

un límite tan delicado

Entrevista a Oria Puppo 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 reconocidxs, 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 -por alguna razón de la dinámica familiar simplemente- después del colegio siempre acompañaba a uno de los 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 por otra parte 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 a cómo mirar y cómo concebir el espacio no importa para qué fin, sea teatro, podría ser 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 yo 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 yo no me quería ir a vivir a la Plata, básicamente). Yo 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 a 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", y 5. una pre escenografía, pero que no se trataba necesariamente de tener una maqueta con una escala específica. Lo que a mí él 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 maneras. 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 uno 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 yo trabajo: muchas veces la capa está muy abajo, después puede ser un living, no importa, no es el problema. Y eso es algo que yo 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 yo 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 contactar 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 yo 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 en 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. En eso trato de hacer lo mismo en cuanto cómo 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 yo prefiero tenerla después. También depende, si la adaptación es fundamental, transversal, quizás ahí es distinto. Yo para enseñar me baso en un texto, pero es cierto que por otra parte, 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 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. Tantanian no es que quisiera 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 no estaba habilitada como tal todavía, 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 a las cinco de la tarde. Haciendo la cola para esa obra fue que subí la escalerita (y Emilio el del Camarín me gritó). En base a un espacio muy condicionante (un piletón de cosas muy condicionantes), en base a 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 la que aprendí con Breyer- registrar la primera percepción que tengo cuando leo un texto. Trato de ser como muy rigurosa en documentarme sobre esa primera percepción. Y eso queda como 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, sólo que las anotás o las rescatás o las buscás. No de manera forzada, sino que tienen que estar ya como 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 hago hacer (mucho más como docente porque yo ya la tengo como más agilizada) es hacer 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 o bajadas o impresas o buscadas en libros. Antes iba más las bibliotecas que ahora, por internet.

Pienso que hay muchas experiencias que también son formativas para un artista. Hoy en día hay muchísima diversidad y yo 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. Como de 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 descubrí. Eso me parece... Y leer... Yo 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 es 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 la 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 primer fila de la platea y girá trescientos sesenta grados."

Yo 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 entonces hago una pila de una pila, y las pongo cruzadas entonces 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 sólo en un sentido maternal. No, yo 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, yo propongo y trabajo como parte de un equipo, o sea, yo 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. Yo 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. O sea, yo creo fehacientemente en el trabajo en equipo.

Yo misma tengo referentes a los que consulto sobre mis trabajos. Es variable, a veces en algún proceso de trabajo 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 yo poder comprender algo cómo se ve, 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, creo 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 unas entre seis a ocho (no más de ocho o diez obras) 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, yo no hago devoluciones “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 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 pretender andar en bicicleta y no caerte. No sucede.

Yo 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 yo 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. Yo 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, porque no es que hay una metodología. Por ejemplo, en Checoslovaquia hay bastantes libros sobre teoría, de algunos inclusive tuve como 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 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 como dijiste vos. 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 tienten. 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 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

23 de agosto de 2019

Epílogo poético a cargo de Mariana Tirantte

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