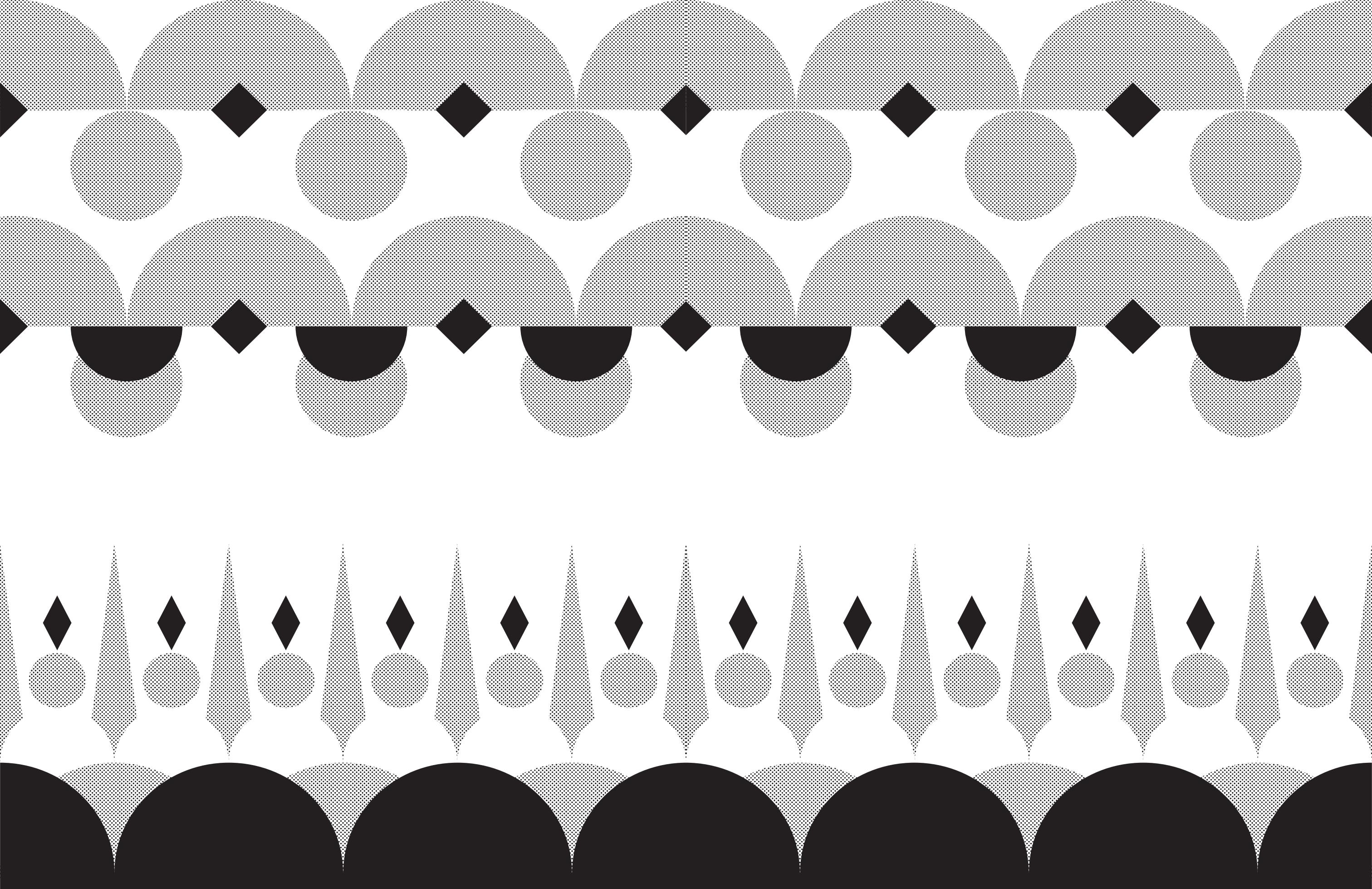


Diseño teatral en Uruguay

La
escenografía
desde
la
experiencia.



Diseño teatral en Uruguay

La
escenografía
desde
la
experiencia.



Diseño teatral en Uruguay

La
escenografía
desde
la
experiencia.

© 2015. Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE) - Dirección Nacional de Cultura – Ministerio de Educación y Cultura Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) / Teatro Solís – Departamento de Cultura, Intendencia de Montevideo

Realización y coordinación: CIDDAE – Teatro Solís / INAE

Investigación: Gonzalo Vicci

Entrevista a Claudio Goeckler: Gonzalo Vicci y Daniela Bouret

Entrevista a Hugo Mazza: Marcelo Sienra

Documentación: CIDDAE

Corrección de estilo: María Silvia Núñez, Magdalena Bassetti, Mariana Areosa, Daniel Friedmann. Tecnicatura Universitaria en Corrección de Estilo (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación – UDELAR)

Ministerio de Educación y Cultura

Ministra de Educación y Cultura

María Julia Muñoz

Subsecretario de Educación y Cultura

Fernando Filgueira

Director General de Secretaría

Jorge Papadópolos

Director Nacional de Cultura

Sergio Mautone

Directora General de Programas Culturales

Begoña Ojeda

Instituto Nacional de Artes Escénicas

Equipo de gestión

Valeria Fontán

Daniel Jorysz

Maite Bigi

Andrea Anaya

María Inés García

Santiago Turenne

Intendencia de Montevideo

Intendente de Montevideo

Daniel Martínez

Secretario General

Fernando Nopitsch

Directora General del Departamento de Cultura

Mariana Percovich

Director de División Promoción Cultural

Jorge Navatil

Asesor Artístico del Departamento de Cultura

Augusto Techera

Teatro Solís

Directora

Daniela Bouret Vespa

Dirección Técnica (i)

Martín Blanchet

Gerente Administrativo y Financiero

Pablo Andrade

Encargado de Mantenimiento y Seguridad

Daniel González

Desarrollo de Audiencias

Gustavo Robaina

Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas

Encargado

Marcelo Sienra

Archivóloga

María Girard

Asistentes

Santiago Bouzas – Iannina Gamarra

Pasante FIC

Yerys Martínez

Pasantes

UDELAR

Diseño

Atolón de Mororoa

Agradecimientos: Comedia Nacional, Teatro El Galpón

ISBN: 978-9974-716-18-6

INAE

El Instituto Nacional de Artes Escénicas se ha propuesto desde su apertura, una fuerte incursión en el medio de las artes escénicas a nivel nacional. Este trabajo desarrollado por el Instituto tiene como parte fundamental, la recuperación, registro y divulgación del saber artístico del medio. Para ello, hemos realizado diferentes proyectos como el de “A Escena con los Maestros”, una serie de entrevistas a referentes del teatro y la danza, cuyo material está disponible gratuitamente en nuestra web, como en nuestro canal en Youtube. También hemos colaborado en la recuperación del archivo Margarita Xirgú, conjuntamente con el CIDDAE, y apoyamos anualmente varios emprendimientos que tienden a mantener activa la reflexión y el sentido crítico. De la misma manera, y sin demérito de las nuevas tecnologías, el Instituto sigue apostando a los formatos tradicionales como las publicaciones, como incentivo a la reflexión, lectura y conocimiento de nuestro propio que hacer.

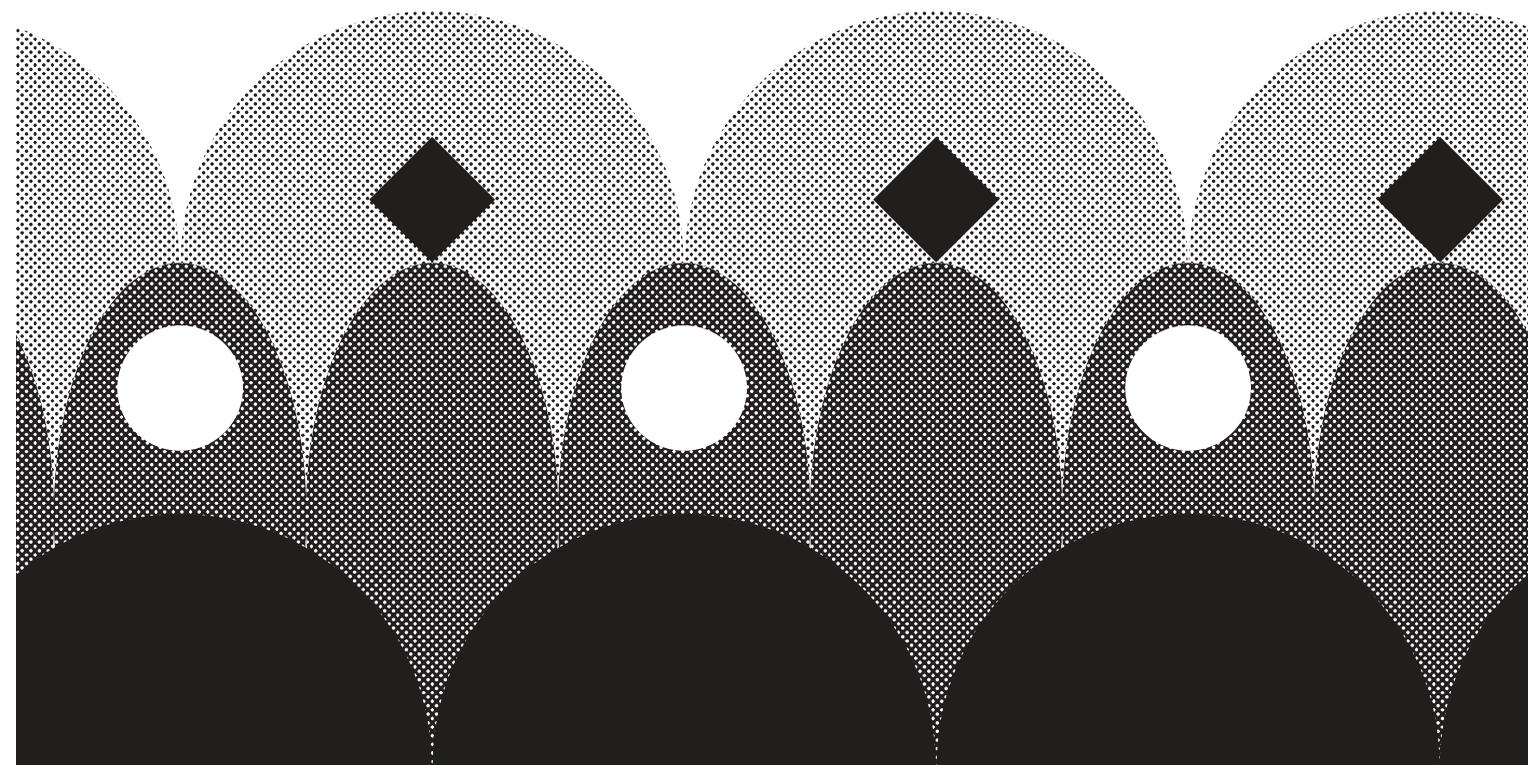
En esta oportunidad y luego de más de dos años de trabajo con varias instituciones, en las que cabe destacar al Teatro Solís y al CIDDAE, el INAE presenta frente a ustedes un registro único e inexistente hasta ahora, del trabajo de muchos escenógrafos que han colaborado y creado obras enormes de nuestra escena nacional. El lector tendrá la oportunidad no solo de conocer el pensamiento y las reflexiones de estos creadores, sino ver también, algún ejemplo de su trabajo.

Esperamos que nos sigan acompañando en la lectura y la reflexión, tanto los artistas, como el público en general.

Gabriel Calderón

Director – Instituto Nacional de Artes Escénicas

de febrero de 2014 a mayo de 2015



A modo de introducción

Este es uno de esos proyectos necesarios, impostergables. Nació en el 2010 en una obsesiva búsqueda de estrategias para poner en escena los oficios, saberes y profesiones del quehacer artístico montevideano y la historia del Teatro Solís.

Algunos de los entrevistados de entonces ya no están. Es entonces que desde el corazón nos suenan con más fuerza esas reflexiones de Goeckler, confesándonos que en su vida se propuso ver todo lo posible para tener una “imagineca en la cabeza”. En lo personal, Claudio Goeckler fue una de esas personas imprescindibles, de gran ayuda por su experiencia y su generosidad para compartir anécdotas, ayudar al equipo a identificar personajes en fotos antiguas y contextualizar la urdimbre de las relaciones, los nexos entre artistas, los procesos. Una suerte de juego entre la historia y la memoria (con las diferencias del caso), que resultó riquísima aún teniendo en cuenta que, a veces, quizás lo recordado por un entrevistado no son exactamente los hechos tal como sucedieron, pero nos importa el cómo fueron vividos y cómo son recordados en el presente y reformulado por ellos.

Con estas premisas, Gonzalo Vicci se enfrentó a un universo de diseñadores y artistas a entrevistar en un medio chico que, seguramente, tenga menos de esos seis grados de separación. Eso implicó un trabajo meticuloso, articulado, de selección, de cotejo de fuentes, de entrevistas y desde ahí, el proceso de desgrabación, edición y diseño donde todo el equipo del CIDDAE, encabezado por Marcelo Sienna y el del INAE, se comprometió. En esta última etapa, la creación del Área de Desarrollo de Audiencias en el Teatro Solís nos permitió contar también con la valiosa implicancia de Gustavo Robaina.

Para quienes no venimos del campo de la creación artística, atravesamos esta carretera con las herramientas que disponemos: la caminamos, la transitamos, nos apoyamos en otras disciplinas y nos vamos encontrando con algunas personas que nos ayudan a aprehender mejor.

Uno de ellos fue sin dudas el Arq. C. Serroni. En su conferencia sobre “La creación del espacio dramático festivo”, fue

tan enfático en la necesidad de buscar siempre crear atmósferas propicias para que se vean los espectáculos, que construyó una suerte de premisa para los no doctos. Esas reflexiones condensan una preocupación que es el centro del diseño: que la escenografía esté al servicio del hecho artístico, que dialogue con los artistas y que ésta no sea una obra a la par del espectáculo como regocijo personal del creador, para estar al servicio del público que es sin duda el destinatario.

Concebir entonces la escenografía como la dramatización de un espacio, como un arte integrado al hecho teatral y a los otros creadores, es una de esas carreteras que este libro recorre. Aparecen palabras que esconden conceptos, modelos de vida, formas de concebir y actuar en el mundo: investigación, búsqueda de materiales, referencias, renovación del espacio escénico, volumen, espacio, luz, profundidad, bocetos, tejidos, tramas, transparencias...

Es una ópera prima de la historia de la escenografía en Uruguay, aunque es a la vez y necesariamente, un work in progress. Porque son unas páginas de una historia más amplia, que debe avanzar con el rescate de quienes ya no están y con quienes continuamente siguen creando. Es una herramienta para que nuevas generaciones conozcan, es una lectura entrañable, es parte de nuestra historia en construcción que busca provocar que otros y otras la continúen.

Este libro es el resultado de una investigación que busca poner en valor a un sector de diseñadores y realizadores, hombres y mujeres que nos ayudan, día a día, a construir sueños. Si el arte posibilita también perpetuar o cuestionar valores promoviendo cambios culturales, si entrena nuestra percepción de la realidad y nos permite que -por un momento- estemos en un mundo alternativo desde la seguridad de una butaca, este libro nos brinda algunas claves del proceso que lo dispone.

Y como dice Pirelli “cuando está todo listo y uno sentado en la sala a oscuras, recuerda como surgió en su cabeza, es el mayor tesoro que he tenido en la vida, y aunque quisieran, nadie puede robar”.

Daniela Bouret Vespa

Directora – Teatro Solís

Pensar el diseño teatral desde la experiencia

Este no es un libro de biografías. Tampoco es un libro que hable exclusivamente del medio teatral uruguayo. En este trabajo hay historias personales, contadas por trabajadores y trabajadoras que desarrollan su actividad con pasión y rigurosidad. Diseñadores teatrales que desde el espacio a veces invisible de su trabajo, se hacen visibles a través de la construcción de otros espacios, otros climas. otras realidades.

Cuando empezamos a trabajar desde el CIDDAE en esta línea de investigación, siempre estuvimos convencidos de la necesidad imperiosa de nuestro medio teatral por recobrar las historias, las memorias, las diversas capas de discurso que desde sus protagonistas se han generado en torno a la representación efímera de la escena.

Este impulso por la memoria, nacido desde la visión institu-

cional comprometida con sus objetivos fundacionales, no sólo se ha proyectado sobre la historia, sino que se alimenta de la construcción cotidiana, de los reciclajes y superposiciones generacionales que sedimentan y sostiene los espacios vinculados a las artes escénicas en nuestro país.

Rescatar esas memorias del quehacer relacionado con la producción teatral, de recopilar, sistematizar y poner en diálogo esas vivencias, constituye sólo una forma de abordaje posible para poder hacer visible, de otras formas, estas experiencias.

Pero las experiencias se construyen desde los relatos personales, individuales, que suman a lo colectivo pero que son atravesados por las historias de vida y las maneras de construir los discursos sobre la memoria, propia y colectiva. Entonces sin esas voces este libro no tendría sentido. Corresponde entonces agradecer muy especialmente a quienes participaron y dedicaron su tiempo para compartir sus historias, sus recuerdos, sus miradas.

Experiencias de vida, de trabajo y de cariño. Cada voz que integra esta publicación, transmite dedicación, esfuerzo, dificultades y placer con el trabajo cotidiano. Una mirada apasionada hacia las artes escénicas. Y esas miradas contagian, influyen y construyen. Hoy volviendo a leer esas conversaciones mediadas por la escritura, íntimas, atentas y sinceras, encuentro que también me han enseñado a conocer un poco más esa pasión, y a cultivarla.

Entonces, este libro es un intento por indagar, encontrar, agrupar y mostrar el trabajo de realizadores de nuestro medio; con diferentes perfiles, edades, formaciones, intereses, líneas de trabajo, posturas frente al proceso creativo, itinerarios laborales y miradas en torno a los espacios de las artes escénicas en nuestro país.

Trayectorias que construyen y reflejan la historia de la escenografía en nuestro medio, con algunos que ya no están y que han marcado la impronta de varias generaciones en el diseño teatral como Hugo Mazza y Claudio Goeckler.

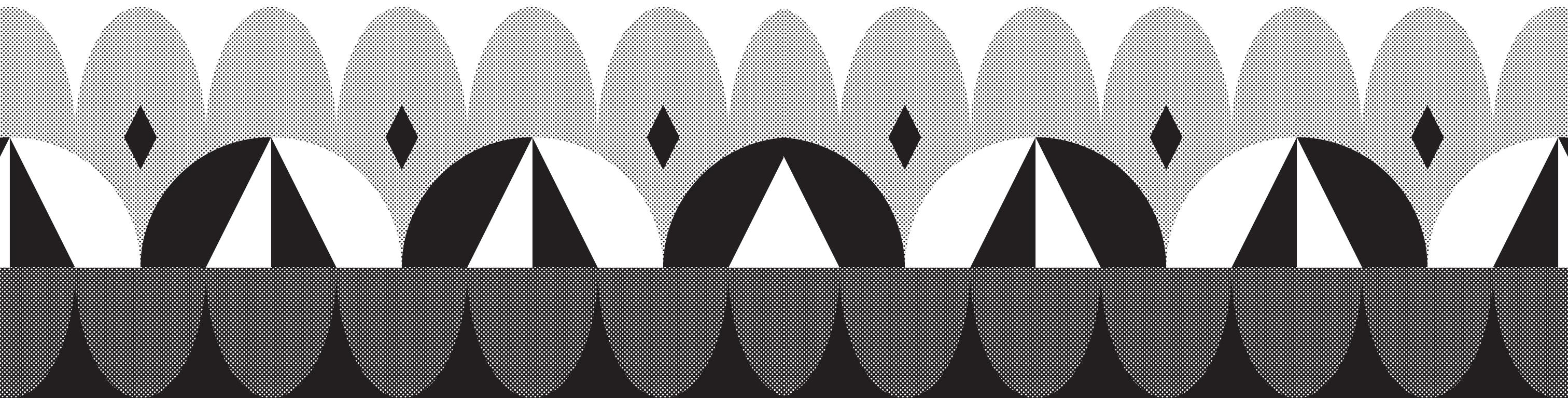
La EMAD ha sido responsable de la formación de prácticamente todos quienes hablan en este libro, como estudiantes o profesores, es decir que la dimensión relacionada con la formación de quien diseña para las artes escénicas, subyace en todos los relatos.

Y por supuesto que no están todos ni todas quienes trabajan o han trabajado en este campo. Y eso responde al proceso de construcción que ha tenido esta publicación. Desde que comenzamos con la realización de las entrevistas hasta que este libro se hizo realidad, ha pasado tiempo en las vidas de las personas y también de las instituciones. Con la idea siempre latente, fuimos incorporando nuevas miradas y perspectivas, intentando que más voces estuvieran presentes. Pero la intención no era realizar una obra que incluyera todo. Sim-

plemente era poder tener una fotografía, parcial e incompleta seguramente, de unas experiencias con las que habitualmente no tenemos contacto y que reflejan otros espacios de la producción teatral.

Ese tiempo ha permitido decantar los diálogos y asentar los relatos, juntarlos y proyectarlos. Como una primera mirada hacia uno de los espacios del diseño teatral. Vendrán luego, otros trabajos que integren a los que no están aquí y a quienes trabajan con el diseño de iluminación, de sonido, maquinistas, vestuaristas y quienes sostienen y construyen en cada puesta en escena nuevas realidades, ficticias y tangibles; efímeras y permanentes, colectivas y personales, como la posibilidad permanente de soñar.

Gonzalo Vicci Gianotti



Índice

Dante Alfonso

Entrevista pág. 18
Reseña fotográfica pág. 154

Ivon Delpratto

Entrevista pág. 64
Reseña fotográfica pág. 164

Hugo Mazza

Entrevista pág. 110
Reseña fotográfica pág. 174

Beatriz Arteaga

Entrevista pág. 28
Reseña fotográfica pág. 156

Gerardo Egea

Entrevista pág. 72
Reseña fotográfica pág. 166

Hugo Millán

Entrevista pág. 120
Reseña fotográfica pág. 176

Enrique Badaró

Entrevista pág. 36
Reseña fotográfica pág. 158

Hugo Gargiulo

Entrevista pág. 82
Reseña fotográfica pág. 168

Nino Patrone

Entrevista pág. 130
Reseña fotográfica pág. 178

Gerardo Bugarín

Entrevista pág. 46
Reseña fotográfica pág. 160

Claudio Goeckler

Entrevista pág. 92
Reseña fotográfica pág. 170

Carlos Pirelli

Entrevista pág. 136
Reseña fotográfica pág. 180

Eduardo Cardozo

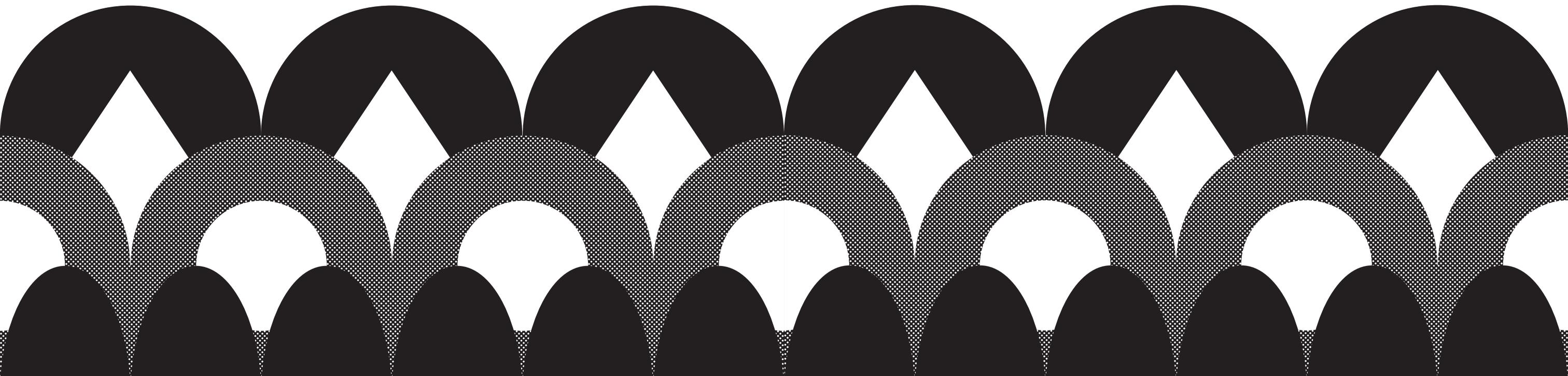
Entrevista pág. 58
Reseña fotográfica pág. 162

Paula Kolenc

Entrevista pág. 100
Reseña fotográfica pág. 172

Oswaldo Reyno

Entrevista pág. 146
Reseña fotográfica pág. 182



Dante Alfonso

Entrevista: 14 de setiembre de 2011

Director, actor, escenógrafo y realizador. Es egresado de la Escuela de Arte Escénico de El Galpón en el año 1975, institución a la que pertenece desde entonces. Integró el Grupo Bayerthal de Montevideo, que participó en la Bial de San Pablo en el año 1978. Además ha participado en giras y Festivales de Brasil, México, España, Guatemala, Francia, Argentina y Costa Rica, Bolivia, Paraguay. Ha participado en numerosos espectáculos, entre las obras en las que más se ha destacado podemos mencionar: “El médico a palos” de Molière; “Rasga corazón” de O.Vianna Filho; “Todo de a dos” de Manuel González Gil; “Gotan” de J.Tahier; “La ópera do Malandro” de Chico Buarque; “Tabaré” de Zorrilla de San Martín; “Bonita pero ordinaria” de Nelson Rodríguez; “Gota de agua” de Chico Buarque y Pablo Pontes; “Combate de negro contra perros” de Koltees, con dirección de B. Galli; “La pecadora, habanera para piano” de Adriana Genta con dirección de Juan Carlos Moretti; “Gota de Agua” con dirección de María Azambuya y “Luces de Bohemia”, de Valle Inclán, dirigida por el brasileño Aderbal Freire; “El Avaro” dirigido por Jorge Curi; “Banderas en tu corazón” dirigido por Raquel Diana; “Las cartas que no llegaron” con dirección de César Campodónico. Alfonso además es reconocido en el medio artístico como diseñador y realizador de escenografías, tanto para teatro como para cine y televisión y el diseño de títeres. Los últimos trabajos que realizó en El Galpón fueron las escenografías de “Un cielo de diamantes” (dirección de César Campodónico), “Nicomedes o el olvido” (dirección de Juan Carlos Moretti), “Desde el balcón” (dirección de Dardo Delgado), “Hay que deshacer la casa” (dirección de Juan Carlos Moretti), “Only you” con dirección de Jorge Denevi, “Estás ahí?” dirigida por Myriam Glejzer y “La niña invisible”, ganadora del Florencio para niños en 2014 y nominada en escenografía y vestuario. Con la obra “El lugar del beso” dirigida por Marianella Morena obtiene el Florencio a Mejor Escenografía. En el año 1993 comienza su carrera como director presentado en Teatro del Centro, junto a Roxana Blanco, Andrea Fantoni y Sylvia Meyer, un musical. Otros títulos que ha dirigido en Teatro El Galpón.: Los sentidos, “La piel de Elisa”, de Carole Frêchette, en abril de 2008, “Felipe” en 2009, “El Nuevo” que estrenó en 2007 y realizó temporadas para Extensión Cultural hasta el 2012 y “Recreo” estrenada en 2014. En el año 2002 dirige “Piedras y pájaros”, una obra de Marina Rodríguez nominada al Florencio como texto de autor nacional, que fue muy destacada por la crítica. Además ha dirigido fuera de la Institución “Las de Barranco” de Laferrere, “Hambre” una versión de la novela de Hamsun y “Peer Gynt” de Ibsen. Como integrante del Taller de Escritura Dramática del Profesor Luis Masci, ha publicado la obra “Caballo Negro”. Escribió también “Dionisio” que tuvo una mención en el Concurso literario de la Intendencia de Montevideo y fue estrenada por la Comedia Nacional. Como actor en cine participa de las películas: “Mataron a Venancio Flores”, “Patrón”, “El viñedo”, la miniserie “La mafia” (Brasil) y “Mr. Kaplan”. Actualmente se desempeña además como docente de la EMAD en la materia “Taller de maquinaria” en la carrera de Diseño.



Decime tu nombre, edad; hablame de vos.

Dante Alfonso. Nací en Bella Unión, me crié acá en Montevideo, vine muy chico, por lo tanto no tengo recuerdos de Bella Unión... El primer recuerdo de mi vida: cuando cumplí dos años... una gran tormenta... tan fuerte que mi madre tenía que cerrar una puerta de un galpón y le pedía ayuda a la hermana. Me acuerdo que veía a los árboles torcerse... Lo único que tengo de Bella Unión es eso, y después nos vinimos para Salto, Las Piedras, o sea que a los cinco años ya estaba entrando acá en un colegio, preescolar, bastante agrandado, porque era un colegio católico, me acuerdo que ya en ese momento había mesitas cuadradas para trabajar, y te estoy hablando del cincuenta y tres.

