Un acto tan íntimo y una mirada de distancia

Entrevista a Renata Schusheim por Bosquejos

Renata Schusheim. 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 ópera y música. Entre ellos, trabajó junto a 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; yo 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, yo 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. Yo 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. Yo 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. Yo 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 tuyas: 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. También me acuerdo 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 ponés una vela y te mirás fijamente, hay un momento en que no te reconocés. Yo 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 yo me acuerdo 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. Inclusive a los nueve años. O sea, cómo se mezcla la témpera, cómo es el agua, como 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 puse tan pesada, le pedía por favor que viera mis trabajos. Simultáneamente, yo estudiaba en Bellas Artes, entonces, no recuerdo si era cada diez días o cada cuánto, 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 yo los 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, por ejemplo es que 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 dirección, para dialogar con la interpretación que él o ella hace y a la cual yo tengo que seguir, agregar o 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 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 yo no pienso tanto en eso, es muy intuitivo. No es un trabajo intelectual, sino que me encanta porque yo 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 yo 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 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 tiene 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 controló. 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. Yo 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 yo 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 graffitti, ¿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, yo 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 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 yo 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: "¿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 sólo existe en la ópera. Son distintos la ópera, la danza, teatro de prosa, el teatro infantil. Pero yo 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. Yo soy bastante clara. Tengo una idea clara que definiendo, que me parece. 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 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 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, 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 placard. 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, yo 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

Yo trabajé con Charly 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. Yo 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 yo 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 como 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). Yo no me doy 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 yo 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 como 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, 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 desbloqueo, 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 yo desconocía -hasta el domingo-, y eran siete mujeres hablando en napolitano. No entendía nada, pero eran maravillosas, no había nada: eran esas siete mujeres hablando de algo que yo 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

30 de agosto de 2019

Epílogo poético a cargo de Mariana Seropian y Laura Copertino

Edición de Marina Jurberg

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

Ciclo coproducido por el Centro Cultural Ricardo Rojas