguaje tiene una especificidad técnica que no los ayuda. Por ejemplo, yo le digo al director: “Hoy traje estas enaguïtas, vamos a probarlas”. A él le resulta más difícil decir: “Tengo este movimiento de luz en la cabeza, traje esta pintura de Delacroix, me gustaría que la armemos un poco”. Están faltos de ese elemento concreto que es su capacidad técnica, sus objetos técnicos. Les es más difícil esa parte. Entonces todo el tiempo me preguntaba: ¿está bien hablar de textiles? Porque lo que ellos iluminan, la luz, llega ahí. La luz se ve en la materia, no está en el aire, en la nada. La ves en los objetos que va a poner el escenógrafo, en los vestuarios que va a poner el vestuarista. Entonces a mí me parece que ahí hay algo que es muy importante, que

lo estoy todavía tratando y elaborando. De hecho, estoy en conversaciones con alguien del INTI para ver si hacemos una visita ahí, para ver cómo son los procesos textiles, para despertar el interés sobre eso. Pero también me di cuenta de que es interesante que, a la vez que hay que hablarle de textiles y decirle: “Mirá, esto, este tipo de brillo, que es una seda de los años 40 artificial, no es el mismo brillo que el de este rayón, que también es de los años 40 y es artificial, son brillos distintos. Ambas son bellas, ambas tienen una caída bárbara, pero son brillos muy diferentes”. Vos hablás con un iluminador y es muy difícil que un iluminador pueda tener conocimiento sobre este tipo de cosas. Pero a la vez que hablamos de los distintos brillos, las distintas caídas, las distintas manos, también podés hablar de esta puntilla de algodón, este bordado con una máquina Singer que apareció en los 40, de la sutileza de esta bretelcito que tiene medio centímetro, no uno ni uno y medio, ni dos, de cómo es que eso se ve en el cuerpo. Entonces me di cuenta de que en esa clase en particular con los iluminadores empezó a ser interesante no solo para tratar de desplegar este material técnico que tiene que ver con el tipo de textil, sino que era interesante poder mechar las dos cosas: el tipo de textil, algo de cómo se ve determinada indumentaria, y despertar también, en la medida que adquieren un conocimiento técnico, una sensibilidad estética frente a lo que ven. Lo mismo esto: ¿cómo explicás a alguien la caída que tiene este rayón de los años 40 cortado al bias? ¿Cómo le explicas si no es mostrándoselo? No te queda con cualquier

tela lo mismo, no se ve lo mismo, no tiene el mismo peso, no produce el mismo orden de belleza un raso de ahora que este rayón de los años 40. Así son las clases, un poco más organizadas. Entonces, esto que decíamos, cómo se despliega lo técnico, lo creativo, está todo el tiempo enlazado. ¿Me fui?

COSAS EMBARRADAS PARA REFINAR

No dicto clases específicamente para formar ni vestuaristas ni escenógrafos, pero, por ejemplo, en la UNA de movimiento con los bailarines o con quienes van a ser coreógrafos —doy hace muchos años—, vos te encontrás con la mención danza, que tiene que ver más con lo contemporáneo y también con lo clásico, danza teatro, expresión corporal, comedia musical. Entonces vos tenés ahí a un grupo de gente, que, si bien todos están interesados por la danza —por eso están ahí— tienen, en principio, formaciones que tienen diferentes intereses y van a desplegar, también, diferentes formas de pensar, de procesar lo que les estás transmitiendo y para qué lo van a usar. Lo que resulta interesante, por ejemplo, es que hago bastantes ejercicios con ropa que ellos traen. Por ejemplo, la semana pasada les dije: “Traigan una bolsa de ropa cada uno”. Se quejan mucho porque la vagancia está a la hora del día. No solo no quieren leer, sino que tampoco quieren andar con la valija como ando yo. Pero bueno, logro entusiasmarlos y se traen una bolsa de ropa cada uno y ahí en el aula corremos todas las sillas —porque no me dan aula de movimiento, de paso dejo una queja—, armamos una gran pasarela



GABRIELA AURORA FERNÁNDEZ

y al fondo del aula hay un 2,5 x 2,5, ahí despliegan toda la ropa que traen y empezamos a armar distintos estilos de obras. Decimos: “bueno, vamos a tratar de armar obras, yo le digo familiaridades, pero obras que tengan diferentes estilos y lenguajes”. Por ejemplo, la semana anterior para que este ejercicio “entre” un poco vimos Downton Abbey, que es una serie del 1900, 1910 con una cosa muy específica de época, vimos algunos videos del Parakultural, de obras del Rojas, de Gambas al ajillo, de cómo se vestían, cómo era ese lenguaje de maquillaje. Vimos cosas de Caviar, con quienes aprendí mucho mirando en los 80 y 90. Vimos Capusotto, que es una estética que no tiene nada que ver con Downton Abbey, pero es una estética muy cerrada y muy concreta, con elementos que uno puede describir y uno puede entender por qué se genera lo que se genera cuando uno ve Violencia Rivas. ¿De qué está hecho Violencia Rivas? Empezamos a desgranar mirando cada uno de esos elementos, primero como un ejercicio de calentar el motor en la cabeza sobre esto que decías antes: ¿qué vemos acá? ¿Te gusta, no te gusta? No importa. ¿Qué se ve, que hay? ¿Qué elementos reconocés? Por supuesto que en algún momento hemos hablado de elementos formales ya. Después de esto, vienen, traen un montón de ropa a la clase siguiente y empezamos a construir nosotros algunas obras que tienen un lenguaje más personal. Por ejemplo, la gente de comedia musical se pone a trabajar en grupo y después los mezclo. Tienen una idea más espectacular del vestuario. El de

contemporáneo está pensando más en la comodidad, el poder extenderse en el espacio con prendas que le resulten cómodas. El de danza teatro está tratando de buscar la excentricidad, estos elementos que le den para construir personajes aislados, para ver cómo construye discursos más heterogéneos en la escena. Ves muy claramente como la formación que traen se vuelca ahí. Lo interesante es que cada uno desarrolla eso y luego refinamos un poco, porque lo que está piola es armar los primeros esbozos y después preguntarnos: ¿cómo se mejora esto?, ¿qué estás tratando de trabajar? Una vez que mirás, podés hablar. Lo que les digo es eso: “vamos a meter cosas embarradas y después empezar a refinar”, y eso no es otra cosa que un ensayo con vestuario. Obviamente, todavía allí falta contexto, no tenemos obra, pero ¡cuántas veces les va a pasar de no tener la obra! Eso muchas veces nos lo preguntamos. Porque no siempre te van a llamar para laburar, se van a juntar de a cinco y empezar a armar algo, solo desde el movimiento. ¿Qué pasa si el vestuario puede aportar a eso, incluso, incomodidad? Y podés sentir que es una obra que no tiene que llevar vestuario, pero después de haber laburado dos meses tenemos que salir todos en tarlipes.

DRAMA Y POSDRAMA

En las obras dramáticas hay un arco que está sucediéndole al personaje. Ahora la discusión que tengo en algunas clases, que me gusta establecer, que me divierte es la siguiente: ¿seguimos usando la categoría de “personaje”, qué pasa con eso? Porque

ahora decís personaje y te miran. Bueno, es una voz, es una fuerza. Esas fuerzas que operan ahí van a tener un recorrido y les sucederán cosas en obras dramáticas y el vestuario va en consonancia con eso, va acompañando esos aconteceres. Incluso va colaborando y va construyendo también su discurso, un discurso que, a veces, puede aportar información que tal vez no está dicha, no está en la palabra. Hoy hablábamos en una clase, por ejemplo, sobre el maquillaje. Como no doy clases a gente que se va a dedicar específicamente al vestuario, también doy caracterización. Hoy llevaba esta cajita, que es mi cajita de pelos [saca una valijita con una amplia variedad de postizos]. Acá tengo pelo, que es Kane-kalón, una fibra sintética, hay para pegar, una tijerita, una serie de cositas. Con esto se hacen barbas, bigotes en el momento, no están implantadas en un tul. A veces, voy con esta cajita a los ensayos. Estábamos hablando hoy en la clase de maquillaje de estas cosas sobre cómo acompañar y qué función cumpliría el maquillaje y lo que decíamos es lo siguiente: “Bueno, no siempre estás pensando en embellecer un personaje, digo, pensando en el maquillaje justamente en el teatro, o de corregir una situación lumínica, que, a veces, también te pasa, o de hacer una caracterización muy compleja, envejecer a alguien y aportarle cuarenta años”. A veces, el maquillaje está ligado a la situación dramática en relación con si ese personaje suda, por ejemplo. ¿Y ese actor suda? Yo estoy ahora con La vis cómica, en la que trabaja Mario Alarcón, que es un actor excepcional, pero no te

suda una gota y el otro día miraba el ensayo y le dije: “Mirá, Mario, venís de cortarle un dedo a un actor, hacer tal cosa, tal otra, estás impoluto, yo necesito probar ponerte agua con vaselina con unas esponjas para ver qué pasa”. Obviamente accedió, es una persona muy amorosa en ese aspecto, lo probamos y a mí me parece que funcionó muy bien. Esto es acompañar. Cómo se relaciona un diseño, en este caso de caracterización, con una obra de teatro dramática, porque ni la escenografía ni el vestuario ni la caracterización en su diseño son elementos para aportar la belleza únicamente. La belleza es uno de los órdenes a los que puede aportar, que para mí es muy valioso. De hecho, aporta un grado de belleza, pero también aporta en relación con lo que está pasando, al discurso, a lo que se está diciendo, o también a lo que se está percibiendo, aporta también sensorialidad al actor. Digo, este sudor le aporta al espectador una cosa más dramática, un cuerpo que ha estado en una situación de tensión y sudó, y también al actor le aporta algo nuevo que su cuerpo no produce en el orden de lo cotidiano y el escenario es el lugar más artificial del planeta. Cuando se habla de una cosa más realista, yo digo qué cosa más rara, para mí el escenario es la cosa más estrambótica que hay en el universo. Es el lugar para producir las cosas más extrañas, justamente para pensar dando un salto, para irse de lo cotidiano, porque para lo cotidiano nos sentamos en un bar y es más interesante. Entonces, ahí es donde uno puede hacer saltos. La diferencia con el teatro postdramático, si

uno está pensando en el trabajo duro, no está. No veo que —todo esto que hablamos es subjetivo y es mi experiencia— haya una diferencia, porque siempre un discurso se está construyendo, incluso en la fragmentación de un teatro postdramático donde no estás viendo algo que tiene una introducción, un desarrollo y un desenlace de una manera tradicional o aristotélica. Allí algo se está cocinando y la mente del espectador, la cabeza del espectador algo está construyendo, algo está armando para darle una totalidad o percibir como una totalidad eso. Entonces, en algún lado los signos encuentran una manera de convivir, en esa convivencia se construye discurso, distinto al anterior, tal vez fragmentado, tal vez no tan lineal, pero hay un discurso. Siempre estoy pensando de qué manera, aunque sea, incluso en su diversidad, en su fragmentación, de qué manera eso conforma un planeta. Es un planeta eso que está ahí, es una forma que se creó, y, por más discontinua, por más rupturista que sea, tienen pertenencia, están juntos ahí por algo, eso es indudable.

INVENTARIO COMPARTIDO

Armé un listado que estoy haciendo circular, hace un par de años se me ocurrió y ahora lo tengo abandonado, pero en cuanto dejo de trabajar un poco lo retomo y le doy marcha. Es un listado que empecé a armar de realizadores. La idea es que sea bien anárquico; yo armo el listado, pero cualquiera escribe y es agregado como quiera ser agregado. Empecé porque debo responder cinco o seis mensajes por día que

me preguntan: ¿quién me puede hacer un zapato?, ¿quién me puede hacer un sombrero?, ¿quién me puede hacer un par de guantes? Porque claro, son cosas que no se compran, el teatro está lleno de artesanía incluso en el teatro postdramático. Incluso en ese listado que empecé a armar hay alguien que sopla vidrio. Lo que me empezó a pasar es que me escribían para agregarlos al listado, buenísimo. Hace como cinco meses que no lo reposteo, pero porque hay que sumar gente nueva y repostearlo. La gente lo repostea y lo tiene ahí en su casilla. Hagan lo que quieran, lo quieren editar, lo subo en PDF porque el Facebook no me deja subir un Word. Lo que fue interesante es que me empezó a escribir gente de otras provincias y está bueno, por eso empecé a agregar una hoja al principio que cuenta por qué lo empecé a hacer, porque, a veces, te vas a trabajar a una provincia y no tenés a quién contactar. Por ejemplo, al neón, no hay con qué darle, te pongo el neón acá y se te caen las medias, es una luz que corre, que circula, el led se corta a los 20 cm, por lo menos el led trucho que vi en Argentina. Pero el neón es una luz que parece que está viva adentro, es misteriosa, es rara. No es baratísimo, pero está bueno saber que alguien todavía hace neón y vos querés tener neón de verdad y no de los chinos de led que se cortan y pierden la magia. Y también, ¿cuánta gente sabe quién te puede realizar un calzado? Incluso ahora empecé a agregar proveedores de cosas y cada uno puede ir sumando. Yo hacía pelucas, pero ahora las diseño, no puedo estar en misa y procesión queriendo estar

en los ensayos, queriendo hacer los diseños en mi casa... Por ejemplo, los bigotes no se compran hechos, los haces a medida y se pueden hacer de mil cosas. Un guante no lo hace cualquiera, y así con miles de cosas. La cantidad de ítems con los que se maneja un diseñador de vestuario es enorme, pero se sabe poco. Ahí hay algo, vos decías ideológico, que es poner en relieve nuestra profesión. Porque es una profesión para la cual tenés que aprender un montón. Y socializarlo, obvio, lo primero. Yo socializo libros, hay que terminar con el canutismo, “no te doy mi realizador a ver si cuando yo lo quiero usar...” Por favor, terminémosla con eso. Digamos que pasa cada vez menos por suerte, pero también hay que tener la capacidad de estar activo con eso de los oficios, está buenísimo ser más sintético y entender que al teatro lo podemos hacer, soy una persona que hace teatro, más allá de la escenografía y el vestuario, a mí me gusta el teatro, hacer teatro. Pero bueno, mi *métier* me encanta y lo promulgo mucho por eso, porque me doy cuenta de la enorme complejidad que encierra.