¿Naciste en el...?

En el cuarenta y ocho. Para mí la vida escolar fue jardinera, después odié la escuela, la época más feliz de mi vida escolar fue jardinera, evidentemente, porque era bastante lúdico todo, y pienso, ¿por qué no podría ser así la escuela? Me di cuenta, de grande, de que la única carpetita que guardé fue esa, la de preescolar, que era la mitad de una hoja Tabaré, que se imprimía así, mitad de hoja; me dije: «¿Por qué guardé esto?». En esos juegos aprendíamos números, letras, escribíamos... y por supuesto, mucha plasticina y mucho dibujo. Eso para mí era una maravilla, siempre dije que tendría que haber sido pintor, pero bueno, por distintas circunstancias de la vida, más allá de haber hecho talleres de pintura y de tratar de meterme en la disciplina, no pude y, en medio de eso, a los diecisiete años, me agarró el teatro.

¿Cómo fue esa aproximación? Vos hiciste la escuela, que no te gustaba mucho... ¿y secundaria?

No, hice UTU, y a los diecisiete años estaba en quinto de Escuela Industrial. Me acuerdo de que en un momento dije: «Esto no es lo que yo quiero», recuerdo la esquina exacta, era Berlín y San Petersburgo... caí en la cuenta de que no era eso, si bien me gustaba, no era eso. Y cuando me fui a anotar a un curso de pintura estaban llenos los cupos, entonces estudié publicidad, los tres años. De lo que más me quedó de elementos o nociones de publicidad, me acuerdo que un maestro en primer año dijo: «Traigan azul turquesa, amarillo limón, rojo bermellón, blanco y negro, con eso van a hacer todos los colores». Eso a través del tiempo me sirvió mucho. Fundamentalmente en lo que tiene que ver con escenografías y pinturas. Es más, una vez le hice una escenografía —porque soy diseñador, pero también las realizo, por ejemplo a Claudio Goeckler para La gaviota. Las maquetas que él hacía eran impresionantes, eran de una fineza y una exactitud: era un divino. Y un día me dijo: «Lo que más disfruto de las escenografías son las maquetas, cuando hago la maqueta». Más allá de su veta de arquitecto, pues casi todos los escenógrafos tienen que hacer maquetas, a veces no es necesario, pero él realmente lo disfrutaba, entonces le pregunto: «¿Y el color de la maqueta?», era una especie de edificio donde había un ascensor... la entrada de un edificio, y él me dice: «El color es el que está en la maqueta: así, así hacelo». Creo que en el teatro pude canalizar un poco la veta artística.

¿Y qué hiciste después de publicidad?, ¿cómo llegaste al teatro?

Al teatro llegué porque me enamoré de una chiquilina, esa es la verdad. [Risas.] Yo venía a artes aplicadas, y ella tomaba el mismo ómnibus, iba a un

grupo de teatro acá en el Cordón y yo dije: «Ah, mirá... voy a ir». Y ahí empecé a hacer teatro; y me absorbió, realmente. Es apasionante. Siempre con la culpa de nunca haber hecho pintura. De cualquier manera hice talleres con Kike Badaró [Enrique Badaró], Analía Romero, Federico Braun, incluso llegué a estar en la casa de Augusto Torres, porque una vez me encontré con Anheló Hernández y le digo: «Yo quiero pintar», y me mandó a una dirección, me fui a Punta Gorda y entré a una calle con una vegetación... con un jardín... la casa era un silencio... Me atendió una señora de pelo blanco que me puso un caballete en frente y me puso a dibujar. Y veía pasar a un señor de pelo blanco. Yo no sabía dónde estaba. A los años me enteré de que era la casa de Augusto, o sea que mi intento con la pintura ha sido bastante accidental, pero también a través de la escenografía creo que he podido canalizar un poco la parte plástica. Aunque todo es plástica. Cuando me toca dirigir una obra de teatro, para mí, es como cualquier obra de arte: una unidad. Y la verdad que, desde el punto de vista estético, es una cosa que me preocupa muchísimo el que realmente sea una unidad, donde todo tenga que ver con todo, donde no haya nada porque sí, que lo que aparezca en el escenario sea para utilizarlo hasta las últimas consecuencias. Por supuesto que la plástica en el escenario va desde la ubicación de los actores hasta el color, el vestuario, las luces y la escenografía misma.

¿Cómo siguió después de que te enamoraste del teatro y de la chiquilina?

Seguí la Escuela Industrial, pero integré el teatro también. Me acuerdo que lo primero que hicimos fue de Thiago de Mello, Los estatutos del hombre. Yo tendría que recuperar algo de eso, tendría que volver a hacer algo de eso. Eran bárbaros; lo dirigió Jorge Vázquez, que no se acuerda, no hace mucho le dije: «Pensar que vos fuiste mi primer director de teatro», se acordó de algo, pero en realidad de casi nada.

¿Ese grupo era un taller?

Sí, estaba a cargo de una señora que ya falleció, Yolanda Castro. Después habíamos empezado a trabajar en otra cosa, en ese período integré el Grupo Uno, que estaba en Club de Teatro, y ahí hicimos espectáculos, actuamos con Susana Broina. Fue un período muy especial, donde trabajábamos muchísimo con el tema de la improvi-

sación. Un día decidimos hacer un ciclo los lunes, que era La rabia entra en la ciudad, y cada uno traía un poema, una prosa, un dibujo, una pintura, una hora antes presentábamos eso y decidíamos: «Con esto voy a trabajar». Teníamos tan afinado el trabajar juntos... Una crítica llegó a decir que era todo mentira, que estaba todo ensayado. No se la creían, incluso una vez terminamos con una manifestación por la calle Rincón, nos corrieron los milicos: agarramos al público de las manos y bajamos, porque el teatro estaba en la parte alta y se llegó a la calle, se empezó a gritar, se empezó a manifestar cerca de la Plaza Matriz, y ahí aparecieron los milicos; nos sacaron corriendo.

¿En qué año fue eso?

Y... eso fue en el sesenta y ocho, sesenta y nueve. Estuvimos trabajando y después como que se cumplió una etapa, comenzó a bajar la energía, y justo me llamaron de El Galpón para hacer un bolo. Y después de eso entré en la EMAD (Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático Margarita Xirgú) y me quedé. Hice mucho teatro entonces, quisimos romper un poco la estructura de la Escuela y que nos dejaran actuar en la calle, hicimos un par de obras para la calle.

En la Escuela, ¿quiénes fueron tus compañeros de generación?

De mi generación, los que puedan estar en la vuelta... nadie. Quedé yo solo, pero venía otro grupo atrás, y los esperamos y nos fusionamos, de ese grupo quedó Graciela Escuder, y un grupo más atrás estaba Mario Aguerre, que estaba dejando Los Delfines en ese momento. La decantación es brava.

Ahí siempre trabajando en la actuación.

¿Cuándo empezaste a avanzar en el tema de la escenografía?

Yo decía: «Esto se puede hacer con esto o con lo otro, o no se puede hacer», aportaba en cuanto a las posibilidades. Me acuerdo que una vez en una

y nos vinculamos. Empezó a diseñar y yo junto con él, y comencé a realizar. Ahí viene la otra parte en la que él realmente me ayudó mucho, la base de la Escuela Industrial, con la que rápidamente me incorporé al trabajo escenográfico. Se aprendía mucho de máquinas, de medidas, de planos, ya en quinto año en la Escuela Industrial hacíamos cálculos de puentes, increíblemente, esa base me ayudó mucho. Empezamos a trabajar juntos; él me daba mucha pelota, me escuchaba mucho. Esa cosa plástica que tenía muy incorporada me permitía tener una opinión propia, incluso llegamos a hacer escenografías juntos. Como dúo nos complementábamos muy bien. Después él se fue y yo seguí diseñando, pero creo que ya había diseñado algo antes... sí, una escenografía que eran cuatro cuentos, Extraña pareja, que la había dirigido Augusto Mazzarelli acá en El Galpón, y como eran cuatro cuentos, con sus lugares muy diferentes, evidentemente tenía que ir más por el lado de lo abstracto, entonces en base al metro de madera, ese que es quebrado, tuve la idea de hacer, con ese sistema del metro, bandas que se movieran; y estaban todas colgadas con hilos, por lo tanto todo eso tenía movimiento. Un movimiento hacía que una banda horizontal pudiera simbolizar una puerta y cuando el tipo iba a pasar, se levantaba y después volvía a bajar, un trabajo para los maquintistas, pero fue muy interesante.

¿Cuándo empezaste a trabajar en todo eso?

Cuando empezaste a trabajar en equipo con Adán Torres en el diseño, ¿cuál era el mecanismo de trabajo?

Él trabajaba el boceto y vos...

Yo decía: «Esto se puede hacer con esto o con lo otro, o no se puede hacer», aportaba en cuanto a las posibilidades. Me acuerdo que una vez en una

escenografía para La gaviota, eran planos redondos, una escalera, una especie de hotel, él había hecho su maquetita toda en madera, todas las escuadras y todo eso, y había dejado la parte frontal, los escalones que nosotros llamábamos los espejos, toda libre; y claro, se veía mucha madera. Entonces le propuse hacerlo todo de hierro. Ahí me di cuenta de que incorporé mucho el hierro en los escenarios por mi formación en la Escuela Industrial, que me dio el manejo de otros materiales. Le propuse a Goeckler: «¿Por qué no lo hacemos de hierro que vas a tener menos diagonales cruzadas y el espejo te va a quedar más libre y vas a poder trabajar con luces?». Él me dijo que sí. Y en cierta forma ese aporte técnico también terminaba siendo un aporte a la estética.

Y al momento de trabajar, cuando te juntabas con Adán, y proponían y generaban un boceto, ¿cómo era el vínculo con los directores?, ¿qué es lo primero que tenés en cuenta?

Por mi experiencia, y desde todo punto de vista de la dirección y de la actuación —porque en realidad la primera vez que hice teatro fue en la actuación—, un escenógrafo puede darle vuelta la cabeza al director, y si vos tenés bien agarrada la esencia de la obra, lo que ella quiere decir, con eso vos le das un cincuenta por ciento para después representar. Más que nada en la Comedia, que tenía buenas posibilidades de realización, de plantear cosas que se pueden hacer, por los costos. Hay escenografías que se pueden realizar en El Galpón, en la Comedia, en el Sodre y en ningún otro lado, por el tamaño de la sala, lo que puede tener sus beneficios, pero también puede tener sus contras. Entonces, en el Solís, por ejemplo, mientras trabajaban van midiendo las posibilidades de movimiento de los actores. Me supongo lo que debe ser una escenografía de ópera, el tipo que piensa tiene que pensar en el coro, en dónde va a ir, más cuando hay muchísima gente, entonces tenés que pensar en dónde vas a colocar a toda esa gente. Y eso dentro de una resolución estética. Así que sí, yo creo que el escenógrafo puede ayudar muchísimo a la puesta en escena. Y a veces el director, si está despierto, lo agarra y si no, se perderá la oportunidad, pero vos como escenógrafo tenés la posibilidad de darle ese aporte.

Al momento de pensar el espacio escenográfico, ¿qué papel toma el espectador?, ¿está presente cuando vos, realizador, estás analizando la forma en que se definirá el espacio?

nejar si querés mostrar una tabla y que el espectador la pueda ver. También el tema de las dimensiones; cuando vos manejás una escenografía abstracta se toman mucho en cuenta, pero cuando manejas una naturalista, como por ejemplo las dimensiones de una habitación, tienen que ser de acuerdo a la medida humana, y esta sala, la de El Galpón, tiene un escenario muy ingrato para eso, muchos han quedado en plantear una relación humana con la escenografía de una habitación de hotel y después les queda pintada de negro de la mitad para arriba: ¿y para la gente qué hay? Nada. Es una lucha.

A mí me tocó hacer una acá que se llamaba Milieu, que era la casa de un director de televisión que se la había prestado al guionista para que fuera a trabajar. Era una casa lujosa, espaciosa, y digo: «¿Cómo hago para llenar este espacio?»; pero además del punto de vista del espacio que estamos manejando en la Sala César Campodónico también, ¿cómo meterla ahí sin que parezca incompatible? Entonces tenía grandes ventanales en el fondo y se le da un plano distinto, yo seguía manteniendo una dimensión grande. Esas son las trampitas del espacio que hay que saber manejar. Una cosa es trabajar de manera frontal y otra cosa es trabajar de manera circular; una cosa es trabajar de manera frontal a la italiana y otra es trabajar en la Atahualpa, en el Circular o en el Teatro del Centro, donde lo predominante no es lo frontal, en realidad es el piso. El piso toma un rol preponderante, una vez en el Circular había conseguido chapas de barco oxidadas para el piso, eran arqueadas, distintos planos de chapas y cuando empezaba la obra parecía que el óxido se levantaba. Al Flaco le digo que la mejor escenografía que vi de él fue acá en la Sala César Campodónico durante la dictadura, en una obra que se llamaba Las monjas; en ese momento había aparecido un material nuevo para nosotros, que ahora no llama la

atención, que eran los ductos negros, un material muy bueno que se incorporaba en la construcción, para el riego, para el agua, y él, muy despierto para esas cosas, lo incorporó e hizo una gran espiral con un tubo negro, una espiral que venía del fondo con lo que sería la parte más chica, que se iba abriendo al proscenio y todo eso estaba agarrado con alambrecitos, pero fue fantástico, porque era una síntesis y llenaba el espacio justo, lo que estábamos hablando, tenía profundidad... Las luces... a veces otra cosa que hay que pensar, desde el punto de vista de la realización del diseño, es el trabajo con las luces, no solo los actores, sino también dar la posibilidad al iluminador para que aproveche la escenografía. Hay iluminadores que lo reconocen, cuando les ha servido.

¿Cuál es el proceso de trabajo al momento de definir el diseño de iluminación?

te lo puede realzar y un mal iluminador te lo puede tirar abajo. Porque también vos como realizador manejas una paleta de colores en el escenario y a veces viene alguien que no le importa mucho, te mete un led azul y te mata. Por eso el trabajo en equipo es importante. Generalmente se trabaja así, en equipo. El iluminador va teniendo noticias de lo que se va desarrollando y también están las conversaciones con el director.

En un espacio donde el director es quien define la estructura de la obra ¿es posible que el diseñador o realizador pueda marcar una línea de trabajo personal?

bueno para hacerlo, pero no me doy cuenta de por dónde entrarle». No podés forzarlo. Encontrar esa ventanita es fundamental y eso ya genera una idea, una idea es una cosa abstracta que podés conversar con el equipo, con el iluminador,

El iluminador siempre llega después de todo, es como que se adapta a eso y por supuesto que tiene que hacer su aporte para realizar los climas, las situaciones... Un buen iluminador

con el vestuarista, con el escenógrafo... Pero, volviendo a lo que dije antes, de repente el diseñador y el escenógrafo captan lo que les diste de cualquier manera. Yo tengo un proceso lento de laburo y la decisión final es como a mitad de los ensayos, por ahí ya más o menos tiene que haber cosas definidas, pero antes podemos ir viendo, y vos, con cabeza de director, vas también organizando, además siempre trabajo mucho con improvisación y opina todo el mundo, y está todo bien, además me viene bien que propongan, aunque sea un disparate, porque entonces yo voy decantando, pero más por una cuestión de organización —porque no podés estar mil años—. Por suerte por ese lado no hay problema, me gusta que la gente opine en la línea de lo que estamos trabajando; es bárbaro ver los ensayos. Yo digo a veces que me gustaría que la gente vea los ensayos, porque hay cosas que no se repiten, que pasan solo en los ensayos, y después el producto final de la obra es otra cosa. Cuando vi el Guernica dije: «Qué bárbaro», pero cuando vi los bocetos del Guernica... los bocetos son maravillosos. Supeditó la fuerza que tenían los dibujos, los dibujos individuales, las cabezas, los niños, los caballos, yo digo que de ellos dependió la fuerza de toda la composición, es el eje del proceso, y a veces hay cosas realmente maravillosas en los ensayos.

Vos trabajás, sos docente, ¿cuánto hace que trabajás en la EMAD?

Hace tres años.

Y trabajás en...

Taller de Escenografía.

La EMAD tiene un rol fundamental en la formación orientada al diseño teatral, con generaciones de escenógrafos que van tratando de insertarse laboralmente en el medio teatral ¿Cómo ves este proceso?

Primero, como en todos lados, hay una gran decantación laboral: entran veintipico en primer año y solo algunos terminan. Ahora en cuarto año quedan cuatro, dos de esos van a hacer escenografía, y hay dos turnos, uno matutino y otro vespertino, en el vespertino hay seis y, de esos, cuatro van a hacer escenógrafos. Pueden hacer dos materias, escenografía e iluminación, vestuario e iluminación, les da el tiempo para eso. Hay una gran reforma en la EMAD, entonces no te da para hacer todo. Yo soy de la idea, y se los digo a los muchachos, una de las cosas que hace tiempo vengo peleando, con la expresión corporal de la EMAD, que a los diseñadores se les llame técnicos, no son técnicos, son diseñadores, los técnicos son los que operan de forma mecánica, pero los diseñadores son artistas, que así como pueden hacer una escenografía, pueden hacer una instalación y manejar el espacio de esa manera.

En estos últimos, no sé, treinta años, muchos artistas plásticos han querido dejar la bidimensionalidad para irse a lo tridimensional en las instalaciones. Y de repente encontrás ingenuidades en eso; para ellos es un salto enorme, pero para nosotros, que estamos acostumbrados a trabajar con la tridimensionalidad en el teatro, nos parece hasta ingenuo en algunas cosas, con todo respeto, gente muy valiosa que se ha ido y le parece una maravilla, y yo lo veo... digo: «Está bien...». Lo veo con cierta ingenuidad ese emprendimiento, porque para ellos es un esfuerzo muy grande. Es un riesgo que me parece bárbaro que corran. Y por supuesto que luego de seguir desarrollando van agarrando el trabajo con la tridimensionalidad, pero en el teatro estamos muy acostumbrados a eso. Porque también el diseño escenográfico, la maqueta, cada cosa tiene que tener un valor artístico.

En la casa de una alumna de la EMAD veo un cuadro colgado en la pared con palitos, cosas, telitas, y me quedé viendo y dije: «Qué lindo que es eso». Y me dice: «Sí, ese me lo regaló el Flaco». Y empecé a mirar... y era una escenografía que habían diseñado para esta sala, que no se llegó a usar nunca

porque se cambió por un montón de cosas, ¡y era un cuadro!, ¡parecía una maravilla! Imaginate eso mismo, la misma concepción artística de la escenografía para hacer una instalación. Me parece fundamental eso, y otra cosa fundamental es también lo que digo siempre: el conocimiento de los materiales, incluso estar atento a lo que va apareciendo, por ejemplo, en la realización. Cuando yo empecé a realizar, una vez tuve que hacer no me acuerdo qué, acá en El Galpón, en MDF —que no sé si llegó hace veinte años como material nuevo, antes se usaba todo compensado o con tablas—, entonces yo compré una chapa de MDF, la corté y decían: «¿Qué es ese material?, ¡qué raro!», me miraban con cara de asco, y actualmente todo el mundo lo usa. Lo incorporé como también incorporé el hierro.

El desafío grande de realización fue cuando hicimos Agosto, Condado de Osage acá, que era una casa de tres plantas: planta baja, primer piso, segundo piso y después el techo, y la circulación, porque acá no se puede dejar nada fijo, porque tenés funciones durante el día y la noche. Esos son también otros elementos que hay que saber manejar, que tienen que incorporar el diseño y la organización, y cuando diseñás también tenés que saber cómo se va a desglosar y a veces tenés que hacer una escenografía como acá en la Atahualpa: una pared enorme, y ¿cómo la hacés para que después pase por una puerta común y corriente?, son elementos que hay que saber manejar. También vi a algún maestro llevar una escenografía al Solís y dijeron: «Hay que cortar». [Risas.] Sí, claro, o te comés algo, te podés comer una columna. Acá hubo uno... hay un camarín atrás del escenario, siempre hay uno en caso de que tengas que hacer una cosa muy rara... y se comió el camarín; cuando se movió la escenografía se pegó contra eso. Hay que conocer muy bien el lugar donde vas a trabajar, es fundamental el espacio para aprovechar las virtudes y solucionar los problemas.

En nuestro país hay una camada de dramaturgos y dramaturgas que están proponiendo desde hace un tiempo, otros espacios, otras miradas sobre la escena. ¿Te parece que estas nuevas dramaturgias influyen la forma de pensar los espacios al momento del diseño escenográfico?

en el centro y permitía un juego, un espacio separado de la acción que podías estar percibiendo.

¿Te parece que los espacios teatrales determinan tu forma de trabajo?

espacio y entonces cerraba todo, no quedaban los vidrios por un lado y el techo por otro, le incorporamos un piso y, por supuesto, las paredes.

¿Te parece que desde la década de los cincuenta hasta el día de hoy ha habido grandes cambios en el diseño escenográfico?

se incorporó después. Con Adán Torres una vez hicimos,

Es una vuelta de tuerca más. Me tocó hacer, cuando hice con Marianella En lugar del beso en MVD, una librería... el sótano era un chorizo largo, el escenario era una cosa alargada. Justo Adán se estaba por ir, y empezamos a movernos y conseguimos que nos prestaran unos ventanales de dos metros por setenta, que eran para poner directamente en los edificios, y diseñé todo; y claro, tenía espacios y transparencias que daban profundidad. Además, si usábamos planos sólidos, el espacio se achicaba y te quedaba un corredorcito. Entonces usar vidrios fue fantástico, porque quedó un gran pasaje

Es un diálogo. Vos tenés que dialogar con el espacio. Es más, hice como una parrilla de cañitos encuadrados; la fuga tenía los mismos espacios para acentuarla con líneas colgadas en el

Yo creo que sí. Es más, la ópera sigue manteniendo el telón pintado, pero el telón pintado es una veta que —yo a veces trato de decirle a los gurises— requiere alguna otra vuelta, no vas a pintar como hace cincuenta años, que a veces pintabas sobre papel. La tela

cuando se hizo acá en El Galpón Un violinista en el tejado, Omar Varela ya vino pensando en unos cubos que giraran y tuvieran espacios, que uno fuera casa y girara, y lo otro no me acuerdo bien, y después quería aprovechar a Chagall [Marc Chagall]; y había como casas, planos de cabañas, de casas de madera, y le dimos con las paletas de Chagall a todo. Además hicimos —que después no se animó a ponerlo derecho porque realmente hacía una fuerza enorme— dos cuadros, dos bastidores de cuatro metros por cuatro que eran... eso se quemó en el incendio. Era para tenerlo acá. Claro, era una presencia tan potente que se sacaron los marcos y todo eso. Ahí la pintura tenía un peso enorme, la plástica, por la paleta, por los colores, y todas las casas con mucho material mezclado. Yo creo que se va reciclando, se va reciclando todo; los volúmenes por ejemplo, que rompen con los telones, fijate que hoy eso nos parece nada, nos es absolutamente familiar, pero también por eso, por cómo se va reciclando con nuevos materiales. Antes se pintaba con una paleta muy baja; con Adán metimos color, cuando diseñé una escenografía para El Galpón, parece una pavada, pero te juro que transpiré ahí, porque él quería una habitación con su balconcito y no la quería flotando, cosa que me pareció bárbaro, la quería en ángulos, pero ¿cómo m... hacés para generar la idea del balcón cuando estás mirando desde arriba?, porque acá, en la frontalidad, es mucho más fácil hacer creer eso, yo digo siempre que el público viene a ser tu cómplice, de todo lo que le pongas, desde la actuación hasta una pared hecha de tela. Sabe que es escenografía, pero acepta. Entonces vos como diseñador y realizador tenés que saberlo. Mirás un balcón desde arriba y vos decís: «La p...». Estuve sufriendo días, hasta que se me ocurrió poner negro todo el piso alrededor, porque era todo una caja negra, entonces el balcón en cierta forma quedaba como separado.

Si tenés que nombrar a aquellos referentes que han influenciado tu labor...

fantástico. Y para mí, otro tipo fuera de serie es Adán Torres:

un tipo con una creatividad, un loco de m..., pero... Nos entendíamos bien en la función de escenógrafo, que tenías que hacer todo para que lo que dijera la obra fuera más visible. Porque también una escenografía te puede cambiar todo si dejás correr al escenógrafo. Una vez, luego de una obra le preguntó: «¿Te gustó la obra?», me dijo: «Sí, sí, me encantó». «¿Y de qué hablaba?», le digo. «Eh...» «Estaba buena la escenografía, ¿no?» [Risas.] Claro, era una obra tan barroca en su ejecución que si hubiera estado eso en una gran instalación la podrías haber disfrutado perfectamente, por la fuerza que tenía y la dimensión enorme que tenía, pero no creo que fuera ese el objetivo. Siempre digo que yo sé que hay otras artes de equipo como la música, la danza, pero son otra cosa, hay reglas como visibles, muy objetivas, en la orquesta si desafinás, marchás, pero igual, en el teatro, el trabajo de equipo es sumamente importante. Por eso yo admiro el fútbol, me gusta el fútbol, para mí es como el teatro, como por ejemplo ayer el Barcelona, con Messi, no sirvió porque lo marcaron bien, y no anduvo. Entonces yo veo en el teatro lo mismo, en la actuación, cómo se juega en equipo para que el resultado sea bueno.

¿Han cambiado las formas de hacer teatro en Uruguay?, ¿han cambiado las condiciones, desde que vos empezaste a trabajar a hoy, para hacer teatro y para ser diseñador teatral?

como dice mi maestra: «No hay que vivir en el lujo, pero hay que saber darse el lujo». Acá vivimos con eso. Cada tanto se hacen ese tipo de cosas, pero porque nosotros estamos acostumbrados a una puerta amurada a una pared, donde vos la golpeás y no pasa nada, pero en un escenario a veces no tenés de dónde agarrarla. En el Teatro del Centro tuve que solucionar una puerta así, que la golpeaban y la golpeaban, e hice una estructura. Eso lo aprendés también de otra gente como Miguel Duhalde que fue un maquinista que le enseñó a un montón de gente del medio, que están en la Comedia, que están en el Teatro Solís, un maestro de maquinistas, un tipo

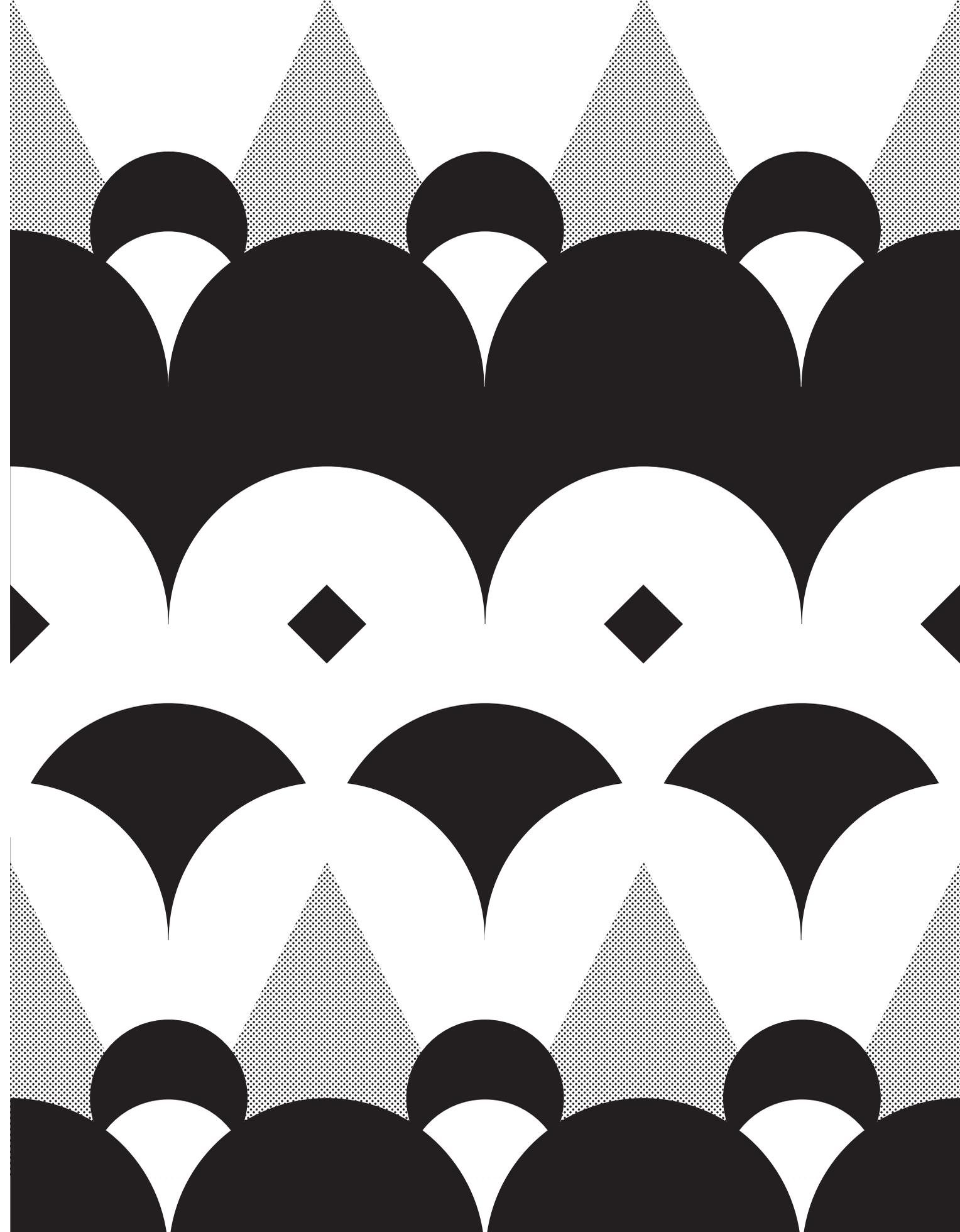
que amaba el teatro. En el caso de la puerta, cuando tenés una pared con tela vos no podés tener una puerta pegada, tenés que hacer todo un marco y separar todo un centímetro, entonces cuando vos golpeás la puerta, no toca nada del escenario. Esas son trampitas que aprendí con él.

