

PENSAR LA ESCENA

Encuentro con
Maruja Bustamante,
Mariana Obersztern,
Rubén Szuchmacher,
Alejandro Tantanián,
Vivi Tellas



Secretaría de Relaciones
Institucionales, Cultura
y Comunicación

.UBA



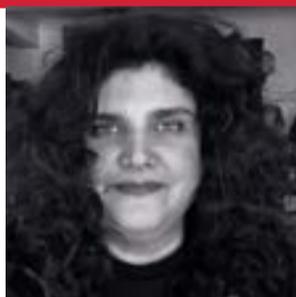
PENSAR LA ESCENA

En julio de 2024, los distintos coordinadores del área de teatro del Centro Cultural Rojas se reunieron en una mesa redonda para contar cómo llegaron al Rojas y cuáles fueron los temas centrales en su gestión. Participaron Rubén Szuchmacher, Vivi Tellas, Alejandro Tantanian, Mariana Oberzstern y Maruja Bustamante. En tanto que Matías Umpierrez no pudo asistir al encuentro pues actualmente se encuentra viviendo fuera del país. La mesa fue coordinada por Pablo Bontá.

Presentamos aquí una versión abreviada de las ponencias de cada participante.



Maruja Bustamante, Mariana Obersztern, Rubén Szuchmacher, Alejandro Tantanián, Vivi Tellas





Rubén Szuchmacher

Estoy feliz de estar acá arriba después de tantos años... Mi primer contacto con el Rojas: Yo lo conocía como cualquiera que circulara por la calle Corrientes, vivía en frente, encima. Pero en realidad, la vinculación concreta fue a partir de presentar aquí la obra *Babilonia*, que se había realizado con alumnos de cuarto año de la Escuela Nacional de Arte Dramático, hoy UNA. En 1985 hice ese trabajo, y a raíz de las gestiones de Mariana Yáñez, que trabajaba aquí y había entrado en el elenco para reemplazar a una de las chicas, dije: “¡Vamos al Rojas!”. En ese momento el Rojas era una especie de espacio liberado, donde uno venía y hacía una función a una hora posible. Y si tenía un contacto, todo se armaba. Esa fue la manera en que entré, y tuve tan buen vínculo con alguien muy importante en esta institución, que fue Leopoldo Sosa Pujato, que empezamos a partir de ahí a pensar cosas.

Quería aclarar que a partir del trabajo que empecé a hacer es que comenzó a aparecer el cargo oficial del Coordinador de Teatro. Pero esto no quiere decir que no hubiera una historia antes y me parece que es importante rescatar ese momento. Este edificio se creó por los años 30 y había sido el centro de estudiantes de Medicina. Sí, los estudiantes

tenían un edificio. El Rojas, desde su creación en el año 1984, con la democracia, como centro cultural de la universidad, fue uno de los lugares emblemáticos dentro de la escena llamada *underground*, o escena paracultural, que había arrancado en el café Einstein, donde Vivi Tellas, que está aquí hoy presente, tuvo participación también con Las Bay Biscuit. Y había un montón de gente que venía trabajando todo lo que tenía que ver con lo que después fue el Parakultural de la calle Venezuela, y otros lugares. Aquí venían los artistas que tenían que ver con esa escena. Habían encontrado un lugar. Alguien les abrió la puerta y los dejó trabajar... Hay una cantidad de lugares que también son representativos de los ochenta. Medio Mundo Varieté, que estaba en la otra cuadra, por ejemplo. Todo eso pasaba cuando llegué al Rojas con *Babilonia*.

Maruja Bustamante: Además había un vínculo con la discoteca Ave Porco. Me acuerdo de los talleres de indumentaria de donde nos hacían desfilas como modelos.

Rubén Szuchmacher: Bueno, en una novela de Daniel Link aparezco como la persona que consigue entradas para Ave Porco, por ejemplo. ¡Soy un personaje de la novela de Daniel Link! Y además vivía enfrente. Fue una época muy fuerte de mi vida.

Y sobre finales de los ochenta lo que pasó fue que el movimiento *underground* había empezado a decaer. Entonces lo que empezaba a pasar por aquí eran como las fotocopias de las fotocopias. Empezaba a verse algo como la parodia de aquello que había sido paródico. Urdapilleta, Tortonese y Batato se habían ido, habían saltado a otros lugares como la televisión. No me acuerdo si fue en ese momento, pero de alguna manera habían empezado a tener otro tipo de trascendencia.

