



Maestras

Ciclo de entrevistas públicas

Mariana Chaud



Maestras es un ciclo que comenzó en 2018 coproducido por el Rojas y Bosquejos, grupo integrado por Maruja Bustamante, Marina Jurberg y Lucía Panno. En su primera edición se entrevistó “Maestras de Teatro”, con participación de formadoras en actuación y directoras. La segunda serie de entrevistas fue a “Maestras de Artes Visuales”, del que participaron también especialistas en oficios relacionados con los aspectos visuales de la puesta en escena: vestuario, iluminación, escenografía y más. Damos aquí comienzo a la tercera entrega: “Maestras de Dramaturgia”,

La entrevista que reproducimos a continuación fue realizada por Maruja Bustamante.

Según ella misma nos cuenta: “La idea central de este ciclo es poner en valor la pedagogía y explorar qué sucede en los talleres y las aulas cuando hay una maestra guiando el proceso. Buscando material pedagógico que reflejara las perspectivas femeninas en la dramaturgia nos dimos cuenta de que había una gran carencia. Por eso, el objetivo principal de **Maestras** es generar ese material que tanto nos faltaba”.



Mariana Chaud

Entrevistada por Maruja Bustamante

¿Cómo te acercaste a la dramaturgia y cuándo te diste cuenta de que eso iba a ser importante para vos?

Cuando tenía once años me acuerdo de que le dije a mi papá que quería ser escritora, y mi papá me dijo: “No podés. Tenés que haber vivido”. Viste esas respuestas que te dan, que decís “bueno ¿y qué hago?”. Yo escribía mis cosas, mis poemas, todo eso. Y después, cuando empecé a hacer teatro, empecé a escribir mis escenas, pero sin mucha conciencia. Creo que cuando empecé a escribir algunos monólogos para varieté era como “qué divertido esto”, pero recién un poquito más adelante me puse a armar una obra, con conciencia de obra. Fue en 2002. Como en toda primera obra, traté de meter todo lo que pensaba, lo que quería hacer,

todas mis inquietudes. Así empezó, pero desde la actuación, desde armar una escena para actuarla.

¿Qué cosas fueron formativas para vos, además de tu educación formal y de las experiencias directamente relacionadas con la dramaturgia? ¿Recordás algún momento fundante de tu infancia?

Sí, varios. Yo tenía un montón de ganas de estudiar teatro desde hacía rato, desde niña. Y mi mamá no me llevaba. Y entonces, cuando pude fui al lado de mi casa, que era Río plateado, de Hugo Midón y tuve suerte. Tuve buenos profesores y me encantó. Pero más allá de eso, por un lado estaba el personaje de mi abuela, que para mí me motivó mucho escucharla contar sus historias. Vos que actuaste en una obra mía sabés que el personaje central estaba basado en ella. Mi abuela inventaba unos dramas y unas historias que eran fascinantes. Yo quería eso. No tenía palabras para decir si eso era teatro o no, pero me encantaba escucharla. Ella me marcó mucho. Después también ver otras cosas, cuando ya había empezado a estudiar. De las primeras cosas que vi fue *Medida por medida*, con Walter Santana. Me impactó un montón. *Raspando la Cruz*, aquí mismo en el Rojas. *Muñeca* de Bartis. De todo. Pero estoy pensando algo que no sea teatro y bueno, se me vienen más eso, los juegos. Juegos en continuidad, juegos casi como de roles con amigas. Eso atravesó toda la infancia. Había una tensión ahí con volver al ataque del juego y que se mantenía durante toda la semana. Como que no se relajaba. Había mucha carta por fuera del juego circulando con intensidad.

¿Qué es la dramaturgia para vos?

La dramaturgia es algo que puede mutar mucho. Puede ser, sí, un texto en un papel que después toma cuerpo o puede ser un texto en el cuerpo que después es llevado al papel. Pero creo que lo que no tiene que suceder es que sea solo una idea o que el texto se ponga rígido para los actores. Básicamente es más parecido a una composición musical. Es algo que tiene que funcionar en los cuerpos, que siempre tiene que atravesarlos. Creo que hay siempre alguna historia, pero si no atraviesa a las personas en algún momento es como pura idea, puro ingenio y palabra. Me imagino que todas las definiciones básicas están ligadas a la idea del conflicto. Pero nosotros ya sobrepasamos eso. Cuesta mucho definirla, porque a veces es un poema y a veces es más parecida a una



sitcom. Es algo tan amplio que cuesta definir. En ese sentido creo que no hay que excluir nada. Que la definición de la dramaturgia tiene que abrirse. No cerrarse para decir “solo es esto”, sino al revés, que pueda entrar todo.

¿Qué cambió y qué permanece entre tu primera obra y la última?