Un hijo de Miguel y el yerno, vinieron acá cuando tenían dieciséis o diecisiete años, así que imaginate... Ahora tenemos grapadoras especiales, antes era con tachuelas... Me acuerdo de una escenografía en la que había quedado una ranurita en la unión de dos planos, y uno de los que está hoy en el Solís aprendió a colocarla, y desde la segunda fila ya no la ves. Eso te hace ver que realmente le gusta hacer lo que hace, que se compromete con el trabajo. Yo a los gurises de la Escuela siempre les digo: «Cuando hagan realizaciones de escenografía siempre conversen y pidan hablar con un maquinista de teatro, porque el carpintero es otro oficio que no tiene que ver con el teatro, el carpintero puede ser totalmente prolijo, pero puede realizar una escenografía poco práctica. Me ha tocado; una vez estaba trabajando en la Alianza de Estados Unidos, viene el Flaco Reyno [Oswaldo Reyno] y me dice: «Vení a dar una mano»; había mandado a hacer el diseño a un carpintero: unos bastidores de un metro por dos de alto, además ya había puesto dos cubos enormes donde los actores ponían los bastidores, y generaban otro espacio y después los sacaban. Los bastidores estaban muy bien hechos, pero estaban hechos con listones de dos por dos y entonces no los podían levantar, y con chapas de cinco milímetros. Tuvieron que recortar todos los bastidores, que estaban perfectamente hechos, pero el manejo del escenario los carpinteros no lo tenían, y por esa razón hay algunas cosas que solo el maquinista las conoce. Entonces yo siempre les digo a los gurises que consulten con los maquinistas, además el medio es chico y te pueden dar pautas, decir que algo no se puede hacer porque no es práctico. Por eso es importante cuando estás diseñando tenerlo en cuenta. Yo siempre lo digo cuando estoy en la parte de escenografía, hay que bajar a tierra. Porque vos podés diseñar una cosa sumamente bonita, pero capaz que no se puede realizar.

Segunda parte:

Trabajamos acá juntos dirigidos por Areval Jr., me hiciste acordar del director porque, prácticamente no hubo escenografía, lo que había era una pila de mesas y una pila de sillas. Otra forma de incorporar utilería, convirtiéndola en

escenografía donde a veces juntabas las mesas en un espacio con las patas para adelante, dos filas y listo. Como también puede ser un elemento utilitario, se lo digo siempre a los gurises, lo sacás de contexto para convertirlo en otra cosa, y con una repetición de repente el objeto se convierte en plástica, simplemente la experiencia de haber visto, yo que sé, La columna en el Circular, con taburetes: una pila de taburetes que se convertían en armas, se convertían en algo para golpear, perdían su significado para convertirse en otra cosa y ahí había una mezcla, esa mezcla creo que es muy de acá, de cómo un elemento cotidiano se transforma. Cuando yo dirigí Piedras y pájaros acá en la Sala Atahualpa, fue una situación muy austera, él quería piso brillante, y lo único que había era una mesa de tres metros, y todos trajeron fotos de gente, de abuelos, de bisabuelos, porque tenía que ver con la inmigración, entonces se hizo una fila que bordeaba el escenario, y esa mesa era mesa, pero también era otras cosas y yo no quería el movimiento de la mesa, entonces en mi búsqueda, fui a comprar unas crapodinas —que son rulemanes— y las afirmé a la mesa. Entonces el tipo pasaba, la dejaba en otro lugar y seguía de largo, eran todos movimientos continuos. Esos detalles son como fundamentales... la forma. Desde el punto de vista estético, más allá de que de repente vos en el juego teatral lo puedas incorporar cuando lo estás buscando, pero todo se junta, todo es aprovechable, por eso te digo, la Escuela Industrial me sirvió para eso.



Beatriz Arteaga

Entrevista: 30 de octubre de 2009

Fecha nacimiento: 14 de julio 1974 / Montevideo - Uruguay / web: beatricearteaga.wix.com/beatrizarteaga. EDUCACIÓN: 1996 - Egresada del Instituto Modus Vivendi, con el título de Diseñadora de Interiores y Equipamiento, hace una especialización en Diseño para el siglo XXI, Diseño de espacios relacionados con la cultura; dictado en E.I.N.A, Scola di Arte i Disseny, Barcelona-España. 2001 - Egresada de la E.M.A.D (Escuela Municipal de Arte Dramático Margarita Xirgu) con el título de Diseñador Teatral. 2002 - Beca en el atelier del Arquitecto y escenógrafo J.C. Serroni, Espacio Escenográfico, San Pablo-Brasil. 2003 - Participación en la 10ª Exhibición de la Cuadrienal de Praga 2003, (encuentro de escenógrafos y arquitectos teatrales en la Ciudad de Praga). Expone el proyecto: "Rey Lear en nuestro tiempo"; trabajo realizado en el atelier del escenógrafo J.C. Serroni, San Pablo 2002. Lugar de exhibición: Palacio de la Industria, Praga- República Checa. EXPERIENCIA LABORAL: Desde 2000 a la fecha, trabaja como Diseñadora Teatral de manera independiente en diferentes proyectos de escenografías tanto en la Comedia Nacional, SODRE, como en otros grupos de teatro: el Teatro Circular, Teatro El Galpón, Teatro Alianza Uruguay- Estados Unidos, Teatro Movie Center, etc...; así también montajes en galerías de arte, sala de exposiciones y eventos. 2004-2011 - trabajó en el área Técnica del Teatro Solís. 2010 a la fecha - trabaja en Bélgica / Montevideo como escenógrafa y directora de arte en publicidad. PREMIOS: Gana el Florencio Sánchez a la mejor escenografía y mejor espectáculo del año, por la obra: BlackBird, Montevideo 2011.



Nombre y fecha de nacimiento.

Beatriz Arteaga. Nació el 14 de julio de 1974. Vivo en Montevideo

¿Cuál es tu formación como escenógrafa?

Egresé de la EMAD en el 2001 como diseñadora teatral, pero previo a eso realicé cuatro años de diseño de equipamientos, diseño

de muebles y de interiores en un instituto privado, ahí fue donde hice mis primeras armas.

¿Trabajando con escenografías?

En realidad era diseño de espacios, de vivienda y comercial, diseño de objetos, tipo diseño industrial.

Pero en los últimos años en el instituto, tuve la oportunidad de diseñar vidrieras comerciales y abrí un estudio con una compañera de ese momento... ahí comenzó el gusto por la escenografía.

¿Cuáles fueron los momentos más importantes de tu carrera como escenógrafa?

En tercero de la EMAD, nos invitó Teatro en el Aula a diseñar vestuario de Hamlet y ese fue el primer paso. Después, a través de Osvaldo Reyno, nos invitaron a hacer una escenografía para

Juan Gabriel Borkman de Ibsen en El Tinglado. Mis comienzos fueron junto a mis compañeros de clase.

¿Cómo fue después de que egresaste de la carrera de Diseño de Interiores?

Luego de eso fui a España a hacer un postgrado para perfeccionarme. Cuando volví, hice cursos de pintura y plástica, y entré a la EMAD. Los dos úl-

timos años allí, tuve la oportunidad de hacer trabajos en diferentes obras teatrales junto a compañeros de clase. Egresé de la EMAD, y el último año antes de terminar —siempre con ese interés de hacer cosas y aprender afuera—, con mi compañera Mariana Duarte le planteamos a un escenógrafo y arquitecto teatral brasileño de nombre Serroni que queríamos hacer una pasantía en su atelier. Luego de intercambiar cartas y correos electrónicos, y de pasarle nuestros currículum y nuestros portfolios, nos aceptó y nos dijo que fuéramos a hacer ese estágio de cinco meses en su atelier en San Pablo. Ahí desarrollamos varios trabajos. Uno fue para una exposición que se iba a hacer en la Cuadrienal de Escenografía y Arquitectura Teatral de Praga 2003 y mi grupo fue seleccionado. Cuando volví, recibí una llamada de Osvaldo Reyno —que había sido mi profesor de escenografía— para invitarme a ayudarlo con una escenografía en El Galpón y obviamente acepté. Osvaldo, para mí y para el medio, es considerado uno de los mejores, era un honor poder trabajar con él e iba a aprender mucho.

De ahí en más comenzó mi trabajo junto a él, primero como asistente y luego la relación fue virando a una sociedad de amistad y de creadores. Hoy en día, si bien él trabaja por su lado y yo por el mío, nos juntamos específicamente para hacer determinados proyectos.

¿Cuál es tu metodología de trabajo?

Primero me hacen la propuesta, tengo charlas con el director y de ahí en más mi cabeza empieza a trabajar, y necesito papelititos

con rayas, lápiz... necesito empezar a proyectar mis ideas en papel. También asocio muchas cosas con películas, me gusta mucho el cine y también la pintura, el arte en general. Entonces asocio mi idea a una película en cuanto a gamas de colores o texturas, pero lo primero siempre es ir al lápiz y papel, o a cartonitos, para crear algún volumen, para mí

B
e
a
t
r
i
z

A
r
t
e
a
g
a

es lo más importante y más tangible. En una segunda etapa utilizo herramientas un poquito «más sofisticadas» como es AutoCAD o 3D Studio.

¿Cómo fluye la relación entre director y escenógrafo?

Hay diferentes formas de trabajar, depende de con quién te topes; algunos te marcan la cancha desde el vamos, entonces tenés que escuchar y estar abierto a lo que el otro propone, pero con delicadeza ir metiendo las cosas que pensás y que pueden mejorar el espectáculo. También he tenido la oportunidad de trabajar más libremente o de manera más experimental, quizás sea la instancia que más disfruto porque todos tenemos la misma prioridad para poner o sacar.

Es más horizontal.

Exactamente. Aun así, de la otra manera es muy enriquecedor. Me ha tocado trabajar con personas de mucha experiencia y eso realmente significó un aprendizaje brutal.

¿Te parece que en el trabajo colectivo es posible marcar una línea de trabajo estética personal?

Creo que sí porque uno ya trae —si bien a veces hay que amoldarse un poquito más a esas directivas que te marcan— una estética determinada, o incluso al dibujar, uno tiene formas que ya son tuyas. Creo que lo lindo de este trabajo es tratar de vincular lo que uno trae con la propuesta del otro.

¿Qué rol juega el espectador en las propuestas en las que has trabajado? Es decir, ¿qué presencia, qué grado de incidencia tiene al momento de pensar un espacio? Obviamente, el hecho escénico siempre está pensado para que alguien lo vea.

Yo creo que los escenógrafos junto con el director deberían elegir primero la obra y, después, en qué sala se va a hacer; si en una circular, una no convencional, una convencional, una a la italiana... Generalmente no se hace, pero desde ahí se debería empezar a trabajar. La realidad es que te invitan para hacer «esta obra» y es en la sala «tal», y uno se debe amoldar a eso.

Después de reunirte con el director, ¿cómo es la interacción con los técnicos?

¿Y con los actores?

Es importante tener una instancia íntima, a solas con el director, y después tener otras mano a mano con el iluminador, con el vestuarista, y recién ahí poder tener otra todos juntos.

Sí, claro. Para mí es muy importante, pero también es siempre considerando la puesta que quiera hacer el director en el caso de que él marque un estilo desde el principio. Uno tiene que considerar el espacio escénico tanto para los actores como para el espectador. No es lo mismo que el espectador esté de frente viendo el espectáculo que rodeándolo. Ahora es más difícil la elección del espacio escénico. Lo ideal sería construir ese espacio partiendo de lo que uno quiera transmitir, porque no todos los espacios se adaptan a todas las puestas.

Es importante tener una instancia íntima, a solas con el director, y después tener otras mano a mano con el iluminador, con el vestuarista, y recién ahí poder tener otra todos juntos.

Sí, también. Una vez que uno ya tiene concebida la idea —lo que no significa que no se pueda hacer cambios— es importante conversarla o mostrársela a ellos. Principalmente para que participen, no para que opinen si les gusta o no porque sería un caos; cada uno tiene que tener su rol y su lugar. Sirve para que sepan cómo se van a mover, siempre y cuando la puesta en escena exija tener el espacio escénico delimitado antes de empezar a trabajar. Cuando hay otras metodologías, en las que el espacio se va hacien-

do a medida que vamos trabajando, es diferente y el actor lo integra de otra forma. Ni mejor ni peor, sino de otra forma.

¿Con cuál preferís trabajar?

Me gustan las dos, ambas son un desafío. La diferencia está en el director con el que trabaje. Porque capaz que me dan toda la libertad, pero el director no me aporta mucho y termina siendo aburrido, porque uno necesita un ida y vuelta.

Según lo que decís, la clave estaría más en el director que en los textos...

De acuerdo, pero me refiero al momento de definir, porque otros escenógrafos nos han dicho: «Para mí lo primero es el texto, yo leo el texto y después del texto...».

Claro, se entiende, porque estás hablando desde una perspectiva de trabajo, sobre lo que vos te apoyás...

En el texto está, por supuesto.

Claro que el texto es muy importante, no todos los textos nos gustan a todos, pero al tratarse de algo que uno tiene que diseñar, tiene que crear, siempre está el director en el medio porque es quien hace la puesta en escena. Esa figura me parece muy importante, como también lo son, casi a la par, los otros compañeros técnicos, en realidad todos. No quiero destacar a nadie, todos son importantes, pero uno establece una relación más íntima con el director y con los técnicos.

Totalmente.

Nuestro país tiene una institución que forma escenógrafos, que forma diseñadores teatrales, es una oferta pública y tiene una cantidad de egresados por año. ¿Qué visión tenés de ese campo de trabajo? Teniendo en cuenta también las salas que hay, el medio teatral, la cantidad de diseñadores que trabajan y los que van egresando.

falta a veces es trabajar con gente que esté más a mi par.

¿Qué pensás de la formación que brinda la EMAD?

Considero que está muy buena, claro que hay carencias como en todos lados, yo la supe aprovechar y muy bien. Lo que me ayudó a mí fue que yo ya tenía otra formación relacionada o que podía servirme como complemento. La EMAD, además de cumplir un papel muy importante, también puede funcionar para introducirte en el medio teatral, para conocer escenógrafos, técnicos, directores, actores.

¿Creés que es posible una didáctica de la escenografía? ¿Se puede enseñar a diseñar espacios teatrales?

Como poder, se puede, pero no todos son receptivos y no todos tienen esa cosita acá. Hay cosas que se aprenden y otras que no; hay personas perseverantes que pueden seguir todas las instrucciones, todo el paso a paso, pero no te aseguro que resulte. Yo creo que esta es una profesión que la tenés que llevar adentro, te tiene que gustar y convivís con eso desde que naciste hasta que morís.

Yo creo que el campo es muy bueno. Creo que hay oportunidades, y las hay para todos, no somos muchos. Aparte, no todos los que entran a la escuela se dedican a esto. Como te digo, hay mucha oportunidad «física», pero a veces los directores «escasan» con sus técnicos, y eso está bueno para ellos, pero no para otros que recién empiezan. Entonces, si bien hay teatros, hay propuestas, también están estos grupos cerrados. Por eso, lo lindo es que cuando egreses de la escuela puedas formar un grupo de gente y desarrollar tus proyectos. En mi caso ha sido al revés, me ha tocado trabajar con gente de mucha experiencia, lo que me

B
e
a
t
r
i
z

A
r
t
e
a
g
a

De todas maneras, es una vocación que tenés que apoyar intelectualmente, no solo intuitivamente, por eso los estudios formales son importantes, sirven para «cerrarlo» a uno, porque uno puede ser muy creativo y plásticamente muy bueno, pero también necesita saber cómo sacar de adentro sus ideas. Hace muchos años, o por lo menos cuando comenzó Osvaldo y no sé si Goeckler o Mazza, no existía este tipo de formación. Ellos se tuvieron que hacer un poco en el día a día y en los distintos teatros independientes en los que se empezó a enseñar.

¿Te parece que hay una nueva forma de mirar el teatro, de escribir teatro y de generar espacios nuevos pensando muchas veces en salirse de lo convencional? ¿Eso influye en el trabajo del diseñador, o sea, influye en la dinámica de trabajo?

¿Esa nueva forma puede ser un nuevo camino de pensar la obra y buscar el espacio?

vencionales porque permite otras visiones y otra apertura a la creatividad.

En tu trabajo vos hablás de Osvaldo Reyno... ¿tenés algún otro referente?

Sí, considero que sí.

Sí, por supuesto que sí, yo creo que incluso son incentivos a nuevos caminos de expresión y a nuevos resultados. Además, es genial que se busquen otras formas de escritura, que las cosas no sean tan lineales o tan rígidas y convencionales porque permite otras visiones y otra apertura a la creatividad.

José Serroni de Brasil y Osvaldo de Uruguay.

¿Que técnicos, personalidades que influyen en tu forma de mirar el espacio?

Decís que hay oportunidades, ¿te parece que están al alcance de la mano?

que considero que el medio uruguayo es un poco irresponsable en general. No solo eso, sino también que uno tiene que comprometerse con lo que hace y con lo que quiere hacer. Hay que estar dispuesto a trabajar muchas horas, a meterse en ciertos lugares para poder lograr lo que se quiere, y no todo el mundo está dispuesto realmente, una cosa es decirlo y otra cosa es hacerlo.

Hoy estábamos mirando los bocetos de escenografía que tenemos en el CIDDAE de trabajos anteriores. Mirándolo desde tu trabajo hoy en día, ¿qué te hace sentir?

tipo de trabajos.

Obviamente muchos han influido, pero a medida que uno va haciendo sus cosas te vas despegando, es doloroso a veces, pero es muy sano.

No creo que nada esté al alcance de la mano, creo que uno tiene que poner mucho de sí y tiene que tratar de vincularse y hacer las cosas con responsabilidad, con mucha responsabilidad, por-

Me encanta, es muy vigente más allá de la estética, de evaluar el diseño o no de esas escenografías. Es hermoso porque ves cómo trabajaba el escenógrafo y uno sigue igual, han pasado 20 o 30 años y, sin embargo, por más que el mundo de la computación, de la tecnología ha llegado —yo lo uso y mucho— uno no descarta lo otro. Es algo que valoro mucho y me sigo identificando con ese

¿Qué momentos te parecen más importantes dentro de los trabajos escenográficos que se han realizado en nuestro medio? ¿Te parece que hubo un momento clave en el que se dieron cambios drásticos?

es una de las cosas que conlleva justamente a crear nuevos espacios, pero desde la última década sinceramente no veo grandes cambios en Uruguay, lo veo todo bastante lineal, y eso a mí me pone un poco nerviosa. Creo que hay que seguir trabajando para crear nuevas formas, pero para eso tiene que haber necesidades, esa es la clave.

¿Y las nuevas tecnologías? Hoy tenemos dos salas en el Solís con tecnología de punta en cuanto a iluminación y equipamiento escénico.

convencional, lo cual anula toda nueva expectativa. Estoy segura de que se pueden llegar a lograr cosas muy buenas, pero no he visto.

En la escenografía en general, a principios de los años sesenta o setenta hubo un cambio, un boom muy grande, y esto lo sé compartiendo con Osvaldo y con mi padre que era actor del Circular. Ellos venían de unos lineamientos muy formales, muy rígidos, y por diferentes necesidades sociales, políticas o económicas empezaron a romper con todo eso y a crear nuevas formas y nuevos espacios. De ahí en más creo que ha habido cambios, la dramaturgia

Por más que haya nuevas tecnologías hay que saber usarlas y hacerlo bien, y la mayoría de las personas no sabe, porque no todo el mundo puede tener acceso a ellas. De todos modos, lo que he visto relacionado a eso en nuestro medio son cosas muy repetitivas y que se dan muy tímidamente, de manera muy

Si miramos los programas de la Comedia Nacional de la década del cincuenta, había un diseñador y había un realizador. Es curioso, ¿no?

¿Cómo es eso? Antes, en el Solís había talleres y se realizaba todo acá.

según la puesta que se quiera hacer. En teatro independiente todavía se sigue un poco haciendo serruchar a los escenógrafos, serruchan y clavan y más, pero hoy en día —por lo menos como yo me he manejado— yo me encargo del diseño, de preparar los bocetos para la construcción de las escenografías y lo tercerizo. Ahí entramos en el tema de los realizadores de escenografía, que han quedado muy poquitos o casi ninguno, y realmente es una parte importantísima porque si no se realizan bien tus ideas todo es en vano. Yo creo que hay una carencia de buenos realizadores y que es un área que se está perdiendo justamente porque el Solís ya no tiene. Entonces quienes terminan ocupándose de esa parte teatral en muchos casos son los constructores de escenografía para publicidad. El problema es que es otro el detalle, otro el material. Los bastidores pintados que se construían, las molduras hechas a mano..., con la tecnología y la falta de gente con experiencia en eso, no me animo a decir que se murió porque es horrible, pero... supongo que debe quedar alguno por ahí. Y eso es algo que, por ejemplo, la EMAD no ha incorporado; creo que debería encarar lo escenográfico desde el punto de vista de la realización más allá del diseño.

En realidad, a veces sigue funcionando así. Por ejemplo, ahora yo boceto, diseño un espacio, hago la planimetría y los dibujos, y lo realiza otro; a veces realizo detalles, pero en realidad lo mando a realizar a otro lugar. La realización es un gran tema.

Ahora tenés que tercerizar. En realidad, ya el Solís no tiene esa parte de producción, lo que se hace es pasarle el trabajo a un carpintero o a un artista plástico,

¿Cómo influye lo económico a la hora de pensar la escenografía y proyectar?

Obviamen- te influye, pero uno no tiene que poner lo económico primero, tiene que tratar de explotar y después buscar los medios para poder realizar eso, y recién ahí viene lo económico.

Hay algunas cosas que se te pueden restringir, pero para mí uno no puede poner excusa.

Algo que está muy conectado con lo que es la realización es que todo es rápido, eso a veces favorece, pero a veces te juega en contra; a nosotros definitivamente nos juega en contra. No hay tiempo para reflexionar, para ver, para sentir las cosas que estás haciendo, entonces últimamente los productos que uno ve por ahí no están muy bien realizados o bien paridos porque se quiere todo rápido y mil cosas a la vez. Yo sé que también hay una necesidad económica, que uno tiene que tener varios trabajos o hacer un trabajo en determinado tiempo porque tenés que producirlo así, pero tendríamos que retomar la vieja escuela, poder diseñar algo que pueda complementar las dos cosas. Por eso, las grandes producciones como Mnouchkine son como son, la gente rinde de otra manera porque son subvencionados y se pueden dedicar a eso de lleno sin problemas económicos.

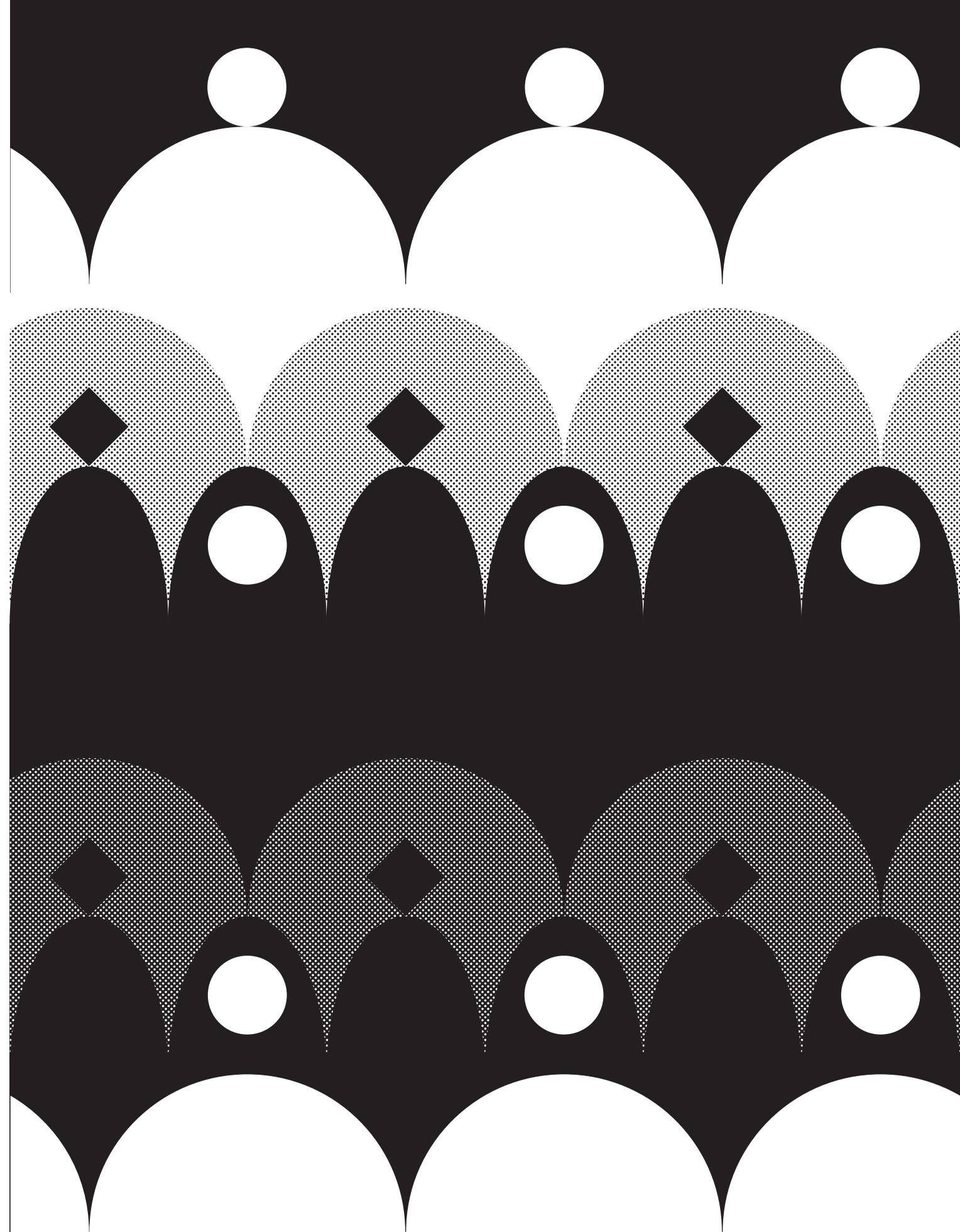
Pero hay mucho de épico también en eso, ¿no?

Sí, totalmente. Como me apasiona, entonces voy, empujo y lo hago, aunque no tenga las condiciones ideales.

El arte siempre es así y tiene que ser así. Cuando en el arte ya tenés todo y estás muy cómodo, empezás a producir mal, tenés que sentir —como decimos con Osvaldo—«hambre» en cierta forma.

B
e
a
t
r
i
z

A
r
t
e
a
g
a



Enrique Badaró

Entrevista: 27 de agosto de 2009

(Enrique Javier Badaró Nadal. Montevideo. 1/ agosto/1956). Escenógrafo, pintor, docente. Formado en el taller de libre expresión dirigido por su madre Mirta Nadal de Badaró y en el Eduardo Formassari, luego en Club de Grabado y alumno de Cléver Lara. Estudió en París y La Habana, y desde 1996 en el taller de Nelbia Romero. Participante en numerosas exposiciones y ganador de varios premios y becas, entre ellos el Paul Cezanne 1984 de la Embajada de Francia, Autor de la escenografía documental América, 500 años después (1991), director de arte del filme Patrón (1993), realizador en el taller estable de escenografía del teatro Solís y coordinador de las actividades plásticas de la IMM. Referencias: 1979 - El Lazarillo de Tormes, vers./codir. Horacio Buscaglia c/Héctor M. Vidal. (Gaviota, Anglo), amb. 1981 - El burgués gentilhomme, de Molière. Dir. Edo. Schinca. (C. Nal., Solís). 1985 - Muerte accidental de un anarquista, de Dario Fo. Dir. Marcelino Duffau. (Candela), telones; Sueño de una noche de verano, de Shakespeare. Dir. Sergio Otermin. (C. Nal., Solís), másc. 1986 - Las damas del buen humor, de Goldoni. Dir. Elena Zuasti. (C. Nal., Solís). 1992 - Dandín, s/Molière, vers./dir. Luis Cerminara. (id., id.); ¿Estás ahí, Montevideo?, de/dir. Luis Trochón s/Ramón Collazo y Víctor Soliño. (solís). 1995 - El bizco, de Marta Degracia. Dir. Ernesto Clavijo. (C. Nal., Z. Muniz). 1997 - Baal, de Brecht. Dir. id. id. (Casa Com., Al.Ur.-EE.UU.); El Plauto, de Carlos Trías. Dir. Fdo. Toja. (C. Nal., Solís), másc. 1998 - Ubu rey, de Alfred Jarry, adapt./dir. H. Buscaglia. Florencio. (Circular), esc. 2001 - Top dogs, de Urs Widmer. Dir. Gustavo A. Ruegger. (C. Nal. Al. Ur.-EE.UU.).



