

## Entrevista a Vivi Tellas

por Maruja Bustamante

### UN ESPACIO INCIERTO

*Directora de teatro y curadora con una gran influencia en la escena argentina. creadora de Biodrama y Directora Artística del Teatro Sarmiento, Vivi Tellas abre las puertas a su singular forma de trabajo. La experiencia como capital artístico, lo humano como técnica y el teatro como creación de un mundo para vivir.*

#### Los comienzos

Estudí en la Escuela de Bellas Artes. Ahí empecé a pensar que quería ser artista, me gustaba la pintura. Como soy una investigadora experimental rebelde, siempre hice cosas raras. Desde muy chiquita. Quemaba todo en mi casa; hacía pudrir cosas en frascos para ver cómo cambiaban de color y si aparecían bichos; escondía huevos en los cajones para ver si nacían pollitos. Yo lo considero parte de mi formación. Jugaba con los gusanitos del choclo que limpiaba mi abuela y les hacía un parqucito de diversiones hasta que el miedo era tal que los cortaba por la mitad.

Estudí Bellas Artes porque mi familia no me alentaba si quería hacer algo serio, por ejemplo estudiar Medicina o Abogacía. Me decían: “¿para qué?”. Supongo que no me veían muy capaz. La escuela de Bellas Artes me encantaba, hacía todos los talleres. En el de Escultura se hacía todo y después se tiraba en la batea, entonces había siempre cabezas y manos de barro. Eso fue durante la dictadura, pintar me hizo sentir muy sola. Y ahí empecé a hacer teatro, medio salvaje. Salvaje quiere decir sin preparación, en crudo, sin saber bien lo que estaba haciendo. Mi primera “cosa” escénica fue el grupo de chicas “Las Baybiscuit”, por el 81’. Y era un poco también desde la pintura, o desde mi preparación como artista visual, que empezaba a ver qué

era el escenario, ese espacio. Después de Las Baybiscuit hacía monólogos en el Einstein, en una época en que era todo muy difícil. Éramos el grupo de resistencia artística del café Einstein, en Córdoba y Pueyrredón. Ahí empecé a estudiar Dirección en la EMAD. No existía la carrera, ese año se creó. No había segundo año, entonces lo teníamos que pensar junto con Lorenzo Quinteros, que era nuestro profesor central.

Ana Ítelman para mí fue una maestra importante. También fui a ver de qué se trataba con Augusto Fernández, hice un montón de cosas. El otro encuentro muy importante fue con Alberto Ure que diría que me enseñó casi todo lo que sé de teatro, en esos primeros años de dirigir o de pensar en la actuación.

Mi último maestro fue Stefan Kaegi. Cuando lo conocí a él empezó un nuevo momento en mi trabajo muy inspirado en ese encuentro, comencé a hacer mi trabajo documental como directora. Yo ya había creado *Biodrama* para el Teatro Sarmiento, pero mi trabajo artístico como directora se puso muy radical cuando nos conocimos y trabajamos juntos. En ese momento hice *Mi mamá y mi tía*. Yo creo que me fui yendo hacia las artes visuales, con la idea de documentales que parecen una instalación o retratos, y la idea de incluir no actores, gente que no está entrenada en la actuación.

## Un espacio incierto

La primera vez que di un taller fue empujada y animada por mis actores de la obras de *Teatro Malo*, el otro proyecto con el que empecé a dirigir, que eran todas obras mal escritas. Ellos me decían “tenés que empezar a dar clases”. Entonces pensaba que, para mí, dar clases era transmitir mi experiencia, que es un poco lo que trato de hacer hasta hoy. Creo que eso es lo que me interesa, crear un espacio de prueba, de laboratorio. Invitar a los que están ahí en ese momento a investigar, a crear un espacio incierto. No vamos a ir por el lugar que conocemos o que es seguro, lo que es difícil porque uno siempre busca seguridad: o hacés lo que ya sabés de vos; o lo que sabés que va a resultar.

## **La teatralidad en el centro**

No tengo una técnica. Tengo mi experiencia y trato de compartirla. Mi trabajo fue cambiando mucho, hoy doy un taller de Biodrama e investigación en lo documental. Cuando empecé daba clases de entrenamiento actoral y hacíamos Ibsen, Chejov, trabajábamos sobre los textos clásicos, un trabajo un poco más inspirado en el que había hecho con Ure, de mucha improvisación, buscar abajo del texto, que a mí me encantaba. Me encanta el texto pero hoy busco algo más para mí, algo que me sorprenda, me inquiete, me dé curiosidad.