EL PODER QUE TIENE LA MATERIA

En la calle encuentro cosas todo el tiempo; mira, acá hay una muestra ahora [la muestra que acompaña el ciclo], los tres camiones de los años 30, que están colgados con diferentes niveles de envejecimiento, los encontré acá a tres cuadras. Una noche iba a una obra de teatro y terminé cayendo con un cajón de verduras lleno de ropa que encontré en la calle, yo terminé toda sucia porque me tiré adentro del container y no

podía salir. Había un montón de ropa de los años 40. Imagínate que estoy familiarizada con todas estas cosas. Esta enagua la encontré ahí, fijate cómo la recuperé, es de linón y puntillas de algodón, de los años 20. Hoy la llevé a la clase y les mostré la foto del container sucio y les mostré la pieza recuperada. Me encuentro cosas en la calle porque estoy atenta, porque estoy mirando, encuentro muchas cosas en la calle. A esto de “no tengo un mango para hacer”, les digo que hagamos algo con lo que encuentren. El tema es qué hacemos con los elementos que tenemos, cómo los combinamos, qué tratamiento le damos. Construir un lenguaje tiene que ver con algo mayor a la producción económica que tenemos y lo que nos interesa es eso: construir una imagen que tenga algo para decir y que pueda acompañar al material que estamos haciendo, o, en su defecto, que vayamos construyendo con el material que tenemos y les demos el tratamiento indicado. Cuando digo tratamiento, no digo el tratamiento específico del material, sino el tratamiento en la escena. Yo, a veces, veo obras con mucha producción y digo: “qué pena tanta producción y este tratamiento que dejó toda esa materia, ese material por fuera de lo que está pasando”. Por eso juega mucho a favor el tiempo, probar y errar, no hacerse tanto problema. No digo que trabajar en la pobreza esté bien, no estoy reivindicando eso para nada, pero lo que digo es que en un momento en el que uno está formándose lo interesante es empezar a entender qué signos se producen en la escena con los elementos que uno va llevando, qué poder

tiene la materia que ponés en escena para decir. A veces, llevo estas cosas, este delantalcito que era de mi zapatero Crispín. [Muestra un delantal manchado por el trabajo, con pegamento y otros materiales]. ¿Qué dice esto? ¿Qué tiene para decir este material? Un montón. Si tengo que hacer esto, tardo tres semanas en tratar de construirlo y hay que ver si me sale tan bien, esa acumulación de Poxiran. Este delantal es toda una declaración de algo en la escena; entonces encontrar una pieza y ponerla a jugar con el actor, con lo que se está diciendo, es el verdadero trabajo. [Señala una zona oscurecida en la tela]. Esa marca es el pecho de mi zapatero, el sudor, esa marca habla del tiempo, él se pone este delantal hace veinte años y es el sudor de su trabajo. De esto se tratan las clases.

LOS REGISTROS DEL PROCESO Y EL CONOCIMIENTO INCENTIVADO

Construyo un registro del proceso con imágenes. Por ejemplo, la foto del container no es chiste; Si encuentro algo en la calle que va a estar en la obra, le saco una foto y registro dónde lo encontré porque, quizás, en algún momento me lleva a escribir algo sobre la búsqueda para recordar, recuerdo mucho con imágenes. Escribo algunas cosas, pero escribo poco; mis cuadernos de notas de mis obras son un embole, no son lindos, son anotaciones prácticas, no tienen mucha poesía. Sí escribo algunas notas después de un tiempo cuando termino y miro todo el registro y empiezo a buscar las imágenes del proceso de trabajo, porque así como voy probando, voy buscando mu-

chísimas imágenes. Esto lo transmito como una forma mía de trabajar que puede servir; de hecho, hacemos ejercicios al respecto, hacer el despiece de una obra, traer una imagen de esa obra terminada y contar ¿cómo creés que la imaginaron?, ¿vieron algún pintor?, ¿cuál crees que vieron? Si no sabés, empezá a buscar en qué fuentes creés que abrevaron. En algunas obras es muy claro, incluso a un iluminador: ¿cómo crees que trabajó la luz? Porque también al empezar a trabajar de esta manera, ves algún pintor que ha trabajado. Empezar a buscar pintores, imágenes. Es una manera hacer esos despieces para incentivar que vayan en la búsqueda de conocimiento, porque adquirir conocimiento incentivado por buscar esa relación que puede haber es más interesante que te manden a estudiar tal movimiento artístico, esas cosas que hace un docente.

ALZAR LA PALA

Medio natural, estudiaba actuación, pero antes de estudiar actuación, actuaba. Tenía grupos de teatro con los que hacía obras, a veces comedia musical, cantaba, actuaba, desde muy chiquita, desde los tres años que hago danza. Luego me vinculé con un grupo de gente por medio de la cual empecé a ir al estudio el Sportivo Teatral, de Ricardo Bartís. Ese estudio tiene una formación muy interesante de la cual yo tomé mucho, que es esta mirada desde afuera de las propias escenas de tus compañeros, entonces hay mucho interés por lo que se ve, qué se está diciendo, cómo estás actuando, el estado, los elementos de

vestuario, la disposición en el espacio, los elementos escenográficos tienen un valor, se le da valor en esa formación a esas cosas. Entonces empecé a desplegar cosas que ya traía; ya venía haciendo toda la escenografía y vestuario de las obras que hacía de manera natural, se ve que es algo que me gustaba hacer y para lo que tenía facilidad y disposición, porque no se trata de facilidad nada más, hay que tener capacidad de trabajo, hay que alzar la pala fuerte, hay que laburar mucho. Así que en esas escenas mis propios compañeros empezaron a pedirme una mano y empecé a preocuparme mucho; me quedaba pensando y me ponía a corregir. Soy muy obsesiva, lo cual es bueno para mi profesión, pero no para mi salud, porque no tengo límite, no hay límite para mí entre mi trabajo y mi vida, está todo corrido ahí.

FICHA TÉCNICA

Entrevista a Gabriela Aurora Fernández por Marina Jurberg

Epílogo poético a cargo de Estefanía Bonessa

Edición de Marina Jurberg

Centro Cultural Ricardo Rojas – 26 de septiembre de 2019

Disponible en ebook en <http://www.rojas.uba.ar/contenidos/entrevistas.php> y editadas en formato audiovisual en <http://webtv.uba.ar>



GABRIELA AURORA FERNÁNDEZ

5.

MARIANA TIRANTTE

ESPACIO FUERA DE CONTEXTO Y CUERPOS QUE TAMBIÉN SON ESPACIO

ENTREVISTA POR BOSQUEJOS

Mariana Tirantte es escenógrafa y vestuarista formada en La Cárcova. Desde hace más de 20 años trabaja con diversos directores y compañías de teatro y danza, habiendo realizado más de 90 obras. Entre los artistas con quienes trabajó en colaboración se encuentran Mariano Pensotti, Beatriz Catani, Pablo Messiez, Claudio Tolcachir, Pablo Rotemberg, Lisandro Rodríguez, Lucía Panno, Agostina López, Ariel Farace, Matías Feldman, Diana Szeimblum, Carlos Casella, Hugo Urquijo, Diego Starosta y el grupo Krapp. Presentó sus trabajos a nivel nacional e internacional. Estuvo a cargo de la dirección técnica de dos ediciones del Festival Internacional de Buenos Aires, así como de la producción general y técnica de distintos festivales y eventos culturales, entre los que se destacan Ciudades Paralelas, Tintas Frescas, Verano Porteño Kónex, Estudio Abierto, entre otros. Gonzalo Córdoba Estévez, quien realizó el epílogo poético al encuentro en el ciclo, la reconoce como una maestra que, con su energía y velocidad para hablar, en unos minutos tiene su maqueta ya armada y a todos muy atentos. Juntos compartieron 3 museos, 4 tecnópolis, giras varias, 1 musical y medio, 2 bienales, al menos 26 obras de teatro, eventos miles, y él comparte cómo su energía y la manera de encarar los desafíos siempre alegre no es por eso menos efectiva e intensa, la convierten en su referente. Aquí, comparte su modo alegre, intenso y efectivo en su quehacer escénico.

UN DISPOSITIVO QUE COBRA VIDA

En mis proyectos el trabajo de investigación se inicia encarando el material desde lo visual. En mi caso hago cosas que son teatrales, pero también de otras áreas. Pero en ambos casos el trabajo se inicia abordando el material desde lo visual porque es lo que la gente va a percibir espacialmente y ahí empieza la investigación de estilos, texturas, colores, materialidades, de todo eso para abordar qué es lo que va a ser la escenografía; a mí me gusta pensar la escenografía no como un decorado, sino como algo en sí mismo, entonces cómo va a cobrar vida ese dispositivo. Los inicios son muy diversos: hay proyectos en los que ni siquiera está el texto, entonces me junto con quien trabajará para pensar ideas que van a ser el germen de una obra; en esos casos el dispositivo arranca más sobre una idea. A veces pasa que hay un texto donde la imagen, al leer ese contenido, me dispara ideas sobre esa espacialidad. Cuando hay una referencia más clara como, por ejemplo, “Al atardecer...” o una forma específica para los personajes, trato de escaparle a lo obvio, trato de escaparle al texto. Me parece que uno puede tener una lectura sobre el espacio que va más allá, me gusta imaginarlo fuera de contexto. Y muchas veces esas ideas condicionan la puesta que ya iba por un camino, así es que esa propuesta muchas veces hace cambiar la dirección de un proyecto.

HACERLE CASO AL DESEO Y OTRAS INTUICIONES

En mi casa no había una teatralidad cotidiana, la fui rasqueteando, descubriendo,

buscando. Me apareció una profesora en artes visuales que justo era escenógrafa, fui haciendo cursos, talleres en el Colón, en el San Martín... fue parte de ir formando mi mirada dentro de lo teatral. Para mí, La Cárcova fue un lugar de llegada, porque me fui nutriendo de muchos lugares antes. La Cárcova fue un buen marco institucional, pero, cuando cursaba, estaba un poco estancada, estuvo bueno sacar cosas de otros lados.

En mi formación hice de todo, pero siento que cuando empecé a trabajar ahí estuvieron mis maestros, como formadores, como Oria Puppo que fue alguien que me ayudó a formar cierta cuestión de la mirada; el hacer fue lo que más me formó, el trabajo. Hacerle caso al deseo de no conformarme. Esos tránsitos me fueron ayudando a formar la idea de qué es la escenografía, investigarlo desde lo arquitectónico, todo lo que está dado desde la fórmula trato de evitar, trato de guiarme por otras intuiciones. Mis imágenes, por ejemplo, vienen de la arquitectura más que de la pintura y de la escultura. Creo que el descubrir siempre es la mirada de los lugares desde la admiración. Tengo fascinación por los lugares de escala gigante, la experiencia de sentirme una hormiguita, me gustaría llevar eso a un espacio como el teatro. Es algo que, a veces, hago, poner al ser humano en esa dimensión.

DARSE EL TIEMPO PARA LA MADUREZ DE LA BÚSQUEDA

Considero que la técnica es una acumulación de conocimiento que ayuda en esta

profesión para no fracasar. Es importante tener una formación técnica y agccionarse a eso. Aunque en mis procesos no soy tan metódica, me gusta mucho darme el tiempo. No siempre la primera idea es la que funciona, a veces sí, pero me gusta darle su tiempo para que decante. Y también establezco diálogos, con Oria y con Gonzalo Córdova son con quienes más dialogo, son las personas con las que tengo el mismo lenguaje, tenemos la misma estética y mirada. A veces también me gusta preguntarle a alguien que no tenga nada que ver.