¿Cuál es tu formación específica en el terreno de la escenografía?

Bueno, la escenografía —como el resto de mi formación— es bastante plural, te diría que hay un eje fundamental que son las artes visuales a partir de distintas vertientes formativas de la infancia, como la libre expresión, talleres cada vez más ligados a una metodología de trabajo, la parte de dibujo de volumen con la cerámica, y la de pintura con las técnicas más tradicionales, también la parte más metódica, todo lo que tiene que ver con el grabado. Todo esto me ha permitido una visión espacial estética y sensible de lo escenográfico. Por otro lado, todo lo relacionado con la arquitectura, tengo el título de arquitecto. Cursé las áreas básicas hasta cuarto año, trabajé el tema de la tridimensionalidad del plano, de la bidimensionalidad de los bocetos, lo constructivo, la visión metodológica de la resolución de espacios funcionales, la circulación, cómo resolver un espacio no solo estético, sino habitado. Esas son las dos vertientes de más respaldo académico, y después, te diría que hay todo un respaldo empírico que fue haber trabajado en el taller durante 15 años. La complementación técnica fue convivir en directo con el resto de las formas de expresión y de realización teatral y, nosotros en particular, trabajar en un taller vinculado a las escenografías.

¿En qué período fue eso?

Desde el año 81 al 96. Tuve, digamos, empleados del teatro que fueron mis maestros; me formaron empíricamente, pero también trabajé en conjunto no solo como realizador de sus escenografías, sino en un mano a mano con Claudio Goeckler y con Hugo Mazza, con ellos dos trabajamos en lo cotidiano, pero después el contacto con los grandes escenógrafos Carlos Carvalho, Osvaldo Reyno. Esa es la gente con la que me vinculé, aprendiendo. El acceso al teatro y a la escenografía teatral es una pasión de siem-

pre. Hay caminos zigzagueantes que se cruzan: la expresión plástica y las artes visuales en cuanto a lo volumétrico de las instalaciones y después, por un lado, la escenografía pura y, por otro, las artes bidimensionales puras.

Como espacio o momento más trascendente, ¿podrías señalar el ingreso al Teatro Solís?

Sin lugar a dudas, el aprendizaje pragmático, o sea, 15 años realizando para la Comedia Nacional, para compañías extranjeras, nadie me puede ganar —entre comillas— en lo que es una realización; además, lo que tiene que ver con el diseño escenográfico y toda la formación, el Taller Malvín, con Clever Lara, con Guillermo Fernández, el Club de Grabado de Montevideo, y también en el exterior recibí formación muy intensa, en cuanto a lo que me dejó. Todo me ha aportado para el tema de la resolución del espacio escenográfico. Un ángulo que se complementa con esto es toda mi carrera cinematográfica, si bien nunca me desarrollé específicamente en escenografía, siempre trabajé como director de arte. La dirección de arte en el cine, lleva a trabajar dirigiendo escenógrafos y a resolver temas espaciales de locación artificial, de locación natural, de adaptación de locaciones semiescenográficas, donde cada espacio real de la escenografía tiene, muchas veces, instalación de intervención escenográfica performática, muy interesante. Son los lenguajes teatrales y los cinematográficos, primos hermanos en cuanto a la forma de abordar, respecto al director con los actores. Hay un montón de puntos en común y otros que no lo son.

¿Cuál es tu forma de trabajo?

En general, no soy muy ortodoxo, la forma habitual de trabajar es, primero, establecer una lectura del texto y, después, si los tiempos dan, el ideal es crear

una instancia de diálogo de forma muy vaga, muy imprecisa, donde más que nada se hable de impresiones, de asociaciones libres relacionadas con la obra, a partir de poemas... Compartir momentos especiales con el director, hablar de todo, solíamos hablar mucho de pintura. A partir de esas charlas viene un tiempo de empezar a bocetar ideas que no tienen una relación estricta con el espacio concreto en el que vos trabajás, sino que son ideas que están vinculadas con representar en forma gráfica esas sensaciones iniciales, dibujos libres. Hay que empezar a trabajar —desde una instancia concreta, movimientos de actores de una planta escénica— conformando la creación de dibujos y de bocetos y así poder ver lo más cercano a la realidad.

Hasta el día de hoy, ¿trabajás no con la asociación de planos, sino con los materiales que utilizás?

Por supuesto que no me genera el placer de hacer el dibujo, de armar las maquetitas, todas esas cosas; abordar la maqueta tridimensional real no se compara a tener un vidrio que te separa, como en la pantalla de la computadora. Los últimos trabajos los hicimos en forma digital sobre todo por un tema de tiempo de entregas, muchas veces de prolijidad, pero en ese sentido soy ecléctico, no tengo una forma estricta, es más, a veces trabajamos sin maqueta, otras trabajamos solo con maqueta; pero creo mucho en los equipos, en la retroalimentación —sobre todo con la nueva generación que maneja tecnología—.

Hablabas de equipo, ¿considerás que tenés una línea estética definida de trabajo en cuanto a lo escenográfico?, ¿cómo visualizás el tener que trabajar en un espacio que tiene una naturaleza colectiva?

donde a su vez hay jerarquías y áreas de trabajo que inciden de forma diversa. Una de las cosas que no te comenté, cuando hablábamos de la instancia de trabajo, uno de los elementos más importantes para mí es, desde el principio, desde la primera o segunda charla, empezar a trabajar en diálogo con el vestuarista y con el iluminador.

Con el resto del equipo técnico.

es una especie de triunvirato: trabajar directamente con el escenógrafo con el iluminador y con el vestuarista, pero están los otros técnicos que pueda haber, el mascarero que hace las máscaras, que hace los sombreros, los efectos especiales.

En cuanto al estilo, no tengo un estilo muy marcado, me voy adaptando mucho a las necesidades. He estado trabajando, en este último tiempo, con actividades del tipo espectáculo —pero que no son tal cosa— que incorporan lo teatral, la danza, pero no son únicos. Trabajo mucho con planta libre con incorporación al elemento arquitectónico y con mucha estructura de circulación vertical tipo andamios, escaleras, estructuras funcionales que funcionan como estructuras estéticas. Trato que la parte estética, esa idea de falsedad del teatro, sea lo más reducida posible. Hay una escenografía que fue la que más me gustó hacer: en la sala Alianza Uruguay Estados Unidos con Ernesto Clavijo hicimos Baal de Bertolt Brecht; quité todos los elementos de la sala, la pelé;

[Risitas] Bueno, el espacio de naturaleza colectiva es, justamente, una de las grandes fascinaciones; es decir, todo lo colectivo —por mi formación y por la época en que me formé—, de alguna manera, es una de las atracciones mayores. El desafío es poder compartir trabajo con los demás, el convivir con otras necesidades, con otras psicologías, con otras formas de sentir; ese es uno de los elementos que más me atraen, el hecho de trabajar en un espacio colectivo no homogéneo

Con el resto del equipo técnico, con el director de fotografía. No existe mucho la noción de director

la pared del fondo tiene como una viga gigantesca de piedra para revocar, pintamos todo eso con un color beige y el trabajo en exclusiva de esa parte —que era la más omnipresente— fueron las luces rasantes que generaban las texturas. Además había un par de elementos y una rampa, pero el despojamiento es lo que más me interesa; para ese caso, usamos la desarticulación del espacio de manera que el público tenga que moverse. Por ejemplo, una escena que está sucediendo armada con plataformas en el medio de la platea y que parte del público tenga que darse vuelta y ver qué está pasando atrás; o partes de la escenografía que se van creando por los mismos actores a medida que va transcurriendo la obra con la presentación de pinturas o con la acumulación de elementos o cosas por el estilo. Esto lo he usado, hasta hace poco, sobre todo para actividades que son de teatro y algo más, es decir, que incluyen ballets, performances, que tienen como una multidisciplinariedad intensa.

¿Cómo te parece que es el vínculo entre los escenógrafos dentro de un medio como es el montevideano, y a nivel nacional y regional?

En lo personal tuve la experiencia de ser docente en la EMAD sobre todo en la parte técnica, enseñé escenografía de primero, que en realidad es una introducción a la escenografía y me mantiene en contacto con escenógrafos, hasta el año pasado estaban Osvaldo Reyno, Adam Torres y Gerardo Bugarín. Hay un vínculo muy fluido, un intercambio de las experiencias personales y de los materiales que valoro como muy positivo. Estamos todos enfrentando los mismos problemas: salas mal equipadas, falta de presupuesto, carencias tecnológicas importantes, o sea, hay toda una problemática compartida por todos, yo te diría que el medio en general es muy sensible a todo eso y hay como un criterio bastante ordenado en cuanto a la relación entre los técnicos. También

la relación con los otros técnicos, vestuaristas, iluminadores, etcétera, en mi caso siempre ha sido armónica y de muchísimo intercambio.

También, estamos con esa sensación compartida de que deseáramos estar en este medio, pero con otras herramientas, con otras posibilidades, con otro presupuesto y —esto ya es viejo— defendiendo el espacio del escenógrafo uruguayo. Pienso que, por ejemplo, las temporadas de ópera deberían recurrir a escenógrafos nacionales. Habría que arriesgarse a que espectáculos de envergadura tuvieran una presencia —no sé de qué forma, si total o parcial— de diseñadores uruguayos, ¿no? Y además, introducirse en los lenguajes de actividades performáticas donde el espacio tiene que ver con otros lenguajes.

En el congreso al que voy a ir ahora en Francia lo escenográfico se vincula a lo museístico y lo museístico a las artes visuales y las artes visuales a lo arqueológico. Poder abrir el abanico, el espectro de las posibilidades del escenógrafo.

También está carnaval, están los desfiles de moda, los stands de las ferias, hay un montón de pasos en los que nos podemos desarrollar, un montón de cosas bien interesantes.

Cuando hablamos de lo teatral como espectáculo más acotado, de pronto, hay otras carencias.

En lo regional, en los años 90 tuvimos un par de experiencias muy importantes en un congreso en Río de Janeiro durante un mes, dedicado a lo teatral, con arquitectura teatral e iluminación, entre otras cosas. Congresos superimportantes donde se juntaban cerca de 40 personas con todo financiado, donde no había que mendigar nada, visitando todos los teatros de Río de Janeiro, produciendo pensamientos, produciendo discusión, produciendo encuentro. Debería haber muchos más encuentros como esos, pero ya sabemos que todos estos intercambios culturales a nivel regional son una especie de contradicción; hay muchas palabras en lo político y, después, en la realidad, ese intercambio creativo se dificulta y hay muchas trabas e inconvenientes de factibilidad. Brasil y Argentina, se sabe, con otro poderío económico.

Incluiste el tema de la enseñanza, de la formación de escenógrafos en un medio que presenta muchas posibilidades de hacer cosas, pero que son precarias, ¿qué rol juega la EMAD en este contexto?

Creo que en primer lugar la EMAD está generando técnicos con una visión sumamente orgánica de lo que es el espectáculo: el técnico pasa por tres años transitando por vestuario, escenografía, maquillaje, iluminación y utilería, entre otro montón de cosas. Es formado en el área técnica y recién en el último año elige dos especialidades que pueden ser iluminación o escenografía y vestuario. En general, el egresado de la EMAD no sale solo como escenógrafo, tiene además un muy buen conocimiento general, eso le permite que a lo largo de una futura carrera trabaje sin problemas y resuelva distintos temas, como lo veo a diario en el teatro respecto a vestuario e iluminación; o vestuario de carnaval, o vestuario en publicidad. Se introduce entonces uno de los temas que me parece importante, que es el tema de la cinematografía; sin lugar a duda, cuando se apunte más a la profesionalización del cine, que va a ser una realidad, se tendrá que recurrir a los egresados de la Escuela, porque ellos reciben una formación muy intensa. Dentro de la EMAD he hecho tutorías de alumnos con pasantías en óperas, como montajistas de escenografía en encuentros de performance, como asistentes de dirección de arte o escenógrafos en cine y se les ha abierto un campo enorme. Creo que la enseñanza de la Escuela es dinámica, hay un natural crecimiento hacia los lenguajes nuevos; así como van incorporando lo digital, ellos se van filtrando hacia lo teatral, el carnaval, el cine y la publicidad. Creo que está muy bien que haya técnicos egresados de un lugar serio, que tengan posibilidades de trabajo.

Lo teatral es de a ratos lo central, pero no es todo, es una parte. Yo creo que esto está bueno porque, en definitiva, van a ser los futuros técnicos de la industria del espectáculo.

Sin duda, es esencial tener un espacio formativo de educación —en mi visión integral del espectáculo y de la formación artística— donde se consoliden las actividades, los lenguajes y las técnicas teatrales de escenografía y vestuario.

¿Considerás que existe una didáctica de la escenografía; que se pueden transmitir esos conceptos?

Sin duda, cada uno tiene una visión de la enseñanza y de la docencia diferente, y está bárbaro que así sea. Mi visión de lo que es la docencia o la educación tiene como dos grandes bloques. Uno que tiene que ver con la formación global integral sensible, de libre asociación, de apertura de cabezas, donde el que está siendo formado camina libremente por todos los rincones del mundo de lo visual. Luego, toda esa formación, esa información, se mezcla con el segundo bloque: la exploración de lenguajes propios, el respeto al individuo y sus tendencias estilísticas, me parece que es fundamental. Tengo muchos casos de los que podemos charlar, es una elección muy abierta en la cual el muchacho que se está formando se puede emocionar con un tema musical, con una obra de teatro, con un sonido, con una obra de arquitectura y, por otro lado, acompañando hay una enseñanza que va a vertebrar todo eso en función de códigos específicos de lo que es el diseño. Para mí, la diferencia entre las artes visuales y el diseño es que en las artes visuales el creador tiene la absoluta libertad de hacer lo que se le cante en el lenguaje que quiera en el tiempo que quiera, y luego, que lo mire el que quiera; el diseñador utiliza ese lenguaje, pero en función de algo concreto que, en general, no es él mismo quien dice lo que quiere decir. Ese rol como de intermediario entre ese mundo y la creatividad, no perder esa potencia pero transformarlo en un elemento racional, funcional y que esté al servicio de las ideas de otras personas es lo que hace la capacidad del diseñador; pasa en diseño gráfico, también en diseño de moda.

Respetando ese concepto de educación es que, yo creo, se puede dar pautas de enseñanza de la escenografía, del diseño escenográfico y de la realización escenográfica.

Obvio, siempre los más veteranos vamos a estar con el plus de la experiencia, los años. Por ejemplo: si utilicé plástico picado pasa tal cosa, o me revolví con esto; tendremos ese plus y los jóvenes tendrán el plus de la energía nueva y de las nuevas tecnologías, entonces, ahí es donde se da el punto mágico de la comunión educativa, uno y otro se retroalimentan. En cuanto a la formación de lo escenográfico, después de una etapa de exploración de lo espacial, del acercamiento a los lenguajes del mundo real, de la escala de las relaciones

de medidas, comienza un trabajo mucho más exigente en la medida que significa incorporar el lenguaje expresivo a necesidades concretas, a la resolución funcional, el acercamiento de lo que tú vas a hacer a la realidad técnica, dónde conseguís los distintos materiales. Todo el tema de producción es esencial y mi generación no lo tuvo, porque era una generación que salía a buscar lo que había para resolver una obra, ahora afortunadamente existe una materia en la EMAD que es Producción, entonces ya los muchachos incorporan desde temprano la visión de armar un presupuesto, de saber dónde se consiguen los materiales, de conocer qué cantidad de mano de obra se necesita, de entender y discernir con claridad entre lo que es diseñar y lo que es realizar, entonces toda esa enseñanza hace que la persona salga muy formada y con los roles muy claros de la dignidad del trabajo. Son etapas distintas, cada una perteneció a épocas y momentos distintos.

Hay otra parte de la formación que tiene que ver con la voluntad y el esfuerzo de cada estudiante de nutrirse, ver mucho teatro, mucho cine, ópera, carnaval; eso va a hacer una sedimentación de napas culturales, visuales, que van dando el yeito; las instituciones te pueden dar un montón de herramientas, pero en definitiva hay algo que es único, y no es la arrogancia de decir el nombre, pero llega el momento de decir «soy fulano de tal» y eso es intranferible. Aprenderás muchísimo como escenógrafo, pero va a venir uno con un don creativo innato u otro con un don especial de comunicación con el director, y es ahí que se van formando, es un conocimiento que no vas a encontrar en las instituciones. Sin duda, el apoyar los institutos, los espacios de formación académica de diseño teatral, es fundamental, creo que como país nos estamos jugando de alguna forma un pedacito de futuro; de hecho, hay alumnas mías que sin haber egresado fueron seleccionadas para las bienales en Praga, o gente que obtiene becas para Brasil o México, hay todo un proceso de mucha seriedad y de horizontes nuevos que se les abren.

Hablabas del tema de la formación y del cambio, también del encuentro entre generaciones. La dramaturgia —en nuestro país en particular— tiene ciertos procesos de cambio y surgen nuevas dramaturgias, desde tu perspectiva ¿creés que está incidiendo en la forma de hacer escenografía?

Creo que sí, por ejemplo, el posgrado que hicieron las chicas y los chicos que egresaron en 2006, me acuerdo que yo no estaba en el país en ese momento, o el examen final del 2006 de Coco Rivero, donde en un caso a partir de la generación de un texto —ya más cerca de la dramaturgia— hicieron que prescindieran del espacio tradicional del teatro y utilizaron una casa vieja, la cárcel de Miguelete, todo eso va generando repercusiones muy importantes en cuanto al concepto de lo escenográfico, el concepto de una de las cosas que más me interesa que es la escenografía y la arquitectura, es uno de los temas para mí más importantes desde la antigüedad. Hay montones de ejemplos en los que la arquitectura es la escenografía o la escenografía es inexistente porque es arquitectura teatral. Creo que, sin duda, las nuevas formas de la dramaturgia o las reinterpretaciones de la dramaturgia tradicional provocan a su vez reverberaciones en la forma de resolución de los espacios y la estética que se está buscando. Hay un tema muy apasionante en el teatro, para mí, que es la mentira, de hecho en el lenguaje popular muchas veces teatro es sinónimo de mentira: «está haciendo teatro» es «está mintiendo», ¿no? Lo escenográfico tiene una raíz muy lógica, fijate que hasta la etimología tiene que ver con eso, la graficación de la skené, si bien tiene un origen humilde es la forma arquitectónica de una parte del teatro, escenografía implica que esa skené de piedra contundente, sólida, ya no lo es más, porque pasa a ser una graficación, o sea, a «dar la idea de...», creo que hay algo muy vinculado a todo el arte renacentista en que la escenografía tiene que dar sensación de que es otra cosa. Ahí tenemos aljibes de espumaplast o dragones de mimbre y papel maché o casas de tela, en definitiva no importa, porque se ve y no se toca y no hay una relación directa del espectador como para comprobar si el material es real o no, eso lleva intrínsecamente a un concepto de la estética y la filosofía muy interesante, que es todo el vínculo con el kitsch, en ese sentido ha habido muchos dramaturgos, directores de

teatro que se han antepuesto a eso y han exigido trabajar con los elementos reales por un tema de concepto, entonces si hay una fuente y es de piedra, buscan el espacio donde se encuentre. Pero lo escenográfico es más una intervención sutil, más la proyección metafórica del espectador en cuanto a ese querer ser, pienso que ese concepto de mentira-verdad es uno de los elementos más críticos en cuanto al trabajo del escenógrafo. El teatro japonés no usa escenografía, la arquitectura teatral tampoco es tal, todo es simbólico y politizado, y no existe el concepto de escenografía, sino que esta está dada por el movimiento del actor, su palabra y, en algún caso, elementos muy puntuales, que pueden ser una balsa o una casa; ni siquiera utilizaría, porque un abanico puede significar una copa, un cuenco, un remo.

La noción de cambios, de que quede estético y ético, de las técnicas del teatro está íntimamente ligada a las formas de dramaturgia y a las formas de interpretación de dramaturgia tradicional, lo que da como resultado un montón de posibilidades nuevas.

Que abren...

Sí, que abren, sin meterlos en el cine o la televisión que son lenguajes maravillosos, en general mal usados, sobre todo la televisión, pero que permite las otras formas. Una cosa interesante, supongamos un espacio televisivo, por ejemplo Tinelli, que es un horror dentro de la cultura ideológica, pero desde el punto de vista de la coherencia de la escenografía y del espacio escenográfico presenta una honestidad total: no pretenden representar nada, es eso, no están armando nada. Es mucho menos ético cuando ves escenografías en televisión que quieren aparentar —las comedias baratas, los culebrones— y están despegadas de la realidad, porque uno nota que es televisión

. A su vez en televisión tenés, por otro lado, la ubicación de la imagen de hechos reales que a los efectos del espectador funciona igual, porque está recibiendo imágenes y narración tanto en Tinelli como en un informativo, está viendo la imagen real —si estoy viendo las torres gemelas cayendo, desde el punto de la percepción de la imagen a mí me llegan igual—. En ambos casos puedo creer o no creer lo que estoy viendo, o discernir. Es mucho más descarnado, más frío, pero más real la caída de las torres que el culebrón, o igual de honesto la caída de las torres que Tinelli. O sea, ninguno quiere

representar otra cosa. No se utiliza un espacio real con un drama funcionando ni un espacio ficticio en el que se produce una representación, todo esto me parece que es muy interesante. La televisión es un fenómeno que muchas veces nos genera tanto asco que —en lo personal— uno no puede tomar una perspectiva real, es un espacio de generación de pensamiento, de ideología y análisis maravilloso.

¿Qué rol cumple el público en tu diseño?

Yo trabajo para el director y para su idea, ¿no? Y por otro lado trabajo para el público. En general, en la medida que acordemos con el director, soy muy partícipe de que el público tenga un rol activo en lo posible dentro de donde están sucediendo las cosas, pero a mí no me gustan las obras en las que el público se siente obligado a actuar o se siente presionado, porque no me gusta estar en ese lugar, en esa situación.

Sí, desde donde esté el público, lo respeto como observador y puede tener un rol dinámico. Por ejemplo, los espacios en los cuales yo usaba planos en distintos lugares y el público tenía que moverse implicaban como una percepción distinta de incomodidad, o de comodidad por la cercanía, o de impacto. Pude ver varias puestas en Brasil en las cuales fui público y como tal caminaba adentro de una casa, o nos trasladábamos en ómnibus por la ciudad, me parecía que era muy interesante.

En los últimos trabajos de tipo escenográfico que hice para eventos en los cuales había un guión pero sucedían cosas rutinarias, el público era fundamental, a medida que se movía de acuerdo a lo que estaba pasando tenía la posibilidad de estar observando lo que sucedía en un lugar, en una escena, pero también podía observar a un artista generando un gran mural o podía estar bailando junto con bailarines en el otro piso de arriba. Me gusta mucho cuando el público es libre de elegir sin presiones. Es increíble, en eso que hablábamos de mentira y verdad, cómo uno va al teatro, sabe que es mentira, que no pasa nada; de hecho, cuando está allí, está adentro, y en ese estar adentro hay un pacto sobre cuál es el límite. Muchas veces se utiliza al público compulsivamente. Se podría hablar de un montón de experiencias en lo teatral y lo espacial que tienen que ver con el carnaval, con los desfiles, el baile en la calle, el teatro en la calle, y otras que implican otro tipo de vínculo entre el autor, el espacio.

Respecto a lo que vos decías sobre dónde se pone el eje del trabajo, ¿es en el trabajo con el director?

Sí, sin duda, a diferencia de mi trabajo como artista plástico en el que el eje soy yo, entonces, sigo a quien le hablo, si me quieren ver, bien. En estos casos el trabajo con el director es el pacto inicial, lo que pasa es que uno

a medida que va creciendo, que va envejeciendo, te van llamando los directores de teatro o de cine que saben que tenés cierta sensibilidad, por lo que ya hay como un preacuerdo tácito que adelanta el camino, no hay que pactar cosas muy raras. Me acuerdo de una escenografía en la Zavala Muniz (la sala no era como es ahora) que hicimos con Ernesto Clavijo, en la cual todo funcionaba en un espacio semicircular, pero a su vez había muchos elementos escenográficos atrás de cada platea; el que tenía elementos atrás no podía ver demasiado eso, pero el público de enfrente funcionaba como parte de la escenografía, interactuaba con esos elementos escenográficos, fue muy interesante. Creo que son cosas seductoras para trabajar y son puertas abiertas para que las distintas generaciones vayan encontrando su propio lenguaje.

¿Referentes en tu trabajo?

Un poco por generación y por formación, casi todas las experiencias de los trabajos de escenografía y especialidad me han generado como una gran atracción, eso desde el punto de vista de los fenómenos teatrales, que me interesan. En lo nacional, sin desmerecer, te diría que es el trabajo de Claudio Goeckler, de Adam Torres; son los que me han marcado por su tarea de impacto, de refinamiento, de coherencia con el lenguaje. Después, sin duda, todo lo que yo hago, la formación en arte y artes visuales es imposible separarlas. Mi fuente primera es la historia del arte.

En general, son esas primeras charlas que yo tengo con directores de cine, de teatro, directores de fotografía; yo me voy con toneladas de fotocopias —hoy en día me voy con la computadora— de pinturas y voy viendo las escenas. Entonces me pregunto cómo pueden aparecer escenas donde uno persigue más la luz, o escenas más impresionistas o más expresionistas en cuanto a color y formas, en definitiva eso es por una formación —o por una deformación— personal, pero la referencia sería como una pulsión de la historia del arte, sin lugar a dudas. Claro, vi escenógrafos que no puedo

dejar de nombrar como Mario Galup, llegué a ser alumno de él, además, me parece que fue un maestro de maestros. Y te diría que en alguna medida —si bien no siempre concordaba en lo estético, pero sí en el punto de vista del manejo, en algunos casos— otro referente es Carlos Carvalho, que me dio pautas de trabajo sobre todo en el manejo del espacio. Pero uno busca.

Es en cuanto a la huella, justamente.

La huella, el primero que me marca y bueno.

Si te parece, te voy a mostrar algunas fotos, para saber si las formas de trabajo en lo escenográfico —mirando esto— han cambiado, qué punto de equilibrio puede haber en torno a esos cambios, y ver las técnicas.

Claro, es el boceto tradicional que no ha cambiado. Uno de los objetivos nuestros en la EMAD, por ejemplo, es que los muchachos lleguen a poder expresar a través del color, las formas y los elementos rudimentarios del dibujo técnico, las relaciones espaciales. Con lo digital se pierde un montón de elementos que hablan justamente del sabor de lo que quiere decir el artista, por un lado, por otro lado —que pasa muchas veces— este tipo de boceto depende mucho de la comunicación con el realizador

: «yo veo esto, pero tú querés que esto sea pintado, ¿cómo?, y la mancha, ¿es así? o tú querés un empapelado perfecto de fondo», entonces, ahí es donde empiezan las cosas.

¿El director requiere este tipo de material para poder definir?

Claro, porque vos puedes decir, ahora con los métodos digitales... ¡Esto es una belleza!, yo lo tendría colgado, ¿esto es de José Echave?

Por ejemplo, yo miro esto y pienso que podría ser ideal para sacar una gigantografía y tener en gigante las texturas del trazo del escenógrafo, ¿no? Lo que yo deduzco es que estos son árboles que se iban a hacer, porque a Echave lo conocí y sé cómo trabajaba, él mismo realizaba. Tener la posibilidad

de que esto se haga a través de gigantografía, que guarden mi trazo en la escala enorme, va a ser una cosa maravillosa. Después, esto lo resuelvo con distintos planos recortados con trazos de crayolas, con pinturas. Muchas veces es importante eso, entender cuándo el escenógrafo es solo el diseñador, y cuándo es escenógrafo realizador, él va decidiendo.

Él puede controlar...

Y va tomando opciones en el camino. Es importante el vínculo entre el boceto y la obra terminada, eso es maravilloso, con toda seguridad esto es una aproximación a lo que después quedó.