En mi primera obra, que se llamó *Sigo mintiendo*, traté de poner todo: transcurría de adelante para atrás, había un extraterrestre, hacían las acciones de adelante para atrás, había despliegues por todos lados. Y en alguna de las últimas también me pasó decir: “capaz hay que volver un

poco a esta idea, volver a la adolescencia, volver a esa pura intensidad, de no escatimar, de no especular”, como por lo menos yo me lo digo mucho a mí misma. Porque si no una se va volviendo muy conservadora. Y creo que hay algo de esas primeras veces, del riesgo, que te pone en otro lugar. A mí me gusta esa idea de volver, de no decir: “Voy madurando, voy escribiendo mi obra de madurez”. No. Siempre voy a ir al punk y al rock, y voy destruyendo. Alfred Jarry escribió su obra *Ubu* cuando estaba en el liceo, y siempre está como volviendo para atrás, retrocediendo. La edad no necesariamente trae algo bueno. Sí trae otras cosas buenas si hablamos de las personas, pero en la obra no. Esta idea de ir forjándose y asentándose no existe. Hay que volver a la inmadurez.

**¿Y entre la primera clase y la última, pensás que hay una diferencia?
¿Qué cambió y qué permanece?**

Hay continuidades y rupturas también. Como te decía antes, a mí me cuesta ponerme en un lugar de acopio: “esto es lo que sé, esto es mi bagaje y te lo voy a bajar”. Porque me divierte estar siempre en una actitud de aprender o de tratar de entender cosas nuevas. Creo que cambió en el sentido de que ya estoy más tranquila, más confiada. Sé que algo va a aparecer en el transcurso de pensar con *les autres*. Pero también que si no aparece, no pasa nada. Quiero decir que no hay que forzar para que algo suceda o una lectura de las cosas. Porque si no se vuelve como muy resultadista o también tenés que recurrir a determinadas fórmulas. Ahora sé que puede no suceder, pero creo que con esa relajación la mayoría de las veces algo aparece, aunque sea en forma lateral. Obviamente uno igual repite latiguillos y cosas, también porque vio y escuchó más y te sirve para hacer nuevas lecturas y cosas. Pero me parece que está bueno tratar de estar con la mente disponible para hacer nuevos caminos.

**¿Qué cosas de tu formación permanecen y cuáles abandonaste?
¿De qué te apropiaste, qué reciclaste, qué dejaste?**

Extraño mucho entrenar. Me gusta la actitud de estar aprendiendo algo. Si bien los últimos cursos que hice no eran específicamente de teatro, sí me parece que está bueno ponerse en ese lugar. Durante un tiempo creí que había como un avance progresivo y lineal: pasé de usar mucha energía y de hacer las cosas con todo a administrar un poco mejor



y tomármelo menos a pecho. Pero por otro lado estoy en una etapa de recuperación del pasado. Sí, creo que hay cosas, hay intensidades y hay ese extrañamiento del mundo al que uno no puede volver forzadamente, pero que sí vamos a recuperar sensaciones y también algo de la motivación y del deseo que hay que ir reciclando. Una vuelta al deseo más que una vuelta a esa época. Y en cuanto a las maneras de escribir, me gusta variar mucho también. Trato de no repetirme. Las veces que intenté hacer como en aquella obra que me funcionó tal cosa, es como que me aburro. Siento que si tengo resuelta la obra de antemano, es como llenar casilleros. Y me parece aburridísimo. Entonces intento que la obra implique un desafío formal cada vez. Ahora estoy terminando de escribir una cosa, que estoy continuamente retocando. Es como que todavía estoy terminando de ver en qué consiste. Es algo casi cabulero lo que voy a decir: siempre hay tres órdenes distintos que se me mezclan de ficción o de lectura, como que me divierte cruzar cosas extrañas. Eso está bastante en la fuente de la creación.

¿Desarrollaste un método personal o enseñás como te enseñaron a vos?

Yo empecé enseñando como me habían enseñado a mí, porque creía que no había otra manera y porque además confiaba mucho en mis maestros y me gustaba lo que traían. Después fui haciendo un mix, poniéndole mi impronta. Ya cuando me sentí más confiada, me deshice de aquellos momentos que me servían como para decir: “Estoy en una estructura que funcionó, que por lo menos a mí me funcionó como alumna, entonces vamos a repetir”. Yo igualmente, no tuve un aprendizaje formal de la dramaturgia. Estudié con Javier Daulte y también hice la carrera de Letras, pero no hice carrera de dramaturgia. Sí leí mucho teatro, pero son cosas muy diferentes. Dejé de ver esto como una falta porque en un momento decía, bueno, me falta esta pata, ¿qué hago? ¿Me pongo a estudiar? Después, siempre la literatura fue para mí la influencia más fuerte. Y en ese sentido yo siempre vuelvo a eso: Las obras de teatro son obras literarias. Vuelvo a esas fuentes y después a decir, hay un recorrido también extenso en haber visto teatro y hecho y trabajado, que es ese quehacer que sabemos que funciona.