Hago un taller sobre la familia; la familia como teatro. Ahí analizamos fotos y trabajamos a partir de ellas. Por ejemplo, el antes y el después de la foto, para ver el movimiento. Hacemos un ejercicio que es la escena bisagra, que es cuando cambió tu vida, una escena que es un antes y un después. Trabajamos con los sueños, con cartas escritas. En esas escenas, en las fotos, en las cartas buscamos algo nuevo. Es muy lindo pensar que se puede cambiar el pasado, porque el pasado parece algo muy fijo, y tu cambio de perspectiva puede hacer que lo veas de otra forma, totalmente distinta. También hacemos el trabajo de Teatro encontrado, que es salir a la ciudad a encontrar momentos teatrales, y “enmarcarlos”. Pero el centro de todo ese trabajo es la teatralidad. La teatralidad en la familia, en la realidad. Llevarnos al teatro la teatralidad que hay en la ciudad, en la realidad, en la familia...

## **Un paisaje poético de la Argentina**

Cuando creé Biodrama yo estaba trabajando en el Teatro Sarmiento, como estoy ahora, pero en 2001. Me llamaron para dirigir el teatro y convertirlo en un centro de Investigación. Entonces empecé a pensar en un proyecto, porque me aburre un poco la idea de elegir obras. Quería ver qué puede ofrecer un teatro público a los vecinos, que son quienes lo mantienen con sus impuestos. Algo que saliera también de la gente. Mi fantasía era que hiciéramos un biodrama de todas las personas

y entonces se armaría un paisaje poético de la Argentina, o de la ciudad. Y también pensaba en la experiencia de la Dictadura, cuando había que esconderse todo el tiempo de ser uno mismo, no sólo físicamente, sino que no podías expresarte con libertad. Biodrama empezó a poner el foco en esas vidas, en esas historias de vida y experiencia. La experiencia es un capital que no te puede sacar nadie.

## Una gran responsabilidad

Pienso que el arte puede generar algo transformador en la vida. Aspiro a eso.

En mis proyectos, mientras estamos trabajando yo soy responsable de lo que pasa y me hago responsable. Muchas veces pasó que los procesos de trabajo en Biodrama generaron cambios en la vida de las personas, por ejemplo en *Tres filósofos con bigotes*.

Yo siempre estoy alentando a la gente a dejar su trabajo, siempre me parece que lo mejor que podés hacer es renunciar. Cuando hicimos la obra, uno de los filósofos, profesor de la UBA con una carrera de cuarenta años, pero que trabajaba de otra cosa también, algo de computadoras, creo (y después daba clases, y después se reunía con el grupo de filosofía de Tomás Abraham, y tenía cuatro hijos); un día vino al ensayo y me dijo: “Renuncié a mi trabajo”, en el que estaba hacía como veinticinco años. Yo le dije: “Bien, buenísimo, dejaste ese trabajo horrible que no te interesa” y me dijo: “sí, pero tengo cuatro hijos, y ahora que voy a hacer?”, “No sé, bueno, te va a ir bien, te vas a divertir, vas a jugar más con tus hijos, vas a hacer otras cosas”. Él después escribió un libro, realmente le cambió mucho la vida, pero de esa responsabilidad un poco me asusté.

## Encuentros

Los mundos que elijo para trabajar son los mundos con los que me encuentro. Empecé a ir a este grupo de filosofía y

me di cuenta de que ahí había mucha teatralidad, mucha puesta en escena. Cuando el curso terminó decidí que iba a hacer una obra y que se llamaría *Tres filósofos con bigotes*. Y miré a tres que tenían bigotes. Porque el bigote es importante en la filosofía, o aparece bastante.

Después fui a tomar el curso de manejo del ACA, y vi que es como una escenografía, no podía parar de reírme y no podía prestar atención. Estaba lleno de carteles que iban a ningún lado. Después me metieron en un simulador de manejo, ya era el colmo, un asiento único con un volante, con 12 personas y todos actuando que manejábamos mientras pasaban un video de una carretera. ¡Qué lindo! ¡Era increíble! Ahí decidí que no iba a manejar pero sí iba a hacer una obra con los instructores.