Claro, acá aparece la información que da el escenógrafo a través de todos estos documentos, o sea planimetría, un boceto aproximativo, la propia marcha del trabajo, saber dónde conseguimos las sillas, los carteles. Hace que todo esto sea como un promedio, está muy bueno porque esto tiene que ver con un principio filosófico de realidad, preguntarse cuál es la realidad. Son todas aproximaciones, porque es un registro blanco y negro de algo que ya no existe, entonces la realidad es como un promedio de distintas lecturas, notamos una idea de lo que puede haber sido, pero son bocetos en los que, complementado con esto, hay una cosa muy estricta. En cuanto a lo que es la estructura, obviamente está todo muy medido, y después suceden adaptaciones, eso también es parte del encanto del trabajo escenográfico, estar en ese proceso, muchas veces delirante y conflictivo con la producción. Otra cosa que se mantiene es la idea del collage, como concepto, habla de una vinculación bastante directa de todo lo que es el siglo XX.

Recuerdo mis años de taller de realización, se requería que viniera el escenógrafo, se sentara en el taller y comenzara a explicar cómo quería cada cosa, si quería que quedara el lienzo, si la pincelada debía ser a rodillo o no. En general, lo que se hacía era un metro cuadrado, se hacía una prueba para saber cómo le gustaba; el escenógrafo explicaba con la muestra. Siempre estaba él encima tuyo; había escenógrafos muy quisquillosos y muy difíciles de trabajar, y otros muy flexibles, abiertos a las opiniones.

Como realizador, el ideal para trabajar es el boceto, la trigonometría y la maqueta, porque allí sabés a qué te atenés.

Otro problema que se encuentra, tenemos ese problema en la

EMAD, es que hay mucha gente que no sabe dibujar. Es un concepto muy amplio el de no saber dibujar, pero me refiero a que no maneja las nociones básicas del dibujo, de lo realista, y vos ves acá que hay un tipo que sabe dibujar, que sabe proporción y que sabe expresar a través de la pintura lo que quiere decir. La comodidad en el trabajo como realizador se daba cuando podíamos trabajar con el boceto, en el cual uno ve las ideas, las pulsiones, la planimetría, para saber las medidas para que la maqueta esté resuelta.

Estos son dibujantes, son artistas, vos ves esto... y no tenés duda, es fantástico.

Seguramente, también hay un manejo del espacio que se plantea diferente.

Claro, estamos viendo escenografías de plano frontal. La utilización del techo siempre fue una cosa muy importante y muy conflictiva en relación con las luces, cómo trabajar la luz con un techo. Este plano pudo haber sido una secuencia de planos pintados tipo bambalinas que permiten pasar la luz a través.

Son bocetos del 91.

Ya con otro planteo mucho más abstracto de la escenografía y de la posibilidad de la transparencia, de la profundidad. En general, en mis escenografías hay como un escenario dentro de un escenario. El teatro dentro del teatro.

Es una marca.

Siempre hay, de mayor o menor grado. Hice un par de escenografías para que estuviera muy central, muy notorio, porque al centro del escenario había, a su vez, un escenario con telón que se abría. Es uno de los elementos que me gusta mucho trabajar.

Este es Carvalho, tenía formación en Bellas Artes, debe haber entrado a la escuela en el 50 o 51.

En el 57 la escuela pasó a la Universidad.

Él fue compañero de clase de mi madre, en todo el trabajo de Carvalho vas a ver una solvencia en el dibujo y la pintura, es más, yo recuerdo que para Ardele o la Margarita él hizo los

programas, el diseño era una pintura, había como una cruz y después unas hormigas comiéndose una flor, tenía todo una explicación sumamente interesante.

Es muy conmovedor para mí ver que está muy cerca de mi historia desde muchos ángulos.

A su vez, entré a dar clases en la Universidad ORT, el primer año una de mis alumnas era su hija, Carlos Lucas Carvalho había fallecido el año anterior, entonces, son como cadenas de la vida que se van armando, está todo como muy ligado en un país chico con un medio cultural fuerte, pero a su vez, con mucha interrelación entre los protagonistas de la acción cultural.

Me invitaron de la Intendencia, le querían hacer un homenaje a Nancy Babelo, entonces me pidieron a mí. Teníamos vínculo con Nancy, y empecé a ir a su estudio y a traer fotos; fui tres o cuatro días y vi que este trabajo no lo podía hacer porque era muy movilizador. Ser tan partícipe de un momento político ideológico en el que los protagonistas no están... Ahí muchos estaban muertos, por el exilio los amigos de tus padres ya no estaban. Era muy denso, una cosa de una energía muy pesada. Soy muy respetuoso del trabajo con la memoria, me parece importantísimo, un archivo no me parece una metáfora de la memoria, sino que es la memoria, es una forma de trabajar en el mundo real —con el consenso de realidad que tenemos—, es un trabajo muy sólido, porque son temas muy sensibles que tienen esa parte científica, que está muy bien, pero hay momentos en los que vos no te podés separar, capaz que en la ciencia tampoco, pero en esto es mucho más tangible. Me encontré con bocetos míos, acá, y cosas pintadas por mí o apuntecitos, y vas viendo que están formando parte, ya, de un universo que significa la memoria oficial —en el buen sentido—, y me parece muy interesante y muy válido trabajar con todo lo que tiene que ver con este tema.

Gerardo Bugarín

Entrevista: 9 de febrero de 2010

(Montevideo, 1964) Diseñador Teatral egresado (1992) de la EMAD - Escuela Municipal de Arte Dramático Margarita Xirgu. Perteneció a una generación de excepción y renovación integrada por Adán Torres, Hugo Millán, Paula Villalba, Raúl Acosta entre otros.- Beca en reiteradas oportunidades, reside y amplía sus estudios en España, Francia, Canadá, Argentina, Brasil, centrando sus intereses no solo en el específico escenografía sino también en Gestión Cultural y políticas Culturales, lo cual lo lleva a ocupar sucesivamente los cargos de Secretario General de la EMAD, Gerente Administrativo y Financiero del Teatro Solís, y de Gerente del BNS - Ballet Nacional Sodre/Julio Bocca.- Participa en más de 90 producciones como diseñador de arte independiente, haciéndose cargo de diferentes rubros en cada producción (diseño de escenografía, diseño de vestuario, diseño de iluminación, dirección de actores, producción), destacándose muy especialmente sus trabajos para la Comedia Nacional, Teatro El Galpón, Cía. Teatral Italia Fausta, Teatro Circular, entre otros.- Participa en proyectos de teatro, ópera, música, danza. Participa en festivales internacionales, giras y presentaciones puntuales tanto en Uruguay como en el exterior.- Docente de la EMAD desde 2008, has sido responsable de la Cátedra de Escenografía.-



Nombre, edad.

Gerardo Bugarín, 50 años.

¿Cuál es tu formación en lo que tiene que ver con lo escenográfico, en particular, y con lo teatral en general? ¿Cuál ha sido tu recorrido?

Soy egresado de la EMAD, la cursé entre 1989 y 1992 como Diseñador Teatral (en aquel entonces Técnico Teatral) y, además, había hecho previamente tres años de Bellas Artes y dos años de Escultura. Por entonces me interesaba todo lo artístico y en especial lo plástico, las artes visuales. Simultáneamente

también el teatro, la ópera, el ballet me fueron subyugando, pero algo más tarde. Por eso mi ingreso a la EMAD se da tarde, ya con veinticinco años cumplidos; no fue enseguida de salir del liceo. Entonces no sabía ni que existía. Supe recién de su existencia por dos compañeras de Escultura en la UTU que ya la cursaban (Gabriela Berrondo/Solange Pastorino).

Entonces, antes de entrar a la EMAD, tus profesores que tenían que ver más con las artes plásticas, digamos, cómo fue todo eso...

Si, tanto por el lado de Escultura como por el de Bellas Artes. Cabe agregar que cuando entré a la EMAD, me encontraba haciendo Traductorado Público en Idioma Francés en la Universidad de la República. Entré a la EMAD sin decirle nada a mis padres, ellos no lo supieron en los cuatro años que duraron mis estudios. Les decía que tenía clases de mañana y de noche por la facultad, pero en realidad solo iba de noche a Traductorado y de mañana iba de canuto a la EMAD. Fue muy gracioso pues cuando llega el momento del examen de egreso (con la obra

Tercero Incluido de Eduardo Pavlovky) con Daniela Corbo y Adriana Da Silva, y la dirección era de María Azambuya -las nombro a todas pues fueron muy importantes para mí, al igual que Raúl Acosta, con quien hice toda mi carrera y posteriormente compartí gran parte de mi trayectoria profesional y personal- resulta que él -sin yo saber nada- llama por teléfono a mi madre y le dice «Señora, hoy de noche su hijo se recibe de escenógrafo en la Escuela Municipal de Arte Dramático». Cuando termina el examen - que fue un despliegue de todo- en la vieja sala Zavala Muniz, al salir de la cabina de luces veo a mi mamá que viene caminando muy tranquila y me dice «te felicito», me quedé helado, sin saber qué decirle. Fue muy gracioso porque no hubo ni recriminaciones ni nada. En todos esos años si me veían haciendo cosas relacionadas con el teatro, era porque con Raúl estábamos haciendo algo para ayudar a alguien, o para ganarnos algún peso, que yo no tenía nada que ver con eso. La escuela fue muy importante, el egreso fue muy importante, muy simbólico. Al año siguiente fuimos becados en la Comedia Nacional. Había cinco becas para los cinco mejores alumnos de la escuela y ese año le corresponde a tres diseñadores: Adán Torres, Raúl Acosta y yo, todo lo cual produce una revolución, ya que tradicionalmente las becas casi en exclusiva para los actores. Siempre. Y que ese año la mitad más uno fuera para los “técnicos” tuvo sus bemoles...

¿No había existido ningún caso antes?

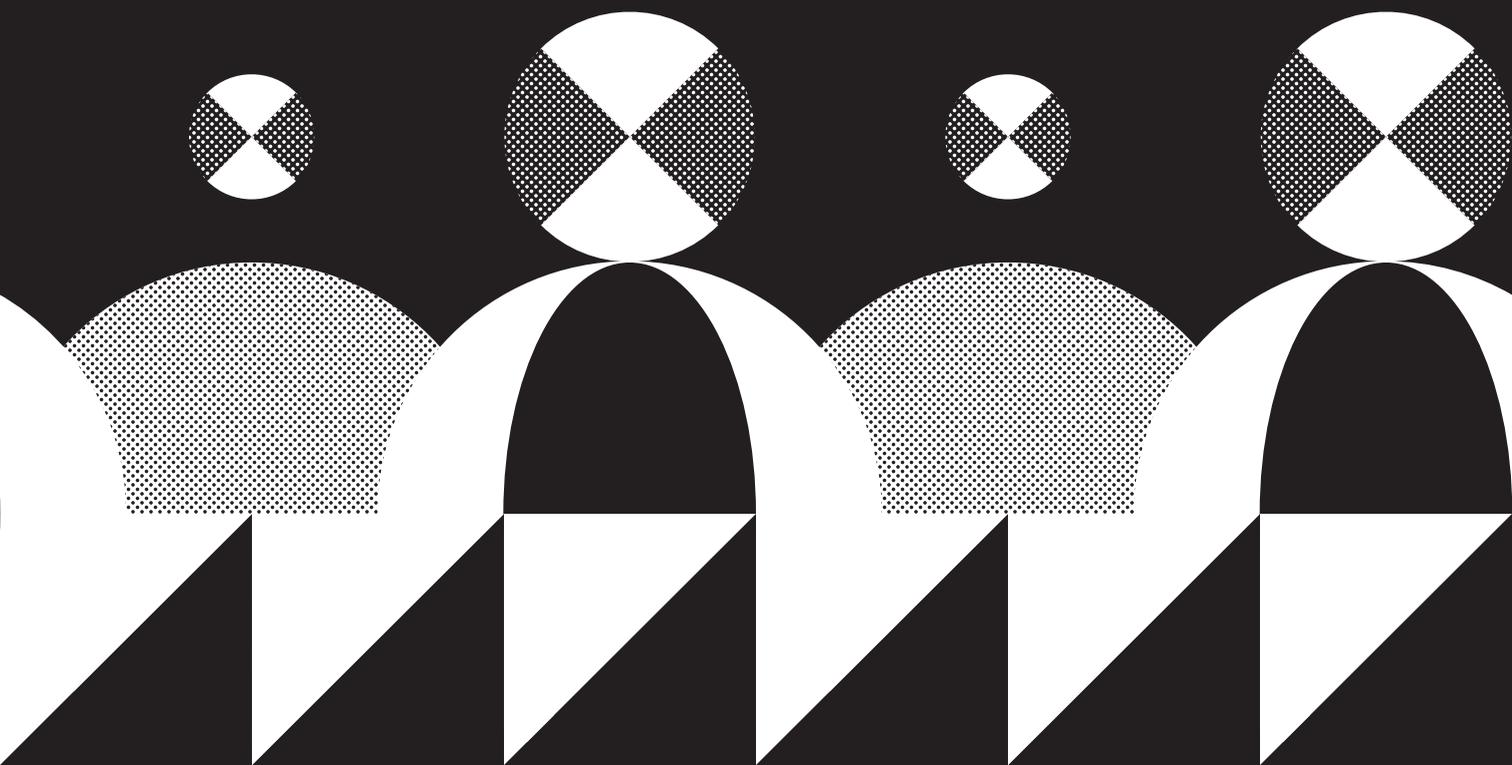
nunca había pasado.

En el teatro funcionaba lo que eran los Talleres, digamos...

Puede que sí, puntualmente, pero no lo puedo decir a ciencia cierta, no lo sé... En esa cantidad, sí te puedo decir que

Si, entonces en la Comedia Nacional, acostumbraba a recibir becarios actores no sabía qué hacer con

Gerardo Bugarín



estos tres diseñadores. Van a tener que ir a los Talleres, digeron, tendrán que ir a trabajar como cualquier maquinista a los Talleres del Solís. Y bueno, a nosotros nos tocó en principio con un gran tipo, Badía, que era el Jefe y de quien realmente aprendimos mucho.

A raíz de esta situación se pone en cuestión, bueno, ¿qué están haciendo esos destacados estudiantes de diseño cargando tabloneros? La beca se trata de un reconocimiento o de un castigo? No sé cómo se llega a proponer que, en alguna de las producciones de ese año, estos oficien de escenógrafos, y le proponen a Adam Torres haga no sé qué obra, sinceramente no me acuerdo, y a Raúl Acosta y a mi hacer, Las de barranco de Gregorio de Laferrère, con puesta en escena de Dumas Lerena, en la sala grande del Teatro Solís... en el SOLIS!!! Todo un desafío.-

Fue duro. Hicimos todo lo que sabíamos, lo que no sabíamos y lo que queríamos y lo que no queríamos. No parecía una obra tipo de un Florencio Sánchez tradicional sino que parecía más bien una gran tragedia de Shakespeare, donde se elevaban columnas, cambiaban de color los follajes y se iba desmaterializando hasta que el escenario quedaba completamente desolado. Además de diseñar, seguíamos trabajando en los Talleres de realización. Ese límite entre el diseño y la realización, entre la solución creativa propuesta por el diseñador y la solución concreta de la realización fue un momento muy especial, muy fértil, rico y formativo que muchas veces lamentablemente no se vuelve a dar. Eso fue importante para el éxito de público y crítica de aquella propuesta, y simultáneamente muy marcante para nosotros y nuestra forma posterior de encarar las propuestas en el mundo profesional.- Dos años después, por primera vez voy a Europa, vamos con Acosta becados a la Opera de Saint-Étienne (sur de Francia), lo cual nos marcó mucho al poder acceder a otro tipo de espectáculos y producciones, otras formas de trabajar, fue pasar a vivir otro tipo de experiencia que no las podía tener acá en el Montevideo de aquel tiempo. Años más tarde viví todo un año en París. Fui a estudiar Gestión Cultural a la FIC (Formation Internationale Culture/UNESCO) pues la práctica profesional como escenógrafo y la curiosidad me fueron llevando a interesarme cada vez más en los temas relacionados a la producción, porque veía en ello un gran vacío que había que solucionarlo de alguna manera porque, si no, de la idea del diseño al momento de la realización, concreción y montaje había un abismo insalvable. En aquel momento no existía

ningún tipo de formación a nivel nacional, había pocos agentes dedicados a la producción y gestión profesional en el área del teatro en Uruguay. Entonces empecé a interesarme y eso me llevó al tema más complejo de las Políticas Culturales. Por ahí se fue haciendo una buena parte de mi camino.-

Después, viví un año en Porto Alegre, donde trabajé en la SEDAC (Secretaría Estadual de Cultura) y después, ya de vuelta, siendo el primer egresado en ocupar el cargo de Secretario General de la EMAD en 1999, al año siguiente de la traumática salida de la EMAD del Solís para dejar paso a la reforma y peregrinando tres largos años por tres sedes distintas (Zhitlovsky, Alianza Francesa, Cuareim). Años después, en 2004 se produce mi ingreso en el equipo del Teatro Solís, en los meses previos a su reapertura, ya en el rol de Gerente Administrativo y Financiero. Son jalones que tienen mucho que ver con el teatro, quizás no tanto con el Buga diseñador y un poco en detrimento de mi ejercicio concreto como escenógrafo profesional. Así se dio. No me quejo.-

Retomemos con tu faceta de diseñador. Vos me hablabas de cómo era tu metodología de trabajo... Y que lo más importante, lo primero, era el texto.

za el camino de todos.-

Cómo es mi trabajo?... Se dá por aproximaciones sucesivas. Me empiezo a obsesionar no directamente con el texto, sino con el mundo que rodea al texto, lo no escrito. No me interesa tanto la acción o anécdota contenida en el texto, sino lo que esta sugiere, lo que no está explícito. Lo que busco está por los alrededores del texto. Otras lecturas, otras visiones. Mi investigación es en muchos campos, busco por muchos otros ámbitos que pueden ser otros textos, pueden ser otras imágenes fijas o en movimiento, otras sensaciones, y que generalmente se presenta al inicio como un material muy borroso, en bruto, que se va solo decantando durante el tiempo de los ensayos, y hay cosas que se pierden en el camino y

Sí, la relación inicial es un ida y vuelta con el texto sin que intervenga todavía el director y su visión particular. El diseñador solo frente al texto, su viaje solo en ese texto, con ese texto: un nuevo mundo a descubrir y conquistar. Después, claro está, viene la relación simbiótica con el director y con su puesta que pauta. marca fuerte y vali-

hay otras que van quedando y cobrando una dimensión inesperada. Sobre estas últimas, es con lo que se va haciendo la materia escenográfica, el magma escenográfico subyacente. Es como si fueras colocando varias capas sucesivas, veladuras, una acumulación fecunda en la que no solo está tu aporte sino que confluyen el del director, el dramaturgo, los actores, los ensayos...

Los ensayos... Trato de ir mucho a los ensayos, me gusta ver la evolución, me gusta ver y saber adónde se está yendo. No podría participar en un proyecto al que vaya y luego pasen cuatro semanas sin saber nada... Esas cosas no me suceden, hay que tener la constancia de ir todas las semanas, tomarle el pulso.

Y operativamente, ¿qué hacés? ¿Sacás notas? ¿Escribís?

Incluso incongruencias, ideas o diseños que en principio parece que no tienen relación alguna. Lo que en ese momento intento es que el ensayo sirva como un lugar de insumos, una cantera bruta para lo que será luego el diseño.

¿Y después que genera el escenógrafo? ¿Cuándo le tenés que decir al director «bueno, mirá, tengo esto...», qué tiempo pasa?

Me acuerdo, por ejemplo, que para Detrás del olvido (2008/Dir.: Juan A. Saraví) acá en la Zavala Muniz, me terminé basando en una sola y única pequeña imagen de una revista alemana de los 90, que encontré en una de las tantas cajas con materiales interesantes que tengo (o tenía antes de la llegada de la compu), que apenas tendría unos seis centímetros por cuatro, de un pedazo de escenografía de ópera que eran

como unos archivos, y a pesar de haber buscado e investigado mucho, no pude salirme de la fascinación que me producía esa foto. Eso es raro en mí. Generalmente manejo carpetas y carpetas de cosas que me producen sensaciones. Me gustan mucho las imágenes de revistas, todo lo que uno pueda arrancar y guardar; eso de meterlo y tenerlo ahí y de consultarlo, pedacitos de colores, texturas. Hoy por hoy "googleo", navego, armo Power Points temáticos. Todo el mundo de la investigación se ha expandido hasta límites insospechables con los soportes digitales.

Entonces vos estas ahí, nadando y regodeándote en tanta información, ebrio de placer cuando el director te apreta para que vayas concretando, para que marques el piso, y llega un momento en que tenés que presentar algo, entonces ahí sí, te ponés histérico, sobreviene la angustia, todo está mal, todo mal contigo mismo, te decís «no sirvo para esto», no soy creativo y la pasas mal, y es feo. Esa parte cuando tenés que empezar a elegir lo que sí va, lo que no va: la violencia/angustia de la decisión. Entonces armás algo con bocetos, aún precario, y se lo mostrás al director, por dónde iría tu propuesta y él te dice «esto sí», «esto no», te peleás un poquito, defendés algunas cosas y otras las dejás perder. Y ya después de esa primera reunión puede haber una segunda, a veces no, ya estas más tranquilo pues solo resta ir a la maqueta definitiva. Yo soy un tipo al que le gusta la maqueta, resolver en la maqueta. Para mí tiene que ser exactamente lo que va a estar arriba del escenario. Para muchos, la maqueta es otro disparador que se va modificando hasta que se concreta en el escenario. En mi caso, yo trabajo mucho en la maqueta, para que después lo que está en el escenario sea el fiel reflejo de la maqueta. Me gusta mucho hacer maquetas, no me gusta nada hacer las planimetrías, que es el desarrollo constructivo de cada uno de los elementos. Nos pasa a todos. Se vive como la plana de la penitencia, es como el «debo escribir 100 veces...», porque comparado con el momento de hacer la maqueta o que la presentás a los actores y todo el mundo se copa, lo que viene después es un bódrio: el momento de la planimetría y cambia todo...

Maquetas, ¿aprendiste hacerlas en la EMAD?

Sí, claro, en la EMAD.

Y planimetrías supongo que también.

co con Hugo Massa. Ambos muy buenos escenógrafos. Uno le pasaba la pelota al otro.

La definición de Planimetría es... es la disposición, como el mapa. Es dónde van a estar ubicados los objetos?

Sí... aunque nadie quería enseñar Planimetría. Entonces teníamos dos materias: Escenografía con Osvaldo Reyno y Espacio Escénico con Hugo Massa. Ambos muy buenos escenógrafos. Uno le pasaba la pelota al otro.

Eso es lo que llamamos Planta, que es la ubicación en el escenario de los diferentes elementos que componen la escenografía. La Planimetría está conformada por todos y cada uno de los documentos relativos a los elementos que conforman la

escenografía, destinados principalmente a los realizadores y talleres. Incluye todos los datos de los elementos que hay que construir, sean trastos, rampas, escaleras, practicables, mobiliario. O sea el dibujo analítico/técnico descriptivo con sus respectivas medidas. Es el plano/mapa/guía para su construcción y, según el grado de dificultad del elemento, a veces se transforma en un verdadero rompedero de cabeza. Se aprende mucho haciendo la planimetría, porque todo lo visual (bocetos, dibujos) es muy engañoso e indefinido. En el teatro, todo es engaño. Las palabras son engañosas, los bocetos son tan engañosos como las palabras. La maqueta es ya otra cosa porque ya ahí la escala cuenta mucho, hay que cortar, pegar, armar, lo material, el volumen, el espacio comienza a tallar; en la planimetría, ahí si no hay engaño alguno, hay que cambiar mucha cosa, ser detallista para lograr soluciones magníficas pero realistas, estéticas pero prácticas, de gran impacto pero factibles. Al realizar la planimetría — ya que quizás no tanto en la maqueta— tenés que tomar la decisión de los material que se van a trabajar, y ahí empiezan a tallar fuerte las consideraciones económicas, dado que todo cuesta, entonces ahí empiezan las negociaciones con la producción. Y sobre todo en la adaptación concreta del proyecto a las dimensiones y tipología de sala en donde se realizará, las posibilidades y limitaciones técnicas que tiene, o sea la operación de hacer coincidir números y dineros del proyecto ¿no? Es la etapa de producción, donde hay que decidir desde con qué herrero se va a hacer hasta si la sala se comparte con otro espectáculo... Infinitas cuestiones que se van sumando.

¿Es posible delinear una estética personal del escenógrafo en un ambiente en el cual estás negociando permanentemente líneas estéticas, conceptos?

artista, solo podés producir lo que sos. Por eso es importante la formación. La formación te hace “ser más”, amplía tu Yo artístico. Es muy raro que uno pueda abarcar una gran gama de estilos contrapuestos. Esto es Arte y es intrínsecamente personal, pero simultáneamente —parece contradictorio— es un arte colectivo. En eso también es muy buena la EMAD, cómo te enseñan a laburar en la EMAD. Lo bueno es ese estar en contacto constantemente con el quehacer de los actores; son tus compañeros de clase, todos los días son tus compañeros de vida, vos los ves laburar, sabés de qué se trata el asunto, sabés cuál es tu cuota parte, tu aporte, entonces ya tenés incorporada a tu producción personal todo ese ir y venir que se va a ir dando desde la intervención del director, de los propios actores, de los técnicos de teatro, de los que van a realizar la escenografía, y ahí te vas abriendo un camino, que es tan colectivo como personal e intransferible.-

Sin lugar a dudas que esa experiencia personal está, y la impronta también, pero debe haber un lugar en el cual lo que vos hacés va a estar determinado por lo que el director quiere que pase arriba de la escena, por lo que los actores hagan, por lo que el iluminador disponga, ¿aun así te parece posible? Sí, claro. Pasa en todas las profesiones. Imaginate un quirófano o una obra en construcción.

Los directores ya saben por dónde viene tu trabajo, generalmente conocen alguno de los más recientes y por eso te llaman. Ya saben si tenés una tendencia más clásica, barroca, o rupturista. Si sos más matérico, más minimalista o más abstracto. Ya más o menos saben por dónde podría ir tu línea estética, porque en el fondo, como

En ese puzzle, ¿qué rol juega el espectador? Al momento de diseñar una escenografía, un espacio, ¿está presente el espectador? Obviamente lo que se coloca arriba del escenario es para un espectador, sea quien sea, pero ¿tiene una presencia determinante?

es el actor. Esa es la pequeña y gran diferencia entre actores y diseñadores. Los diseñadores no forman parte de la obra de arte y los actores son la obra de arte misma. Nosotros tenemos a nuestro favor una cierta distancia, tanto real como subjetiva. La obra de arte siempre está fuera de nosotros, pasa fuera de nosotros, vive sin nosotros. Eso es lo interesante. Desde ese rol defendemos no solo al espectador sino también a los actores, al texto, al dramaturgo. Cuando uno va a un ensayo, está en una situación física y psicológica más cercana a la un espectador que a la de un actor. Siempre estamos por fuera de la línea imaginaria, de este otro lado, somos el punto de vista.

Sí, para mí, sí. Y generalmente cuando me pongo a crear no me asumo como artista inspirado, sino como espectador hambriento. Diseño lo que quiero ver. Me encantó una frase que leí hace mucho y que decía que en el hecho teatral y en las artes performáticas siempre tiene que haber profesionales que defiendan los derechos de los espectadores: son los que están de la línea del borde del escenario para afuera, llámese director, asistente, diseñador de vestuario, de iluminación, escenógrafo, productor; pues son los que no forman parte integral de la obra de arte como lo

Algunos otros colegas marcaban una pirámide muy pronunciada en ese sistema, y con el director a la cabeza de esa pirámide como determinante de todo lo que sucede a partir de la impronta que él imprime al momento de trabajar. Entonces, esto también coloca al director en un lugar que, por más que esté bajo el escenario y que pueda estar más emparentado con el espectador, es quien está moviendo el hilo, si querés, o planteando las reglas de juego de lo que está pasando arriba del escenario.

Eso es indudable. El director es el Big Boss, pero yo iba más a lo situacional a lo físico, ¿dónde está ubicado en el espacio, en la cancha? El 90% del tiempo no está dirigiendo a los actores desde arriba del escenario, lo hace desde afuera, desde platea, desde ese lugar intrínsecamente vinculado con el espectador.

Teniendo en cuenta la dimensión, cantidad y posibilidades de inserción laboral de los diseñadores en nuestro medio. ¿Cuál es tu mirada en cuanto al rol que cumple la EMAD?

a todos los abogados que egresan de la Universidad de la República; sin embargo el Estado apuesta a formar a nivel superior a sus ciudadanos, no solo para el ejercicio profesional sino sosteniendo que aunque no ejerzamos eso nos hace una sociedad mejor, con lo cual estoy de acuerdo. Pero en lo práctico y concreto, es muy difícil vivir de esta profesión. Osvaldo Reyno siempre decía «da para el café con leche y un poco más».