¿Cómo es tu tiempo creativo cuando no estás en algún proyecto específico?

Por un lado, todos los últimos proyectos que hice, salvo este último, fueron por encargo. Es como que me empecé a acostumbrar al encargo y eso me ponía en acción. La consigna me ayudaba a crear y me organizaba y decía, bueno, voy con esto. Entonces después me costaba ponerme a crear libremente. Por eso siento que esta última obra me está siendo muy placentero decir: “Bueno, esta obra no tiene que tener ninguna forma, es como una babosa”. No tiene un compromiso institucional ni comercial ni de ningún tipo y eso también es un alivio.

¿Sentís que te permite jugar más?

Totalmente. Sí, creo que un poco nos arruina estar pensando en lo que funciona o no. Por lo menos a mí. Más allá de que todos queremos que la gente la pase bien. Pero bueno, hay que friccionar ese lugar de confort. Porque también ahí es donde sale lo más interesante y en definitiva, lo que hago no es para todo el mundo y sí creo que no tener eso, una mirada institucional o comercial encima te pone en otro riesgo.



Y cuando no estoy escribiendo para alguien es cuando salen más cosas. Yo tengo mucho cuadernito. Ahora empecé a tomar notas con el celular, pero si no tengo mucho cuaderno físico y después cuando me tengo que poner a hacer algo, lo uso. Cartoneo mucho mi propio material. O sea, agarro y releo y con un resaltador empiezas a robar cosas mías, pero ideas porque por ahí son chistes, por ahí son textos por ahí y son un personaje o un vínculo y ahí voy armando.

Entonces, ¿qué pensás? ¿Cuándo es arte y cuándo es trabajo?

Yo creo que está bastante mezclado. Hay trabajos por encargo que igual una le pone todo. De hecho hace poco tuve una experiencia puramente comercial, pero no de una obra mía y para mí fue muy difícil hacer algo que no me gustaba. Incluso con los compromisos que hubiera, cuando es trabajo puro, yo tengo que encontrar de dónde agarrarme, desde el deseo, desde el entendimiento con las personas, si no me cuesta mucho. Me parece que es como casi otra disciplina hacer

algo solo por el dinero, por el sueldo. No sé bien cómo se hace. Con la escritura sí tuve más experiencia en guiones y eso de tener que trabajar, pero también pasa un poco lo mismo, que si no me enamora un poco, me cuesta falsear. Y no sé, hay gente que le sale bien. A mí, no.

¿Pensás en algún destinatario especial para tus talleres? ¿Un alumne ideal?

No, no tengo de antemano. Para nada. Sí creo que hay grupos espectaculares, donde se arman químicas muy especiales y que después no las podés reproducir y que a veces sí estoy queriendo volver a esos grupos, pero siempre el nuevo está bueno también. A veces decís, ¡ay, no!, Se va tal ¿Cómo voy a hacer?, cuando se van un par que son centrales y pilares.

¿Por qué son centrales y pilares? ¿Qué hacen?

Porque aportan otra cosa desde su mirada que a mí me deslumbra o que yo no veo y ahí bueno, es como que es un planazo. Y hay otros grupos que son más remados, que vos decís, bueno, chicos ¿todo depende de mí, esto? La idea es fomentar eso, que el grupo empiece un poco a andar solo. No por vagancia, no por no trabajar, sino porque es mucho más divertido para todo el mundo. Obviamente la gente en un momento se va porque, lógico, le doy el alta. También esas personalidades fuertes, capaces de hablar mucho o de tener una mirada superlúcida hacen que los demás ocupen un lugar secundario. Y cuando estos se van aparecen los que estaban en el banco suplente por así decirlo y salen con todo. Es interesante ese recambio.

En una charla en el Teatro San Martín contabas que habitualmente modificás mucho tus textos durante el proceso de ensayo. ¿Podríamos decir que la directora y la dramaturga trabajan juntas o que escribís en escena?

Me gustan las dos definiciones. Escribir en escena me encanta. Me parece que es un vicio difícil de dejar (aunque es menos dañino que otros). Pero sí, me gusta mucho eso. Siempre siento qué puede sonar mejor y también que cuando tenés las actrices o los actores, o una dinámica o cuando lo ves, siempre hay algo para acomodar y mejorar y se me ocurren cosas nuevas y sí. A veces es verdad que tiene su contra,



que es como por ahí hay un texto que funciona perfecto y después no podés evitar toquetearlo y perdés un poco el eje. Pero yo creo que en general hay algo más jazzero que me gusta, me gusta también como espectadora y que sí como como directora me meto mucho, pero sí algo más de la impro, pero que es un concepto más del jazz. De meterse a tocar aquí y allá y también de tomar mucho lo que lo que traen las actrices y los actores.