En mis procesos trato de investigar, es lo más importante para que no sea solo una idea volada. Guardo esa investigación en mi compu, tengo millones de cuadernitos donde anoto muchísimo. Voy armando muchas carpetas de documentación. Soy más visual, tengo más un registro visual. No soy muy de escribir. En un primer abordaje lo que más me interesa es saber si ese espacio va a ser protagonista o no. Cómo funciona eso para que esa idea lo sobrepase. Evalúo mucho eso: si ese escenario va a estar integrado al espacio que propongo para la obra. Cuando trabajo vestuario, lo que más me gusta de los cuerpos es cuando funcionan como espacio también, me gusta, incluso, proponer la disposición, porque van a estar más de este lado que del otro, eso lo aplico mucho desde lo espacial, esos cuerpos, como parte del espacio, son espacio también.

Cuando trabajo con una obra que tiene un texto previo, lo voy leyendo y en ese proceso me vienen imágenes, me gusta mucho ir armándome mi película y tengo



MARIANA TIRANTE

la suerte de que no es que alguien me dice quiero esto. El texto es el que me propone algo. No solo es un espacio, también una temporalidad. La luz es fundamental, no puedo no imaginarla. Por más que yo lo haga o no lo haga. Desde el espacio también proponés la luz. En ese sentido, me siento más libre en algo más contemporáneo, libre, pero también me gusta el desafío de trabajar para algo más clásico. Hay otras categorías que pueden organizar el trabajo, además de la dramaturgia o la luz. Las artes visuales, por supuesto, me gustan mucho... Soy fanática de las texturas de los materiales, a veces la materialidad arma todo. Un mármol, una madera, un azulejo... quizás eso es tan importante como una dramaturgia para mí. Creo que hay cosas que configuran mi poética, obsesiones incluso, problemas del espacio que me interesan. Tengo una cuestión con el cuadrado, lo recto, no me gusta la falsa escuadra, la fuga.

El placer ocupa bastante lugar en el proceso creativo: me da mucho placer hacer lo que hago, hoy disfruto mucho, es muy placentero saber que hago lo que me gusta de la forma en que me gusta. En ese sentido, no considero que haya fracaso. No hay fracaso. El fracaso es poder darse cuenta de que algo no funciona, con la experiencia vas aprendiendo que puede pasar, y cuando ves que algo no va, darte cuenta de eso y cambiarlo. No siento que haya una parálisis, sino que hay un momento en el que empezás a exigirle a tu imaginación, a todas las herramientas que tengas porque tenés que resolver. Frente a las crisis o

incertidumbre pido ayuda, consejos, miradas. Armo equipo, pensamos qué hacer, tomar decisiones lo más fríamente posible. Soy controladora, porque si no me muevo. Creo que, para que todo funcione, es necesario estar; lo que a veces implica que hagas cosas que ni siquiera te corresponde hacer, pero es la clave. Y en el balance es más el placer que la angustia.

Cuando veo el estreno, en un punto siento que ahí terminó mi trabajo, justo cuando la obra está arrancando. Pero es la parte más intensa, ver todo lo que uno puso. El aplauso me emociona mucho, el aplauso al reconocimiento que hay detrás me emociona, lloro. Cuando no estoy en algún proyecto, en mi tiempo libre me gusta fantasear con algunas cosas, siempre tiene que ver con la espacialidad. Siempre tengo proyectos de proponer espacios que después se habiten, y no solo por obras de teatro. Pero cuando no trabajo, me relajo bastante... descansar del trabajo, dormir... tengo una hija que no me deja mucho tiempo. Me gusta leer cosas que no tengan que ver con trabajo, ficción, me gusta ver películas, el aire libre. De todas formas; cuando veo películas, estoy viendo el arte, la locación. Todo el tiempo. Así como me pasa en todas las obras de teatro: por más que la esté disfrutando, me fijo si el piso está despintado... cómo buscarle el error. Con las películas me pasa lo mismo. Pero me gusta mucho ir a ver obras de teatro, me gusta ver cosas acá, saber cómo estamos nosotros. Elijo mis trabajos porque sé que ahí hay algo interesante, o porque me parece muy buena la búsqueda, tengo mucha intuición,

y también por los amigos. Y con el director negocio, tampoco acato; porque si no, estás al servicio de, y creo que todos tenemos algo para decir, trabajar en equipo es ser lo menos verticalista posible. La estrategia es mucha energía, convencer, argumentar. Cuando uno se junta para algo, es porque hay algo afín, en la estética o lo que fuere. La estrategia es poder convencer con argumentos lo que estás proponiendo. Si después de convencer dudo y no funcionó, me hago cargo. De todos modos, en el trabajo trato de evitar la mala forma, todo se puede lograr de una forma amena, trato de evitar ponerme obvia, trato de que la propuesta sea desafiante, interesante. En ese sentido creo que lo ideológico y lo político es importante en este trabajo, porque trabajo con gente que tiene su ideología, entonces me hago cargo de eso, no me es ajeno, pero creo que el arte en sí mismo es una ideología, es una militancia. Amo lo que hago, por eso el amor atraviesa todo, es muy movilizante, soy una privilegiada en hacer lo que amo. Y trato de evitar la violencia, no me siento cómoda en la violencia. Soy muy sensible. Creo que el arte en sí, a veces, es violento porque es algo natural, que exista cualquier manifestación artística hace que sea menos violento todo. Entre mi primer trabajo y el último lo que cambió fue la escala, va creciendo y creciendo, va saliendo por las ventanas del teatro. Lo que permanece es esta obsesión por las texturas y hay una profundización en un montón de aspectos, en la investigación y en la intuición en relación con qué lado ir y para cuál no; estoy más convenci-



MARIANA TIRANTE

da para dónde quiero ir. Y, al principio, había muchas inseguridades con el decorado, por ejemplo, que es lo que quiero evitar. Y no podía pelearla, por no tener las herramientas, algo del crecimiento personal, me sentía muy chica para enfrentarme a otras experiencias. Ahora estoy más fuerte, tengo más convicción. Creo que esa convicción me la dio la experiencia y, sobre todo, la búsqueda, la madurez de esa búsqueda.

LAS GIRAS O EL ARTE DE PONERSE A PRUEBA

En una gira ponés a prueba lo que hiciste en otro espacio. Te toca en un escenario que es cinco veces mayor al que se estrenó la obra, entonces vas adaptando, siendo flexible, viendo cómo son las visuales. Es un aporte técnico muy importante. Y ver cómo distintos públicos reciben tu trabajo. Por lo general, uno sabe a dónde va a ir, lo adapta, sí hemos tenido casos donde casi estás encima del público. Pero si el espectáculo no se puede adaptar, por lo general no vas a esa sala. Creo que hay una idea de que es diferente hacer giras por Argentina y por el exterior; uno tiene la idea de que afuera es distinto y no lo es. Afuera muchas veces tienen los mismos problemas presu-

puestarios, a veces los teatros son espectaculares y otros no lo son, las condiciones están dadas para que uno tenga la forma de adaptarse, conectar con sus técnicos y lograr que las cosas funcionen.

MÁS ESFUERZO Y ENERGÍA

Lo que es difícil como mujer es que siempre te tenés que estar cuidando y siento que eso no le pasa al hombre, los ámbitos técnicos son muy machistas, te enfrentás a una situación en donde tenés que decirle a un montón de hombres qué hacer, siento que eso te lleva más esfuerzo y energía, cuesta más. No me fue nunca imposible, no fue un impedimento, pero me llevó más esfuerzo. En el nivel económico creo que no está basado —en lo nuestro— en si sos hombre o mujer, sino en tu trayectoria y experiencia.

FICHA TÉCNICA

Entrevista a Mariana Tirantte por Maruja Bustamante
Epílogo poético a cargo de Gonzalo Córdoba Estévez
Edición de Marina Jurberg
Centro Cultural Ricardo Rojas – 10 de octubre de 2019
Disponible en ebook en <http://www.rojas.uba.ar/contenidos/entrevistas.php> y editadas en formato audiovisual en <http://webtv.uba.ar>

6.

ALICIA LELOUTRE **HACER ALGO CON NADA**

ENTREVISTA POR BOSQUEJOS

Alicia Leloutre es artista plástica, arquitecta y escenógrafa formada en diversas disciplinas con grandes maestros, como Ana Alvarado, Daniel Veronese, Robert Wilson y Peter Brook. Ha realizado diversos trabajos de arquitectura y artes plásticas, así como desde hace más de 30 años ha participado en más de 90 espectáculos en colaboración con diversos artistas de amplia trayectoria, entre quienes se encuentran Alejandro Tantanián, Raúl Mereñuk, Alejandro Maci, Gabriela Izcovich, Javier Daulte, Romina Paula, Mariana Chaud, Matías Feldman, Gabriela Prado y Silvina Grinberg.

UNA ESCENA FAMILIAR

Dibujo desde muy pequeña, llegué a la arquitectura y a la escenografía por el dibujo. Cuando a los cuatro o cinco años ya dibujaba, había una escena familiar: a la noche, después de comer, estábamos todos alrededor de la mesa. Nadie hablaba: mi abuela hacía sus solitarios, mi mamá tejía, mi papá leía el diario y mi hermano se iba a dormir. Entonces yo —que no dormía—, dibujaba; los dibujaba a ellos, y ellos se reían mucho de lo que dibujaba. Ahí empezó el dibujo; de todos modos, lo heredé también de mi vieja, porque ella dibujaba muy bien. Sabía hacer de todo. Cuando nací, dejó de dibujar. Otra cosa que hacía en la infancia era usar el piso del garaje para dibujar los planos de la casa.

Mi primera maestra de dibujo fue Marieta, que era del barrio; me mandaban a dibujar y yo aprendí un montón de cosas con ella. Desde un dibujo pequeño, hacer una cuadrícula y pasarlo a grande, también lo aprendí con ella. Y luego, cuando entré a la universidad, empecé a tener mucho contacto con gente del teatro, como Rafael Reyerros, un amigo escenógrafo bastante importante a quien yo asistía. Esto fue en Córdoba. Entonces estaba cerca del teatro.

ZONAS DE TRABAJO

Es muy variado lo que hago. En el teatro he trabajado con dinero, con poco dinero; es muy diferente hacer una obra en teatro comercial y otra en el teatro independiente, con pocos recursos, hay que rebuscársela. Hacer algo con nada. Con la pintura también, porque los materiales

para pintar son caros. En la arquitectura he reciclado mucho.

En el teatro está el director, además. ¿De quién es la obra? ¿Es del director, es de todos o es del texto? De la escenografía no es. Hay directores que te dejan muy libre. En el teatro comercial están los productores, la cantidad de dinero tiene un límite. Y en el teatro oficial, lo mismo. En algunos teatros oficiales puede ser duro para una escenografía mujer, porque hay que enfrentar un plantel masculino, es difícil. Yo discuto, peleo. Me pasó eso en el San Martín, en el Cervantes todo es más amable, es más chico, menos gente. En el San Martín, cuando hicimos Macbeth con Javier Daulte, fue una batalla campal, estaban muy enojados con lo que yo deseaba hacer, no querían que usara determinado material, fue muy complejo, peleas eternas. Pretendían hacerlo como ellos querían, la pasé bastante mal. Para nutrir mis imágenes veo mucha pintura, exposiciones, museos, muchos videos por internet, estudié también videoarte con Margarita Bali, pero es muy técnico y hay que estar muy concentrado. Y, para mí, es más fácil dibujar. Después estuve 15 años en un seminario de filosofía que me hizo estudiar muchas cosas que tenían que ver con mi profesión: el Barroco, Caravaggio, Goya, Turner, todos pintores, y estudiar eso me abrió un mundo. Cuando estudiamos Deleuze, el libro de Deleuze sobre Bacon, ahí entendí algo al momento de pintar; Deleuze dice que Bacon construye un cuerpo sin órganos, que lo toma de Artaud. La pintura es una cosa solitaria, y no hay un pensamiento sobre lo que vas

a hacer, sino algo casi meditativo. Tirás líneas, empezás a hacer formas, no hay pensamientos, los pensamientos pasan y, tal vez, no tienen nada que ver con lo que estás haciendo. El otro día le regalé un dibujo a José, y él me dice: ¿cuándo hiciste esto? Ayer, mientras miraba la tele... es algo que hago desde pequeña, lo tengo incorporado en el cuerpo.

Desde la primera escenografía que hice hasta la última, todo el tiempo estoy aprendiendo, eso es permanente. En la arquitectura también. Si uno supiera todo, sería aburridísimo. Me gusta aprender, además. En el caso de la pintura no tengo un método de trabajo. En tanto que en la arquitectura está más sistematizado. Hay que hacer la planta, el espacio donde voy a trabajar, cómo se ve de afuera, los tamaños, y necesito dibujarlo para establecer relaciones, medidas. En las escenografías es diferente, porque, a veces, uno puede dar propuestas, a veces hay ideas que respetar, a veces el director te dice lo que quiere, y otras no te dice nada y te deja libre. He trabajado mucho con Javier Daulte, nos conocemos, nos reunimos. A veces, él hace unos dibujos y yo termino dándole forma. Sabe lo que quiere y te lo dice: quiero esto. Y, a veces, acepta que yo proponga.

