

Entrevista a Maruja Bustamante

Martín Seijo (UBA)

En Maruja Bustamante confluyen la dramaturgia, la actuación, la dirección, la producción, los tres circuitos (alternativo-comercial-oficial), lo analógico y lo digital, lo barroco y lo minimalista. Polifacética, pero sin desvirtuar un camino signado por la coherencia, se trata sin duda de una de las voces más contemporáneas de nuestras artes escénicas.

Apreciando el conjunto de tu obra, ¿se podría aventurar que tuviste una formación ecléctica?

Fui al Instituto Labardén, donde tenés un montón de materias diferentes y te dicen que todo te aporta para lo que vos querés hacer. Te decían eso para que te portes bien. Yo me destacaba en Teatro y me aburría en Música. Entonces me tenían que convencer de que la Música era muy importante para el Teatro. Los docentes eran muy diferentes entre sí. De ahí me quedó la idea de que un artista es una individualidad.

Después fui a una escuela de teatro que dirigía Guillermo Bredeston donde me dieron clases Roxana Berco y Graciela Dufau. Y ahí la conocí a Helena Trittek, que empezó a darme clases de actuación cuando cumplí diecisiete. Estuve seis años con Helena. Me interesé por la escritura teatral porque leí mucho gracias a ella. En el primer cuatrimestre me daba cuentos y poesías. Y en el segundo, había que elegir un dramaturgo.

Luego estudié con Ricardo Bartis. En 2012 volví a estudiar con él, porque estaba trabajando en la tele y me sentía un poco alienada, me sentía como un robot. Me hizo sufrir pero finalmente me dejó volver. Ricardo tiene un sistema en el cual a los actores que entran al entrenamiento primero los tiene sentados en la grada, en “el banco de suplentes”. Y un día te dice que podés entrar. Me tuvo ahí por unas semanas. Algunos duran más sentados. Creo que fue un gesto de su parte, quiso ponerme los puntos. A él no le gusta cuando trabajás en la televisión o en el teatro comercial, entiende que estás vendiendo tu capacidad artística. También le da bronca que yo escriba, la dramaturgia le

parece una actividad sedentaria y estúpida. Como yo me pasaba tres horas sentada en la grada, a mitad de la segunda clase me puse a escribir, eso también le calentó. Yo le estaba haciendo una guerra. Cuando me dejó entrar, me dijo: “¡Largá ese cuaderno!”.

¿Y cómo apareció José María Muscari en tu camino?

Helena me aconsejó hacer algo donde metiera el cuerpo. Tatiana Saphir me sugirió que vaya con Bartis. Y también me dijo que tenía que tratar de actuar en una obra de Muscari. Yo no sabía quién era él y fui a ver *Pornografía emocional*. Y ahí empecé a entender qué me quería decir Tatiana. Yo conocía algunas actrices que actuaban en las obras de Muscari y que estudiaban con Helena ocultándole su “lado Muscari”. Ellas me invitaron a ver *Derechas*, una obra que escribió Bernardo Cappa y que dirigió Muscari. Él me conoció ahí y le di gracia por la ropa extravagante que uso. Me dijo que fuera al casting de *Catch*. “Si te animás a hacer pis y a luchar en el barro, vení”, me dijo. No me importaba nada, así que fui. Y me eligió. Terminé haciendo cinco obras con él. Mientras, entrenaba con Bartis, que no se lo banca a Muscari. Todos mis maestros hablaban mal de los otros. Que todos pongan en duda todo, me ayudó.

¿Qué tomaste de cada uno de tus maestros?

Hay algo con lo delicado y con las imágenes de puesta que lo tomé de Helena. Pensar al teatro como magia y fantasía. Ella con una tela te hace el mar. Eso influyó en mi forma de ver la puesta en escena. Ella me mostró muchos cuadros, me hacía estudiar a los pintores, me regalaba libros de pintura, me llevaba al museo. Tuvo una dedicación especial conmigo, por eso la quiero mucho.