¿Pensás que esta forma de trabajar constituye un método?

Yo creo que sí. Creo que ya a esta altura estoy en condiciones de decir que constituye un método. A veces planifico muchos ensayos que nunca llevo a cabo. Planifico cómo hacer y qué cosas voy a probar. Y después soy muy de la intuición. O sea, es como que siento que hay predisposición o no, van para otro lado, hay que entrar en comentario y sí, me acomodo. Estoy más a disposición del elenco, que una directora que dice vamos a hacer así y asá. Mis planes muchas veces nunca se llevan a cabo. O se llevan, pero indirectamente. Los voy llevando. Pero

por ahí lo que pensaba hacer en el primer ensayo me toma diez ensayos para llegar. Pero bueno, cuando se llega, se llega de una manera más feliz. Eso lo voy midiendo. Quiere decir que hay algo también innegablemente humano de la dramaturgia en acción. Más allá de las limitaciones o los estilos o los colores o las improntas de las actrices y actores, hay algo de la predisposición y de las ganas y de lo que cada una quiere hacer, que bueno, hay que negociarlo. Es como infranqueable, es imposible ir en contra del deseo del otro. Es como un embole hacer algo que la otra persona no quiere.

¿Hay alguna instancia en tus talleres en la que se ponga a prueba el texto en escena? O sea, que les hagas probar esto que vos hacés cuando escribís...

No hay una instancia de puesta o de muestra, que me gustaría hacer, a veces más lectura. Pero sí, en el último tiempo empezamos a hacer más una cosa de casting antes de leer, o sea: vos podés elegir que lea tal y tal y eso pone el texto bastante a prueba porque es como hay muchas actrices y actores en el taller también y leen muy bien y como que ahí un poquito la vas viendo, la vas escuchando. De hecho, hay personajes adjudicados. Si no está esa persona se genera como una inquietud. Eso un poquito lo pone a prueba porque empezás a ver para dónde va. No creo que haya ninguna lectura inocente, incluso cuando uno mismo lee su material ya le da una impronta.

¿Cómo sería para vos una escuela de dramaturgia ideal en la que se enseñe de esta forma anfibia de crear que tenés?

Sí me gustaría que hubiera un momento de danza. Entre las cosas que hice últimamente fue tomar clases de danza que hace mucho no tomaba, con Margarita Morfino. Al principio me moría de pudor, dije: qué tengo que improvisar ahora tocar otro transpirado al lado. Moverme como una ridícula. Estoy toda encorvada. Y estuvo buenísimo. Aparecen otras asociaciones. Es muy bueno para la mente mover el cuerpo. Es muy nutritivo para la imaginación. Le pondría una materia de danza. También, bueno, obviamente, de improvisación. Tal vez también algo de la voz, yo creo que técnica, vocal. También hice técnica vocal. Yo tengo una voz muy difícil. Si bien no me la lastimo nunca, tengo esta voz nasal y aguda. Cuando empezás a moverla es como el yoga, también pasan



cosas espirituales. Pero bueno, más allá de todo este delirio, creo que tendría que haber una zona de lectura. Hay tanto para leer de teatro y de literatura que me parece que estaría bueno. Sería muy completa, súper completa la escuela. y me parece que tendría, por lo menos a mí criterio, en mi escuela utópica, tendrías que estar escribiendo dos materiales a la vez. No sé si es algo esquizofrénico mío, pero siempre hay que estar haciendo muchas cosas, como que si no, a veces la intensidad te ahoga, como que por ahí uno se pone *obse* y ese estilo obsesivo no te ayuda y con un cambio liberás. Por otro lado decís, bueno, esta obra es la de los descartes. Por ahí después termina siendo mejor la obra de los descartes. Habría que escribir una obra apolínea y otra dionisiaca y bueno, terminás con dos obras completas.

Vos decís que considerás a las otras personas, a tus pares como los mayores maestros ¿Cómo influye esto en tu mirada sobre el rol docente? Ya dijiste que para vos era un espacio colaborativo, el espacio de la clase.

Sí, no me copa tanto la verticalidad. Entiendo que es necesario también porque en los grupos, si no hay orden, agarran para cualquier lado también las personas. Tiene que haber una organización y una mirada. También la gente quiere escuchar tu mirada. Por eso viene. Pero no me parece sano que la gente que viene a tomar clases o hacer un curso piense que la última palabra es la tuya o que es lo más importante o que es la verdad. Como que en ese sentido no creo que yo tenga que hablar última ni cerrar. Todo lo que se diga puede ser. Salvo que digan algo horrible, pero si no, algo va a servir en ese sentido. Es más de estimular las lecturas y las voces que decir “voy a bajar la verdad divina”.

¿Y si alguien dice algo horrible, qué haces?