Sin embargo, han cambiado mucho las cosas también, porque de un modelo donde se hacía teatro de tipo profesional con un esquema económico absolutamente amateur (léase la olla la paro con mi otro empleo), hoy por hoy tenemos profesionales, fuera de las estructuras públicas, que pueden vivir del ejercicio de la profesión y de la docencia. Y eso ha creado una cantidad de profesionales que sin estar vinculados al Sodre o a la Comedia, que serían los grandes empleadores, o es el que tiene plantillas fijas, o en menor medida el Galpón, se da que profesionales independientes pueden llegar a vivir, no sé si toda la vida pero grandes períodos de la misma, de su propia producción artística. Igual es muy difícil... Los honorarios son muy bajos, los proyectos de porte medio, con una vida útil corta y largos períodos de ensayo. Pero también hay que ser realista: no hay un público suficiente para la oferta teatral que nosotros tenemos. Tomemos una sala como el Galpón, con 800 localidades... ¿hay gente en Montevideo, un viernes 14 de marzo, a las 21.00 hs que tenga ganas de ir a ver a Barranca Abajo de Florencio Sánchez... no sé si hay esa cantidad. El mercado del ocio es muy heterogéneo, muy competitivo. Entonces uno tiene que ser muy realista y optimista.

Tratenos de ser positivos, toda formación es buena y es bueno estudiar y hacer lo que uno quiere. En la actualidad, a un porcentaje de los que egresan —pongamos entre cinco y diez escenógrafos, vestuaristas e iluminadores por año— el medio es estructuralmente incapaz de absorberlos. De la misma manera, el medio uruguayo es incapaz de absorber

¿Hay que construir la demanda?

na consume más cultura, lea más libros, vaya más al teatro o al ballet. La demanda actual es medianamente correcta, teniendo índices de consumo cultural promedio como los de cualquier país desarrollado. Vivimos en un país de tres millones y una sola ciudad con un millón y medio de habitantes. Tenemos Parlamento, como tenemos Presidente, pero seríamos una ciudad media en Brasil. Lo que pasa es que tenemos bien fundadas ínfulas de país y de capital. También creo que una cosa que perjudica mucho es no tener otras ciudades con buena producción, infraestructura y consumo cultural, por lo menos tres, que tengan una producción teatral, una producción de ópera, una producción de conciertos, para todas las áreas performáticas. Daría mucho aire tener al menos tres sedes activas durante todo el año y no una única sede que es Montevideo. Eso creo que afecta mucho, crea un ambiente muy cerrado. Y creo que para todas las artes es lo mismo, y todos nos sacamos los ojos y competimos por la misma gente, que es ese núcleo de clase media, medianamente ilustrada —porque el arte en Uruguay si se mantuvo, tanto en producción como en consumo, lo hizo a través de su clase media, porque nuestra clase alta no es una clase alta que se haya destacado por su producción artística, consumo o su gusto de clase o por acciones de soporte o mecenazgo, que haya ayudado en el desarrollo de las artes, a una fuerte identificación de clase, no es lo que ha pasado en Uruguay.-

En ese contexto, la formación que se ofrece puntualmente hoy por hoy en cuanto a diseño de espacios teatrales, escenografías, es la de la EMAD.

¿Cuál es tu opinión sobre la formación en la EMAD?

Yo no sé hasta cuánto se puede construir más demanda sin aumentar la población en cuanto a número. Lo que podemos es lograr que una misma perso-

En el caso de Diseño Teatral es exclusiva. No hay otra experiencia similar ni en la formación pública ni en la privada. En el caso de la formación de actores existen si otras instituciones de buen nivel en lo privado.-

El tema es que la EMAD debe dar respuestas a las condiciones generales de producción actuales

del país. El Auditorio Nacional, en sus condiciones de producción, es único. Quizás con el tiempo el Teatro Solís y la Comedia Nacional desarrollen sus viejos talleres de producción modernizándolos y superando una etapa voluntarista artesanal que ya dura más de lo debido. Las posibilidades técnicas en cuanto a escenografía que tiene una sala como el Auditorio Nacional o el Solís y la cantidad de personal que hay que tener para mantenerla viva, no las tiene ninguna otra sala. Entonces, la EMAD no puede destinar su tiempo para producir gente solo para el tipo de trabajo y/o características de una sala en particular, porque es una sola o dos. Todos los teatros independientes y todos los espacios teatrales o teatralizables que hay tienen infraestructuras muy heterogéneas. Aunque, cabe destacar, la brecha técnica entre el Auditorio Nacional y el Teatro Solís y el resto de las salas teatrales ha ido decreciendo. Igual a nivel de recursos humanos, de logística y de recursos tecnológicos es muy grande la diferencia. Una institución como El Galpón, por ejemplo, con tres salas, se maneja con cuatro maquinistas. Entonces, se debe educar también para hacer frente a estas condiciones de producción que no son las ideales.

Eso quiere decir que extrapolado...

Extrapulado... lo que siempre sirve y salva es el buen diseño. En el plano del diseño, no debería haber graves problemas a ser resueltos; quizá los hay en la inclusión de nuevas tecnologías digitales. Por eso, la EMAD pone énfasis en el desarrollo del diseño mismo, porque en el diseño no importan las condiciones tecnológicas y logísticas. Importa lo que vos podés crear sean cual fueren las condiciones.-

Vos creés que puede haber una didáctica de la escenografía, y que lo que prima son los conceptos de diseño y de espacio, lo demás lo podrás hacer con más o con menos....

Si vos después te tenés que enfrentar a una infraestructura con mejores condiciones tecnológicas, seguro que la misma contará con equipos especializados que te asesorarán al respecto. No es que vos solito tengas que solucionarlo todo, como pasa en el medio uruguayo. Es lo mismo que si venís al Auditorio Nacional o al Solís: tenés una reunión con los diferentes encargados de área, y vos llevás adelante el equipo, ni siquiera

se puede decir que lo dirigís, pero hay una cantidad de gente que por la práctica reiterada ya se especializó y sabe mucho más que vos. Lo que pasa en el teatro es que se han perdido muchos de los saberes, de los oficios; un escenógrafo puede saber mandar a hacer algo o decir que quiere traer algo, pero de ahí a saber exactamente cómo se debe hacer... para eso se requiere al especialista.

O la UTU que trabajaba...

Claro. Y también otra de las cosas es que las escuelas de arte enseñan, y es 60 % lo que uno trae consigo mismo y 40 % lo que aprende. O sea, las escuelas de arte no crean artistas, dan la plataforma para que si en una generación hay un artista, este pueda emerger y desarrollarse. Se forman actores, actrices o diseñadores, pero eso no asegura que logren ser artistas. Es algo mucho más complejo, entonces también eso cuenta.

Vos hablabas de las condiciones de las salas, del medio, y de cuáles son las infraestructuras y cómo uno se puede determinar. Hay otro fenómeno, por decirle de alguna manera, que uno puede visualizar en la escena uruguaya, que son algunos directores, llamados desde algún lugar como nueva dramaturgia, o algunas propuestas que se salen un poco de los espacios teatrales. O sea, que tratan de recurrir a otros espacios que no son los que habitualmente se eligen. ¿Eso influye también, en este medio, al momento de pensar el diseño escenográfico? ¿Influye que exista esa nueva dramaturgia que mira desde otro lugar una concepción determinada sobre el espacio escénico?

se da, y sobre todo en nuestro país, el problema de acceder a ocupar un lugar en la agenda de una sala. El principal problema no es solamente el poder acceder a una sala, sino

Sin espacio, no hay teatro. Toda puesta en escena es una puesta en espacio. Sea en una caja negra, en un teatro a la italiana, en un circular o en una barraca desahogada. El espacio hay que administrarlo, domesticarlo, forzarlo, hacerlo hablar, decir algo nuevo, diferente, distinto. Siempre vamos a tener un espacio del espectador, del que mira; siempre hay un espacio del actor, del que hace, un dispositivo espacial para la acción. Y también siempre hay un espacio de la espera, aquel anterior a la acción y posterior a la misma. La intervención del escenógrafo en diferentes espacialidades es tan compleja en una situación tipificada -como lo es un escenario- como en un espacio no tradicional. Yo no veo diferencia alguna. Muchas veces buscamos espacios no tradicionales pues no contamos con los medios para reproducir algo similar en la caja negra. El impulso y las necesidades que siente un director al trabajar un cierto espacio son similares, o más complejas todavía. Es muy complicado porque, por un lado, tenemos esta nueva forma —que no es tan nueva, pues desde mediados del siglo pasado ya se viene realizando— de encarar lugares no tradicionales donde teatralizar, que pone en cuestionamiento a la caja a la italiana y al espectador burgués; pero también

que se tiene que compartir el espacio con cinco espectáculos más... Entonces las posibilidades que yo tengo se van acotando, pues como tengo que compartir ese espacio con tantas otras producciones, no se cuenta con la capacidad logística, el recurso humano para hacer cambios o el espacio para poner las escenografías. Muchas veces se transforman en lugares donde no se puede hacer nada, se pueden poner dos sillas y nada más. Por eso se prefiere ir a otros lugares, que es mucho más complejo (no se cuenta con ninguna infraestructura teatral básica) pero es mucho más rico, y es nuevo, y además tiene un efecto y experiencia nueva para el espectador.

Se genera otra forma de acercarse al espectador. Se rompe un poco el «yo me siento acá y espero qué va a pasar».

¿Qué referente reconocés vos en tu formación?

y obra que tiene uno, y por la inmensa generosidad y humanidad de la otra. Sí, fueron quienes destaco en mi formación. Después la curiosidad fue mi gran maestra. Ver espectáculos de todo tipo. Ir a exposiciones. Tener experiencias. Para mí esa es una gran escuela: mi yo espectador atento, interesado, especializado.

Si, desde el punto de vista escenográfico el escenario pasa a ser todo el espacio. Los espectadores pasan a ser también elementos escenográficos.

Para mí son Osvaldo Reyno y Elisa Fló, por obligación: primero porque fueron mis grandes maestros; segundo, por la talla

La excusa de todo esto son los bocetos de la Comedia Nacional del año 1957 y vos ya los viste. ¿Pensás que ha cambiado eso que hablábamos? No tanto en tu labor específica, sino en la sensación general, ¿cambiaron las formas de pensar? Mirando estos bocetos, ¿qué cambió?, ¿qué se mantiene? Al momento de presentar una idea, de bocetar, de ver ese trabajo que se hacía hace cincuenta años...

estético / pictórico fue superada desde mediados del siglo XX, pasando el espacio mismo a ser el centro de la cuestión escenográfica. Y cuando miro estos bocetos, había todo un regodeo exquisito con la tradición pictórica occidental. Se rendía, cada uno a su manera, una especie de homenaje a toda la historia del arte que los precedía. Imaginate el lío que tendrían los realizadores para volver espacio a esos cuadros.

Siempre lo que queda de la vida es parcial. Una partida de nacimiento. Una foto dice solo parte de lo fue un individuo. Pero sin embargo nos dice algo, y si sabemos leerlo, quizá mucho. Un boceto no es la obra, pero de alguna manera es ya la obra. Lo que a mí más me sorprendió de dichos bocetos históricos fue lo cerca de la Pintura, tomada como disciplina artística, que estaban, ya no solo del dibujo y del diseño utilitario, sino de la composición, de la perspectiva, de la paleta, de los recursos pictóricos, del cuadro bien fait. O sea que tienen valor independiente de si se formalizaran luego en escenografías concretas, corpóreas, 3D. Eso es lo que más sorprende, y lo difícil que debería ser el trabajo de traducción de lo pictórico a espacio escénico. Esa visión tan arraigada en lo

Mucho más teniendo en cuenta que el rol del diseñador estaba despegado del realizador. Hoy por hoy, digamos, el diseñador está más implicado seguramente, pero ahí estaba medio limitado. Había un área que lo que hacía era ver esto y traspasar era otra cosa.

Es llamativa la idea de no solamente estar viendo lo que quedó de esa época, sino, además, una cosa que se tradujo.

ni cable, ni siquiera televisión en blanco y negro. Estamos hablando que lo máximo que tenías en tu casa era radio y tocadiscos, y que en el mejor de los casos fuera de las personas que iba al cine tres veces por semana. Ese era tu contacto de proximidad con el mundo de las imágenes. En cambio, hoy tenés un contacto con la imagen a nivel de saturación exacerbada y esas imágenes son generadora de espacios reales o virtuales. Eso ha cambiado mucho al propio teatro. El espectador cambió, sus tiempos, su concentración, su capacidad de absorber información. Es un depredador voraz de imágenes. Además todo un proceso de abstracción que se fue dando en el teatro y en el pensamiento artístico en general desde lo realista, naturalista, hasta lo que es la producción hoy, donde todo vale, hasta lo más bizarro, hiper realista, minimalista, etc..-

Solo imaginémosnos que la pintura está pensada y hecha para tener un solo y único punto de vista. En el teatro, tenés tantos puntos de vista como localidades (en platea, tertulia, palcos, galerías alta y baja) y además los actores están siempre en constante movimiento. En la pintura, como en la vida, no se afora, siempre se está debidamente encuadrado. En Teatro...

Además, tú y yo, tenemos incorporada infinitas máquinas proveedoras de imágenes fijas o en movimiento en nuestras propias casas. Cuando analizamos estos bocetos estamos hablando de un espectador del cuarenta, del cincuenta o anterior que no tenía ni computadora,

En ese devenir, los bocetos tienen cierto recorrido que es parcial, y todo arranca en el 47 y termina en el 90 y pico. ¿Qué quiebre te parece que hay? Como sobresaliente, digamos, en que uno dice «acá pasó algo, acá se rompió». Porque si tomamos uno del 47 y otro del 94, capaz que son iguales y en algunos casos no. Hay como etapas, dos o tres etapas que representan un vuelco de la mano de algunos diseñadores.

Sí, sobre todo en los años sesenta. Supongo que también tiene que ver con la inclusión en nuestro teatro el absurdo, la abstracción. Hay algo ahí, en los diseños, que cambia de registro. De un naturalismo y de un realismo exacerbado, muchas veces naïf, se pasa a algo más abstracto, geométrico, más simple, más despojado. Un gran quiebre. Comienza una etapa más escultórica, matérica, que luego irá del bulto al movimiento, la muerte del telón pintado, los cambios a vista del público y del fin de los cambios de escena, una única escenografía por obra. Y después supongo que debe haber sido en los años noventa, otro gran cambio, donde ya hay otro cambio, donde lo digital, lo virtual comienza a aparecer (proyecciones, pantallas).

Pero también debemos ser conscientes que tenemos en 1950 un tipo de público y un tipo de demanda y oferta muy homogénea, pero ya después de los ochenta estamos en un mundo heterogéneo y diverso que explotó. Las vertientes estéticas son diferentes, la necesidad de lo novedoso, la necesidad de explorar y de mostrar visiones diferentes de un mundo que ya no es homogéneo, que es diverso, distinto, mestizo y con un público cada vez más individualizado, que no es una comunidad integrada, sino que integra una comunidad heterogénea. Y ese también es uno de los problemas actuales del teatro: el encontrar su espacio, entre tantos y vastos nichos de mercado.

¿Vos pensás que hay cosas que están cambiando las formas de hacer y ver teatro? ¿Vos pensás que nuestro medio está atento a lo que está pasando?

mucho más desenfado, mucha más y mejor investigación. Personalidades fuertes emergentes, propuestas de punta. Quizá falte a muchas salas e instituciones un cambio generacional que pueda procesar ese cambio que se ha dado en directores y dramaturgos. Faltan nuevas y mejores condiciones de producción y no estoy hablando de dinero sino de calidad de las infraestructuras y equipos de trabajo.

Si vos tuvieses que marcar quiebres o etapas del diseño del espacio teatral en el Uruguay, si tuvieses que... me imagino, vos sos docente...

Entonces, en ese contexto vos aclarás cuáles son las líneas que históricamente existen en nuestro medio. Si tuvieses que nombrarlas sin hacer un juicio de valor, hay como una forma de hacer...

consigo mismo, con el ejercicio de su profesión (voz, corporalidad, movimiento), con el espectador y su lugar de seguri-

Hasta los 90 nosotros estábamos atentos a todo lo que pasaba fuera pero no reaccionábamos, estamos anquilosados con todo. El mundo pasaba y nosotros reaccionábamos un día después que se nos cayó el techo. Pero esa tendencia fue revertida para bien. Se empezaron a correr más riesgos,

Sí, docente de escenografía desde 2008, año en que se jubila Osvaldo Reyno de la EMAD. Ves por eso, para mí la tradición es muy importante. No es un peso, es una dinámica infinita de una construcción sin fin y en la cual nuestro aporte podrá quizá ser relevante.

Desde el punto de vista de la escenografía hay un quiebre que es el pasaje del escenario a la italiana, del teatro frontal, a otros formatos, como el teatro circular por ejemplo, lo cual representa un golpe fatal para la escenografía pintada, la ilusión. Eso para mí, en nuestra corta historia teatral, fue muy importante, un cuestionamiento de actores, espectadores y director, de las relaciones del actor

dad. Eso fue un gran quiebre. Esa proximidad, además, varió la forma de actuación, varió los temas que se trataban. En ello tuvieron mucho que ver instituciones como El Galpón, el Circular y la Comedia Nacional, por solo citar las que aún están operativas, que serían los tres grandes hitos del siglo XX en el teatro nacional, sin desmedro de otras experiencias (Teatro del Pueblo, TCM, Teatro Sin Cueva, Cía. Italia Fausta, entre otros). Y la inclusión de lo que vos llamabas estas nuevas dramaturgias, como puede ser una Mariana Percovich en Juego de damas crueles, Mi muñequita de Gabriel Calderón, Demonios de Marianela Morena que marcan sucesivas inflexiones. Para mí un gran artista que marcó una inflexión importante en la escenografía fue Osvaldo Reyno, creo que hay un antes y un después de él, emerge como un símbolo. Su producción a fines de los 60 aparece con una nueva visión de esta profesión, que no tiene nada que ver ya con la pintura, que no tiene nada que ver con la arquitectura, sino que tiene que ver con un nuevo perfil del escenógrafo y de la concepción del espacio escénico. Su propuesta es de una gran libertad creativa y de una creación espacial puramente teatral. No es un arquitecto que hace escenografía, no es un pintor que hace escenografía, ya es un escenógrafo que hace escenografías. De allí vengo yo y otros como Carlos Pirelli, Enrique Badaró, Alvaro Zinno, Adan Torres, Hugo Millán.

Bajamos a los bocetos. ¿Qué valor te parece que tiene ese material? Más allá de que está en el CIDDAE, ¿cuál es el valor que le otorgás a esos bocetos de escenografías y hoy, con la mirada de hoy, con todo esto que hemos hablado, para qué te parece que se pueden utilizar?

Lo podemos leer como la huella de lo que nunca podremos ver, de esa puesta en escena que ya no

está, de ese contacto con el ojo del público que nunca sabremos cómo fue. Son las joyas de nuestra familia. Como escenógrafos, es un legado que nosotros recibimos, en forma consciente o inconsciente, lo queramos reconocer o no. Es como con los padres o los abuelos, te peleás a muerte, te oponés, pero igual con ellos tenés tantas cosas que te identifican y unen con ellos, pues directa e indirectamente te formaron. Estás frente al gusto de quienes te antecedieron, el gusto de tus maestros, y es como encontrarle la clave a muchas preguntas sobre vos mismo y sobre tu propia producción. A mí eso me parece más que interesante. Es el flujo de una historia y tradición a la cual pertenecés como diseñador. Es saber de dónde venimos, nos guste o no. Es un legado, al que quizá –nunca se sabe– nuestra obra y producción logre sumarse y aportar, que tenemos la obligación de preservar en las mejores condiciones para que llegue en el mejor estado a las próximas generaciones.-

Eduardo Cardozo

Entrevista: 29 de setiembre de 2010

Escenógrafo, iluminador. Egresado de la EMAD, opción técnica; y de la Escuela de Formación Teatral de la Cía. Italia Fausta, en la cual fue contratado como técnico. Además, en seminario en la Escuela Todo Música “Creando sistemas de sonido” (en vivo, sistemas inalámbricos, diseño); y el curso “Dirigiendo nuevas dramaturgias” con Mariana Percovich (actividades de extensión de la EMAD). Docente en el taller de escenografía de la UCUDAL (licenciatura en comunicación social). Luminotécnico contratado por AGADU para su sala. Integrante del grupo E.P.A. junto a Paula Kolenc y Alejandra Fleurquin. Extraído del “Diccionario biográfico del teatro uruguayo. Actores y técnicos (1940/2010)” Tomo II. Jorge Pignataro Calero – María Rosa Carbajal



¿Cuál es tu formación?

Me formé como escenógrafo en la EMAD en el 97, ahí hice la carrera de Diseñador Teatral. Después hice la de actores pero en la Escuela de formación teatral Italia Fausta, Construcción de decorados para espectáculos en vivo, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (Ministerio de Cultura de España -Madrid-) y 3D Studio Max.

¿Cuándo comenzaste a vincularte con el trabajo de diseño escenográfico?

Vos estudiabas Medicina, no habías tenido antes ningún vínculo con el dibujo, con las artes visuales, nada... ¿y terminaste en la EMAD?

En ese momento la EMAD tenía un sistema de becas, ¿lo sigue teniendo?

Me formé como escenógrafo en la EMAD en el 97, ahí

Al entrar a la EMAD ya empecé a hacer algunas cosas, ese mismo año estuve becado en el Solís en la parte de utilería.

Fui a averiguar por los cursos de actor para mi hermano —quien finalmente no se inscribió, ahora es psicólogo— y me preguntaron qué cursos, si el de técnicos o el de actores. Me explicaron cuál era el de técnicos y que el plazo para inscribirse terminaba a la semana siguiente. Me interesé, estudié unos días para la prueba de ingreso y quedé. Al

consistía en que cuando terminabas la carrera, según tus notas, podías trabajar. Los actores trabajaban en el elenco como actores y los técnicos trabajan en algún taller. A mí no me pasó

eso, el primer año que estuve en la EMAD no había muchos técnicos que estuvieran a la altura de lo que se necesitaba y me llamaron, no estuve más que cinco o seis meses y después renuncié por distintas razones.

¿Y cuántos eran en tu generación?

Cuando entramos éramos quince y después terminamos siendo cuatro. De esos pocos surgió el grupo EPA conformado por Paula Kolenc, Alejandra Fleurquin y yo. Iván Arroqui también trabajó mucho, fue otro de los que terminó.

¿Por qué ese embudo? Yo creo que cuando entrevisté a Millán, también dijo que en su generación había pasado eso.

plástico; vos podes ser muy volado y se te pueden ocurrir mil cosas, pero hay que saber que es adecuado para arriba de un escenario o de un espacio. Yo creo que ahí estaba el problema, además de que teníamos una extensa carga horaria. No sé ahora, pero en mi época era desde las ocho de la mañana hasta la una de la tarde, de lunes a sábado. Muchas horas, muchas materias. Además, en los cuatro años tenías que hacer todo y, por ejemplo, hay cosas que realmente no son lo mío, como es el vestuario que, si bien me gusta diseñarlo, es algo que no me siento capaz de hacer. Pero tenías la obligación; hubo gente que sufrió y dejó la carrera por eso.

E
d
u
a
r
d
o

C
a
r
d
o
z
o

¿Cuál fue el momento en el cuál sentiste que estabas preparado para realizar un diseño de escenografía?

Creo que desde el primer año que hice la EMAD. La ventaja que teníamos nosotros era que no queríamos tener una formación exclusivamente como diseñadores, queríamos también tener una base técnica. Entonces empezamos a exigir que nos dieran planimetrías y herramientas. Creo que desde ese momento ya como que sentí que estás capacitado para armar una escenografía. Además, es como todo, yo estudié actuación porque me gustaba, pero no para actuar sino para saber qué pasa del otro lado, y esto me ayudó porque incluso en las escenografías que hago tengo en cuenta quién las va a usar, cómo las va usar, porque conozco los dos lados y sé qué cosas funcionan y cuáles no.

Yo creo que desde el primer momento te podés animar. Te puede salir bien, y te ayuda muchísimo la variedad de herramientas y la información que tengas. En mi época de estudiante no existía Internet ni Photoshop [Risas]. Ahora hay un montón de cosas que te facilitan o te complican, pero el resultado es bueno igual.

¿Qué trabajos marcaron tu carrera?

Idilios en la sala Verdi con la Comedia Nacional. Fue la primera vez que trabajamos con la Comedia y no sé si la obra me marcó, pero lo que sí me marcó fue trabajar con Luis Cerminara, un genio, terrible persona. En el Día del Patrimonio no escuché que nadie lo nombrara.

Después otra experiencia importante fue Villa Pesadilla, una obra para niños en el Anglo con otro grande que era el Chicho Andrade. Ahí nos dieron la libertad de sacarnos las ganas de hacer, fue divino.

¿Y estabas con el grupo?

Sí. Después de un tiempo dejé de hacer escenografías para teatro porque me aburrí del medio. Seguí trabajando en otras cosas en donde manejaba lo mismo: eventos, recitales, espectáculos de danza. Después de años de no hacer ninguna, pasé a hacer cuatro en el mismo

año y dos para la Comedia. Estuve al lado de Mario Ferreira y sentí que encontré cómo yo quería trabajar.

Rompiendo todos los platos [Risas].

Ahí va, rompiendo todos los platos.

¿Cómo la negociaste?

Es gracias al director que te marca lo que tenés que romper. Depende del método de trabajo que tengas; a mí, por ejemplo, me aburre terriblemente el teatro, no voy. Estoy todo el día acá adentro (Teatro Solis), obviamente, cuando salgo es lo que menos tengo ganas de hacer. Pero con las obras que hago me pasa lo mismo, voy muy poco a los ensayos. Es más, en La Cabra creo que fui una vez sola y después es: «Mirá, yo hice esto, ¿te gusta?, ¿coincidimos?». En esta no se cambió nada de lo que yo había presentado.

Después voy al estreno y no voy más, porque ya está, mi trabajo ya está ahí arriba, de repente quizás no lo quiero ver porque tampoco quiero decir: «Ah... capaz que le cambiaría esto». No me quiero arrepentir si gusta o no gusta, ya está terminado. Estas últimas cuatro obras que hice las disfruté mucho; me gustaron, me gustó el equipo de trabajo y me gustó lo que hice, entonces es como que ya está, no puedes pedir más nada.

¿Cómo es el mecanismo de trabajo concreto?

Por lo general no me reúno, trato de armar algo sin ver el ensayo, leyendo el libreto —confieso que a veces ni los leo—, y doy una idea de lo que quiero y lo que me gustaría, ahí influye mucho también la parte de actor, a mí me gusta que mis escenografías se luzcan, que no sea algo puesto ahí, que tengan sentido. Después obviamente me junto con el director y sugiero.

Entonces, ¿qué es lo que haces?

El primer paso es hacerme una idea yo solo y organizarme. Obviamente después hay cosas que pueden cambiar; hasta el momento ha funcionado perfectamente. Pero si no tenés que leer el libreto, ir al ensayo...

¿Qué es lo que te define?, ¿el director, el texto? ¿Qué es lo más importante al momento de diseñar el espacio?

Siendo el teatro una manifestación donde hay varias disciplinas que están intercaladas; como escenógrafo, ¿pensás que se puede marcar una línea personal de diseño?

¿Son todas las disciplinas en el mismo espacio?

Evidentemente hay algo que alguien ve y sabe.

Parece que sí. En realidad, lo que me interesa de una escenografía es la prolijidad, pero la prolijidad en todo sentido, también desde el punto de vista del actor; yo no puedo estar atrás de una escenografía que sea una porquería.

Retomando el tema del proceso de creación, ¿con qué trabajas?

Si puedo hacer maquetas, las hago. Aparte de que me encanta, para mí es mucho mejor y está bueno tenerlo como registro.

Pero, ¿con bocetos no trabajás?

No hay algo único que te defina. Lo primero que te define es el texto, siempre el director va a marcar sus pautas y va a definir el camino, pero el texto es lo principal.

Puede ser. En realidad, me pasó que hubo gente que, sin saber del programa, se daba cuenta de que las escenografías eran mías, no sé por qué.

No, una es en la Alianza, otras en la Verdi, pero no sé en qué va eso.

Evidentemente hay algo que alguien ve y sabe.

Parece que sí. En realidad, lo que me interesa de una escenografía es la prolijidad, pero la prolijidad en todo sentido, también desde el punto de vista del actor; yo no puedo estar atrás de una escenografía que sea una porquería.

Trabajo con 3D, Photoshop y fotomontaje. Para mí no hay como la maqueta. El 3D también es maravilloso, hay gente que no sabe leer la tridimensionalidad.

Por lo general no, si tengo que hacer algún tipo de boceto lo hago en Photoshop y fotomontaje,

que para mí es más fácil. Sé que hay directores que por más que les muestres la maqueta y la presentación 3D, si no les presentás un boceto, no lo entienden; están acostumbrados a eso. Yo trato de que sea lo más real posible, y con las herramientas de 3D y fotomontaje está bárbaro. Soy de sacar fotos antes, es más real y me queda más claro a mí también. De esta manera lo que vos presentás es lo que va a ser, entonces en el proceso de realización todo encaja y, cuando llega el producto final, lo que vos ves arriba de un escenario es lo que tenías sobre un papel; ahí nadie discute nada.

¿Pensás en el espectador al momento de armar una escenografía?