De Muscari tomé su velocidad. Hacer lo mejor de la forma más rápida. También su modo de producir. Y algo que hace con la música. Para él todo es musical. No lo digo por la literalidad de que pone música en sus obras. Tiene que ver con el ritmo. Sus obras tienen un ritmo. El ritmo de él, que es ansioso. Es como que te hace bailar. “Ahora te parás acá. Ahora te paras allá”. A mí me gusta más el chamamé. Me gustan las blancas, los silencios, las pausas. En las obras de José, una melodía rige todo. A mí interesa que cada actor sea

como un instrumento de una filarmónica. Cada uno tiene su tiempo. Hay actores colgados y otros que son más ansiosos. Algunos son más de percusión y otros son más de viento. Por eso a veces mis personajes están polarizados. Está la fuerte y la débil. El valiente y el cobarde. En ese ritmo entran los estereotipos aunque con contradicciones. Me gusta trabajar con estereotipos. Mauricio Kartun y Ariel Barchilón me ayudaron a complejizar los personajes. También a experimentar con la forma en la escritura.

De Bartis me gusta ver cómo dirige a sus actores. Yo busco que los actores hagan algo que les salga de adentro. Cuando escribo, pienso en el actor y sus posibilidades, pero también pienso qué personaje lo haría feliz. Por más que Bartis te mete dentro de su estética, te da libertad dentro de ese límite para elegir qué querés hacer. Es una especie de batalla. Si le proponés algo, te da lugar para probarlo. Esa batalla con los actores me gusta aunque a veces me pese.

Vivi Tellas me ayudó a replantear mi dramaturgia, el modo en el cual aprendí a escribir teatro. Tengo interés en la idea de la realidad aumentada y que esa realidad forme una ficción. En eso estoy pensando ahora, pero no puedo llegar a una obra como *Paraná porá* porque siento que la realidad se aumenta demasiado y que no es natural.

Después de haber hecho Maruja enamorada, ¿cuál es tu posición sobre el biodrama?

Maruja enamorada se parece a la idea del trovador, alguien que cuenta una experiencia que se fue modificando para que sea más jugosa y que deje una reflexión a quien la escucha. Por eso me gusta componer canciones. Cantar una verdad mía que quizá puede impactar en los otros. La figura del trovador se me refrescó gracias a Vivi. Con ella la dramaturgia sale del cuerpo. En eso se parece a Ricardo. Ella quiso hablar de mí. En mi casa siempre me pedían que yo contara las cosas porque lo hacía de un modo gracioso. Era algo que pasaba en la mesa familiar. Cuando estoy haciendo *Maruja enamorada*, me parece más documental la posición desde la que relato una anécdota familiar que lo que finalmente cuento. Me gustan los documentales, los biodramas de Vivi, pero yo soy más barroca, no soy tan austera. Siento que el teatro posdramático o el documental se valen de poquitas cosas. No está presente lo

pictórico. Entonces pienso cómo se podría fusionar ese gusto que tengo que es más ficcional con algo más verdadero o emocional. Lo que me interesa cuando veo un documental, es que aparece la emoción. También me pasa con la performance. Hay una persona ahí tratando de transmitir una opinión sobre algo, y eso te impacta emocionalmente.

¿Cómo es Maruja Bustamante en su rol docente?

Como docente, soy buena para escuchar y observar al otro. Yo busco acentuar lo que a cada uno le gusta hacer. Que empiecen por ahí y después vemos. La vieja, el viejo, el equipo de fútbol, la minita. Quizá no interesa, no conmueve, pero yo no me meto con el contenido. Trato de mirar las individualidades y las necesidades del grupo. Tengo un programa, pero si los alumnos van para otro lado, me adapto. Por ejemplo, ahora estoy dando dramaturgia a un grupo donde la mitad son directores. La lógica al dar dramaturgia es no pensar en la puesta. En este caso, es imposible.

Soy desorganizada con la bibliografía y en la bajada teórica. A veces pienso que lo teórico detiene. Prefiero que hagan y después explico por qué les hice hacer eso.

¿Qué diferencias encontrás entre la docencia y la dirección?

Como directora soy una especie de productora de Hollywood. Tengo la última palabra. Se hace lo que negocié con cada individuo. Si escribí algo que me gusta mucho y quiero que lo digan, me puedo poner un poco terca. Pero todos pueden opinar de todo. También los técnicos, que para mí son mucho más que eso. En cambio, como docente pongo más límites. Siento que tengo que transmitir mi postura y tratar de que vayan hacia allí. Por ejemplo, no me interesa el costumbrismo. No está bueno. El teatro está muy agonizante y tiene que crear formas lúdicas, mágicas, sorprendentes. Es muy importante también el encuentro, el evento, la presencia. No querer bajar línea. Siempre les recuerdo que está el otro en una representación.