Hay varios momentos en esto, en el 88 creamos lo que se llamó Gruta, que fue meter acá el teatro argentino. Yo venía con una especie de locura con el teatro argentino y ahí armamos tres obras; una era *Babilonia*, la otra era *El debut de la piba* que dirigió Vivi Tellas (con ella habíamos sido compañeros de un curso de Ana Ítelman, como cuento en un libro que después presenté acá en 2003). Y *El amor de la estanciera*, que dirigió

José María Landi. En 1989 armamos también un taller de dramaturgia argentina. Yo me fui a vivir a Europa y cuando volví en el 92, Leopoldo todavía estaba a cargo, pero ya había otras autoridades, que fueron importantes en ese momento y que me pidieron que me hiciera cargo de la programación. A partir de ahí empezamos a producir un montón de obras, ya en los 90, que fue eso que se llamó la “nueva dramaturgia”, que tenía como representante exclusivo el llamado grupo Caraja-ji. Era un cambio de paradigma en lo teatral. Ahí estaban Alejandro Tantanian, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Ignacio Apolo, Carmen Arrieta, Jorge Leyes, Alejandro Robino y Alejandro Zingman. Estos ocho autores, luego de que los echaran del San Martín encontraron un lugar en el Rojas. De esto podríamos hablar horas.

Pasó el tiempo y yo hice un espectáculo acá, *Palomitas blancas*, en el 1993. Hice también la segunda obra de Veronese como autor, que fue *Música Rota*. Un espectáculo que para mí fue de una belleza notable. Después, Vivi Tellas, en 1999, me invitó a trabajar en el proyecto Museos, e hice *Cámara Oscura* con Gonzalo Córdoba. En 1998, por una situación rarísima, todos se fueron a trabajar al gobierno de la ciudad, porque justo ganó De la Rúa. Entonces todos los que estaban por acá se fueron para allá y yo aparecí aquí como director artístico. Duré un año nada más, pero en ese año lo que hice fue fundar el Festival del Rojas, que creo que fue una de las marcas importantes de ese momento, porque lo que hizo fue ordenar la programación. Aquí les traje lo que fue el primer programa del Festival de Rojas. Esta era la forma que tenía la Hoja de Rojas, que era muy importante y acá estaba toda la programación.

Voy a leerles un reportaje que me hizo Ana Durán en la revista *Sonámbulos*, otro de los valores de la época. Yo decía: “El Festival me sirve en mi propia necesidad de saber por dónde pasan las líneas estéticas del momento. Para tener un panorama de lo bueno y de lo malo. En todas las épocas hay producción. El problema es crear los contextos para que esas producciones puedan ser vistas y comprendidas. Mi objetivo fue armar ese marco y hoy, finalizando la programación, creo que fue medianamente exitoso. Después de los ochenta, cuando el Rojas tuvo su época de oro, hubo algunos acontecimientos trascendentes en materia de teatro que se dieron de forma aislada. Entonces mi razonamiento es este: no importa que se esté en el mejor espectáculo, con el autor y el

director más talentoso, si tiene que competir con toda la cartelera. Es una lucha muy desigual. El Periférico de objetos tuvo su arranque en el marco de la movida, para poner un ejemplo, y después, por supuesto, necesitó resistir en cartelera hasta que los medios se acercaron. Con el Festival, los periodistas recibieron una información de conjunto en la que les decíamos que acá estaba pasando algo digno de ser visto y lo miraron al punto de que medios como *Clarín*, que nunca nos dio ni la hora, vino a ver todas las obras. Esto más allá de que los críticos están condicionados por los medios en los que trabajan". ¡Mirá las cosas que decía yo en esa época!