Cuando conozco un espacio, primero lo miro un poco de afuera, sentada en la platea, para ver qué se siente. El clima. Hay lugares que te devuelven cero clima, y otros son más interesantes. Casi como una intuición, como con el dibujo: a ver qué te pasa con eso. Y cuando pienso en los cuerpos en ese espacio, a veces me imagino



ALICIA LELOUTRE

colores moviéndose, van y vienen colores más que formas.

La relación con el vestuario es un tema.

Me peleo mucho con los vestuaristas. Para mí es un trabajo que hay que hacer en conjunto, lo mismo que la iluminación. No sé por qué no se hace así. El vestuarista va y habla con el director y no con el escenógrafo, complace al director. Lo mismo sucede

con el iluminador. Creo que el trabajo tiene que ser en conjunto.

Cuando me acercan un texto, primero trato de imaginarme dónde estoy, cómo es el lugar, lo veo desde el espacio, porque me cuesta bastante leer obras, es una lectura un poco aburrida, me imagino que para el director y los actores, no. Trato de ver dónde sucede eso, imaginarme algo.

Creo que un escenógrafo sí o sí tiene que saber dibujar, porque hay que expresar de algún modo, mostrar eso que tenés en la cabeza. Puede ser una maqueta también. Yo no hago eso de cortar las maderitas porque me pone un poco impaciente. El placer está en los procesos creativos; de todo esto que estoy diciendo, lo más placentero es dibujar. Es para mí algo como tomar la teta o la mamadera. Y el amor también, todo el tiempo.

En los procesos creativos creo que hay un momento donde hay que controlar todo. Cuando uno está diseñando o dibujando una casa, una escenografía o lo que sea, el caos ahí no cunde. Sobre todo, hay que controlar todo en las realizaciones, soy muy controladora, estoy en el detalle. Controló eso: que sea lo más cercano a lo que pensé. Y si surge algo inesperado, hay que dibujarlo, hay que hacer algo, ir un poco para atrás y volver. Usar el error para otra cosa. Tomo el error a mi favor, también está bueno equivocarse.

Si tengo trabajo, trabajo mucho desde temprano hasta muy tarde. Y ahora que tengo tiempo libre que estoy en mi casa... nunca había estado tanto tiempo seguido. En el tiempo libre me imagino cosas,

duermo poco, me acuesto muy tarde, me levanto temprano.

EL ESPACIO CALLEJÓN

Conocí a Miguel Ángel Solá en Córdoba, en los últimos años de la dictadura, en un evento que vino a hacer. Cuando volví a Buenos Aires, me encontré con él y fui a vivir a una casa que tenía, donde también vivía gente de este grupo con el que ensayaban (La típica en leve ascenso). En esa casa empezaron a pasar cosas y surgió la idea de tener un lugar. Entonces apareció el Callejón, que era de la madre de un periodista amigo de él, una pocilga venida abajo: no tenía ni techo, habían crecido plantas. El dinero que teníamos solo alcanzaba para eso. Todos me decían que estaba loca. Miguel me re bancó. Así empezó. Cinco años duró la construcción. Viví ahí. Mi hija nació ahí, en la obra. Yo todavía no hacía escenografías, empecé en ese tiempo. Las sociedades fueron cambiando y yo siempre me quedaba, hasta que me quedé sola y me di cuenta de que era yo la que había construido eso. Fue un gran momento, empecé a disfrutar del lugar, del espacio y de todas las posibilidades que tenía. Estando dentro no me daba cuenta de lo que podía significar el Callejón en el teatro de Buenos Aires. Es un lugar con dimensiones que dan un clima que no todos los teatros independientes tienen: la altura. Eso te da otras posibilidades.

Al principio la programación no estaba tan pensada, no estaba sola. Alguna gente que conocíamos nos traía cosas, como El periférico de objetos. Cuando me di cuen-

ta de que me había quedado sola y tenía que bancarlo yo, quise hacer cosas que me gustaran mucho, basta de supermercado, de tres obras por día... Está bueno porque hay muchas obras, pero no sé si está bueno para el teatro y la gente. Hay que armar, desarmar, armar, desarmar... la gente que trabaja merece un espacio, llegar dos horas antes, que se arme la escenografía con tranquilidad. Para un grupo de teatro es más respetuoso, con más onda. Lo otro es producir, producir, producir, se transforma en un súper. Me di cuenta de eso y arranqué con un espectáculo por día y nada más.

LAS MUJERES DEL ESPACIO

Ser mujer en este trabajo no ha sido igual en todos los ámbitos. Porque en el dibujo soy autodidacta, aunque hice talleres con maestros varones que me enseñaron mucho, sobre todo Roberto Páez y Félix Rodríguez. Pero son personas muy especiales. La facultad fue un ir y venir medio raro. Arquitectura es una carrera donde hay muchas mujeres, tuve muchas amigas. Hacer arquitectura es otro tema. Trato de trabajar siempre con la misma gente. Ya nos conocemos, es como una familia: empecé con el padre y seguí con los hijos. En todos los rubros y oficios. Pero si no puedo trabajar con ellos, se me complica; porque un albañil no acepta mucho que una mujer lo dirija. Y en la escenografía, esto que contaba de los equipos del San Martín que son batallones masculinos, es muy difícil que uno pueda dirigir, porque un escenógrafo dirige. Es muy difícil.



ALICIA LELOUTRE

FICHA TÉCNICA

Entrevista a Alicia Leoutre por Maruja Bustamante

Epílogo poético a cargo de José Escobar y Julieta Koppel

Edición de Marina Jurberg

Centro Cultural Ricardo Rojas – 24 de octubre de 2019

Disponible en ebook en <http://www.rojas.uba.ar/>

contenidos/entrevistas.php y editadas en formato

audiovisual en <http://webtv.uba.ar>

7.

ORIA PUPPO **UN LÍMITE TAN DELICADO**

ENTREVISTA POR BOSQUEJOS

Oria Puppo es escenógrafa, vestuarista y maestra de gran trayectoria que ha realizado más de 70 obras en colaboración con grandes directores y directoras reconocidos, entre quienes se encuentran Roberto Villanueva, Ciro Zorzoli, Luciano Suardi, Diego Kogan, Lauren Berger, entre otros tanto en Buenos Aires como en diferentes ciudades de Francia, España y Alemania. Recibió numerosos premios por su recorrido artístico y estuvo a cargo de la dirección técnica del Festival Internacional de Buenos Aires en cuatro ediciones, así como para la creación del Tierno Bokar, dirigido por Peter Brook, tanto en su estreno en Francia como en su gira europea. Realizó exposiciones individuales y es asimismo destacable su actividad docente en el C. C. Ricardo Rojas, el Teatro General San Martín, UP, Universidad Barilan, así como en el ámbito privado. Nos relata cómo desde su formación (y herencia) piensa el espacio, cómo aborda sus procesos de trabajo y cómo se posiciona frente a los estudiantes.

EL ENTENDIMIENTO DE LO ESPACIAL

Mis padres son arquitectos; mis abuelos, por el lado paterno, lo eran, y artistas plásticos y me llevaban bastante al teatro. Somos tres hermanas y yo que, por alguna razón de la dinámica familiar simplemente, después del colegio siempre acompañaba a uno de mis padres a las obras, y hacía las visitas, etc. Entonces —como me aburría un poco como mi hija se aburre ahora a veces—, me ponía a mirar un plano y decía: “ay, esto está del otro lado...”. O sea, había algo como el entendimiento de lo espacial en el que crecí. También hay dos obras que recuerdo: una supe después cuál era, aunque solo me acordaba de la imagen al principio, que era Las de Barranco en el Cervantes; y también el recuerdo de haber ido al Circo Criollo, tenía ocho años y ahí dije que quería ser escenógrafa. No tenía mucha idea de qué significaba, creo. Después pasé por diferentes etapas, por supuesto. Quería ser abogada. Pero siempre volvía recurrentemente. Luego el tiempo pasó y mi padre tenía unos asociados jóvenes con él en el estudio; cuando tenía dieciséis, fui a una clase de ellos de oyente y en la clase de al lado estaba Gastón Breyer dando clase. No de escenografía, sino de Semiótica. Era como un curso paralelo. No era parte de la carrera. Y me interesó y les dije a mis padres que quería ir y empecé a los dieciséis a ir una vez por semana a estudiar con él. Para mí, es uno de mis maestros porque es la persona que me abrió completamente los ojos y la mente de cómo mirar y cómo concebir el espacio sin importar para qué fin: sea teatro, sea

vidrieras, o qué sé yo, otro tipo de cosas. Esto fue así por el tipo de trabajo que él proponía, porque los cursos que daba en Villa del Parque eran de análisis. Yo desarrollé las cosas de manera diferente, pero él era de formación arquitecto. De hecho, estudié cuatro años de arquitectura como complemento de mis estudios escenográficos (y porque en esa época no había carrera en la ciudad de Buenos Aires y no me quería ir a vivir a la Plata, básicamente). Hice cuatro años de seis. Electricidad no la hice, por ejemplo. Tenía que cursarla y yo —de hecho, un año casi no me aprueban porque me faltaba Electricidad I— no quería hacer electricidad porque no me interesaba. Hacía las materias que me interesaban en complemento con los estudios que hacía de Artes Plásticas: estudié con Juan Doffo y con Breyer, básicamente. En sus clases, Breyer —que tiene varios libros editados (algunos ya no fáciles de encontrar o agotados)— trabajaba con un principio hecho en base a cuentos, no a obras. Consistía en cinco etapas diferentes de trabajo con un texto. Lo que él llamaba la etapa cero, que era la primera aproximación que uno tiene con un texto: es un trabajo para hacer apenas se termina de leer un texto, porque tiene que ver con algo de la percepción. Después hacía un análisis sintáctico, pero la representación de ese análisis era espacial, tridimensionada. Entonces:

1. Etapa cero.
2. Un análisis sintáctico.
3. Un análisis morfológico.
4. Un análisis semántico, que él lo llamaba “imagen heráldica”.

5. Una preescenografía, pero que no se trataba necesariamente de tener una maqueta con una escala específica. Lo que me aportó es poder en el diseño espacial y visual para un determinado material, transformarlo en un lenguaje y ese lenguaje funciona como todo lenguaje: como un idioma. En un idioma uno dice cosas de diferentes maneras, y las representa de diferentes formas. Entonces, es como una especie de diccionario propio. Después de que uno adquiere ese diccionario en el que la obra adquiere una forma, un color, una textura, o sea, toda una serie de elementos, puede ser que uno quizás, cuando trabaja ese texto, no sepa si va a trabajar en la sala Cunill Cabanellas o si se va a hacer en la sala grande del Metropolitan. No importa, porque uno lo que tiene es la traducción propia visual de ese material. Es la forma en la que trabajo: muchas veces la capa está muy abajo, después puede ser un living, no importa, no es el problema. Y eso es algo que aprendí con él, honestamente. Él daba estos cursos a los que muchas veces iban arquitectos, vidrieristas, gente muy mezclada, veintipico de personas y duraban un año. Y de ese primer año, cuando tenía dieciséis casi diecisiete, nos propuso, a un grupo de ocho, seguir. Y el cuarto año éramos dos. Así fue.

Y mi otra gran maestra fue Graciela Galán. Cuando estaba estudiando, empecé a ir al teatro, a ver más cosas y el trabajo de Graciela siempre me pareció súper seductor. Vi una gran cantidad de obras —sobre todo, las de la dupla con Laura Yusem—, busqué una persona que me pudiera con-

tactar con ella y la llamé por teléfono. Me senté, le dije que quería trabajar con ella y así fue. Porque me gustaba el trabajo, lo que veía, sus escenografías. No por un tema de belleza, sino por un tema de capas de significado, de relación, de matrimonio artístico, de dupla con la dirección. El grado de involucramiento de la puesta en escena con el espacio, la “llevada” de eso era súper contundente. Mucho más contundente que en otros casos y eso era lo que me atrajo y, bueno, trabajé con ella cinco años como asistente.