Totalmente. En la obra y en el espectador. El espectador es tu crítica, le estás vendiendo un producto, no le puedes mentir; si yo no me la creo, el espectador no lo va a creer nunca y no está bueno.

¿Teatro oficial o independiente?

Para mí es lo mismo, pero en cuanto a lo creativo me gusta diseñar escenografías y hacerlas. En la Comedia no es así, lo que diseñás va a taller y ellos se encargan. Todo resulta bien después, pero ese trabajo de ir, de explicar y de no poder hacerlo vos mismo no me gusta mucho.

¿Sentís que así perdés ese cuidado que tenés?

No, el producto al final llega a ser lo que vos querés, pero el proceso es más lento y más complicado de explicar, porque hay cosas que las diseñás pero que no están hechas. Vos sabés cómo hacerlas, pero no tenés la libertad de ir y hacerlas vos. Pero más allá de si es oficial o independiente, la satisfacción es la misma.

¿Y la posibilidad técnica de utilizar tal cual el teatro?

Claro, es diferente y ahí está el desafío, el ver qué posibilidades tenés de hacer las cosas y adaptarte al espacio o a la tecnología que tengas, yo creo que eso es muy enriquecedor.

Y ahí no importa si es oficial o no, en realidad es lo mismo, es más, las dos que hice este año fueron para la Comedia en la

Sala Verdi, su arquitectura no es muy diferente a la que tiene otro teatro.

Vos hablabas hoy un poco de la EMAD, de cuando te formabas y de los que están ahora saliendo, ¿te parece que el diseño escenográfico se puede enseñar?

Eduardo Creo, además, que la evolución en cuanto a técnica en la escuela es un poco lenta; a pesar de que los estudiantes vienen al Solís a hacer pasantías de luces porque acá tenés todo eso, te quedás ahí, después no vas a usar lo que aprendiste porque el Solís no es igual al resto de los teatros montevideanos. Igual está bueno que sepan que existen esas cosas porque el día de mañana las van a enfrentar. La verdad es que se gasta mucho en otras cosas y no en proporcionar tecnología y conocimiento, porque la mayoría de los iluminadores de acá hacen recitales, todos hacen rock. También podemos pensar en el Carnaval, hay gente que trabaja mucho de eso. La EMAD se focaliza en el teatro y, de repente, lo que menos hacés es teatro.

Creo, además, que la evolución en cuanto a técnica en la escuela es un poco lenta; a pesar de que los estudiantes vienen al Solís a hacer pasantías de luces porque acá tenés todo eso, te quedás ahí, después no vas a usar lo que aprendiste porque el Solís no es igual al resto de los teatros montevideanos. Igual está bueno que sepan que existen esas cosas porque el día de mañana las van a enfrentar. La verdad es que se gasta mucho en otras cosas y no en proporcionar tecnología y conocimiento, porque la mayoría de los iluminadores de acá hacen recitales, todos hacen rock. También podemos pensar en el Carnaval, hay gente que trabaja mucho de eso. La EMAD se focaliza en el teatro y, de repente, lo que menos hacés es teatro.

En relación a la utilización de otros espacios ¿Te parece que las nuevas dramaturgias en nuestro medio han influido en la forma de diseñar la escenografía?

que lo que hagás esté relacionado con la obra; intervenir el espacio para que el público entre más cómodo, por ejemplo, no es hacer una escenografía. A pesar de eso, me gusta trabajar con espacios raros.

¿Has trabajado con eso?

jás son «raros», no convencionales. Sí, puede decirse que los escenarios de rock lo son porque tenés que inventarlos.

¿Qué herramientas no deben faltarle a una persona que se está formando como técnico?

pero todo cuesta; un clavo sale plata y se te puede doblar, y una madera se te quiebra. Tenés que tener claro qué vas a hacer, con qué lo vas a hacer, cuánto vas a gastar y tener una idea de lo que vas a cobrar. Si hoy trabajaste por dos pesos, marchaste, porque después te van a llamar porque cobraste barato.

¿Vos te definirías como escenógrafo, diseñador teatral o iluminador?

Me parece que puede llegar a ser confuso. A veces no sabés si lo que estás haciendo es una escenografía, una ambientación o una instalación; para mí es lo mismo. No me gusta mucho cuando me dicen que tengo que intervenir el espacio, o sea, si querés que intervenga el espacio entonces no voy a hacer una escenografía, eso es otra cosa. Para mí es fundamental

En teatro, no.

Pero digamos que todos los espacios con los que trabajás son «raros», no convencionales. Sí, puede decirse que los escenarios de rock lo son porque tenés que inventarlos. Tiene que saber planimetría y conocer todos los cursos que se dan ahora de AutoCAD y, si los maneja, mejor. Otra cosa que a mí me ayudó mucho es saber hacer presupuestos porque, está todo precioso,

Técnico teatral. Pero también me pasa que cuando diseño una escenografía siempre influye la iluminación y, entonces, ya la pienso con la iluminación que más la beneficiaría.

En La Cabra, por ejemplo, trabajé con Martín Blanchet con el que tenemos mucho feeling, eso es importante.

Es importante entonces que haya buena relación entre los técnicos.

pienso en las escenografías pienso en las luces, es más, te diría que Móvil y La Cabra fueron pensadas más desde la iluminación que desde la escenografía, pero trato de no meterme en el terreno de otro.

Claro, pero eso lo negociás, es un espacio de negociación.

Exacto, y también de saber lo que es imposible, no es que no le dé la cabeza al otro, pero sabés que no va a transar en eso, entonces es preferible no hacer cosas en escenografía que se puedan transformar en un problema.

De hecho, a mí no me gusta hacer iluminación para teatro porque es diferente; en la escenografía vos hacés lo que querés, en iluminación tenés que diseñar de acuerdo al material que tenga la sala, eso no lo vas a poder modificar, y me aburrí mucho eso porque siempre quedaba en lo mismo. Si lo hago es en casos puntuales, pero si no, luces para el teatro, no.

¿Qué criticás del medio actual?

No me gusta cuando se agrega tecnología a la escenografía porque sí. Por ejemplo, yo trabajé con danza contemporánea y dejé porque me molestaba la época del video, o sea, todo el mundo hizo video, todo el mundo lo malgastó. Hubo gente que lo usó notablemente y lo aprovechó como hizo Inthamoussu, pero fueron los menos. Son modas, se hace una escenografía que tenga LED y después ves todas con LED, si viene la moda de usar acrílico, es todo con acrílico. Seamos creativos, tenemos la suerte de que ahora hay muchísimo material.

¿Cuáles son tus referentes al momento de diseñar?

tener historia, de que hay que disfrutarlo, vivirlo. Después tenés directores que son estrictos y divertidos como el Chicho Andrade, es un placer trabajar con él, pero ¡guarda! porque te puede matar en cualquier momento. También está Carlos Torres, que yo no sé si aprendí mucho de él, pero fue importante para mí el primer año en la EMAD, cuando me dijo «te dejo entrar porque por algo viniste» o cuando me dijo que nunca me agarrara en serio el teatro porque iba a terminar con un ataque al corazón como él. Cuando me ve rayado me dice: «Yo te lo dije». Él es un grande, más allá de que te pueda gustar o no su trabajo, un grande en cuanto al compromiso. Después tenés gente de la que aprendés por el error; hay cosas que sabés que no podés hacer porque las viste en ellos; yo creo que está bueno tenerlos también.

Yo siempre tengo como bandera a Cerminara por el sentido de libertad al momento de crear y por cómo te hacía creer en el teatro; la idea de que no tenés que

Ivon Delpratto

Entrevista: 25 de noviembre de 2011

Nacida en Montevideo en 1970, se formó en el Instituto de Profesores Artigas en la especialidad Historia y es egresada de la carrera de Diseño Teatral de la Escuela Montevideo de Arte Dramático (2003-2007). Desde el año 2008 integra la Compañía Efímero Teatral participando como diseñadora y realizadora de espacios y también en sus procesos de dramaturgias. Paralelamente trabaja en diferentes proyectos vinculados a las Artes Escénicas en el diseño y realización de luces, escenografías y objetos y también como tallerista.

Desde el año 2008 desarrolla su actividad profesional en la coordinación técnica de espectáculos, también de giras nacionales e internacionales. En el año 2012 asume el rol de Jefa y coordinadora de escenarios en el Auditorio Nacional del Sodre Dra Adela Reta. Algunas de las Obras en que ha participado: Diseño de escenografía y luces para "Un hombre bueno en una historia terrible" Dirección Mario Ferreira. Comedia Nacional, Palacio Salvo, creación colectiva 2007. Diseño y realización de vestuario y escenografía para "Corpus" de Sebastián Barrios, Teatro El Circular, enero de 2008. Obra ganadora de a Escena del MEC. Diseño de escenografía, luces y vestuario (creación colectiva) para "La piel De Elisa", dirección Dante Alfonso Teatro el Galpón. 2008. Diseño y realización de escenografía para: "La Cocina" de Sebastián Barrios, Obra ganadora de Proyecto a Escena del MEC. 2008; "Un Dios salvaje". Dirección Mario Morgan Sala teatro Moviecenter. 2009; "El azul", Dirección Yamandú Fumero. Efímero Teatral Subte Municipal. 2009. Creación Colectiva; Rapsodia, Dirección Yamandú Fumero. Efímero Teatral Jardín Botánico. 2009. Creación Colectiva; "La Cantante Calva", Dirección Yamandú Fumero. Efímero Teatral. Espacio MUMI. 2012. Creación Colectiva; "A escena con los Maestros", INAE. 2013. C. colectiva y "Ana quería ser muñeca", Dirección Raquel Diana, Teatro Victoria, 2014, Creación Colectiva.



Decime tu nombre y edad.

Ivon Delpratto. Tengo cuarenta y tres años.

¿Naciste acá en Montevideo?

Sí, nací acá en Montevideo.

¿Cuál es tu formación?

Tengo formación docente y soy egresada de la carrera de diseño teatral de la EMAD. Duramente

unos ocho años di clases en secundaria, como profesora de historia. Pero siempre estuve muy interesada por el hecho teatral e interesada por la realización de objetos. Con el tiempo este interés se transformó en una deuda, digamos. En cierto momento corté, en el proceso dije: «Hasta acá llegué con esto», y arranqué con la Escuela Municipal (Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático Margarita Xirgú).

O sea que en tu formación, hiciste Profesorado de Historia en el IPA. Y después...

¿Cómo saltaste de una cosa a la otra?, ¿qué vínculo habías tenido con el teatro antes de entrar a la EMAD?

Si, di clase unos años y luego me dediqué a la Escuela. Después que egresé de la Escuela, tuve la suerte de siempre trabajar y estar vinculada con lo teatral. Fue un cambio importante en mi vida. De todas formas, mi formación previa como docente, todo ese bagaje y madurez intelectual me quedó como herramienta fundamental para desarrollar mis proyectos.

Siempre quise trabajar en espacios. Siempre me interesó mucho, pero tomaba tantas horas en secundaria; nunca tenía tiempo. O podía hacer Bellas Artes, pero

siempre quedaba por ahí. Hacía cosas...dibujaba, pintaba, construía objetos, títeres, daba talleres de plástica en ONGs pero nunca una escuela. Hasta que en un momento lo resolví.

¿En qué año fue que entraste en la EMAD?

2003 o 2004. Hasta 2007; el egreso. Mi docente de escenografía todos los años fue Osvaldo Reyno. Es como una familia. Conviví muchos años con los mismos docentes. Ahora cambió bastante, pero en ese momento era todo mucho más rígido, en cuanto al plantel docente.

¿Actualmente dónde trabajás?

Ahora estoy haciendo un trabajo un poco más genérico que la escenografía. Trabajo en el Auditorio

Nacional del SODRE, soy Coordinadora técnica: coordino todas las actividades técnicas que involucran a los espectáculos programados en las salas y también los talleres de realización y de producción; ese es el trabajo que hago. Eso sería lo fijo. Y después tengo mi grupo, mis trabajos privados, independientes. Tengo un grupo de teatro hace años: Efímero Teatral, con el que he desarrollado más mi trabajo.

¿Cómo es tu forma de trabajo?

Me cuesta mucho definirlo, no es único. Además del rol como escenógrafa, en los

procesos de trabajo, me involucro hasta lo dramático mucho, entonces es un poco más movido. Poder pactar el rodaje, para mí, es muy atractivo. No trabajo, por lo general, en propuestas donde está todo hecho, en las que solo tengo que bocear y entregar. Me gusta involucrarme desde los orígenes, desde el texto, la modificación del texto, y si no hay texto, que haya silencios o que aparezca texto: aportar algo, casi en sintonía con el director. O sea, trabajo mucho con el director.

Suelo trabajar en equipo, me cuesta decir que trabajo sola con el director.

Cuando decís trabajo en equipo, ¿a qué te referís?, ¿tenés un equipo de gente que trabaja contigo?

me cuesta definir una estética propia en mis trabajos, porque pienso que vienen de todos, de procesos con más de un protagonista.

¿Y cómo definís ese proceso creativo?, ¿cuándo arranca?

hasta que no tenga el encuentro con el director, que es como lo primero...nada nace. El texto para mí es un objeto más en el espacio, una acción teatral. Hoy, por ejemplo, tengo un encuentro con una directora que no conozco, que es nueva para mí. Ya tengo el texto de la obra en mis manos pero todo empieza después, cuando comencé a trabajar con el grupo, propuestas de experimentación se empiezan a dar, llevar objetos, definir un espacio para ensayar. De acuerdo al proyecto me voy vinculando en los trabajos, que varían de uno a otro, cada uno sería sui generis, distinto. No puedo decir siempre trabajo así. Ojalá lo tuviera definido, lo tuviera muy claro.

Pero si tenés que elegir una forma de trabajo...

No por el pánico del estreno, porque es necesario y todo, pero el proceso es, para mí, lo más importante.

Es interesante... Es un espacio que es altamente jerárquico, en el sentido de que el director o el autor es el que está determinando permanentemente. ¿Es habitual encontrar esos espacios de trabajo en los que te sentís cómoda?, ¿o vos te quedás y trabajás en los huecos no determinados por el director?

o en otro. O salir todos, ese es un buen objetivo en una metodología de trabajo. Queremos madurar hasta llegar a eso. Ahora yo estoy codirigiendo, un espectáculo y a la vez pienso en la concepción espacial del mismo. Pero en reglas generales yo no puedo salirme del trabajo grupal, me cuesta definirme como un yo creador aislado, aunque traigo mis aportes personales. Pienso que esto tiene que ver con cómo han sido mis experiencias hasta ahora

Cuando pasa eso, cuando hay una cierta arbitrariedad artística, me siento como una realizadora para otro, no como una creadora. Sé que ocurre. He hecho realizaciones en ese sentido y digo: «He realizado cosas». Cuando he creado, ha sido en esos otros ámbitos, con grupos con los que tengo una familiaridad de mucho tiempo, o en equipos que permiten la permeabilidad creativa. En mi grupo somos amigos. Podemos modificar nuestros roles y hacer cosas, conocernos de lados muy distintos, con muchas facetas creativas. A mí me gustaría un día salir a escena y que otro se ponga en mi lugar

¿Y vos entendés que en esa formación, esa tendencia, tuvo que ver la EMAD en su momento, o en realidad es una forma personal de laburar? En el medio artístico es muy difícil, o en el diseño, desarmar esa figura de la autoría; por lo general, siendo un poco teatral quizás, es como muy fuerte, ¿no?

Metodológicamente, ¿cómo trabajás? Leíste el texto, lo ojeaste...

es lo que baja todo. Y no sé si a todo el mundo, pero a mí me gusta llevar la maqueta, que la veamos, armarla, desarmarla... En eso creo que Osvaldo Reyno tiene mucho que ver; siento que hay una influencia. No tengo grandes maestros, pero con eso me di cuenta de que es como yo lo puedo traducir, bajar a una pequeña escala: con la maqueta. Siempre hago maquetas que son bastante utópicas y con unas maquinarias que después veremos cómo... Parto de esas cosas casi inalcanzables.

Y eso lo trabajás, lo llevás al director, se lo presentás al grupo.

Lo que me ha pasado es que no he hecho diseños para salas, siempre han sido espacios alternativos. Entonces es más como la búsqueda y el encuentro con un espacio, y a partir de ahí todo lo otro empieza a surgir. Creo que lo primero que aparece en mi cabeza, si leo un texto

Sí, siempre te piden el nombre del autor. Lo que quieren es el nombre y unos bocetos, para arrancar. La Escuela te da una formación de trabajo colectivo que es interesante y cansadora también. A lo último decís: «Por favor, quiero trabajar un año sola», pero yo no he podido salir del trabajo de grupo. Para mí es muy enriquecedor.

Tengo una debilidad: la maqueta. No maquetas de arquitecturas teatrales sino espacios a escala o prototipos de objetos. Yo boceto, pero la maqueta

o mis primeros trabajos con el grupo y con el director, es un espacio posible dentro de Montevideo o en las cercanías. Y hasta que no encuentre ese espacio... Igual avanzo paralelamente, pero diciendo: «Esto no sé qué es». Hay que seguir afinando cosas, pero hasta que no está el espacio... Ahora estoy con los galpones, sistemas de rigging, lo cinético y pequeños universos en espacios monumentales. En este momento estoy en eso. Pero después viene todo el tema de los costos y las posibilidades, de cómo llegar y no terminar en la frustración. Como hacer una buena traducción de eso, un tanto operístico, a una escala posible.

En esa lógica, ¿cómo influyen en el trabajo del diseñador las nuevas dramaturgias o las propuestas contemporáneas que plantean puestas en escena que trascienden el teatro a la italiana?

por las limitaciones propias del elenco, de la dirección o de cómo se trabajó termina siendo una propuesta a la italiana en un espacio que da para mucha cosa.

Las nuevas dramaturgias... yo he visto que el espacio es importante, pero lo escenográfico con estas pautas de arquitectura teatral, no. En una obra en un apartamento en algún lugar de la ciudad, lo importante es el apartamento y la circulación de esa arquitectura. Entonces uno dice: «Bueno, ¿dónde está lo escenográfico acá?», es la elección de ese espacio, dónde ponemos el punto de vista, dónde colocamos al público y todos los signos en el espacio. Creo que sí, hay una evolución con estas nuevas dramaturgias de cómo pensar el trabajo del diseñador; es diferente. Cada vez más perceptible por la naturalidad aparente del espacio, pero es determinante dónde está ese apartamento, dónde uno está, cómo uno llega, cómo uno accede, dónde se coloca; y después las rarezas que tenga o no ese espacio cuando se da el espectáculo.

Ahí está la dramaturgia, pero en tu trabajo, al espectador ¿cómo lo pensás?

Yo lo pienso muy activo, pero no me gustan esos recorridos que les hacen hacer a los espectadores donde siempre hay uno que los lleva, los para, los sienta, los hace caminar y moverse. Me interesan los puntos de vista del espectador sin la necesidad de ese movimiento, o hacerlo participar, pero no moviéndose, sino involucrándolo de otra forma. Eso es mucho trabajo y experimentación con el proyecto.

O sea que está condicionado por el tipo de proyecto con el que estás trabajando.

Uno puede proponer cosas, pero a veces no salen. Siempre en los espacios alternativos en los que he trabajado el público termina entrando, lo hacen recorrer y hay alguien como presentador, y terminamos en el lugar. No necesariamente a la italiana, pero semicircular, un espacio que tiene todo para otras cosas y es todo parte del espacio. Para mí es una deuda: trabajar eso, hacerlo como una prioridad. Hacer un espacio donde lo primero no sea el actor y la escena, sino esto otro, la construcción de personajes escenográficos, de públicos escenográficos que construyen espacios, los multiplican, los fragmentan, le ponen y le quitan límites.

En esa dinámica, ¿cómo es tu trabajo con el resto de los diseñadores que participan?, ¿y con los maquinistas, con el iluminador, con el vestuarista?

Viste que uno llega a encontrar el equipo, y está de más. A veces no. A veces es por partes. Yo he tenido encuentros muy interesantes en ese sentido, donde nos hemos juntado a construir un personaje desde lo plástico, con un vestuarista o maquillador, es muy estimulante. Y cómo esas devoluciones hacen que el espacio pensado se modifique también. Hemos hecho micros, que son sesiones de fotos en espacios como de estudio, o pequeños videitos para después volar... hacer que eso siga cambiando. Como que esa sería la metodología cuando encuentro un buen equipo para trabajar: ir generando esas cosas que me modifican también.

Yo también realizo. Hay cosas que tercerizamos, pero por lo general metemos todo en las horas de nuestra vida, y es bueno también, porque termina apareciendo, además de la idea en la que uno mete la mano, esa otra expresión, que es la realización.

¿Alguna vez te encontraste con algo que te sacara de eso?, ¿conflictos?

Sí, sí. Y peleas. [Risas.] Pero siempre para llegar a algo más. Uno defiendo algo, pero a la vez el otro también. A veces uno tiene una idea muy barroca y el otro una idea muy aséptica. La escena teatral a veces está muy intoxicada de un tipo de imágenes... casi altares barrocos. A mí me gusta contemplarlas pero no he encontrado en eso un lenguaje que quiera asimilar. Y ¿cuándo hacemos algo que sea medio under? Entonces, uno plantea que algo sea más aséptico o despojado de aquello; como la volqueta, el muñeco roto... yo a veces he tratado de trabajar sobre eso, de sacar de ese universo que es lindo y muy evocativo, y llevar para otro lado. Y puede ser muy difícil porque tenemos otros diseñadores que tienen muy incorporado ese universo. O puede ser otra cosa, quizás soy yo que en este momento de mi creación no quiero eso. Me encanta verlo, pero no para desarrollarlo. Es como que pertenece a un lenguaje ajeno.

También hay conflictos en las metodologías de trabajo que pueden determinar el proceso y el diseño. A veces no todos los involucrados en un mismo proyecto tenemos los mismos intereses en relación a la definición de lo dramaturgico. Y para mí participar desde el comienzo en esto es fundamental.

¿Te parece que influye al momento de pensar el diseño el mayor número de materiales aplicables que encontramos hoy, en comparación a los que se tenía hace veinte o treinta años?

Sí. Ahora es como que uno llega a esa cúspide tecnológica y quiere volver a lo más primitivo, que tiene tanta riqueza; lo mínimo, que tiene que ver con la experimentación. Porque lo otro es sumar recursos y lenguajes, que pueden lograr espectacularidad y en algunos casos, si está bien utilizado, genera cosas increíbles y conmovedoras, pero muchas veces

es una recurrencia que no sé si es necesaria. El uso de la imagen, proyecciones. La luz está en un nuevo paradigma, genera todo un nuevo escándalo, muy contemporánea a esta otra luz convencional de teatro a la que estamos acostumbrados, que tiene otra calidez. Entonces, todo eso nos hace trasladarnos a otro ambiente, bien cotidiano, y nos hace pegarnos y despegarnos de la ficción. Es muy interesante, aunque no sé si quiero tanta superposición de lenguajes. He visto cosas muy simples y a la vez increíbles. Ahora estaría volviendo como a los orígenes.

En cuanto a tu trabajo cotidiano mencionabas a Osvaldo Reyno, ¿te parece tener referentes para el diseño teatral?

No tengo. No siento tener. Quizás no me doy cuenta, no lo he pensado. No soy una gran lectora de teoría del espacio. Me interesa, leo cosas, pero no dedico mucho a eso. No soy una intelectual de este hecho artístico. Creo que soy un poco intelectual en otras cosas, pero en eso he optado por no serlo. No me he planteado un discurso sobre nada relacionado con el área.

¿Y en lo estético?

Lo que pasa es que... las referencias del cine, de la música, de la fotografía nos entran por todos los poros. Hoy puedes tener todo lo que quieras al instante y armarte un banco de referencias, de imágenes; está todo a la mano para eso, es como un estallido de referencias. No tengo específicamente. Me gusta mucho el teatro de objetos, el teatro de imagen. No podría decirte: «Esto a mí me cambió».

El cine mucho más que el teatro ha influido en mí para pensar el espacio. Creo que le pasa a las generaciones más nuevas. Tarantino... ese cine es fundamental al momento de pensar el espacio teatral, así como la puesta, el montaje o la escritura. No soy gran consumidora de teatro; voy a ver las cosas, y estoy metida todo el día en un teatro, montando y en el auditorio... como que paso más horas de sol dentro de un teatro. Ya todos sabemos lo que es nuestra cartelera, tendría la posibilidad de estar todo el día y todos los días viendo algo; pero no lo hago, no voy a todo lo que me invitan. [Risas.]

¿Cómo se inserta laboralmente el diseñador teatral que egresa de la EMAD? ¿Cómo te parece que funciona esa formación permanente de diseñadores que van a un medio que no siempre los absorbe?

Hay tantos proyectos. Cada grupo tiene su proyecto. Creo que hay una demanda del trabajo del diseñador que creo que es bastante importante. Sobre todo las políticas culturales de estos últimos 10 años, el apoyo de los Fondos para la cultura, ha dinamizado mucho el mercado y la creación. Y todo el tiempo las compañías están trabajando para armar dossier que permitan conseguir ese fondo que dan la posibilidad de... y así sucesivamente. A veces es mínimo o simbólico, pero siempre, aunque ya sabemos que no trabajamos por el dinero, hay proyectos de los que te llaman para trabajar, de una forma u otra. Creo que la mayoría están en un proyecto, no sé si habrá muchos egresados de la EMAD que no estén en alguno, aunque sea de honorario. Estamos en muchos de honorarios. [Risas.] Estoy pensando en cuántos estoy de honoraria... creo que en todos. [Risas.] Los rubros son caros, pero me parece que en este momento el diseñador puede diseñar, no sé si puede vivir del diseño. Depende de quién te llame, de dónde te muevas, si hay más posibilidades o menos. Más allá de qué pasa después de que egresás de la carrera, de si tenés esos trabajos y de si lográs sobrevivir con ellos, está la formación permanente y la experimentación. En Uruguay no hay ámbitos, o no los conozco, para el desarrollo de esta formación que tiene que ver con el diseño espacial. Si algunos colectivos intentando crear algo pero más vinculados a la multimedia y a la luz. Creo que faltarían escuelas específicas para eso, es mi sueño y el de todos: ese gran espacio donde investiguemos, como el Instituto Nacional de Artes Escénicas, pero algo paralelo, de artes escénicas independientes, que no dependa del Estado, donde nosotros nos juntemos y tengamos unos galpones o espacios de taller y de muestras de laboratorios. Es como el ideal. Eso falta para el diseñador, para la movida creativa. Y también un sistema de residencias para la creación que permitan infraestructuras adecuadas a las necesidades de los proyectos.

Vos ahora estás en un lugar de alguna manera privilegiado, con un impulso destacado muy importante, con un modelo de gestión que está arrancando ahora, pero que recoge una intencionalidad muy clara. ¿Te parece que han cambiado las formas de trabajo en cuanto a los diseños escenográficos?

En mí eso me ha modificado, mucho. No solo ver lo clásico sino también lo otro. O ver lo clásico, pero con otras miradas, con el contacto de artistas que vienen de otros lugares. Es muy atrayente. Tengo que agradecer estar ahí trabajando, solo por el conocimiento de ese contacto, de las compañías y de los artistas que vienen, iluminadores, escenógrafos, vestuaristas; conocer sus formas de trabajo, sus exigencias.

Y también somos un Teatro de producción ahora. Hemos intentado recuperar profesiones un poco pérdidas como la de la pintura de telones, uno de los talleres más atractivos que tenemos funcionando. Desde marzo estamos pintando telones. Un lugar gigante. Vino un maestro argentino a formar, pero ya directamente sobre el proyecto que estamos trabajando, o sea que formó ya con el primer telón que había que pintar. Vino con su escenógrafo; trajeron todos sus bocetos. Se planificó: primero diseñar el espacio en el cual eso iba a ser posible, estuvimos enero trabajando en eso, qué iluminación tiene que tener ese espacio para poder trabajar, las dimensiones, la preparación de la tela, cómo tiene que ir pensada al piso, la cuadrícula, y todo...

En el espacio donde yo trabajo tenemos la posibilidad de ver compañías extranjeras y trabajos de extranjeros en la sala, para mí esto es fundamental porque nos saca de la comarca. Han llegado por ejemplo escenografías monumentales, pero a la vez increíbles. Yo aprendo muchísimo cada vez que montamos una escenografía para ballet o para ópera.

Ahora tenemos la posibilidad de expandirnos con la programación y con esta nueva propuesta de dirección artística a la experiencia de Circo Contemporáneo. Yo tuve la posibilidad de montar y trabajar con personas muy interesantes. A

¿Y cuánta gente trabajó?, ¿la perspectiva es que quede trabajando?

pero eso depende también de cómo se proyecta la programación del próximo año, porque si el año que viene no hay pintura de telones, entonces tendremos que girar ese taller como apoyo a otros talleres: utilería o carpintería (grandes talleres de producción también).