En ese momento había un fervor festivalero, por decirlo así. Unos años antes había aparecido el BAFICI. En el 97, el Festival Internacional de Teatro. La gente solo entendía "festival". Vos decías "festival" y la gente iba. Si el espectáculo lo daban suelto no entendían qué era. Lo que hice fue tomar como modelo el Festival de Edimburgo, que duraba varios meses. Eso no me pareció un problema. No tenía por qué durar dos semanas como habitualmente duraban aquí los festivales. Entonces el Festival del Rojas duró cuatro meses, y eso implicaba que en una Hoja del Rojas como ésta aparecía toda la programación que iba a haber durante cuatro meses. Que era posiblemente la misma que hubiera habido sin el Festival, pero organizada de otra manera. Con lo cual, la gente ya sabía lo que podía ver, y era muy interesante, porque venían acá a ver qué había en el Festival. Había de todo. Había música... Estaba Carmen Baliero... El primer año estuvieron Brenda Angiel y Miguel Robles en danza. Estaba Alejandro Tantanian, con quien, como yo vivía enfrente, veíamos videos en VHS a raudales. La gente traía millones de videos para que nosotros viéramos. Junto a Andrés De Negri, que era el responsable de video, porque también había una sección ligada al video. O sea, lo que hicimos fue reorganizar prácticamente toda la programación. Esto tuvo un gran éxito y en el segundo año se pudo repetir. Pero a diferencia del primero, en que tomé espectáculos que habían circulado y que ya se habían estrenado en otra parte, estos fueron estrenados acá.

Cuando esto se compaginó, la tercera, cuarta y quinta ediciones del Festival ya fueron de un mes, pero siempre con estrenos. Cosas muy importantes surgieron dentro del Festival. También surgieron un par de libros. Uno es los textos del Festival de Rojas, donde algunos de los

textos que hay ya son canónicos. Uno creo que salió del taller de Vivi Tellas que es *La espuma*, por ejemplo, de Luciano Suardi. Hay obras de Bernardo Cappa. Está *Cuerpos Abanderados*, de Beatriz Catani. También habíamos hecho editar Género chico, que fue un ciclo que armamos en 1997 como actividad del Taller de puesta en escena, del Rojas, que se hizo en el Teatro del Pueblo. Y otro libro, que salió en el tercer Festival, que fue *Qué se discute cuando hablamos sobre la danza, el teatro y la crítica teatral*. Un librito que anda dando vueltas por ahí y que no mucha gente leyó.



Vivi Tellas

Es muy emocionante estar acá con esta banda. ¡Necesitamos más bandas! Estaba escuchando a Rubén. Yo le digo: “Vos sos el culpable de todo lo que empezó a pasar acá en el Rojas: de Gumier Maier... de la galería de arte...”. En realidad no tengo un primer recuerdo del Rojas. Tengo como una sensación de efervescencia. En ese momento, 1985, estábamos todos efervescentes, buscando lugares. En 1995 hicimos el Proyecto Museos con Rubén; pero también hicimos cosas antes. Por ejemplo, Grutas, en 1988. Y empezamos a venir después. También estaba la Escuela de Danza-teatro. Ahí fui profesora, y un poco directora también, ya no me acuerdo. Sí recuerdo que hacíamos mucho. Que trabajábamos mucho, con nada. Esa era la idea más o menos. Pero había mucho deseo, muchas ideas, y las cosas se hacían. Hoy recuerdo toda esa época y no entiendo cómo hacíamos. No había Internet, ni teléfonos celulares. ¿Cómo nos encontrábamos? Esa es mi pregunta. Yo ni siquiera tenía teléfono de línea en mi casa. Y entonces para eso estaba el Rojas. Eran los lugares donde nos íbamos a encontrar.

El debut de la piba fue la primera obra que dirigí cuando me invitó Rubén, en el marco de ese teatro argentino. Rubén tenía un grupo

armado de actores. Realmente era un elenco estable. Era el elenco que trabajaba en *Babilonia* y yo trabajaba con ellos. Estaban Gabriel Goity, Gabo Correa... Y después hice muchas cosas. Seminarios... Heredé Gruta, de Rubén, cuando él se fue a Alemania y lo convertí en el Centro Experimental de Teatro, el CET. Y en ese marco hacíamos un taller que se llamaba El romance artificial, que era ese romance entre el actor y el director, es ese rato que estás trabajando, que estás enamorada y después chau, terminó la obra y listo. Entonces es como una especie de amor artificial muy intenso, pero que después termina.