No, no se permite. Antes de empezar les digo que cosas feas al otro no, es como en la escuela primaria (bueno, en la primaria a veces te dicen cosas horribles). Se puede decir de todo menos “No me gustó” porque “no me gustó” no aporta mucho. Después sí, cosas lindas, sí. Es libre.

Entonces el rol que cumple ahí la maestra, o sea en tu caso, es coordinar, organizar, darles seguridad.

Sí, por un lado que ellos mismos entiendan qué es lo que están tratando de hacer o más allá de lo que están tratando de hacer, qué es lo que se está produciendo. Por eso creo que es interesante que haya más de una mirada. Bueno, depende del caso. Hay gente que es super autocrítica y sí, cuidado con esa autocrítica y dale para adelante con esto. Y fortalecer lo que está bien. Y es rescatar, pero en general sí es potenciar algo que está ahí, que a veces a uno le cuesta verlo. Tratar de identificarlo y nombrarlo lo más precisamente posible para que la otra persona pueda apropiarse y pueda disfrutar de ese momento de la escritura.

¿Qué debe que tener una consigna para funcionar?

Bueno, para mí es muy experimental lo de las consignas y es donde se pone más divertida también la tarea porque, yo en general, en las



primeras clases hago un dictado de consignas para probar cosas muy diferentes, porque como que creo que a cada persona le puede resonar mejor una que otra. Entonces por ahí alguien no sé. Siempre hay alguna más de conflicto A, B, C y hago un conflicto básico, bien de diálogos. Después hay alguna más de orden poético en primera persona. Hay otra en tercera, también de situación, hay alguna de acción, después hay alguna más formal, pero bueno, es desde ahí y desde la libre interpretación de esas consignas me parece donde se pone interesante la cosa. Y después genera una consigna de edición de esos textos donde uno tiene la libertad de combinarlas. Pero ¿qué tiene que tener una consigna para funcionar? Bueno, eso. van cambiando. Yo las voy perfeccionando, siento. Pero hay cosas que siento que funcionan casi siempre. Por ejemplo, hay una de madre e hija. Y problemas con la comida que siempre trae algo, siempre surge algo... Hay otra de tres personajes

y un problema de celos que nunca puede salir a la luz, que también. Son cosas que tiene que usar piedra de toque para poner a andar, que no importa que lo termines de identificar que se termine de ver, sino que es poner a andar algo subterráneo.

¿Son consignas que inventaste vos? ¿Las sacás de tu práctica?

Sí, de mi práctica. Por eso digo, se fueron perfeccionando. Aparecieron y después lo que te digo es como algo más cerrado. Funcionan, en general a todo el mundo le resuena algo y salen cosas que están buenas, que enganchan para escribir. Y la idea también es estimular la escritura.

¿Tenés estructuradas las clases? ¿Estructurás la primera y la segunda, y después ya es libre?

Tengo estructuradas la primera y la segunda y después es más de lectura, es un taller, más clínica. Después ya va sobre la lectura y sobre lo que vayan trayendo y también forman parte, más allá de las lecturas, los problemas que cada una vaya teniendo con la escritura también.

¿Qué lugar ocupa en la formación de *dramaturges* las experiencias de cada artista como público o la lectura de teatro y teoría teatral o teoría de la escritura dramática?

Bueno, como en mi caso, más como espectadora, porque ya dije que no estudié. O sea, a mí me formaron las cosas que vi y me siguen formando y además me van actualizando. Más allá del gusto empezás a ver comunes denominadores. Empezás a entender que más allá del gusto o de las diferentes estéticas, hay diferentes maneras de contar y de poner en escena esos textos, y que todo es puesto a prueba en el teatro contemporáneo, todas las teorías. Entonces, que todo puede suceder. No tiene límites. Y me parece que está bueno también saber que no. No hay mucho límite, como que se puede expandir el experimento teatral

¿Cómo se opera frente al obstáculo o traba de un alumno?

Bueno, con la palabra como siempre, tan fácil y tan difícil como eso. A veces nombrando simplemente se destraba, a veces el tiempo más allá de nombrarlo. Y a veces también pruebo con nuevas consignas o consignas específicas para tratar de salir de ese momento. Pero creo que hay mucho de los tiempos, bancarse ese momento y seguir trayendo y



también un poco por eso decía lo de las dos obras: cuando algo está muy trabado, que decís, está buenísimo, pero no sabe para dónde ir o no está viendo lo buenísimo que está y cada vez que trae va por ahí en contra y de su propio material. Y decís, bueno, dejalo descansar un toque, traé otra cosa y abramos, ventilemos.

Frente al fracaso, el temor, las resistencias ¿Qué pensás? ¿Qué hacés como docente frente a eso? ¿Qué pasa cuando se meten con la con zonas densas y oscuras?