TRADUCIR AL IDIOMA VISUAL

Enseño como me enseñaron, de forma básica y genérica, aunque también complementado, porque también depende del espacio. En un momento di clases en la Universidad de Palermo, entonces tenía un programa y otras cuestiones específicas. Cuando doy otro tipo de seminarios, depende del nivel de los estudiantes, pero no me ocupo de enseñarles a usar un escalímetro de dibujo técnico. Esa parte tiene que venir por otro lado. Lo que sí trato de transmitir del modo en que lo aprendí —con ciertas cosas que fui variando en el transcurrir de mi trabajo y de mi forma de trabajar— es a tratar de encontrar esa materia prima del texto y las situaciones dramáticas (que es la misma que usa el director o el actor) y traducirla al idioma visual. Eso trato de hacerlo de la misma forma que me lo enseñaron porque, para mí, ahí está la base y el fundamento. Poder comprender un texto dramático desde antes (a mí me gusta hacer ese trabajo antes

de tener una reunión con algún director). Porque no importa, se puede transformar después. Por ejemplo, si es *Romeo y Julieta* y se va a hacer en 2048, esa información prefiero tenerla después. También depende si la adaptación es fundamental, transversal, quizás ahí es distinto. Para enseñar me baso en un texto, pero es cierto que, desde hace bastante tiempo, el desarrollo de las artes escénicas evidencia una transformación y hay toda una línea de trabajo que es de carácter más performático o instalativo, y ahí cambia el procedimiento para abordar los materiales. Pero, en esencia, tampoco tanto: quizás no hay un texto, pero hay un tema. Hay trabajos que ni siquiera están basados en un texto. Un ejemplo de esto, en un proceso que duró mucho tiempo (fue casi un año y medio de ensayos), fue el caso de *Los mansos*. Yo trabajaba ya con Tantanian, y él decidió hacer un trabajo basado en *El idiota* de Dostoyevski, que es un novelón. Tantanián no es que quería hacer la versión teatral de *El idiota*. No. Allí partimos de otro tipo de trabajo porque se ensayó dos o tres veces por semana durante un año y la construcción se hizo al revés. Yo, por casualidad, subí en la escalerita del Camarín de las Musas y vi ese lugar, la luz que entraba, el hueco, etcétera, y dije: “Pidamos ese lugar, hagamos algo ahí”. Era una sala que todavía no estaba habilitada como tal, empezó a funcionar como sala a partir de *Los mansos*. El lugar tenía un piletón que tapamos, que se usaba para la obra de Veronese —creo que era *Tres hermanas*—; se usaba con la luz del día porque se hacía los domingos



ORIA PUPPO

a las cinco de la tarde. Haciendo la cola para esa obra fue que subí la escalerita (y Emilio, el del Camarín, me gritó). Con base en un espacio muy condicionante (un piletón de cosas muy condicionantes), sobre la base de eso hicimos un trabajo, en ese caso fue otro planteo. Pero bueno, es otro tipo de proceso.

EN ALGÚN LUGAR DE LA BIBLIOTECA

Lo primero que hago es —ahí rescato una parte primera de lo que aprendí con Breuer— registrar la primera percepción que tengo cuando leo un texto. Trato de ser muy rigurosa en documentarme sobre esa primera percepción. Y eso queda en un costado. A veces, se pierde y se diluye en otro lado y a veces quedan cosas y se rescatan. Después trato de trabajar lo que él llamaba “Imagen cero”. La primera percepción tiene relación con un fenómeno que puede ser análogo al leer una novela: a uno se le vienen imágenes a la cabeza. Es lo mismo, solo que las anotás o las rescatás o las buscás. No de manera forzada, sino que tienen que estar ya en algún lugar de la biblioteca. Ahí atrás. Después, lo que trato de hacer es un trabajo del texto mismo, un análisis del texto un poco más formal. Una cosa que pido hacer (mucho más como docente porque ya la tengo más agilizada) es una síntesis: en cuatro oraciones contar todo lo que pasa. U otras cosas súper simples, por ejemplo, es muy interesante tomar al azar diferentes partes de la obra cuando el texto lo puede sostener y trabajar lo que se llaman los “verbos de acción”. Porque —sobre todo,

para el trabajo de vestuario respecto a los personajes— te permite entender el personaje más allá de los lineamientos básicos y de lo que le sucede. Y después, todo ese trabajo lo documento. Son pilas de cosas buscadas en libros o bajadas o impresas. Antes iba más a las bibliotecas que ahora, que busco por internet.

Pienso que hay muchas experiencias que también son formativas para un artista. Hoy en día hay muchísima diversidad y creo que lo que hay que hacer es mantener esa diversidad, en el sentido de que hay muchas cosas que una puede hacer. Creo que una de las cosas que a mí me sigue resultando hoy más enriquecedora es leer (que no necesariamente tiene que ver con lo visual) y es ver diferentes expresiones artísticas. Puede ser desde una revista equis, puntual sobre el diseño de algo. No para estar al día. De lo que a uno le atrae. De la misma manera casi como uno elige las novelas. O como podés elegir una serie. Experiencias estéticas diversas, pero relacionadas en ese sentido con los gustos, porque son cosas que te nutren y te abren a otras. No ves solo una. Cuando vas a ver algo, ves otra cosa. Porque no la viste y la vas a ver. La descubris. Eso me parece... Y leer... Leo bastante variado. Ahora la última cosa que leí es una historia de arte precolombino. O sea, nada muy entretenido, pero, bueno, la leí entera, pero porque quería recordar períodos o cosas. No importa qué lecturas. Después me gustan bastante las novelas policiales. También el trabajo me hace leer muchos otros tipos de materiales que son por trabajo, pero me llevan a otros.

Ahora también leí hace poco *Niño amo*, sobre psicología infantil. Por eso digo, es muy variado, libros de cocina... A mí me gustaría hacer otras cosas, pero no tengo mucho tiempo libre. Soy lo que se llama una *workaholic*, así que no tengo mucho tiempo libre. Lo que me gusta depende de las épocas. Pero lo que trato es de airearme, en el sentido mental y físico.

EL TODO DEL ESPACIO

Cuando uno mira un espacio, mira todo. Mira lo profundo, lo alto. Todo. Cómo es. Y en un cuerpo lo obvio y lo primero que uno ve es la morfología, pero después el ritmo, qué energía tiene, más allá del personaje que luego vaya a hacer —que, por supuesto, cambia eso— de esa persona, porque es una persona antes. Y en cuanto al espacio, a veces se supone que es esto donde estamos sentadas ahora, el escenario. Pero, en realidad, el espacio es todo. El espacio es hasta dónde llega la platea, obviamente cómo se ve, por eso tiene que ver con lo visual. Cómo es su forma, cómo es su color. Y la relación entre el espectador y la escena es importante para poder concebir la escenografía. Por eso, cuando uno muchas veces diseña a distancia, yo siempre pido que me hagan videítos porque te da una percepción. Les pido, por ejemplo: “parate en la mitad de la platea, en la primera fila de la platea y girá trescientos sesenta grados”.

Soy de controlar en el trabajo y aplico ese mismo control y la misma obsesión para que profundicen. Pero hay espacios que son pura dispersión. Lo mismo que yo soy

un desorden, el desorden físico con mis cosas que tengo... Mi lugar de trabajo es un quilombo. Apilo, entonces, como nunca tengo tiempo para hacer orden, termino haciendo una pila de una pila, y las pongo cruzadas hasta que un día se desbarrancan. Y las pilas puede tener usos varios, como estirar un talón. O sea, en ese sentido, todo lo contrario al control. Porque si fuera paralelo el control que tengo en cómo trabajo, por ejemplo, el interno no estaría bien, me parece.

De todas formas, no soy de encapricharme en mi obra. Los caprichos no tienen mucho lugar. En realidad, depende en qué sentido. Lo pensé solo en un sentido maternal. No, no me encapricho ni me empaco. No tengo capricho y puedo defender algo que pienso y que tengo como base, pero voy a escuchar y lo voy a incorporar y lo voy a ampliar. O sea, propongo y trabajo como parte de un equipo, no decido. Y trato en ese punto de trabajar en equipo. Trato, en la medida de lo posible, de incorporar a las personas con las que trabajo. En el sentido de asistentes. De incorporarlos en una parte en la que puedo del trabajo creativo porque es una manera de aprender. O sea, ya el transcurrir es un aprendizaje. Pero también hacerlo, no necesariamente para que diseñen algo, si no para entender el por qué lo estás haciendo. También trato de entender por qué el director toma determinada decisión, le pido que me lo transmita para entenderlo y actuar en relación. Dialogar en un sentido de comprensión, no necesariamente de hablar. Me refiero a participar, es decir: citar a tus asistentes

a reuniones creativas de todo el equipo de la obra no significa que se van a poner a hacer preguntas cada cinco minutos ni que van a proponer algo, pero es parte de un proceso. Y es importante a nivel de aprendizaje no que la reunión sucede y la puerta está cerrada. Me refiero a formar parte, pero porque es verdaderamente un trabajo en equipo. Creo fehacientemente en el trabajo en equipo.

Yo misma tengo referentes a los que consulto sobre mis trabajos. Es variable, a veces en algún momento tengo dudas sobre algo y quiero la opinión de una persona entonces la invito a un ensayo en el momento en que se puede del proceso y le pregunto puntualmente: “¿podés mirar equis?”. Para también poder comprender cómo se ve algo si no puedo darme cuenta sola, y si no me cambio los anteojos. Algo más de lo que tiene que ver con la utilización del espacio, con respecto a la dirección y a lo que sucede, más en ese sentido.

A LA PAR DEL OTRO

Para que una consigna de trabajo funcione, considero que es necesaria una suficiente amplitud para que la persona pueda expresarse en el lenguaje en el que se sienta cómoda. Eso es importante. No importa, en un principio para poder hacer un acercamiento a este hacer, saber dibujar o ser súper en equis cosa. Importa justamente tener la amplitud de ver cuáles son los medios en los que la persona puede expresar todo el potencial que tiene sobre eso. Y eso, normalmente, termina siendo una línea en esas personas cuando continúan

un proceso artístico. Es como el lenguaje. O sea, cuando te encontrás con un extranjero y hablás poco de la lengua y terminás hablando en tres idiomas, porque lo que importa es comunicar.

Soy muy ordenada para dar clase. Y muy libre para lo que vengan a traer. Normalmente, trato de proponer un autor y entre unas seis a ocho obras (no más de ocho o diez) de ese autor, y que las lean todas y elijan la que les interesa. Si es un autor que ha cambiado mucho —digo de estilos—, les propongo profundizar de alguna forma y elegir cuál es la obra que les interesa más o les resulta más atractiva y después ordenar con etapas y mostrar y también interpelar. Interpelar en el buen sentido: intercambiar, mostrar entre los que son parte de las clases, sus cosas. No me las llevo yo sola. Algunas sí, pero los promuevo a poder mostrar y poder explicar, poder comunicar el “por qué” eso que encontraron y que se transformó en la morfología de un personaje. No en el sentido de justificarlo, sino para poder comunicarlo.

En relación con las devoluciones, no las hago “abiertas”. No creo en las abiertas porque, a veces, hay muchísimas cosas que son rescatables y que tienen mucho potencial y a veces hay menos. Trato de darle más hincapié a las que son más interesantes para generarles entusiasmo porque creo que es lo más importante en el sentido de querer hacer algo. Y porque, además, a veces, no es fácil. O sea, honestamente, hay textos que no son fáciles de abordar. A mí hay trabajos en los que me costó muchísimo poder entrar. Y entonces tenés que

tener ganas, por eso tratar de fomentar en lo que es positivo y en lo que es profundo para profundizar más. No tratar de que sea todo parejo en todo. Porque eso no es real. Es un proceso. Es como si pretendieras andar en bicicleta y no caerte. No sucede. Como docente, me siento absolutamente en el mismo lugar que el alumno cuando encara un trabajo, en un punto. Después es una herramienta que domino más, o que tengo más velocidad o que tengo más hábito o que tengo más ejercicio, como un músculo que tengo más trabajado y que el otro empieza a trabajar. Esa es la única idea y, además, aprendo enseñando también. O sea, sobre la mirada de los otros, sobre la interpelación. El límite es tan delicado entre la docencia y el trabajo creativo que es muy importante ponerse a la par del otro para poder aportar desde la experiencia que uno tiene, pero también desde la apertura de poder enseñar. Yo misma hago los ejercicios que doy en clase.

La formación de un escenógrafo es completa. Considero que lo que falta (pero no en Buenos Aires, en todos lados) es análisis. Por eso es que para mí... No quiero decir únicamente análisis de texto, porque “análisis de texto” es un poco formal como expresión. En el análisis previo veo que, un poco, no hay una metodología. Por ejemplo, en Checoslovaquia hay bastantes libros sobre teoría, de algunos incluso tuve simplemente pedazos de notas grabadas porque no están traducidos. Te estoy hablando de algunos libros completamente agotados y un poco viejos, Checoslovaquia es uno de los países que tuvo más estudio sobre ese



ORIA PUPPO

tema. Y es un tema que es tan profundo, es tan rico y hay tanto, que es genial. De lo contrario, es como si un actor no hablara el idioma en el que el texto está escrito. Y no estoy hablando de análisis de texto formal. “¿Quién es el protagonista?”. No estoy hablando de análisis formales o en el sentido dramático. Me refiero a basarse y analizar el texto para diseñar una escenografía. Con el vestuario, o la concepción visual de eso. Eso falta. Pero falta por todos lados, bueno, no sé si en todos los países, pero sí en varios.