Luego hubo otros seminarios hasta que diseñé el Proyecto Museos. Para mí es muy importante el Rojas en toda mi trayectoria, yo diría por el caos, la libertad, la falta de plata. Como no había plata, te daban todo el edificio. Podías hacer lo que quisieras en cualquier lado. Eran cosas que ya me parece que no suceden en ningún lado. Era muy salvaje. Estábamos encantados con eso. Y ahí diseñé Proyecto Museos, que creo que es, no sé, díganme, casi el primer germen de una curaduría teatral, que hasta ese momento no había. La idea de invitar a trabajar un concepto... Invitábamos a tres directores y directoras por año a experimentar con los museos y todos aceptaban esa propuesta. Las obras tenían un concepto, así como también después hice biodrama en el Teatro Sarmiento. En esta curaduría no se trataba de elegir obras, sino de hacer una propuesta con una idea, con un concepto, para que todos los invitados trabajaran sobre esa idea.

Creo que fueron quince obras originales en total en el Proyecto Museos. Otra vez con nada. La plata era muy poquita. Pero eran tres directoras/directores en el año a quienes yo les ofrecía un museo. Un museo no artístico: eso es muy importante, porque había investigado eso. Siempre estuve muy interesada en los museos y pensaba que eran espacios de lo que deja el ser humano, como objetos sin tiempo. Y me parecía que pensar el teatro sobre eso podía ser interesante. Traje este librito que se editó acá en el Rojas, donde están todos los museos que hicimos con todos los directores/directoras experimentales invitados que había en la ciudad. “Experimental”, me refiero a empezar una obra, no a partir de un texto —tengo un texto y hago la obra— sino que tengo un museo y hago una obra.

Justamente ellos tres: Mariana Obersztern, Rubén Szuchmacher y Alejandro Tantanian estuvieron participando, entre otros tantos. Y algo que a mí también me interesaba pensar desde el Rojas y respecto a la universidad, es que siempre hacíamos un taller. Yo les pedía a los directores que hicieran un taller para compartir esa experiencia, ese pensamiento con la comunidad. Eso era muy interesante para mí en todo el proyecto. Y bueno, se hicieron trabajos muy atractivos y muy fundantes me parece, para pensar después otras ideas.



Alejandro Tantanian

Mi primer contacto con el Rojas fue como espectador. Al principio creo que eran... no me acuerdo exactamente, las obras de Claudio Nadie. Recuerdo *Romeo y Julieta expulsados del paraíso* ... No sé tampoco en qué año fue lo de Urdapilleta, Batato y Tortonese, *La Carancho*, la obra que hacían sobre María Julia Alsogaray. Bueno, me acuerdo de venir claramente por eso. En la primavera democrática de 1983 yo tenía 17 años. Recién salía de la secundaria, y este era un lugar al que uno venía porque se respiraban determinadas cuestiones que no se respiraban en otros lados. Desde los 13 años me estaba formando como actor, por lo cual tenía un vínculo con las artes escénicas, sobre todo como espectador, y era un lugar al que venía siempre.

Después tuve la suerte de trabajar con Claudio Nadie, y de hacer en este mismo escenario la reposición de una pieza icónica suya que fue *Tangogro*. Y ahí ya empieza a pasar una historia más de orden profesional con este lugar en el que después toda esta gente que hoy estamos acá tuvimos mucho que ver unos con otros. Pero fue eso. Primero como espectador y muy poco tiempo después, *Tangogro*, a principio de los 90.

Mi experiencia como programador de Teatro en el Rojas duró más o menos seis años, y fue un trabajo que de alguna forma estuvo ligado a lo que decía Rubén respecto a que hubo una suerte de descubrimiento de lo que se llamó en ese momento la nueva dramaturgia, que nació de alguna forma a partir de la emergencia del Caraja-ji. Nosotros como grupo nos mantuvimos. Nos alojó el teatro Pairó, donde en ese momento estaba Jaime Kogan. Daulte pertenecía al equipo del teatro Pairó. Incluso nos permitió mantener el horario que teníamos en el San Martín cuando nos echaron, los martes a la mañana. Rubén vino un par de veces a vernos y a charlar con nosotros. Y ahí ya había como un interés de que el Rojas de alguna forma se hiciese cargo de esa orfandad. Nos pusimos un nombre, apareció Caraja-ji, que fue construido con nuestras iniciales: Carmen, Alejandro, Rafael, Alejandro, Javier, Alejandro, Jorge e Ignacio. Publicamos los ocho textos que estábamos trabajando para un hipotético repertorio del Teatro San Martín que finalmente no se pudo llevar a cabo. Publicamos esas ocho obras aquí en el Rojas, y pasó algo muy notable. Cuando presentamos esa publicación acá en el Rojas fue una locura. Vino la televisión. Una cosa rarísima. Salimos en la tapa de Cultura del diario *La Nación*, que era un suplemento súper burgués... “Cambio de piel” era el título de la nota.