A mí no me da miedo que haya densidad u oscuridad y todo forma parte. Sí, creo que está bueno no casarse con la oscuridad, en el sentido de que a veces aparecen cosas buenísimas que vienen desde un lugar de oscuridad absoluta. Y también lo digo por mí misma y después uno tiene la falsa creencia de que tiene que ir a ese lugar de oscuridad para seguir buscando, y me parece que una vez que lo experimentaste o que lo trajiste no hace falta estar sufriendo para seguir trayendo o creando o escribiendo. Parece que esa idea romántica nos arruina un poco la cabeza. Se puede ser feliz y escribir cosas re oscuras y no tener que ir de verdad al sufrimiento o de estar revolviendo desde ahí, pero no por no animarse, sino porque, bueno, a veces nos torturamos un poco. Hay una tendencia en la escritura. Y hay una idea muy instalada de que hay que sufrir para escribir bien. Me parece que es un poco peligrosa.

¿Y en ese sentido, qué pensás, cómo podría transitar el placer?

Yo creo que desde el juego. También en el teatro tenemos algo muy a favor que son las voces. No casarse con una sola voz. Esta cosa más esquizofrénica que es bien de la estructura dramática. El placer de escribir una escena de cinco personajes es espectacular y es medio maratónica, te lleva un rato largo, pero me parece que hay que experimentarlo y cuando tenés una voz muy oscura por ahí tenés que traer otra también.

¿Cómo te llevás con las categorías más clásicas de la escritura: conflicto, personaje, universo, final, peripecia?

Me gusta hablar más de “voces” que de “personajes”. La idea de personaje ya está un poquito desgastada, igual siempre vuelve. Siempre vuelven las tonadas, las cosas para actuar, esa idea de personaje medio clásica. Además porque a veces es una excusa para decir, bueno, esto

no es mío, es del personaje. No soy yo ese personaje. Y bueno, sí, todos sabemos que sos vos, pero a veces uno necesita objetivar en la idea de un personaje. Y la idea de conflicto creo que es interesante porque a la vez puede reducirse a grado cero el conflicto también para seguir funcionando.

¿Pensás que puede haber obras con diferentes grados de conflicto?

Me parece que sí, que puede haber obras sin conflicto también. Creo que siempre conflicto hay, creo que un cuerpo en el espacio ya es conflictivo o poner el cuerpo es conflictivo, pero sí se puede llevar a un nivel. Se puede achicar. Es como el microscopio y el telescopio. No sé si existe el no conflicto, creo que si mirás para adentro va a haber y si lo agrandás va a haber más. Y son más problemas de lenguaje que conflicto.

¿Qué te gustaría que le pase a alguien en una clase o alguien que asiste a tu taller? ¿Te gustaría que diga “Guau, qué genia, Mariana”?

Que por lo menos encuentre un lugar de placer en la escritura, pero si no es de placer, de decir bueno por acá, que aprenda a leerse a sí misma, a sí mismo, que pueda leer lo que está haciendo. Y hacia dónde va y hacia dónde no tiene que tratar de no censurar o hacia dónde tiene que tratar de ir y no resolver. Hay gente que escribe muy bien y sale muy bien parada y se está perdiendo los conflictos. Entonces bueno, señalás eso, pero es por dar ejemplos. Aprender a leer la tendencia de aprender a encontrarse, a conectar con el potencial.

¿Que aprenda a resolver?

Sí, porque si no después todo lo demás va a ser un bastón siempre, los compañeros, la persona que coordine o el taller. Bueno, igual uno siempre necesita que lo lean. Eso también es cierto.

¿Te copiás? Y si copiás ¿de quién te copiás?

Me re copio. A veces es inconsciente y al tiempo me doy cuenta o pasados los años digo ¡esto me lo copié! Creo que se requiere un ego o una vanidad enorme decir no me copio. Uno trata de no copiarse, pero somos un conjunto de influencias. Es como si ves un hormiguero y te preguntás si la hormiga tiene sentido individualidad, no sé, estamos ahí todas caminando un poco a tuestas. A veces yo creo que estoy haciendo



algo por propia voluntad y que es mi obra y es mía y es personal y que nadie lo puede hacer. Y en realidad después me doy cuenta de que soy un conjunto de voces y de ecos y de influencias con los demás y con lo que me pasó y con el ruido que recibimos en la calle y en el celular y todo eso. Creo que ahora estamos sometidos a mucho ruido.

¿Qué influencias pensás que tenés?

Bueno, concretamente en el teatro, yo soy muy fan de Rafael Spregelburd, siempre lo dije. De Federico León, de Romina Paula, también me gustó mucho. Maruja Bustamante, Lola Arias, Javier Daulte. Hay gente que sigo viendo las horas y me siguen gustando. Compañeros, también, como Las Piel de Lava. Bueno, influencias. Las que las que te nombré creo que son suficientes, pero hay más.