Así lo conocí a Edgardo Cozarinsky y quedé fascinada. Yo no sabía que iba a seguir haciendo eso, en cada momento me iba encontrando con distintas formas de mi trabajo. Cozarinsky me convirtió inmediatamente en una espectadora, estaba todo el tiempo mirándolo, no sabía si era verdad o no lo que me decía, pero ya era una espectadora. Y en esa relación encontré la teatralidad con él. Y cuando conocí a su médico les pedí a los dos que hiciéramos la obra.

## Técnicas de aproximación

Una cosa que me pasó cuando hice el casting de rabinos, en Nueva York, para hacer *Rabbi Rabino*, fue que me di cuenta de que muchos rabinos eran geniales, gente muy lúcida, tenían todo muy claro, eran estudiosos... Y eso era muy aburrido. Entonces entendí que necesitaba gente dañada, con algún tipo de herida, una confusión, como si fuera la parte humana del asunto. Los rabinos dañados eran los que más me invitaban a la teatralidad. Estamos todos medio quebrados, la verdad. Como yo también soy una persona herida, no es que tomo a esta gente y digo: “Bueno, vení que yo te ayudo”, pero me hago responsable y me acerco mucho. También uso la técnica de la mimesis. Por ejemplo con los filósofos yo me transformaba un poco, ellos me decían que yo era filósofa. Con los rabinos también, me veían como una rabina.

Hay otra cosa importante que trato de hacer al principio. Vuelvo a los filósofos: yo no soy del ámbito de la filosofía, iba ese taller a aprender. No sé nada de filosofía pero de teatro sí. Entonces hay un primer momento de ser vulnerable y no saber, y después hay una invitación a mi territorio, en donde yo sé, algo sé.

## Algún deseo

No creo en convencer a nadie de nada, me parece que eso no funciona. La gente tiene un deseo: creo en el deseo. Entonces si me acerco a alguien primero tomé el curso, o fui varias veces al templo, o me hice tirar las cartas, en el caso de *La bruja y su hija*. Empiezo una relación. Después le pregunto, si es que estoy curiosa o interesada y me parece que es una persona con la que puedo trabajar, si quiere hacer una obra conmigo. Esa persona tiene que tener algún deseo. Es raro porque no sé por qué dicen que sí, es una cosa que a mí me sorprende mucho; que una persona que nunca hizo teatro que me diga que sí, que quiere hacer una obra. Muchos están aburridos en sus vidas, o quieren algo nuevo, o tienen alguna cosa pendiente; es un momento de la vida, yo ahora lo entiendo así. Pero nunca trato de convencer a nadie porque al final siempre es peor.

Una de las cosas para las que sirven los ensayos es para no tener miedo. En los ensayos creás un mundo en el que habitar y vivir. Una vez que lo creaste ya es tu mundo, no estás afuera de él, estás adentro de algo. Eso también es el teatro: una vez que estás adentro de otro mundo te sentís bastante protegido del mundo, y lo podés mostrar.

Una cosa que trabajamos mucho con los intérpretes es la repetición. Es bastante complicado para las personas repetir, por eso pensamos que el interlocutor o el espectador es distinto cada vez; entonces vos estás haciendo esto con personas diferentes. También cambio cosas, trato de cambiar “cositas” en todas las funciones, para mantener viva la llama. Y en cada caso es distinto también. Cuando trabajé con los rabinos yo había pensado, cuando los veía en el templo, que eran intérpretes, actores, y luego me di cuenta de que eran directores, dirigían la

sesión, la ceremonia. Entonces éramos un grupo de directores, peleábamos un montón porque ellos pensaban como directores también. Tenían el poder de saber cómo había que hacer las cosas. Pero bueno, salió bien igual.

Esto lo voy a decir también por la causa feminista: cuando empecé a dirigir teatro pensaba que tenía que ser como un hombre para dirigir. Entonces hacía cosas que no eran como soy yo. Cosas que dicen los directores: que tenés que tener todo en la cabeza, o ser firme, seguro, o fuerte, estricto, no sé, cosas que yo no soy. Tardé mucho en darme cuenta de que todas esas cosas no me pasan. Y de que puedo dirigir así: puedo ser infantil, puedo jugar, me gusta reír mucho, perder el tiempo, comer... Fue todo un momento para mí encontrar esa forma de dirigir, así, medio infantil. A partir de ahí, como me di cuenta de que podía jugar y divertirme mucho, empecé a inventar cosas todo el tiempo, medio jugando, medio en chiste, pero que después son serias; por ejemplo el “Umbral mínimo de ficción”, (UMF) Ahora escriben *papers* en Princeton sobre eso, y me parece bien. Pero era medio jugando.