Cuando Rubén asumió la dirección artística y yo quedé a cargo del Área de Teatro, decidimos disolver el grupo, porque parecía que nosotros éramos los únicos ocho autores de nuestra generación y eso no era así. Entonces lo que seguimos haciendo en el Rojas, de alguna manera, fue incentivando esas obras. Acá está Ariel Farace que formó parte de eso; su primera obra, *Reptilis Baleare* fue uno de los espectáculos programados. La primera obra de Lola Arias, *La escuálida familia...* Trabajos de Lautaro Vilo; de Ciro Zorzoli como director, *23.344* era un texto de Lautaro Vilo que dirigió Zorzoli. Hubo un montón de espectáculos que tenían el peso o la fuerza traccionante, que era el texto, y a partir de ahí en función de esos Libros del Rojas que ya existían también pudimos, por suerte, construir una colección que se llamó Dramaturgias. Lo que hacía El Rojas (un poco lo que hace también el Teatro San Martín), era editar los textos que se estrenaban. Y de ahí salieron varios libros.

Por cuestiones complejas siempre de esta ciudad y de este país eso se discontinuó, pero se intentó generar una colección que permitiera la

edición de esas voces que estaban apareciendo. Y fue muy singular y muy atractivo porque de alguna forma se mantuvo esa idea de espacio abierto a lo nuevo, por llamarlo de alguna forma. Y siempre obviamente con los recursos que teníamos, que eran claramente escasos o nulos, como creo que sigue siendo, pero por suerte se siguen haciendo cosas.

Y en ese momento, como decía Rubén, que también fue la primavera alfonsinista, con esa especie de gran apertura que funcionó a mediados de los ochenta, el Rojas intentó mantener viva esa llama. Además del Festival, que paralelamente se iba produciendo —yo estuve hasta el 2004 y cuando me fui entró Mariana Oberzstern—, un poco la idea fue encontrar dónde estaba aquello que estaba apareciendo. “Lo nuevo” (por ahí no es la mejor forma de decirlo), porque era lo que estaba apareciendo, lo que emergía.



Mariana Obersztern

Yo llegué a la programación de Teatro del Rojas más o menos en 2005. Pero antes hice acá una sucesión de cosas. Casi como una carrera, porque hice muchas actividades que no estaban necesariamente concatenadas entre sí pero sin embargo, por algún motivo, ocurrían todas en este lugar. Hice la Escuela de danza-teatro que comentaba Vivi recién. Fue importantísimo para mí. Era un lugar genial, con unas materias geniales. Pablo Bontá, aquí presente, daba clases de mimo. La directora era Adriana Barenstein. Habían armado ese lugar bastante genial en el que teníamos muchas materias muy apetitosas. Improvisación, música, que daba Edgardo Rudniski, contact improvisación, acrobacia, técnica Cunningham, que daba Marina Giancaspro. Y el Rojas tenía muchas salas libres. Entonces podíamos ensayar. Nos daban ejercicios y estábamos todo el tiempo con los cuerpos y el pensamiento en combustión. Fue muy bueno eso. Después hice un taller que dio Vivi Tellas en el Rojas, que se llamaba El romance artificial. Yo conocía a Vivi porque la había tenido en una materia en la Escuela de danza-teatro ¡y me mandó a diciembre! Estábamos recordando eso recién. Creo que las dos teníamos una parte de razón porque yo estaba medio enardecida con una obra que estaba armando y estaba quitando mucha energía de la escuela. Como

que estaba medio traviesa, y creo que Vivi quería decirme: “tranquila, tranquila. Acá estás en la escuela, deja eso para después”. Pero estuvo bueno porque en el examen preparamos una escena de *Estefano* y estuvo bárbaro. El Romance artificial (qué nombre maravilloso el de este taller) era para actores y directores. Después di clases aquí, de Actuación y de Experimentación escénica durante varios años.