En relación al estado actual de las artes escénicas, el año pasado manifestaste preocupación por la repetición acrítica de ciertas formas estéticas. En palabras textuales: "Alguien hizo una forma que vendría a ser la primera impresión. Y

después tenés fotocopias a las que se les está yendo el tonner". ¿El diagnóstico sigue siendo el mismo?

Siento que hay una estandarización de las puestas en escena. La luz azul, blanca, fría, no se usan en general las luces cálidas. La puesta minimalista, que puede ser por una cuestión de dinero, me aburre. Una cosa es que lo haga Alejandro Tantanian que tiene apoyo y vio un montón de óperas en Europa. Pero después viene uno que quiere imitarlo, y no tiene la plata ni la formación de Tantanian. Hoy los pibes ni siquiera van a ver obras, miran las fotos que salen en Facebook y copian.

También en aquella ocasión dijiste que no te sentías reconocida por tus pares. ¿Te ocurre lo mismo con el público y con la prensa especializada?

El público está cada vez más preparado para lo fragmentario. Eso está bueno porque mi capricho entra sin tener que dar tantas explicaciones. Lo caprichoso y lo llamativo a la prensa le interesa. Les atrae ese lado bizarro. Me cuesta con mis pares y con los premios. En ese sentido, me siento pariente de Muscari. Creo que me quieren más como persona que por lo que hago. Mis colegas me escuchan, pero no sé si les interesa mi trabajo. Yo sigo pensando en obras inclusivas, que todos puedan disfrutar, que generen algo.

¿Condiciona la cuestión de género en las artes escénicas?

Hay dificultad para dirigir cuando sos mujer sobre todo en relación al lugar adonde vas. Como mujer, es más fácil vivir de la actuación que de la dirección. A las mujeres no les dan espacios de poder en lugares económicos. En la Plaza no hay directoras. En general, Rotemberg no elige directoras. Salvo Lia Jelin. Helena Tritek dirige bastante, pero creo que es un caso aparte, tiene sus mecenas. ¿Por qué no Mariela Asensio, por ejemplo? Podría perfectamente hacerlo. Es proactiva, tiene carácter. Pero no sucede.

¿Cuáles son tus miedos al dirigir una obra?

Lo que me da miedo es que no nos guste lo que hicimos. Que hayamos hecho un esfuerzo gigantesco para no disfrutarlo. Eso cuando es una obra independiente. Las pocas veces que dirigí con dinero de por medio, me daba terror que no vaya gente, que nadie cobre, que no sea justo para todos (que

nunca lo es). En el circuito comercial, se pide que la obra sea un éxito. Tiene que ir tanta gente, tiene que tener un promedio determinado de gente por semana. Como en la televisión, cuando el rating no acompaña, la gente se empieza a amargar. Yo pude crear personajes en la televisión. Es un trabajo de oficina que tiene sus contras, pero en esos lugares te das cuenta que el oficio es una herramienta muy importante. No me parece bien que se le pegue tanto. Si vas a vivir y trabajar de actor, el oficio te va a ayudar. Lo que no tenés que perder son las ganas de divertirte, de crear.

En tu ficha personal publicada en el portal Alternativa Teatral se puede leer: "...entendió algo sobre el amor y se puso a hacer teatro". ¿Qué podés agregar sobre este vínculo amoroso que estableciste con la escena?

Para actuar con otro, tenés que conectarte. Regalarse algo, por ejemplo. A mí me cuesta mucho que haya mala onda en el grupo, que haya una "estrellita". Armo los grupos para que todos se lleven bien. Yo vi a Mario Alarcón y a Cristina Banegas emocionarse por estar en la Martín Coronado. ¿Para qué sirve hacerse la cínica y decir: "Este es mi trabajo"? Es la Martín Coronado, es un teatrazo, es hermoso. Para mí, hay que ser más ñoño. Se actúa cuando se ama. En la seducción, en el sexo, hay actuación. Querer gustar es actuar. El teatro es conquistar al espectador.