

Entrevista a Laura Yusem

Por Marina Jurberg

A LOS ALUMNOS HAY QUE ESPERARLOS

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 Gambaro 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

Yo 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. Yo había empezado la carrera de Letras -aunque no la terminé- por mi amor a la literatura; pensaba que a la danza (que yo la amo, me parece un arte extraordinario), le faltaba literatura. Después la historia me enseñó que no, pero en ese momento yo lo creía así. Entonces empezó a formarse en mí la idea de que yo tenía

que dedicarme más al teatro que a la danza, y además, como directora, porque yo no me sentía ni atraída ni capacitada para ser actriz. Mi primer maestro fue Augusto Fernández. Yo 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, yo 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. Sólo 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 yo era mala actriz y creo que tenía razón. Yo le rogaba, le pedía: “Por favor, déjeme quedarme. Yo quiero ser directora, yo sé que soy mala actriz, pero no se preocupe, no lo voy a hacer quedar mal”. (En aquella época yo 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. Y después estudié con [Agustín] Alezzo, 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. Yo 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 sólo mis tías y mi pobre hijo, que se la tenían que bancar), hice un espectáculo que tuvo un enorme éxito, todavía en Dictadura. *Boda Blanca* de Tadeuz Rozewicks en el teatro Planeta. Yo 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 yo siempre cuento es que el 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 yo soy mayor que él). Me cita en su oficina, yo voy, y me dice: “quisiera que *Boda Blanca* pase al Planeta”. 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 yo 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, Rottenberg, que claro, 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, sólo en la imaginación de mis colegas, los críticos, etc., etc. Fue tal el suceso que yo empecé 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. Yo 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 sólo 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 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 [Norman] Briski, 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 yo 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, cultural.

La reelaboración como técnica

Yo 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 Fernández, de Gené, que -aunque con sus diferencias-, eran bastante *stanislavskianos*. Y haciendo mi propia elaboración. Yo 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. Yo por supuesto estaba como oyente, pero aprendí mucho, y como todo el mundo sabe, Strasberg era super práctico. Resolvía. Tenía determinados ejercicios que eran muy directos hacia una solución del problema.

Yo no lo imité pero tomé algunos de esos elementos. Los fui reelaborando y son los que todavía sigo 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. Por otro lado, pensando en esto de Strasberg, pienso que la consigna tiene que servir. No puede ser un azar cualquiera. Yo no creo demasiado en la improvisación, por ejemplo. Yo 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, yo 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 ella 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 que es que 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. Yo siempre digo que a los alumnos hay que esperarlos. Nadie se traba para siempre. Esto, [Juan Carlos] Gené no lo sabía. Te trababas y te quería echar. Pero yo espero. A veces espero mucho tiempo. Pero es auténtico. Porque yo no sé en qué momento se van a “destrabar”, por usar el término que vos usaste. Y yo jamás puedo anticipar eso. Y me he llevado regalos sorpresas. Además, yo no califico en general. Yo 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 yo siempre digo una obviedad: es mucho más fácil hacer un buen texto que un mal texto. Entonces, yo 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 yo descubro por ejemplo a [Tadeusz] Kantor en un festival en Francia, se me terminó un mundo, y empezó otro mundo. No porque yo tuviera ninguna intención de seguirle los pasos, pero lo pongo como ejemplo porque yo siempre digo que Kantor fue absolutamente como un puñetazo en el estómago. Fue algo que me dio vuelta. Yo 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 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.” “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, yo considero que el Patio para mí fue un fracaso. Fue un lugar donde hicimos muchas cosas buenas, yo 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 yo estaba desfasada de mi grupo de alumnos, porque nadie tenía la intención de formar un grupo estable, y yo 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, yo 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. Yo 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 yo ya no tenía la edad para

entrar en una cátedra. Puedo hacer un seminario, pero no puedo tener una cátedra.

El miedo

Yo tengo muy claro que yo no soy psicóloga, que no tengo que contener ningún ataque de pánico (que los he visto). Simplemente espero 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. Yo 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*. Yo 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 Pavlovsky, que se había exiliado en Madrid. Los dos vuelven al mismo tiempo, y los dos van a ver *Boda Blanca*, y ambos me ofrecen sus obras: Y yo 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 yo 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 hay plata, y si hay es muy poca, a veces no hay nada: yo 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 variaciones y hay otro tiempo, y no tenés ningún jefe que te dice: “Si no me entregás mañana los bocetos, no se estrena”. 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 yo 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 lo cual pienso que el espacio es fundamental sí 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 como mucho, cuarenta y cinco minutos, y ya está. Eso es. Todo nos salió bien, pero hemos sido muy criticadas. Por ejemplo, la piletta que yo hice en *Los pequeños burgueses*, de Gorki (que lo que plantea la obra es el living de una casa). Con Graciela siempre tratamos de superar el realismo (sólo una vez hicimos realismo, en el teatro

comercial, y es bastante difícil, por otro lado). 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 pileta con agua. Entonces las escenas más intensas de la obra sucedían en la pileta. En ese espectáculo había como veinticinco actores. 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 yo 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 yo 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, sino 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. Yo 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 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. Ensayábamos en mi casa, porque nunca había lugar donde ensayar. Y yo 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. Yo 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. Yo me acuerdo 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 [Mauricio] Kartún, que es un autor que yo admiro y del que yo he hecho una puesta. En la obra que yo 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 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. Yo no me daba cuenta al principio porque, como yo 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: yo sentía que era invisible, ni siquiera me saludaban mis colegas. Y después era como que yo 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 yo hacía era porque me había acostado con fulano o con mengano. Y yo me he acostado con muchísimos hombres, pero ninguno estaba vinculado con el teatro.