Pensaba que justo en esta mesa varios proyectos de ustedes me han albergado. ¡Gracias por eso! Y también de Mati Umpierrez, que hoy no está en la mesa, pero está. Hice, por ejemplo, uno de los Proyecto Museos, de Vivi, que me invitó a hacer el Museo Odontológico. Ahí hicimos *Dens in dente*. Fue una muy buena experiencia porque yo venía de otro *wing*, el visual, y me había ido mudando hacia el teatro. Hasta cierto momento yo pensaba que tenía que hacer teatro como lo hacían todos. Como que tenía que *parecerme* al teatro. En el período en que estuvo Mati como coordinador, hice *Si el destino viene a mí*, dentro del ciclo Proyecto Manual.

En cuanto a mi experiencia de programar teatro en el Rojas, a mí me invitó Fabián Lebenglik, que en ese momento estaba dirigiendo este lugar y estuve dos años, hasta que él se fue. Creo que tomé de Vivi el término de “curaduría”, que en ese momento era bastante provocador. Pensaba recién, cuando ella hablaba sobre esta palabra, que provenía de las artes visuales y en el teatro no existía aún. Yo creo que con Vivi, ese proyecto Museos fue como la primera asonada con peso en la que apareció esa palabra que tenía que ver, me parece, ya no con la idea de estar programando contenidos en una sala pensando en el público, sino con tomar el asunto un poco antes. Ser como un poco más *meterete*, más pícaro, más activo. Generando desde el lugar de coordinador una especie de borde. Proponiendo una posible fricción a los artistas, algún desafío. Creo que ese aspecto del rol era bueno para los artistas en términos de desafío, al poder permitirle al artista ser él mismo, pero también experimentar, poder moverse de lugares, que es algo que siempre nos gusta a los artistas. Y también me parece que era, y es actualmente bueno en relación con las instituciones, a la posibilidad de generar un poco de puente y elástico entre la institución y el artista. Torcer un poco esos bordes a veces rígidos de las instituciones y empezar a acostumbrarlas a que allí adentro a veces sucederán cosas raras. Me parece que, si bien

la palabra “curador” después se fue usando mucho, incluso a veces con exceso, un uso casi snob, lo que ese término trae al rol es algo muy interesante.

Cuando llegué al cargo primero hice una convocatoria, una llamada bastante general. Yo venía haciendo algunas cosas en el teatro, pero más en una zona de “nicho”, no conocía la totalidad del teatro, y quise ver qué había, qué se estaba haciendo. Me llegaron como cien carpetas acompañadas de su VHS. Eran carpetas, literalmente. Hechas a mano. Una pila enorme. Cada una era como un mundo, porque en ese entonces “pre tecnológico” cada uno decidía con qué letra escribía. Había cosas manuscritas mezcladas con cosas a máquina, cartelitos, fotos pegadas. Parecían paquetes de regalos casi, con tiritas. Y me fui con eso a mi casa. Pasé parte del verano mirando las cien carpetas y los VHS. Tenemos que hacer una mesa aparte para hablar de los VHS. Seleccionamos *Hija al costado de la puerta del afuera gris* y *Años Lux*. Y después armé un ciclo, *Versiones*, que era de dramaturgia. Apuntaba a la producción de obras a partir de cosas, o hechos que hubieran sido colectivamente pregnantes. Lo quiero nombrar especialmente porque una de las obras fue *Madre de lobo entrerriano*, un texto precioso de Julio Molina que enfocaba la leyenda del lobizón. Miro a Maruja porque ella actuaba en esa obra.

Maruja Bustamante: Sí, era mágica. Me acuerdo que dos veces yo tenía que decir “por allá un tormentón se asoma, parece la boca de un lobo” y se largaba a llover en serio. Era tan increíble que yo me iba para atrás. Era en la sala Cancha, donde la lluvia se escucha mucho, y yo impresionada decía “¡Chau!, me voy”.

Mariana Obersztern: Otro proyecto se llamó *Inversión de la carga de la prueba*, y su propósito era invertir el orden en el que usualmente sucedían los acontecimientos en el teatro, que tendían a empezar siempre por la dramaturgia, por el texto como mandatorio, y recién después, en relación con eso se organizaba el resto de las cosas.