En relación con las crisis en el proceso de aprendizaje o el proceso creativo, creo que hay diferentes tipos de crisis: podés tener la crisis porque estás trancado, porque no podés entrar a algo, y en ese caso como docente trato de mostrarle dos o tres posibles accesos para que lo tiente. También —esto lo he visto repetirse bastante y que también pasa cuando uno hace un trabajo—, veo que sucede que se desarrolla todo muy orgánicamente y muy bien y, de repente, darte cuenta de que no está bien y operar sobre algo con lo que estás como entre enamorada y enredada es difícil. Entonces la salida, ahí, te la da el oficio, poder tomar la distancia y ponerte con un bisturí a hacer “crick, crick, crick”, out, fuera, tirás. O tirar todo y volver a empezar. Pero eso pasa con un alumno por una cosa y también le puede pasar a un profesional; por ejemplo, también cuando te pasan de una sala a la otra y que te digan vas a tener un cuarto del presupuesto y no es adaptable.

FICHA TÉCNICA

Entrevista a Oria Puppo por Marina Jurberg

Epílogo poético a cargo de Mariana Tirantte

Edición de Marina Jurberg

Centro Cultural Ricardo Rojas – 23 de agosto de 2019

Disponible en ebook en <http://www.rojas.uba.ar/>

contenidos/entrevistas.php y editadas en formato

audiovisual en <http://webtv.uba.ar>

8.

RENATA SCHUSSHEIM **UN ACTO TAN ÍNTIMO Y UNA MIRADA DE DISTANCIA**

ENTREVISTA POR BOSQUEJOS

Renata Schussheim es artista visual, escenógrafa, vestuarista, diseñadora e ilustradora de reconocida trayectoria en las artes escénicas. Fue la primera alumna de Carlos Alonso y realizó más de 80 obras en colaboración con grandes directores y directoras, así como artistas de diversas disciplinas, tanto en la Argentina como en el exterior, tanto para teatro como para ópera y música. Entre ellos, trabajó junto con Andrew Lloyd Webber, Tim Rice, Enrique Pinti, Charly García, Spinetta, Walter Giardino, Federico Moura, entre otros. Recibió a lo largo de su carrera una gran cantidad de premios y reconocimientos y realizó diversas muestras de sus trabajos en diferentes espacios. Como artista visual, recrea universos personales que —ella afirma— vienen de sus sueños. Su pelo rojo y sus escenografías marcan un estilo que cala hondo como el cauce de un río.

EN LOS INICIOS, LOS ROMANCES ARTÍSTICOS

Al terminar la primaria pude entrar a la academia “Augusto Bolognini”. En el Bellas Artes no me aceptaron, no pasé el examen; era chica y había gente de todas las edades. Tengo un recuerdo tremendo: había que hacer un dibujo libre y yo hice una nena en una ventana, una huerta, un horror. Era un dibujo muy infantil, muy ingenuo, era muy jovencita. Entonces me bocharon, estaba muy angustiada porque quería estudiar eso. Mi papá encontró una escuela, paga, la Bolognini, que era igual a Bellas Artes. Duraba cuatro años y te recibías de Maestra Nacional de Artes Visuales. Así que soy eso, Maestra Nacional de Artes Visuales.

También me formé con Ana Tarsia en mis inicios, ella nos proponía realizar “marañas”. Las marañas son un sistema como automático, cercano al modo en que trabajaban los surrealistas: dejar la mano muy floja y que el lápiz haga una maraña. Y después, sobre eso, con una goma o el mismo lápiz tratar de sacar imágenes o formas (no tiene por qué ser figurativo). Ese trabajo lo hice a mis 9 años; ahora trabajo con una idea en el dibujo, a veces la idea se concreta y a veces se va para cualquier otro lado, lo cual también es interesante, porque salen otras cosas. Mejor perderse que encontrarse. El dibujo me gustaba mucho; el teatro me empezó a interesar más en la adolescencia y, en realidad, fue de la mano de Oscar Araiz que empecé esta segunda profesión. O sea, el culpable es él. A mí me gustaba el teatro, pero tenía dos cosas

muy claras: que no quería estar arriba del escenario, y también que no sabía cuál era mi rol. Empecé haciendo diseño gráfico de programas, merodeaba los camarines... Ya dibujaba mucho, había hecho mi primera muestra a los dieciséis años. En esa época lo conocí a Araiz. Fue un romance artístico tremendo. En realidad, vi una coreografía de él en el Teatro Colón que se llamaba Halo y dije: tengo que conocer a este hombre; si yo hubiera hecho una coreografía con esta música, sería exactamente esa. Y, casualmente, él vio mi primera exposición en El laberinto y también me quiso conocer, así que nos juntamos. Cuando hizo Romeo y Julieta, me convocó para el vestuario. Me lancé sin el menor conocimiento de nada; fue muy atrevido, no tuve ninguna traba, estaba totalmente libre. Una sola vez tuve una experiencia desagradable en teatro. No fue acá, sino en España. Estaba lejos, tenía que terminar el trabajo y no me entendía con el director. En general, disfruto mucho del proceso creativo y, sobre todo, el diálogo con la dirección, con el iluminador, con el escenógrafo, porque es un trabajo de equipo. Tengo recuerdos muy felices de esos procesos. En ese caso no me gustó la ideología, en principio, porque era un poquitito antisemita. A little bit. Y no me gustaba la manera de trabajar de él, de dirigirse a la gente, no me sentía cómoda. La verdad es que tampoco me gustaba la idea porque era antisemita. Era Jesucristo Super Star. Quería poner la culpabilidad absoluta del judío, un poquito exagerada. A Schussheim. A moi.

LOS MAESTROS, LAS MAESTRAS Y UN ACTO TAN ÍNTIMO

Creo que un buen docente habilita las obsesiones. Te hace crecer y te acompaña. Tuve mucha suerte con eso. Así como no tengo una predisposición y una paciencia para enseñar. Pienso que es necesario tener esa vocación, como se tiene una vocación por dibujar o por cantar o por lo que sea. Soy tremendamente tímida para enfrentarme con un auditorio sin que me hagan una nota. Si tengo una persona que me pregunta, yo me animo, pero si tengo que hacer una clase sola... Una sola vez lo intenté y fue tal el padecimiento que sentí el miedo. Cuando hice una exposición en Rosario, en el Centro Cultural Parque España, me pidieron que hiciera algo con diapositivas y fue horrible, la pasé muy mal, así que dije, bueno, nunca más voy a hacer esto. Puedo dar una devolución, por ejemplo, a un colega, pero no tengo esa vocación de enseñar, lamentablemente, que me parece que es maravillosa, quien enseña disfruta mucho porque es un placer enseñar y tiene mucho de vuelta.

En la transmisión pienso que tiene que haber bastante admiración por la persona que te enseña. Y yo creo que aprendí mucho con Alonso de lo que él me comentaba, pero también mucho de su pintura. Me encantaba. En una época pintaba igual que él, lo copiaba de una manera descarada. Después esas propuestas suyas: esa idea de verse al espejo parece simple, pero, de golpe, te empezás a mirar y tratar de dibujarte es muy fuerte como enseñanza. Intentaba verme y trasladarlo al papel.



RENATA SCHUSSHEIM

También me acuerdo de que había un mito en esa época: si te mirabas mucho tiempo en el espejo, se te desdoblaba la personalidad. Creo que era si te ponías una vela y te mirabas fijamente, había un momento en que no te reconocías. Lo hice antes de Alonso y me asusté bastante. Te desdoblás en serio, porque empezás a mirar y decís ¿quién es esa? Si quieren, prueben.

Una vivencia que fue breve, pero muy formativa fue la experiencia con Batlle Planas, que es quien hizo el mural que está abajo en el teatro San Martín. Era un señor grande, surrealista y loquísimo. Yo era muy chica y le pregunté si podía verlo pintar. No sé por qué, pero me dejó. Porque a mí; si me piden eso, me muero, no me gusta que me vean pintar, me parece que es un acto tan íntimo. Él me dejó y me acuerdo de que fui varias veces, me sentaba lejos, lo veía de espaldas, aprendí muchísimo. Él fue profesor de Ana Tasia y de Bobi Aizenberg. Es toda una cadena de técnica, porque lo que me enseñó a mí Ana, que fue maravilloso, es técnica. Incluso a los nueve años. O sea, cómo se mezcla la témpera, cómo es el agua, cómo se hace un degradé, que me parece que es una edad ideal para aprenderlo. Después lo podés usar o no, pero está bueno aprender todos los elementos.

Alonso miraba mis producciones, las corregía en el sentido de mirar de una manera inteligente y hacerme notar algunas cosas que no estaban bien. En realidad, él no tenía alumnos, yo me había puesto tan pesada que le pedía por favor que viera mis trabajos. Simultáneamente, estudiaba en

Bellas Artes, entonces, no recuerdo si era cada diez días o cada cuánto que le llevaba lo que hacía en mi casa sola y lo de la escuela también y él me hacía una devolución. Me decía: “no te gusta mucho dibujar las orejas, ¿no?” “¿O las manos?”. Él notaba las dificultades que yo tenía y me estimulaba a superarlas. También me estimulaba para que hiciera otras cosas. Aparte era guapísimo. Hacía bastantes autorretratos y me incentivó a que hiciera los míos. Pienso que Alonso tiene algo que a mí siempre me encantó, que lo encontré también en Fellini, que es que los personajes que vos ves también te miran a vos, te devuelven una mirada. Es muy inquietante. ¿Viste que, de golpe, en las películas de Fellini alguien mira a la pantalla, se dirige al público y saca la lengua? Ese acto de devolverte la mirada yo lo sigo teniendo en mis cuadros. Una mirada hacia el que mira: eso lo empecé con Alonso, muy temprano.

¿QUÉ VIENE DESPUÉS DEL FLÚO?

Para abordar el vestuario de una obra, primero leo el texto (en papel, fundamentalmente). Lo primero que miro es si me interesa. También lo que sucede. Trabajé casi cincuenta años con Oscar Araiz y en ese encuentro no hubo un texto, fuera de Boquitas pintadas. En esos trabajos, la música es tu conductor y se trabaja sobre algo que es todavía evanescente en cierto sentido, que no existe, se va formando mientras se ensaya. En esos casos, el disparador es la música, no el texto. Cuando hay una dramaturgia previa, para mí es fundamental conversar con quien ocupe el rol de la di-

rección para dialogar con la interpretación que él o ella hace y a la cual yo tengo que seguir, agregar, modificar o proponer. Pero el barco lo tiene el director.

Es muy distinto el trabajo según las dimensiones del espacio. No es lo mismo hacer una ópera en el Colón, donde el trabajo es con distancia y, por ejemplo, si un solista está con el coro, tiene que separarse, además de que se lo tiene que ver desde el paraíso, a un teatro que es chiquitito y está todo cerca. Por eso creo que el manejo del teatro es muy distinto al del cine. La gente de cine está acostumbrada a trabajar en el detalle porque está la cámara; en cambio, en el teatro tenemos una mirada de distancia. Sabemos qué es lo que se ve desde la mitad de la sala, o lo que no se ve.

El trabajo con el vestuario también narra, cuenta. Sobre todo, porque es lo primero que el espectador ve, es aquello que lo ubica. Aparece un personaje (o diez) y no se dice una palabra todavía: el primer mensaje es visual. Es diverso ese mensaje, por ejemplo: esto pasa en esta época. O no tiene época, es atemporal. Da una lectura. El vestuario es una tarea muy minuciosa, poco valorada y muy importante en el teatro, y en el cine también.

En mis trabajos de vestuario, el color es la primera cosa que aparece. La función del color depende de la obra, de cómo dialoga con cada trabajo en particular, aunque, por supuesto, también el color tiene una simbología. Si, de pronto, ponés una persona vestida de rojo, hay algo ahí muy apasionado, relacionado con la sangre o que dialoga con una situación determinada,

con una actriz, con una cantante de ópera. Y también juegan los valores: si están todos de negro, si hay un blanco. Es como mirar un cuadro. Pero para trabajar no pienso tanto en eso, es muy intuitivo. No es un trabajo intelectual, sino que me encanta porque veo eso, veo la totalidad de la obra. Después aparecen los diálogos con el equipo. Por ejemplo, leo y pienso: “bueno, esto es todo en blanco y negro”. Y entonces aparece alguien y dice: “ay, a mí el blanco no me queda bien, no me va con el pelo”. De todas maneras, también integro y estoy abierta a lo que traen los actores, estoy atenta a cómo los veo. Por ejemplo, empiezan a ensayar con una ropa que vos decís: “qué bien que está esto”. Y lo integrás, por supuesto. Para pensar un vestuario pienso en el actor, obviamente, pero pienso en el criterio del espectáculo. De golpe, si el actor tiene una característica en particular, modifico mi criterio y mi idea en función de ese actor. Y me gustan los ensayos, voy bastante a los ensayos. Quizás ahora un poquito menos, estoy más cansada. Pero voy bastante. No desde el inicio. En danza es más llevadero ir antes, está la música y todo. La ropa de los bailarines, en general, es fantástica. En el teatro al inicio no se saben la letra y la obra se empieza a marcar. Y como sé sobre todo lo que sí voy a tener que ir obligatoriamente, ya es mucho tiempo, son muchas horas. Entonces mido un poquito. Cuando ya hay pasadas, voy porque tengo que ver cómo funciona, los tiempos que tienen, si se tienen que cambiar. Tengo que conocer un poco el tema y a las personas. Mi trabajo, en general,

llega hasta el estreno. Ahí, después, sigue solo. No hago tanto análisis. Sí controlo. Normalmente, hay alguien que cuida que cada uno no se ponga lo que quiera. Hay una producción o una asistencia o alguien encargado.