Tenemos en Argentina una tradición de teatro militante muy cargado de ideología, como fue Teatro Abierto, por ejemplo. Los autores de los noventa se despegaron de eso y pusieron en primer plano el juego. ¿De qué manera sentís que entra lo ideológico o los temas que están pasando o querés pensar en tus obras?

No sé si hay una vuelta a los noventa en la dramaturgia puntualmente o todavía no la veo. No me termino de dar cuenta. Tengo muy claro lo que fueron los noventa porque fue la época, empecé a ver teatro y

cosas y estaba buenísima la producción y cambió mucho. Y sí siento que estábamos como con todo en contra y que era un lugar con una fortaleza enorme. Ahora siento que cambió un poco el juego. Me cuesta leer la actualidad, siento que me cuesta un poco más. Creo que sí hay cosas interesantes que están apareciendo. Pero bueno, también cambió mucho la manera de producción. Sí, siento que hay que hay demasiados compromisos. Está un poco *careta*, todo. Que cualquier estreno en cualquier sala tiene una pretensión de que esa obra o gane plata, o le vaya acá o que pasara tal otro lado. Hay como una carrera imparable que atenta contra cuidar un poco las poéticas y lo que pueda hacer. Como que todo termina siendo un poco apresuradamente parecido.

¿Y lo ideológico? Para mí sí aparece lo ideológico en tu obra, pero de otra forma que en Teatro Abierto.

Sí. A mí me re interesa siempre la actualidad. Justo en esta última obra que estoy escribiendo, aparece mucho esa inquietud, esta esta cosa de que el arte es un poco resistencia y sirve para pensar algunos temas, pero también que no hace nada. Esa contradicción. Y sí, es difícil. Yo creo que estamos en una época en la cual hablar, tematizar los temas no sé si suma mucho, pero tampoco negarlos.



Entonces creo que todo teatro es político. La ideología aparece, pero no sé si... no, no tengo mucha obra donde se tematice. Creo que sí se cuelan cosas o hay una intención de decir bueno. Más lo que te decía antes, un impulso más punk de cuestionar determinadas cosas. Y eso contarlo. Mucho desde la forma me parece. Alfred Jarry en 1900 hacía una obra que decía setenta veces la palabra “mierda”. Había un tipo que hacía de puerta o el ejército polaco era un solo tipo. Esas cosas formales eran las que más indignaban a la gente. Sí, me parece que hay algo desde lo formal que ayuda a pensar lo ideológico. Que es muy difícil romper o cuestionar o pensar lo ideológico es de una forma conservadora, porque hay que mover la forma para que se mueva el contenido.

¿Qué sentís si aparece violencia en el contenido, en las clases o en el contenido de los textos? ¿Qué hacéis con eso?

No me pasó, por suerte creo. Siempre que pasó era algo buscado o estaba siendo usado con conciencia. Nunca me pasó que hubiera alguien que generara violencia.

Bueno y la última y la obligada del ciclo que es ¿cómo fue para vos hacer tu carrera siendo mujer?

Un poco de lo que lo que decía al principio, pero desde otro lugar, como que durante los primeros años en que empecé a hacer teatro no me lo cuestionaba, pero tampoco no me cuestionaba nada. Tenía como una energía muy fuerte que no especulaba. Iba como contra todo y ni pensaba si era mujer, si era varón, no pedía permiso y no era un tema. Después con el tiempo, cuando miro sí creo que hubieron muchísimas instancias de violencia, de falta de oportunidades y hoy en día sí tengo mucho más registro de eso que sí, creo que a que a los colegas varones en general les va mucho mejor en el sentido de que ganan más plata o tienen más reconocimiento, o los llaman para más cosas, o viajan. Sí, si mirás...Y creo que no somos para nada peores, y si mirás viajamos mucho menos, o no viajamos. Sí, ahí hay algo muy directo.

Bueno, y si quieres agregar algo, cualquier cosa que quieras decir.

No, gracias por el espacio, me encanta, me parece que está, está buenísimo. No tengo nada más para agregar.



Para dar cierre al encuentro, a modo de Homenaje, se invita a un alumno de la Maestra invitada a compartir unas palabras sobre ella. Se invitó a Carla Grela a subir al escenario.