Es cierto que también era un tiempo de mucha experimentación en la dramaturgia en sí y en la actuación. En los estilos de actuación. Pero no tanto en relación con los conceptos de puesta. Y sobre todo había una

idea en relación a lo matérico: el vestuario, la luz, la escenografía, como algo subsidiario, como si todo eso fuese algo que llegaba después para acicalar o mejorar la obra. Y mi plan con este proyecto era invertir el orden del asunto. Empezar al revés, que el primer ladrillo fuera todo eso. El término estaba tomado del derecho: siempre es la parte acusatoria la que tiene que probar la culpabilidad del supuesto delincuente. Pero hay una situación de excepción en donde es al revés, donde el acusado es el que tiene que probar su inocencia. De todos modos, me gustaba mucho el término “inversión de la carga de la prueba”; me parece como que tenía todo ahí adentro: “inversión”, que suena a alguna especie de rebeldía, la idea del peso de la responsabilidad, de la carga, y la palabra “prueba” como experimento. Entonces el plan era que lo primero que ocurría acá era la instalación escenográfica o el material visual, y cada director empezaba a construir su obra a partir de ese peldaño. Eran tres directores por edición. Cada uno hacía su obra a partir de esa escenografía. Uno de los directores a los que seleccionamos fue Ariel Farace, que está aquí presente. Ariel me había mandado, antes de *Inversión*, un sobre con un texto hermoso, que era como una especie de poema. No tenía yo en ese momento un espacio para programarlo, no había un ciclo para eso y me quedé con ese sobrecito como si fuese en mi mesita de luz. Y cuando apareció *Inversión*, Ariel estaba primero en la lista.

Ahí pasaron muchas cosas. Hubo dos ediciones del ciclo. En la primera invité a un artista visual, Miguel Mittlag para hacer la instalación escenográfica, y después hubo una convocatoria abierta a directores para trabajar a partir de esa instalación. Era gracioso porque aún no había obra, o sea, la postulación era como una carta de intención: “Por qué tengo ganas de hacer esto”. En la segunda edición hicimos al revés, recibimos proyectos instalativos. Seleccionamos uno, de Leandro Tartaglia, e invité después a los directores. Además de Ariel Farace estuvieron en las dos tiradas: Matías Feldman, muy jovencito también en ese momento, que hizo una obra preciosa que se llamó *Patchwork*. También estuvo Lola Arias en una de las ediciones, Luciano Suardi, Luciano Cáceres, que en ese momento dirigía, Guillermo Arengo. Un ciclo súper experimental. Aun así, *Patchwork* estuvo en el FIBA. Que invitaran una obra de este ciclo al FIBA me pareció un gran logro.



Maruja Bustamante

Yo al Rojas lo conocí como espectadora también. Lo que nunca me olvido es una obra sobre los hermanos Grimm. Venir a verla me gustó mucho. Y después, bueno, veía otras cosas. Venía a ver lo que hubiera. Me gustaba en especial la fotogalería. Y después cuando entró Matías Umpierrez, que es quien faltaría en esta mesa, me dio la oportunidad de hacer mi primera obra: *Adela está cazando patos*, en un ciclo que se llamaba *Work in progress*. Un amigo mío le dio mi obra y le dijo a Umpierrez: “¿la conocés a Maruja?”. Después de eso me llamó para otro proyecto, El Decálogo, cuyo tema eran los pecados capitales. A mí me tocó hacer *No robarás*, con Dani Umpi, y fue también algo muy lindo. Después, cuando Matías se fue a España, me llamaron a mí para que siga la programación. Una vez hubo una mesa con todos los participantes del Decálogo, y no sé por qué, Bernardo Cappa se enojó con algo que dijeron en la platea y dijo: “Acá tiene que venir Maruja, tienen que volver todos los travestis”. No sé qué se puso a gritar, pero dijo eso y al año siguiente me llamaron. Y ahí fue que entré a la coordinación de teatro.