El vestuario dialoga con la moda. Busco referencias ahí. Amaba a Kenzo cuando no se había retirado. Ahora no es lo mismo porque él ya no lo hace. Me gusta también Ana Balenciaga, Dior, Yves Saint Laurent. Ahora no sé, Dolce & Gabbana me divierte mucho, me parece que son atrevidos.

El vestuario establece un diálogo con la moda, y las reglas de la moda cambian mucho. Por ejemplo, en una época no podías ni imaginarte combinar el rosa con el fucsia, o el naranja con el fucsia. Cuando era chica, combinaba esos colores y me encantaban. El marrón con el negro, el azul con el negro, era como que no se podían combinar. Yo no tengo esos “prohibidos”. Es más, siempre me pregunto: después del flúo, ¿qué viene? Porque es tal la vibración que tiene... Todo lo demás ya se combinó, el floreado con las rayas... Todo se mezcla, se reciclan cosas antiguas, porque la pólvora no la inventa nadie. Pero el flúo, que es algo que no existía, marca una vibración de color que parece que no tiene retorno, es como el LED, ¿viste que te perfora los ojos? Quedó como para una pintada de un grafiti, ¿qué viene después del flúo?

FORMÁS UNA FAMILIA

El trabajo en teatro es una experiencia de vida diferente a la vida solitaria del artista visual. Formás una familia, convivís con esa

gente dos o tres meses. En general, la gente más cercana a mí es la gente con la que trabajo, con la que compartimos desde hace muchos años. Gente querible y a la que conocés, y luego llevás siempre a otros proyectos para realizar juntos y se vuelve la gente más cercana. Después sí, tengo amigos, pero siempre están un poco vinculados con eso. En ese sentido, volvería a trabajar con casi todos los directores. Me he divertido. Por ejemplo, con Hugo Midón —empecé muy jovencita con él— en Cantando sobre la mesa, yo recién empezaba, pero nos divertíamos muchísimo, y trabajé mucho con él. Oscar Araiz, que es como mi hermano. Con Tolcachir me llevo divino. O sea, me llevo bien en general con los directores y con los productores también. Sí es cierto que hay grandes diferencias entre trabajar en el ballet, en la ópera o en el teatro porque hay códigos distintos. La primera ópera que hice en mi vida, cuando hice los figurines, los dibujos —aparte los hago con papel, lápiz, plumín y todo eso— estaba en Francia, en Lille. Me dicen: “hay que mostrarle al director de orquesta.” Y yo digo: “¿Qué tiene que ver el director de orquesta con el vestuario?”. Y lo que pasa es que el director de orquesta es el que dirige la ópera. Es un rol que solo existe en la ópera. Son distintos la ópera, la danza, el teatro de prosa, el teatro infantil. Pero me siento cómoda en todos. Que pueda manifestar mi creatividad depende más del proyecto que del género. Aunque todo sea divertido, a veces tenés que pelear las cosas. Me pasó cuando hice La flauta mágica, con Sergio Renán. Yo tenía una visión de la Reina de la Noche:

que era calva, y tenía como unos pinches, era fría. Entonces Sergio me dice: “no, me parece que es como la muerte”. Digo: “es la muerte, Sergio, la Reina de la Noche”. Y ahí hubo una discusión. Pero pienso, si no la puedo hacer de esta manera, me muero, tiene que ser así. ¿Viste cuando tenés seguridad? Yo tenía esa seguridad sobre ese personaje. Y, al final, le gané. Me la dejó hacer. Soy bastante clara. Tengo una idea clara que defiendo. Pero, a veces, también me he mandado macanas. He dicho: esto tendría que haber sido de otra manera. No muy grave, pero sí. Si lo hubiese hecho de otra manera, hubiera sido mejor. Uno es humano, también. Te podés equivocar.

Hice tantas obras que ya ni sé qué obras hice. Es tanto... Una vez intenté, ordené mi carpeta de figurines. No conté cuántas obras hice, pero es una cantidad. Tengo como sesenta carpetas con cuatro o cinco espectáculos adentro, algunos los miro y no puedo creer que los hice yo. O, por ejemplo, hoy que tuve una reunión en el San Martín, con el ballet, muestra la directora un video donde se ve a Oscar, todos jovencitos, a mí cuando aún no era pelirroja —mirá de cuando te hablo—, y a Ana Itelman. Digo: “¿Y qué hacía yo ahí?”, “Vos hiciste esa obra”, me dice Andrea. “¡No te puedo creer!”. “Sí, era así y así la ropa”. Después me mostró una foto y ahí sí me acordé de que la había hecho. Es una cantidad de trabajo... En mi recorrido veo que hubo cosas interesantes, como lo que fue La flauta mágica o Boquitas... Muchos espectáculos que hemos hecho con Oscar,



RENATA SCHUSSHEIM

como Alicia en el país de las maravillas. Siempre me encantó Lewis Carroll, siempre me encantó Alicia, entonces, cuando hicimos el espectáculo, tenía una resonancia en mí muy fuerte. Pero, en general, pensando en las cosas que hice en mis primeras obras y lo que hago en las últimas, veo que todo sigue bastante vigente.

Hay diferencias entre el trabajo en Buenos Aires y en el exterior. Veo que en el exterior hay altos niveles de excelencia que tuve la suerte de disfrutar, pero también depende mucho de los teatros. Por ejemplo, trabajé en El Real que es un teatro increíble, de organizado y de darte todos los medios, anticiparse, una cosa espectacular. Y trabajé en el Chatelet, donde tenía un atelier y pude trabajar con una calidad bastante buena. Igual, tenemos una coraza nosotros, increíble, porque estamos acostumbrados a no tener plata. Ahora hay telas y materiales, pero antes no había. Existía Lenci textil y se acabó. Es lindo trabajar con muchas posibilidades. Lo otro tiene su encanto, pero está bueno que sea claro eso. Cuando sabés que no hay plata, te trabaja la cabeza de otra manera, te imaginás y tratás de resolver de otra manera. Decís: voy a ferias americanas, sacás de tu placar. Y está bueno también que en espectáculos grandes haya una producción importante y que haya dinero para gastar.

El trabajo con quien hace la escenografía es raro, porque, en general, el escenógrafo gana más, aunque trabaja menos. Tiene más jerarquía. Pero, de todas formas, es un trabajo en equipo, no trato de hacer sugerencias en el rubro del otro. Las hago

con alguien que tenga mucha confianza, o intento dialogar: “si hacés un sillón rojo, mirá que el vestido de la actriz va a ser de este color”. Ponernos de acuerdo. Cambio el vestido o cambiás el sillón. Se trata de que esté todo en armonía.

HACER MÚSICA CON ALGUIEN

Trabajé con Charly García en los ochenta, en esa época no se hacían muchas cosas en los recitales ni tampoco llegaban estos mega recitales de ahora, donde hay muchísima tecnología, pantallas y todo eso. Yo, si puedo, uso tecnología, aunque no me da felicidad. Por ahí el tema de las proyecciones me gusta. Pero no tengo mucha paciencia; me encanta armar un equipo que sí la tenga y que lo pueda resolver. Es minucioso todo ese tema, pero el resultado es muy bueno también. Mi relación personal con la música es fuerte, bastante fuerte, digamos que me acompañó toda la vida, mis noches de dibujo y todo eso. Ahora me perturba un poco dibujar y escuchar música. Me distrae mucho y me trae recuerdos porque, como ya estoy grande, todo lo que escucho me hace acordar a algo, entonces me moviliza y me distrae. No hago música, creo que es lo único que envidio en la vida: a la gente que hace música. En grupo. Porque esa sensación de hacer música con alguien es superior, para mí. Creo que lo que me gusta es cuando se juntan los músicos y ahí sale algo.

UNA POÉTICA QUE SE REPRODUCE

Creo que cada artista tiene un estilo. No sé si se encuentra. Creo que se da con el tiempo y uno lo reconoce. Como cuando

uno reconoce cierto tipo de teatro, cuando viste alguna vez Kantor y después lo reconocés. O Pina Bausch. O Bob Wilson, que lo ves y decís “este es Bob Wilson”. No sabría cómo definir mi estilo, supongo que lo podría decir quien mira. Hay una mirada que tiene un estilo, porque es uno y creo que uno cuenta más o menos la misma historia que se va desparramando en el teatro, en los dibujos... Pero la idea o la poética de alguna manera se reproduce.

La investigación ocupa un espacio importante en mi proceso creativo. Más aún en el trabajo de teatro y vestuario. En las pinturas también, el recorrido por libros de arte, por ejemplo. Trabajo con libros de arte y para las búsquedas en internet les pido ayuda a los ángeles de Charlie (así le digo a mis asistentes). No me relaciono mucho con la tecnología, pero sí tengo una cercanía con los libros: son maravillosos, estimulan mucho.

En relación con los prejuicios, creo que no son cosas en las que piense. No los tengo muy presentes. No pienso tanto a veces, por suerte. Porque, si no, es una esclavitud: tenés que estar más libre en el momento de dibujar, o de hacer un vestuario, hacer teatro; porque, si no, tenés esa cosa en la nuca de lo que van a decir. No es bueno. Trato de que no me importe, no lo pienso. Porque es un horror estar bloqueado. Es tremendo. El otro día descubrí un texto tremendo de hace mucho tiempo y pienso ¡cómo sufrí! Escribí algo, se ve que no podía dibujar, estaba bloqueada. Y es desesperante. Me desbloqueé con el tiempo. Escribí y quedó un testimonio de padecimiento, horrible. Yo me des-

bloqueo, pero no es de golpe. Me siento, veo la página... Y aparte, cuando uno empieza después de un tiempo en que no trabajó, es todo torpe y hay que recuperar una gimnasia, un training, tener el tiempo y que la mano recupere y todo vuelva a estar.

LO EMOCIONAL DEL TEATRO

Podría pensar que la técnica es un porcentaje alto de todo, que es muy importante.

Pero no sé a lo que llamamos “técnica”.

Porque Bob Wilson es técnica, es frío como un pescado, pero a mí me emociona igual. El otro día fui a ver una obra en un ciclo, de una directora siciliana que desconocía, y eran siete mujeres hablando en napolitano. No entendía nada, pero eran maravillosas, no había nada: eran esas siete mujeres hablando de algo que casi no entendía, no podía leer porque estaba lejos la traducción y, sin embargo, era muy emocionante lo que hacían con su cuerpo.

Era un escenario negro, una cámara negra y una luz blanca, donde entraban y salían. Así que no sé qué es técnica. Lo emocional del teatro está en el actor, en el que transmite. Me emociona lo emocional del teatro.

FICHA TÉCNICA

Entrevista a Renata Schussheim por Maruja

Bustamante

Epílogo poético a cargo de Mariana Seropian y Laura

Copertino

Edición de Marina Jurberg

Centro Cultural Ricardo Rojas – 30 de agosto de 2019

Disponible en ebook en <http://www.rojas.uba.ar/>

contenidos/entrevistas.php y editadas en formato

audiovisual en <http://webtv.uba.ar>

9.

CECILIA ZUVIALDE **MUCHAS COSAS AL MISMO TIEMPO**

ENTREVISTA POR BOSQUEJOS

Cecilia Zuvialde es escenógrafa, vestuarista y maestra. Recibió diversos premios y distinciones por su trabajo en colaboración con varios artistas en más de 120 espectáculos. Entre ellos se destacan Ariel Farace, Héctor Levy-Daniel, Santiago Loza, Luis Loyola Cano, Gonzalo Demaría, Matías Feldman y Gonzalo Martínez. Como maestra, dicta clases de Escenografía, Vestuario e Iluminación en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y la materia Ambientación e Indumentaria en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD).