Carla Grela: En 1977 la NASA lanza al espacio los discos de oro de la humanidad en las sondas Voyager. Son dos discos fotográficos bañados en oro que contenían sonidos, imágenes. Retratan la vida y la cultura del planeta Tierra. Hay de todo: saludos en diferentes idiomas, imágenes de animales, de océanos, de buques, de trenes. La imagen de un óvulo fecundado, el sonido de un beso, el fuego, la música de Japón, mariachis, concierto de Brandenburg de Bach, etcétera. “Una botella dentro del océano cósmico”, la llamó Carl Sagan. Y dijo que la nave espacial y la grabación solo serán encontradas si existen otras civilizaciones capaces de viajar en el espacio interestelar. Se calcula que las sondas espaciales Voyager lanzadas en 1977 tardarán unos cuarenta mil años en alcanzar las proximidades de la estrella más cercana a nuestro sistema solar. Mariana Chaud nació en 1977, el mismo año en que las Voyager se lanzaron al espacio. ¿Acaso es Chaud de otro planeta? ¿Acaso encontró



los discos de oro de la humanidad y vino a la Tierra a devolverlos en un acto caritativo? Esa es la trama de la primera obra de Mariana Chaud, *Sigo mintiendo* (2004). Un extraterrestre llega a un cumpleaños a devolver el disco de oro de la humanidad de las Voyager y el tiempo se trastoca. La obra comienza con una fiesta finalizada, todos quebrados, y avanza hacia atrás. En la última escena vemos a todos los invitados llegando, las guirnaldas se desbarren del piso, las velas de la torta se aspiran en vez de soplarse. Todo avanza hacia atrás. Todo ya sucedió. Como si el pasado, presente y futuro convivieran. En *Tercera expedición* (2015), había indios, extraterrestres y un restaurante peruano. Otra vez el tiempo, la historia, la ciencia ficción, los antepasados y los seres del futuro conviviendo en una misma obra. En un momento, todos los personajes en el kiosco de Adela preguntan: “Adela, ¿la obra está en pasado, en presente o en futuro?”. Y Adela responde: “¡Es tiempo estático! ¡Hablalo con Heidegger!”. Todo lo serio en el teatro de Mariana viene con azúcar, con un caramelo. Heidegger decía que la temporalidad es una unidad en la

cual el pasado, el presente y el futuro no son momentos diferentes, sino que se encuentran como en éxtasis, salidos de sí mismos, esencialmente entrelazados. En *No me pienso morir* (2017) también el tiempo es el tema, el primer texto, Amalia dice: “¡No puedo continuar de esta manera! ¡Aquí dentro el tiempo parece dar vueltas en redondo y no avanzar nunca!”. La Amalia joven y la Amalia vieja conviven en un mismo espacio escénico. El pasado le habla al futuro y el futuro le habla al pasado. Otra vez la idea de avanzar hacia atrás. ¿Qué es esta rebeldía con el tiempo? ¿Por qué no avanzar, por qué dar vueltas en redondo? Mariana se detiene en un chiste, en una observación, en un pensamiento, en un manual de horticultura. Lo que para el resto del mundo son pavadas, para Mariana son los cimientos de su casa. Este es uno de los tantos aprendizajes que tuve de ella como maestra. Quien no la conoce puede pensar que ella es simplemente alguien que hace buenos chistes en momentos tensos. Sin saber que Mariana tiene una fascinación y un ancla en la patafísica de Jarry y tiene fe en el humor como potencia diferenciadora, subversiva y salvadora. Yo no puedo afirmar que Mariana es un extraterrestre, pero sí (y muchos de los que la conocen coinciden) que es la persona más ocurrente y original que conozco. Su mente se dispara a lugares geniales y sus pies permanecen siempre en la tierra, trabajando mucho. Como maestra fue pionera y referente para toda la generación de mujeres que se sentó a escribir teatro. Hizo todo esto siendo madre de Rita y Greta. ¿Cómo lo hizo? ¿La ayudaron los extraterrestres, como ayudaron a los mayas a construir las pirámides? Como discípula no puedo más que pensar en el tiempo, en los legados, en lo que se reproduce, lo que no se olvida. Este no es el Disco de oro de la humanidad. Pero es el cofre de oro de Chaud y es una cápsula del tiempo. Un objeto que nos permite unir el pasado con el presente y el futuro, como en las obras de Mariana. En él se van a guardar todos los textos de sus obras, las fotos, los videos de sus puestas e información sobre quiénes eran los actores y el equipo técnico. Yo pasaré a la historia como su asistente de dirección. Todos los actores de sus obras y su equipo son sus amigos más cercanos. Mariana hace teatro con sus amigos. Esta cápsula no puede ser enviada al espacio pero será conservada dentro del edificio estatal del Centro Cultural Rojas. Lo que es prácticamente lo mismo. No podrá ser abierta hasta el 2 de abril del año 2077, cuando se cumplan cien años del nacimiento de Mariana Chaud. Esta carta también va a ser incluida dentro de la cápsula

y contiene un pedido para quien la abra en el futuro, dentro de 53 años: es su misión elegir una de las obras de Mariana y ponerla en escena como reconocimiento y recordatorio de esta maestra del teatro argentino a cien años de su llegada a la Tierra. Ciclo Maestras Centro Cultural Rojas 31 de agosto de 2024.