Quería agregar tres cosas sobre Matías Umpierrez. Él también hizo un proyecto que se llamaba Laboratorio, donde estuvieron Gustavo Tarrío

y José María Muscari. También actúe ahí. El Laboratorio consistía en hacer una reflexión sobre los 90, sobre el peronismo... No recuerdo qué más. Eran cuatro semanas que ensayabas y luego hacías algo. Después, él inició el proyecto Óperas primas, que fue muy importante porque era como buscar una especie de semillero, buscar a ver quiénes estaban empezando a dirigir. Y además era un premio a la dirección, porque se daban muchos de dramaturgia pero no de dirección, y en realidad el que ganaba era el director. Y bueno, después engancha conmigo y yo continué con el Óperas primas. Él hacía una curaduría que era elegir e investigar a ver quién o quiénes eran los jóvenes que podían hacer una primera obra. Yo decidí, mejor, convocar jurados y así fui convocando jurados de diferentes escuelas. Pensaba: "Bueno, que vengan entonces ahora los que son de la onda, que vengan los de Teatro Bravard, que vengan Nacho Aguirre y Mariano Tenconi". Fui viendo que variara cada año quiénes iban, porque obviamente ese diálogo entre el que elige y los que se presentan también genera un tipo de programación.

Luego desarrollé el proyecto Familia. Que empezó porque en el 2016 unos amigos míos tuvieron un tema: habían tenido un hijo con una chica. Y la chica a los seis meses del bebé les pone una perimetral y no se los deja ver nunca más. Hasta ahora, que ya van como 11 años. Y después pensé en otro amigo que estaba haciendo unas experiencias de hacerle dibujar a niños diferentes tipos de familias. Yo tenía también una reflexión sobre la familia y quería que vinieran y reflexionaran sobre la familia aportando algo en el sentido que la familia puede ser totalmente diversa, que no es de una sola forma. Esa era la bajada que yo les daba a los artistas que invitaba para que lo hagan. Bueno en la primera tanda vino Marcos López con Sofía Wilhelmi. Estaba Magda De Santo con una obra llamada *Inundación*, que estaba buenísima porque se trataba de una pareja de chicas que adoptaban a un bebé zombi.

Y después me gustaba también que haya foto-performance. A mí me gusta mucho la fotografía y me parecía que era algo genial. Eso fue algo también que me hizo ver Vivi. Para mí hay un antes y después de conocer a Vivi Tellas. La conocí en 2013 más o menos. En aquella época había algo de la fotografía que me gustaba poner en valor y hacer esto de la fotoperformance. En eso estuvo Marcos López, Nora Lezano, Marina Berstern. Berstern retrató a los actores de *La familia Coleman*. Fue algo

muy lindo porque hizo una especie de retrato de la obra. Porque al fin y al cabo ellos ya no hacen la obra como la hacían, —ya van 15 años que la hacen— entonces se convirtieron en una especie de familia teatral.

Y después aparecieron también las obras documentales. Una que fue muy importante, que salió del Rojas y que se fue de gira fue *El vestido de mamá*, un texto para niños de Dani Umpi que cuenta sobre un nene que quiere ponerse el vestido de la mamá y jugar al fútbol, y eso se lo di a Gustavo Tarrío. Me pareció que él era la mejor persona para hacerlo. Fue un espectáculo muy lindo que lo hicieron por todos lados. Y lo último que tuvimos, que fue como la estrella, fue *Imprenteros*, de Lorena Vega, que quería hablar de su papá que tenía una imprenta. Y la última, que es muy linda también fue *El otro Onassis*, que hablaba un poco de la migración judía, pero desde un lugar de humor, con un padre que se muere sentado tomando un café y todos los hijos no saben qué hacer. Una comedia, pero también tomando algo de documento o de archivo de la propia vida, ficcionalizándolo. También fue muy divertida e hizo un montón de funciones. Ahora está en el teatro Timbre Cuatro. Fue un proyecto muy lindo para mí. Pablo Ramírez hizo unas constelaciones familiares. Fueron performances muy buenas. Hacía que la gente entrara y haga una constelación familiar. Era medio raro, pero hacían una ronda y decía: “bueno, ahora vamos a hacer una constelación familiar”. A mí también me gustó. No quiero dejar a nadie afuera porque me gustaron todas, pero me acuerdo de las que me impactaron bastante.



De izquierda a derecha: Mariana Obersztern, Mercedes Lamothe, Vivi Tellas, Daniela Zattara, Pablo Bontá, Rubén Szuchmacher, Alejandro Tantanián, Maruja Bustamante.