El UMF es una unidad de medida de la ficción, como si fueran los kilos que miden la materia o litros que miden los líquidos, o kilómetros que miden la distancia. Es una medida poética. Un termómetro incierto; algo que no es científico. Pero empezás a mirar y podés decir como cuánto UMF hay en un lugar. Mucho UMF es, por ejemplo, Lorca o Shakespeare, es el colmo del UMF: mucha construcción, un texto, un clásico, actores, escenografía... Cuanto más construcción, más UMF. Acá serían las cámaras, o vos sentada ahí arriba sin los zapatos puestos. Es ese momento como en que empieza a levar el pan... ¿Cuándo la realidad entra en la ficción?, ¿Cuándo esto que está pasando es la realidad y el tiempo que corre, y cuándo se pone raro, se empieza a construir? Es un ejercicio mirar eso. Me divierte mucho hacerlo, lo hago casi todo el tiempo. Hay indicios de teatralidad, elementos: la repetición, el espectador; un espacio escénico que puede ser la ciudad. A veces se arman naturalmente espacios que son como escenarios pero que no son necesariamente escenarios; un vestuario, los uniformes — eso da mucha teatralidad—, una demostración, una práctica.

Por ejemplo, una vez trabajamos con los bomberos de Ingeniero White y ellos me contaron que hacen prácticas de incendio, una especie de ensayo. Entonces hicimos un ensayo en un lugar; hay uno que se hace el muerto y todo: se cae, lo reviven, hacen todo el teatro. Era impresionante el despliegue, las escaleras, el camión; tiraban agua a la nada, era todo teatral. Eso también podríamos llevarlo para el lado del teatro, y desarrollarlo o intervenirlo. Si empezás a trabajar sobre la historia personal de los bomberos, se abre. Imaginen que uno de ellos para y dice: “Cuando era chico viví en la calle, tenía 4 años”.

## Las palabras y las cosas

A veces pienso que si hubiese sido publicista sería un genio... Menos mal que no, porque odio la publicidad. Me gustan los títulos; me gusta encontrar nombres, inventar nombres... Me parece que también viene de los años de estudio, de crear tu propio lenguaje poético como directora. Yo soy muy militante de eso en mi taller: que cada uno tenga su poética, su lenguaje.

También es una forma de tener claridad para mí misma, porque como hago tantas cosas y pienso tantas cosas, las tengo que ir ordenando, y es parte del ejercicio de transmitir y de dar clases, tengo que hacer ese trabajo de conceptualizar.

Muchas veces primero hago las cosas y no sé lo que estoy haciendo. Luego pienso en lo que hice para poder conceptualizar. Esa es mi propuesta para todos ustedes, para todo: hagan las cosas, no saben lo que están haciendo.

## El final de una obra

Me encantan los grupos. Una de las razones por las que me pasé de la pintura al teatro fue que me sentía sola pintando y pensando que sería artista visual. Me empecé a dedicar al teatro por lo social, por estar con otros, compartir... Por algo de esto me gusta que las obras terminen con algo para comer. Eso es algo que me inspiró estar Berlín. Estaba en un festival de

teatro y en todos lados había comida. En Europa la guerra es muy fuerte, y todo se cruza con la guerra. Ellos lo hacen por la guerra, porque no tuvieron para comer. Te estoy hablando del noventa, como 1990. Eso me gustó, me hizo bien; me parecía tranquilizador. Y lo empecé a incorporar en *Mi mamá y mi tía*, que fue la primera obra documental, que se hacía en mi estudio - era todo un poco extraño porque no sabía lo que estaba haciendo ahí -, y comíamos cosas árabes, turcas, judías con la gente que venía a ver eso para ¿calmarnos? No sé, estar juntos; compartir algo; poder hablar con los intérpretes. O sea, juntarse todos, los intérpretes con el público alrededor de algo. En mis obras al principio la gente no entendía nada de lo que estaban viendo; no se entendía si eran, no eran, qué pasaba, por qué. Entonces ese momento de compartir y comer era una protección para los intérpretes y también para los espectadores, que se quedaban charlando y preguntaban... Era como estar un rato más juntos antes de irse cada uno solo a su casa. A mí cuando termina una obra y me tengo que ir me pasa algo, no me quiero ir tan rápido, me gustaría quedarme charlando. Preguntar qué pasó o por qué hicieron esto. El final de una obra es un momento en el que quedás como desconectado, como una nota de piano que suena un poco más.