MIRAR CÓMO VER

Mis imágenes salen de todas partes. Siempre estoy pensando en la relación entre los cuerpos y pensando también en el espacio. En ese sentido, pienso que soy afortunada y que tengo un trabajo increíble. Puedo salir a comer, estar en el subte y siempre hay un espacio para pensar una relación de los cuerpos en ese espacio que se puede pensar, y que se puede pensar escénicamente. Entonces creo que por eso mi trabajo es genial. Mis primeros recuerdos en relación con esto los tengo desde que soy muy chiquita: mi mamá me llevaba mucho al teatro, me acuerdo que cuando tenía unos 4 años fui a ver una obra de Midón, me acuerdo cómo veía el escenario, la utilería, se llamaba El imaginario y siempre me quedó dando vueltas. Ninguno de mis padres tenía una relación directa con el teatro: mi viejo pintaba y dibujaba y yo estaba siempre dibujando en la casa de mi papá. Mi papá trabajaba en sistemas en una empresa, traía un montón de hojas y hacíamos eso todo el tiempo: dibujar y pintar. Otra es que mi vieja siempre nos enseñó e impulsó a ver las cosas, siempre me decía: “mirá tal cosa”, “mirá cómo esos árboles...”. Siempre nos hacía ver y me di cuenta de eso más tarde, siempre ella está focalizando en “Mirá cómo se ve eso”. Es algo que yo hago mucho ahora, es una manera de enseñar, cómo se ve eso en este momento, con esa luz. Los dos me iniciaron. Más tarde, y como me gustaba mucho dibujar, empecé a ir a un taller a los 12 años con un maestro que era Pedro Gaeta y estuve un tiempo dibujando. Cuando lo

dejé, empecé un secundario común y corriente; odiaba ese colegio: era un colegio enorme, entonces decidí que iba a burlar a mi madre y que no pudiera decirme que no. Le dije que necesitaba ir a un colegio artístico y a ella le pareció que estaba bien; entonces como a los 15 me anoté en la Escuela de Cerámica y entré. Me di cuenta de que ese material se me daba muy bien, empecé a hacer eso, pero jamás se me ocurrió relacionar lo teatral con eso, hasta que llegó el momento que tenía que empezar a definir. Me gustaba hacer cosas con las manos y el teatro y dije será esto: la escenografía. Así empecé a estudiar escenografía en una escuela privada y enseguida, cuando terminé, me puse a trabajar, hace 20 años. Un amigo me dijo: “tengo una amiga que necesita un asistente” y era Oria Puppo. Estuve 4 o 5 años de asistente de ella y aprendí un montón en relación con el teatro, la escena, el manejo de los actores, cómo hablar con un director; para mí es súper recomendable trabajar como asistente, casi como el paso previo. Te da mucha práctica, hay que hacer y transitar mucho, pensarse mucho uno, ver cómo otro se maneja es una gran manera de pensarse uno; todo el tiempo estamos trabajando con gente nueva.

TENGO CRISIS Y QUEMO TODO (MIRAR A LOS OJOS ES LO ÚNICO QUE ME TRANQUILIZA)

Estudiaba en una escuela muy chiquita, con un curso de 10 personas, pero terminamos solo 3. Y la única que sigue trabajando soy yo. La formación era interesante, pero

nunca pensé que lo que más me iba a gustar era la materia Análisis de texto; no tanto por la materia, sino por el docente, que nos ponía en jaque todo lo que hacíamos, era interesante. Mis profes, en general, eran de realización; yo soy buena realizadora, pero para el común de la gente, porque si te topás con un realizador en serio, soy mala. Hay escenógrafos que tienen formación en otras disciplinas, pero yo no sé hacer ninguna otra cosa. Me da mucha admiración la gente que sabe realizar cosas en hierro, hacer carpintería... Yo no sé hacer nada de eso. No estoy formada en otras artes, mi lenguaje es exclusivamente el espacio y el vestuario escénico y punto. Me da mucha admiración la gente que tiene capacidad para hacer muchas cosas. Tuve la suerte de empezar a dar clases hace 10 años en el IUNA, ahora UNA. No tengo receta, todo el tiempo tengo crisis y quemo todo, creo que mis alumnos me aguantan igual. No tengo una idea de qué hay que dar en clase, pero sí me interesa estar ahí. No todas las personas necesitan lo mismo. Doy clases para bailarines, y no es lo mismo lo que les digo a ellos que a los que estudian para ser escenógrafos. Para ser vestuarista o escenógrafo hay que trabajar muchas cosas al mismo tiempo. Cuando doy clases a actores, es más placentero porque es armar juntos la escena. Cuando trabajo con alumnos que quieren ser escenógrafos y vestuaristas, hablamos de otras cosas, de cómo uno se relaciona con el trabajo. Me pongo más exigente. Con el tiempo fui armando un set de ejercicios que uso, pero los voy cambiando

todo el tiempo, porque depende cómo van siendo recibidos por las generaciones de estudiantes. Siempre armo las clases con otros docentes, entonces siempre estoy viendo y escuchando a mis colegas, para mí estar en presencia en ese momento y mirar a las personas a los ojos es lo único que me tranquiliza. No creo que ningún ejercicio sea genial.

En relación con las devoluciones, creo que también hay que tener cuidado; creo que nunca sirve anular a nadie, solo sirve en la FADU cuando son 250 alumnos y hay un montón que quedan por el camino. Me parece que, en las devoluciones, a veces, estoy inspirada y digo cosas bárbaras y otras veces veo y trato de ir pensando que pasó en la cabeza de ese alumno para armar eso. En general, los procesos son largos y no hay trabajos que me resultan desconocidos. Los compañeros y compañeras también hacen devoluciones. Lo único que no se puede hacer en mi presencia es agredirse, después pueden decirse todo lo que piensan, siempre hablando del trabajo, cuestiones técnicas.

La incomodidad, el fracaso, es una zona más oscura que está en todos los procesos creativos, pero que no es igual si yo estoy en la producción o si se acompaña como docente. En la formación de escenógrafos o vestuaristas hay un proceso de trabajo que, en general, se termina con la presentación de un proyecto. Y eso es solo una parte del trabajo que después uno tiene que hacer en el ámbito profesional. Porque cuando uno entrega el proyecto, recién ahí empieza otro proceso. En la escuela dura todo un

año la elaboración de ese proyecto y está lleno de fracasos, porque llegan con que el actor me dijo que no se quería poner tal cosa y nos tomamos un rato largo para ver cómo destrabar esas situaciones. En mi caso, cuando me enfrento trabajando a esa situación, hablo con mis amigos que son escenógrafos y vestuaristas, colegas. Y eso me tranquiliza. Hubo una época en que llevaba una bitácora de trabajo, hubo una época en que escribía más, después eso fue quedando, incluso alguna vez escribí algo para un congreso de escenografía. Pero me cuesta mucho escribir, tengo hijos chicos, me cuesta mucho.

MUCHAS LISTAS CON COSAS

En mi trabajo como escenógrafa, en general, si hay un texto, lo primero que hago es leerlo. Y empiezo a investigar sobre el texto, el autor, las puestas anteriores. Y armo carpetas y busco imágenes disparadoras. Hago un análisis tradicional: cómo es la escena, cómo se da espacialmente esa escena. Y una vez que tengo un primer acercamiento, lo dejo de lado, empiezo a trabajar ya sobre los cuerpos de los actores en los ensayos, hago muchas fotos del espacio, de los cuerpos de los actores, boceto mucho. Y una vez que más o menos esa idea se perfila, empiezo a maquetar. Me pidan la maqueta o no me la pidan. La prefiero. Creo que en mis procesos creativos intervienen tanto el azar como el control, las dos cosas. Si me dieran rienda suelta, sería puro caos, pero no puedo. Desde que nacieron mis hijos tengo un nivel de organización extremo. Soy organizada porque



CECILIA ZUVIALDE

si no sería extremadamente caótica. Doy muchas listas con cosas para hacer. Hay ciertos trabajos, en el teatro oficial, por ejemplo, con cosas previas que luego se materializan en los cuerpos mucho tiempo después. Estrené una obra en el Cervantes donde ya tenía la escenografía lista el primer día de ensayos. Espectacular, algo que no ocurre en el teatro independiente. De todas formas, no es la única diferencia con el teatro independiente. Por ejemplo, si es la primera vez que trabajo con un director, tengo que pulir muchas cosas en relación con la comunicación que necesito construir con el otro porque me cuesta mucho. Si es una persona que ya conozco —que si hablamos de una textura hablamos de algo parecido—, lo que hago es ir mucho al ensayo y probar mucho ahí, en el vestuario y en la escenografía. Hago maquetas para mostrar. Me gusta ver mucho qué sucede por decantación de los cuerpos de los actores en escena. Los actores y actrices, sobre todo los fetichistas, necesitan el objeto, entonces siempre van trayendo al ensayo alguna cosa, y presto mucha atención. Eso no ocurre con los bailarines, que, por lo general, quieren estar despojados de todo, quieren algo bien cómodo. Cada proceso tiene su particularidad. Recuerdo una obra que se ensayó con una actriz y diez días antes del estreno, la actriz se cayó y no pudo estrenar ni hacer la obra. Tenía un vestido pensado en ella, en cómo se movía, cómo eran su cara, su cuerpo. Cuando vino la actriz que finalmente estuvo en la obra, el vestido le quedaba, le entraba, pero ahora era otra cosa. Era

como un batón, daba un signo de decadencia... y no había opción, no pude rehacer el vestuario. Y se leía otra cosa. En la otra actriz el vestido era delicadeza, hermoso. Existen temas vinculados a la escenografía como “en general” que me vuelven, como si fueran mi investigación personal en torno al espacio o al vestuario. Veo obras de determinado momento y veo que había algo que estaba rondando en mi cabeza. Siempre tengo mucha preocupación por los materiales. Trato de llevar al teatro independiente cosas que sé que no van a funcionar: que van a estar mal guardados, que no va a entrar, que no va a haber una plancha disponible para esos vestuarios... Igual lo hago y trato que sí funcionen. Tengo la sensación de que, si no, el teatro independiente se compone solo de muebles comprados en el Ejército de Salvación, desvencijados, encolados y llevados a la escena. Y son todos iguales. Y no nos damos cuenta de que esa idea de la poética termina siendo... No nos podemos hacer los giles con eso. He construido un submarino en un teatro del abasto. Hay que hacer esos movimientos para poder, por lo menos, ir pensando en el espacio y en la escenografía de forma diferentes. No tengo nada contra los muebles, pero no es la única forma de pensar las obras. Siempre estoy trabajando, haciendo algo, pero, si no, paso mucho tiempo pensando en el trabajo porque me encanta lo que hago, porque mis amigos son colegas, entonces si me junto a tomar un café con alguien, seguro terminamos hablando de

eso. Me gusta mirar películas, leer, ir al parque con mis hijos, que también te hacen descansar un poco y te conectan con otras sintonías.

UNA IMPRONTA MUY FUERTE

No me puedo imaginar de otra manera, porque siempre viví y me percibí siendo mujer, trabajé con una escenógrafa mujer como asistente... en la escenografía siempre hubo una impronta muy fuerte de ser mujer en un ámbito que era profundamente masculino, sobre todo el de los técnicos del teatro. Hoy hay un montón de iluminadoras mujeres y trabajo con equipos mixtos también. A veces, tiene más que ver con la energía que se percibe hacia afuera que lo que sucede adentro, a veces me ha pasado trabajar con todas mujeres y a veces alguna tiene que hacer un poco más de chabón y poner ciertos puntos de una forma que es más masculina que femenina, pero, en general, eso es algo que incluso pasa con los técnicos que hoy se cuadran un poco más en eso.

FICHA TÉCNICA

Entrevista a Cecilia Zuvialde por Marina Jurberg

Epílogo poético a cargo de Agustina Filipini

Edición de Marina Jurberg

Centro Cultural Ricardo Rojas – 17 de octubre de 2019

Disponible en ebook en <http://www.rojas.uba.ar/contenidos/entrevistas.php> y editadas en formato audiovisual en <http://webtv.uba.ar>



CECILIA ZUVIALDE

STAFF

AÑO XIV – #37 / DICIEMBRE 2019

EDITOR RESPONSABLE

Marcelo Allasino

DIRECTOR PERIODÍSTICO

Carlos Pacheco

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

David Jacobs

CORRECCIÓN

Laura Occhiuzzi

PRODUCCIÓN EDITORIAL

Graciela Holfeltz

DISTRIBUCIÓN

Patricia Ianigro

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Jorge Barnes

ILUSTRACIÓN DE TAPA

Jimena Toledo

FOTOGRAFÍAS

Alejandra Del Castello

REDACCIÓN

Avda. Santa Fe 1235 – piso 1
(1059) Ciudad de Buenos Aires
República Argentina
(54 11) 5815-6661 interno 100-103
editorial@inteatro.gob.ar

IMPRESIÓN

Impresión a cargo de EUDEBA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

CENTRO CULTURAL RECTOR RICARDO ROJAS – UBA

RECTOR

Prof. Dr. Alberto Edgardo Barbieri

**SECRETARIA DE RELACIONES
INSTITUCIONALES, CULTURA Y
COMUNICACIÓN**

Lic. Paula Quattrocchi

**COORDINADORA GENERAL DE
CULTURA**

Lic. Cecilia Vázquez

**COORDINADORA ADJUNTA
ADMINISTRATIVA**

Mariana Ron

Participaron de la producción
y edición de materiales del
ciclo Maestras 2019 las oficinas
de Coordinación artística
y programación, Prensa y
comunicación, y Publicaciones del
CCRR Rojas.

Natalia Calzón Flores, Alejandro
Bellotti, Matías Puzio y Nicolás
Ramos.