¿Cuántos son aproximadamente?

ramos unos veinte técnicos, y ahora con los cambios del nuevo Auditorio somos ochenta o más. La producción y la programación de las salas exigieron este salto. Porque necesitamos quince vestuaristas maquinistas para vestuario, si no, no salen las producciones, no salen las óperas. Las producciones son procesos largos y se superponen, entonces no las puedes arrancar un mes antes, arrancan tres o cuatro meses antes. Y en el año tenés tres grandes producciones y se está trabajando para todas simultáneamente. Eso hace que se demande mucho. En carpintería son seis o siete; en utilería igual; en maquinaria son alrededor de 12; en luces similar. Mucha gente. Pasamos de una cosa muy tranquila a algo un poco explosivo; pero es interesante ver la dinámica de un complejo con esas dimensiones que tiene ahora. Es bueno. Es una buena experiencia que está aún madurando su estructura, viviendo conflictos e intentando superarlos.

En el Solís hubo una sala de pintura, y se dejó. Ahora se ha retomado desde otro lugar.

Hay como una intención muy marcada. Ya no alquilamos escenografías y vestuarios, se hacen aquí. La idea es que después eso se pueda reutilizar o alquilarse a otros teatros. Entonces viaja una avanzada técnica con la escenografía y se monta. Como hacen los otros teatros, pero invertido. Si la puesta es interesante, la ven, la piden. Y eso ya no significa para nosotros el guardado de ese material solo sino el packing para viajar. Esa puesta queda toda para viajar o para reponer.

Se armó específicamente un taller para pintura de telones que tuvo en su origen cinco técnicos. La perspectiva es de que siga funcionando y desarrollándose,

Éramos unos veinte técnicos, y ahora con los cambios del nuevo Auditorio somos ochenta o más.

La producción y la programación de las salas exigieron este salto. Porque necesitamos quince vestuaristas maquinistas para vestuario, si no, no salen las producciones, no salen las óperas. Las producciones son procesos largos y se superponen, entonces no las puedes arrancar un mes antes, arrancan tres o cuatro meses antes. Y en el año tenés tres grandes producciones y se está trabajando para todas simultáneamente. Eso hace que se demande mucho. En carpintería son seis o siete; en utilería igual; en maquinaria son alrededor de 12; en luces similar. Mucha gente. Pasamos de una cosa muy tranquila a algo un poco explosivo; pero es interesante ver la dinámica de un complejo con esas dimensiones que tiene ahora. Es bueno. Es una buena experiencia que está aún madurando su estructura, viviendo conflictos e intentando superarlos.

¿Te parece que en la historia del diseño escenográfico hay líneas de trabajo con las que te identifiques? Vos planteaste tu forma de trabajo, que es una línea en sí misma, la colectiva, pero de tu experiencia o de lo que has visto, ¿creés que hay escuelas de cómo pensar el diseño escenográfico en Uruguay?

la imagen o de lo plástico tan grande.

Si tuvieras que mencionar un momento de quiebre en tu carrera o en tu trabajo en relación con lo teatral, ¿cuál sería? Positivo o negativo...

me resulta interesante el punto de vista de la cámara, del monitor: que hay todo una codificación para eso, pero a la vez te ata mucho. Hice un posgrado en arte para cine y es interesante. Todos los universos que se pueden construir con los espacios. Lo que me atrae es el espacio en sí, con los espectadores ahí, no a través de un lente. He visto qué cosas no he querido, las probé y las saqué. No sé si es un quiebre en mí, pero son como opciones. Seguramente va a haber algún quiebre. [Risas.] Ahora no lo percibo. No he tenido grandes roturas.

Debe haber. [Risas.] Nunca las identifiqué mucho. He visto trabajos de escenógrafos, aunque no he visto mucho sus procesos de trabajo. En la Comedia Nacional trabajé una vez con Adán Torres y pude ver desde adentro cómo era. Eso es una escuela en sí, creo. Y después, hay como formas más off de trabajo. Roberto Suárez tiene una línea específica, pienso más en el director ahí, porque es él y su colectivo. En las nuevas dramaturgias como las de Calderón veo un poco eso también; a pesar de que hay alguien que está con el espacio, no hay un relieve del diseñador del espacio, como que no hay una prioridad de

En mi trabajo me di cuenta de que, por ejemplo, para publicidad no voy a trabajar. Es parte del trabajo, pero no puedo por el vértigo de los tiempos. De eso me he dado cuenta, de que no puedo trabajar en ese vértigo; puedo, pero no para eso. Para rodajes he trabajado muy poco, alguna cosa nada más, igual

¿Y momentos importantes en tu carrera?, ¿espectáculos en los que hayas trabajado o instancias?

que se conjugan muchas cosas y hacen que algo sea bien recordado, y que dé alegrías y todas esas cosas. [Risas.] He pasado por otros procesos con los mismos protagonistas y no han sido iguales, así que no sé en qué va. En realidad, tendría que ver mucha cosa yo. Me di cuenta de que tengo que ver y explorar mucho. El tema del poder viajar es fundamental. Porque esperar a que las cosas lleguen aquí puede terminar siendo una larga espera. A veces llegan y es increíble. Y la posibilidad de ver espacios afuera, en otros lugares, puestas en espacios alternativos a salas... en Buenos Aires, que es lo más cercano... poder ir por ahí. Ese sería el quiebre: el salir de acá, del medio.

¿Querés agregar algo?

Uruguay, pero también hay un techo que me gustaría que pudiéramos quebrar como generación, ese sería el quiebre para mí: poder romper con eso. Y colocar al escenógrafo en otro papel, en un rol mucho más dinámico que el que tiene, que a veces por la vorágine de los tiempos termina siendo eso de resolver espacios y nada más.

Creo que el último trabajo que hice con mi grupo, La cantante calva, que es la versión de un clásico, fue muy enriquecedor para mí. Fue muy interesante. A veces son como energías que se juntan en un momento y lo hacen inolvidable. Es como

Gerardo Egea

Entrevista: 28 de octubre de 2010

Diseñador Teatral - Montevideo, (Uruguay). 2009 se graduó en calidad Diseñador Teatral en la EMAD – Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático. Actualmente Encargado de Montaje de la “Comedia Nacional”. Docente de Taller de Diseño de Vestuario y Diseño Teatral Integrado de 2do año en la EMAD. Experiencia en Teatro, Carnaval, Danza, Ballet, Operas, en todos los rubros. Nominado y premiado al Florencio a Vestuario en los años 2012 y 2013 de las Obras “Ataud” y “Las Descentradas”. Algunos Títulos: “Victor o los Niños al Poder”, “Algo de Ricardo”, “Cristales Rotos”, “Las Descentradas”, “Terrorismo”, “Contracciones”, “La Prudencia del Azar”, “Las conquistas de Norman”, “Autopsia”, Chaika, Medea del Olímar, Cuartito Azul, entre otras.



¿Cuál es tu nombre y edad?

Gerardo Egea; tengo treinta y tres años. Soy egresado de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD), soy ayudante de arquitecto, hice hasta tercer año de Facultad de Arquitectura. Cuando estaba en tercero supe de la EMAD e hice en paralelo primer año allí y tercero de arquitectura. Me enamoré de la escuela, dejé arquitectura, terminé la EMAD y encontré mi pasión en el teatro.

¿En qué momento de tu vida surgió esa pasión y decidiste que te ibas a dedicar a la escenografía?

Me comentaron de la EMAD, me presenté al examen y lo aprobé. Dije: «Voy a entrar a la EMAD a ver qué pasa». Y me atrapó. En primer año ya me enamoré. No sabía nada, desconocía todo, venía del interior. Yo soy de Rivera. Allí no hay recursos volcados a teatro.

¿A qué edad viniste a Montevideo?

Vine con diecisiete años. Hice hotelería, gastronomía y después ayudante de arquitecto. Ya en primer año de la EMAD empecé a trabajar y no paré más.

¿Cuál fue la primera obra?

La primera no me acuerdo, pero una de las primeras fue Arlequino, servidor de dos patrones en el Teatro Victoria. Comencé a relacionarme con gente, a hacer pasantías de ópera en el Solís.

¿De qué año hablamos? ¿En qué año entraste a la EMAD?

En 2005 ingresé y los profesores nos llamaban y recomendaban.

¿Dónde has trabajado?, ¿fundamentalmente con teatro independiente?

He trabajado mucho con Mariana Perovich. En segundo año de la EMAD, Mariana me llamó para hacer el vestuario de Playa desierta, que se hizo en el Moviecenter, y después trabajé en todas sus obras. Siempre me llamó. Trabajé con otros directores como técnico en Italia Fausta. Omar Varela me llamó también para diseñar las luces de sus obras; realicé muchos diseños de vestuarios; trabajé en carnaval con Hugo Millán que fue, además de profesor, un referente para mí, al igual que Soledad Capurro en vestuario. Después, en escenografía mis referentes son Reyno y Torres, que fueron mis docentes; en luces, Herrero y Ferragut.

Trabajé con todos, me gustan todos los rubros en el teatro.

Si tuvieses que definirte, ¿no lo harías como un escenógrafo sino como un diseñador?

Sí, como un diseñador. Incluso me gusta mucho la producción también. Ahora estoy trabajando en la producción de una ópera en el SODRE y trabajé en la producción de vestuarios de las dos últimas obras de la Comedia: El enfermo imaginario y Los de siempre.

Me gusta mucho, la parte plástica, el dialogo de lo plástico y el actor, del hecho teatral y el publico.

Yendo a lo escenográfico, ¿cómo es tu metodología de trabajo?

¿No tener información de qué tipo?, ¿de qué es lo que el director piensa hacer?

Exacto! No quiero saber nada. Leo el texto, nos juntamos y le digo lo que me pareció, lo que sentí, lo que vi, lo que me imaginé. Ahí empezamos a trabajar en equipo, vemos el espacio arquitectónico donde se va a trabajar... Todo espacio tiene como un carácter según el cual yo hago un diseño respetando la obra. Hago un equilibrio entre lo que quiero en el diseño y lo que quiero en el espacio. Por ejemplo, en la Zavala Muniz, con Cuartito azul, quería romper un poco el espacio que tenía y lo hice en una diagonal, y la escenografía surgió a partir de un estudio geométrico de la sala y de la visual del público. Después le explico todo al director. Hay directores que son muy exigentes: Mariana [Percovich] es sumamente exigente, pero me encanta.

¿En qué se traduce la exigencia?

Te pide cosas que después tenés que cumplir. Mariana para Cuartito azul quería una zona de bailes, una zona de músicos y también una zona de transición que no sabía lo que era, pero tenía que cumplirse porque era un musical de tango y, además, me pedía que no fuese convencional y que tuviese un carácter de cabaret con una barra que se transformara en rampa. Después buscaba que se cumpliera con todo eso y así surgió Cuartito azul, obra que está en el recuerdo del público.

¿Trabajás con bocetos o con maquetas?

¿Cuál es tu primer impulso?

Si metodología es así: el director me convoca, hablamos más o menos acerca de qué piensa de la obra, a dónde apunta, me da el texto y lo leo —prefiero no tener información al leer el texto—.

Exacto! No quiero saber nada. Leo el texto, nos juntamos y le digo lo que me pareció, lo que sentí, lo que vi, lo que me imaginé. Ahí empezamos a trabajar en equipo, vemos el espacio arquitectónico donde se va a trabajar... Todo espacio tiene como un carácter según el cual yo hago un diseño respetando la obra. Hago un equilibrio entre lo que quiero en el diseño y lo que quiero en el espacio. Por ejemplo, en la Zavala Muniz, con Cuartito azul, quería romper un poco el espacio que tenía y lo hice en una diagonal, y la escenografía surgió a partir de un estudio geométrico de la sala y de la visual del público. Después le explico todo al director. Hay directores que son muy exigentes: Mariana [Percovich] es sumamente exigente, pero me encanta.

Te pide cosas que después tenés que cumplir. Mariana para Cuartito azul quería una zona de bailes, una zona de músicos y también una zona de transición que no sabía lo que era, pero tenía que cumplirse porque era un musical de tango y, además, me pedía que no fuese convencional y que tuviese un carácter de cabaret con una barra que se transformara en rampa. Después buscaba que se cumpliera con todo eso y así surgió Cuartito azul, obra que está en el recuerdo del público.

Trabajo siempre con bocetos y maquetas.

Si primer impulso es el lápiz y papel. Dibujó sobre un plano.

Primero tengo que visualizar el plano y leer el carácter del espacio, o sea, tengo que organizar el movimiento espacial que va a usar el actor y a partir de ahí le empiezo a dar volumen. Después lo veo en volumen o en alzados, cortes o si no en maquetas.

¿Y ese carácter dónde se define?

Porque, ¿es, digamos, una construcción abstracta que hacés entre el texto, lo que quiere el director, lo que a vos te pasa y lo que le pasa al espacio?

Por ejemplo: Diseñe una rampa, el actor empezó a usarla de una forma y esta se modifica, pero no porque me haya equivocado, sino que todo va trabajando junto: el actor va proponiendo cosas sobre mi propuesta y entre las dos cosas se llega a un resultado final. Por ejemplo, en Cuartito azul la escenografía era más cerrada y el actor empezó a abrirla y yo le tuve que hacer aperturas para que usaran también la periferia del círculo. Empezaron a usar todo el espacio. Fue increíble porque lo cerré y ellos lo abrieron.

En Cuartito azul, ¿cuándo planteaste la escenografía para que ellos empezaran a trabajar?

O no rechazo pero...

Pero.. puede ser una intención el rechazo...y pasó eso con el espacio también.

En realidad no termina ahí, sino que sigue porque se produce en los ensayos en el espacio que pensé cuando lo leí y cuando hablé con el director, pero después viene el actor, que es un ingrediente muy importante. El actor puede empezar a usar ese espacio o no, lo puede ir modificando, le da vida al espacio, como yo la llamo una "Escenografía Viva".

El primer día planteé la propuesta escenográfica, marqué el piso de ensayo sin volumen y el diseño de vestuario. Creo que estuvo bueno en la propuesta ya planear un diseño, un espacio y un diseño de vestuario para que ellos trabajaran o no sobre eso.

En ese caso hiciste la escenografía, el vestuario, ¿cómo es la negociación con el resto de los lenguajes y con los demás diseñadores con los que trabajan?

un poco de la escenografía y del vestuario porque es lo que tenía que iluminar, pero con Martín hemos hablado mucho, le conté lo que me parecía a mí y él me contó lo que le parecía a él, inclusive entre los dos hubo aportes de luces en escenografía: las candilejas.

No está determinado totalmente... La iluminación te puede dar vuelta.

La iluminación puede arruinar un espectáculo o, mejor, potenciarlo.

Por ejemplo, eso en la escenografía potenció mucho: los colores que usó, respetando el color de la escenografía. Yo quería que fuera azul con algo de plateado o gris, y eso lo respetó bastante... Lo mismo con el color del vestuario.

¿Te parece que puede haber una didáctica de la escenografía en el sentido de que es posible enseñar a diseñar?

¿Qué elementos sentís que recibiste?

Claro, sí. Si es importante eso. Tenés que sentarte con el diseñador. Los diseñadores siempre decimos que nos «ganamos de mano»: «Vamos a presentar antes para ganarle a vestuario para ver quien marca a quien...».

». Pero luces, por ejemplo, que era Martín Blanchet, dependía de la iluminación te puede dar vuelta. La iluminación puede arruinar un espectáculo o, mejor, potenciarlo. Por ejemplo, eso en la escenografía potenció mucho: los colores que usó, respetando el color de la escenografía. Yo quería que fuera azul con algo de plateado o gris, y eso lo respetó bastante... Lo mismo con el color del vestuario.

Si es importante eso. Tenés que sentarte con el diseñador. Los diseñadores siempre decimos que nos «ganamos de mano»: «Vamos a presentar antes para ganarle a vestuario para ver quien marca a quien...».

». Pero luces, por ejemplo, que era Martín Blanchet, dependía de la iluminación te puede dar vuelta.

La iluminación puede arruinar un espectáculo o, mejor, potenciarlo.

Por ejemplo, eso en la escenografía potenció mucho: los colores que usó, respetando el color de la escenografía. Yo quería que fuera azul con algo de plateado o gris, y eso lo respetó bastante... Lo mismo con el color del vestuario.

Claro, sí.

Lo más importante para diseñar una escenografía es que el docente tiene que enseñar a organizarte o darte una metodología de trabajo y enseñarte a investigar. A partir de ahí sos capaz de hacer cualquier cosa porque te van a surgir cosas diferentes, te puedo mostrar trabajos personales como ejemplos, pero si te enseña a organizarte, a que tenés que reunirte con el diseñador de la otra área, explicar a los actores cuál es tu in-

tención, mostrar los bocetos, enseñar a los actores cómo se mueven en el espacio, cómo se sientan... Es importante que te enseñen esa metodología, es básico para enseñar e investigar porque hay muchas cosas que nosotros no sabemos y que en los cuatro años de escuela no te enseñan porque no da el tiempo, pero sí te pueden enseñar a investigar.

A veces me llaman y me dicen: «Hacés graffiti»; «plastificá». Nunca lo hice, pero lo puedo hacer. Hay que investigar siempre, buscar distintos materiales, se puede hacer de todo.

Vos decías que la reunión con el director y el texto ¿si tuvieras que marcar el vértice de la pirámide en cuanto a la organización del trabajo al momento de diseñar, ¿cuál sería?

[risas] porque tenés que mover a personas ¿no?. En una disciplina o espacio como el de las artes escénicas, en la cual todo es tan conectivo, polifónico, ¿se puede marcar una línea de diseño?

O sea, ¿un diferencial en tu línea de trabajo que haga que un director te llame a vos en particular?

Pueden existir varios vértices. Es difícil planearlo de una manera ya que cada uno tiene su forma de ser, pero la cabeza del espectáculo es el director y hay que respetar sus decisiones.

Se puede. Considero que no estaría bueno marcar una línea porque tendríamos que saber adaptarnos a diferentes tipos de obra. Aunque a mí me guste personalmente un tipo de línea, yo trato de hacer lo que me piden, lo que se me plantea, pero hay gente que sí tiene un lineamiento y los llaman porque son mejores haciendo tal cosa.

Tu forma de trabajo y tu expectativa es que te visualicen como una persona que puede diseñar para cualquier obra. Diseñe para carnaval, para circo...

¿En carnaval con quién trabajaste?

El año pasado fue mi primera experiencia. Trabajé con Curtidores de Hongos, La Margarita y Agarrate Catalina, ayudando a Hugo Millán.

Para circo trabajé en el Pilsen Rock. Diseñé el la primera experiencia que se hace, el primer Pilsen Rock con ese carácter... vestuario para un grupo de circo. Fue una linda experiencia, me gustó, no me arrepiento, me gustó muchísimo.

Vos egresaste en el 2009. Entrevistando al Flaco Reyno y a Mazza está ese carácter de una etapa del diseño escenográfico en la cual no había un espacio o una institución que formara escenógrafos.

Siempre surge el tema del medio teatral, el espacio de trabajo, ¿cómo percibís a la gente egresada en el 2009 en cuanto a la posibilidad de trabajar siendo egresado de la EMAD?

Los directores no se arriesgan a gente nueva. Hay mucha gente nueva, buena trabajando, tanto de la EMAD o que hace Bellas Artes y EMAD, que no se conoce, no conocen y tampoco se arriesgan a conocer.

Y desde el punto de vista económico, del Sobre las posibilidades económicas al momento de trabajar, ¿eso está determinado?, ¿influye o no?

donde estuvimos dieciocho días y visitamos nueve lugares. Estuvo muy lindo. Fue una obra en la que se gastó poquísima plata, ya que me preguntabas por el tema económico.

Diseño escenografía, vestuario y luces. Se puede trabajar con poco dinero.

Es importante trabajar con creatividad.

¿En este país se trabaja con poco o más dinero?

para presentar obras, también en la Intendencia de Montevideo. Te permiten pensar y producir espectáculos. No depender solamente de que haya un director.

No tenés dinero, querés hacer una obra. Nos juntamos, lo hacemos y empezamos a gestionar la obra en esos lugares: en la Intendencia, en el CCE. Creo que no te puede limitar el dinero; no te podría limitar el dinero, si no no podrías trabajar en todo terreno.

Pero vos conocés los dos lados del mostrador...

gastar más o menos. Trato de no pensar en eso, sino en la parte artística.

A veces tenés que parar, pensar, resolverlo de otra forma y lograr lo mismo, con o sin dinero.

Es es un tema importante. Yo he hecho obras con poquísima plata, por ejemplo Medea del Olimar, con la que hicimos una función en Uruguay, en el Centro Cultural de España (CCE), que ganó un premio; después la hicimos en San Pablo en la inauguración de la escuela de Serroni y luego fuimos de gira a México,

Depende de dónde estés trabajando. Ahora hay unos llamados, algunas oportunidades en el Ministerio de Educación y Cultura

í, inclusive si estoy trabajando en el que tiene dinero para gastar, lo voy a hacer como me lo imagino yo y no pensando si voy a

Hablabas del carnaval, ¿en qué te parece que un egresado de la EMAD puede trabajar?

¿En cualquier disciplina?, ¿en cualquier espacio?, ¿para publicidad, teatro, carnaval?

Porque sentís que tenés más herramientas...

Si te dan las herramientas, puedes hacer todo.

Y hoy, que ya estás del otro lado, que egresaste y estás trabajando, ¿falta alguna herramienta?

Recursos materiales para poder experimentar; los docentes y la dirección tratan de conseguir pasantías en teatros, pero para ensayar. De alguna forma siempre se van manejando. Estaría bueno que la EMAD tuviera su lugar, sus cosas. Soy ayudante de cátedra de Ferragut en segundo año y es la carencia que se ve.

En vestuario y luces.

í, un egresado de la EMAD puede trabajar en teatro en todas las áreas, a no ser que no le guste, porque en la EMAD en cuarto año tenés que decidir por una orientación. Yo elegí escenografía y luces.

Claro, pero un egresado de la EMAD puede hacer teatro, puede hacer ópera, danza, circo, carnaval, publicidad, cine, todo...

En la EMAD siempre faltan herramientas, pero siempre se va evolucionando. Desde que entré a la EMAD hasta ahora hay un abismo. Se fueron logrando cosas de a poco. Creo que faltarían más recursos en la parte de luces, por

ejemplo, donde hay mucha carencia. Es un tema económico.

Hablaste de que tenías referentes en la EMAD: si tuvieras que nombrar a un artista, una personalidad que te marcó, por ejemplo en la forma de trabajar, otro escenógrafo, ¿cuáles son tus referentes estéticos o en cuanto a forma de trabajo, emplazamiento?

tanto conceptualmente como cómo rinde el material y cómo se puede transformar. En segundo año tuve que hacer un vestuario e investigué tanto que llegué a inventar una tela con la fusión de otros materiales(risas), esas partes... eso está bueno, pero. Tengo mi propia metodología. Mi referente artístico y mi estética dependen de la obra. Según qué obra es, yo investigo lo estético. Sos ecléctico. No tratás de amoldar la propuesta a una cosa que tenés previa, sino que encontrás el camino intermedio... Exacto, porque no todas las obras son iguales, sino entraría la monotonía, el aburrimiento, y eso es lo lindo del trabajo: respetar el sueño, la imaginación.

¿Existe alguna puesta o hecho artístico que te haya marcado?

sileño. El Cirque du Soleil me impacta, es impresionante, me encanta. Después una obra que vi en San Pablo, cuando fui con Medea del Olimar, no recuerdo el nombre, pero era una obra que, si no me equivoco, habían mandado a escribir a varias personas en distintas partes. Mariana [Percovich] escribió una parte de esa obra y me encantó, porque ella escribió una parte más dramática que los brasileños dieron vuelta y fue increíble. Me encantó eso, la puesta, la escenografía. El juego de luces era lo mejor de esa obra. Los brasileños nos interpreta-

Es como un plato de comida [risas], Se complementan y hay varios referentes. Creo que los referentes más marcados que tengo son: Osvaldo Reyno y Adan Torres, quienes tienen su forma particular de trabajar, que no es la que yo tengo, pero sí me enseñaron y mi base es esa. Después, Millán fue uno de los que más me enseñó a organizarme. Soledad Capurro me enseñó a la investigación, que es un complemento en vestuario en la EMAD. Millán te enseña a organizarte, a ser práctico y resolver las cosas en el momento y Soledad te enseña a investigar, profundo,

ban a nosotros porque hablaban de la carne uruguaya y del gran evento que se hizo del asado más grande el mundo; era como una crítica a eso. Como los brasileños nos codificaron a nosotros fue increíble, muy gracioso. Las Mil y una Noches también me encantó, estuvo buena [silencio]...

¿Cómo es tu metodología de trabajo en la Comedia?

que cumplir, hay que tener en cuenta quién va a vivir ahí dentro, para qué la quiere. En este caso mi entorno es importante y también quién lo va a usar, somos actores, es la obra, ahí empezás a trabajar, a proyectar en el espacio cómo quedaría. Esto es necesario también para que se pueda realizar.

Eso te iba a preguntar, ¿esto después pasa a Infraestructura Teatral?

de conocerlos por haber trabajado con ellos en la Comedia en Historias improbables donde hice el vestuario, la escenografía y las luces. Hice una pasantía, en una escuela en producción en la Comedia y conocí a todos. Fue una ventaja porque no es fácil, inclusive con el realizador. Te tiene que entender, tenés que explicarle, tenés que tener la seguridad de que entendió y tenés que estar siempre en el proceso de realización. Está el presupuesto, la cantidad de materiales que se usan, la cantidad de mesas, las mesitas, las sillitas, los tamaños, que alteré el tamaño de las cosas. Con el vestuario es lo mismo: tenés que llevarle la tela, explicarle lo que querés porque no saben, o sea, no tienen por qué saberlo.

Sí, ahí es más directa la interacción con el actor...

es con este cuello... Son cosas negociables.

¿Cuánto tiempo trabajaste para esta obra?

aparece más pobre junto con el poeta. Había que hacer dos vestuarios iguales, uno que le quedara un poco más flojo, pero se tenía que ver viejo, entonces lijamos el vestuario con lija y quedo [risas]. Quedó bárbaro...

Diseñaste dos vestuarios iguales y uno lo lijaste...

todo. Son muchas puntas. Tenés que estar con la gente y hay que coordinar con todos, ensayos, tiempos, y el actor tiene que tener el material para ensayar y proponer. Al director le tiene que gustar, pero ya viendo los diseños. Al dueño del circo, que es la parte final, le propuse un látigo pero no lo usó. No lo llegué a hacer, le di algo para ensayar a ver qué pasaba y como no rendía, no se usó. En la carta de colores [ruidos de hojas] ahí esta colores —por ejemplo— una primer, por ejemplo, en la primera parte traté de que la orquesta fuera más el espacio y lo que era el melodrama que tuviera colores con referentes a las postales antiguas. Después el final como cine mudo con blanco, negro, plateado... Esa fue mi inspiración de color, y ahí puse personaje por personaje y vi los colores que jugaron en cada parte.

Unos cuatros meses porque también estuve en todo el proceso de ensayos, por ejemplo, en La cieguita hay una parte donde ella

Sí, lo lijé con lija de carpintero, pero no solo eso: está también la parte de utilería, la parte de maquillaje y tenés que atender

Has trabajado con Mariana [Percovich], quien es una de las nuevas directoras que ha planteado una nueva mirada en torno al hecho escénico y a la utilización de los espacios, y también ha planteado muchos espectáculos en espacios no convencionales ¿Te parece que esas nuevas propuestas influyen a la hora de pensar el diseño del espacio escenográfico?

Muy bueno...¿Y cómo era la reacción de la gente?

pasaran: por ejemplo, podían comer en el transcurso de la obra, pero no pedir la comida en ese momento porque ahí empiezan a hablar e interfiere un poco. Les explicaba que necesitaba llenar dos botellitas de cerveza con cerveza. El problema de las botellitas era que el texto decía que eran de 230ml y en Uruguay no hay botellas de 230ml, entonces tuve que conseguir las en Brasil y hacerles una etiqueta. La gente es muy agradecida en el interior, son muy atentos. Te reciben de brazos abiertos.

¿Y el espacio?

decía lo que me parecía a mí a dónde teníamos que ubicar

Sí, todo aporta y está bueno. A mí me gusta eso de Mariana, que capaz le das esto (en relación al CIDDAE) y te hace una obra teatral. Con Mariana tuvimos la experiencia de hacer Lluvia irlandesa en la Vieja Farmacia Solís, donde el espacio era la Farmacia Solís y el público hacía parte del espacio. Lo bueno con Lluvia irlandesa fue que lo hicimos en varios bares en el interior. Yo viajaba antes, veía el bar, lo medía, hablaba con la gente, le explicaba de qué se trataba la obra; trabajamos en distintos lugares con la misma obra y fue increíble.

No, bien, agradecidos. Yo les explicaba que era el diseñador de la obra, de qué se trataba esta, qué necesitábamos, qué otras cosas era necesario que no

Todos los espacios son diferentes, inclusive su acústica; nos adaptamos. Yo les contaba, sacaba fotos, hacía un relevamiento, les decía lo que me parecía a mí a dónde teníamos que ubicar

las zonas de actuación de ellos y después Mariana les hacía el movimiento en el espacio según las zonas que yo les marcaba.

Entonces ahí primaba el carácter de la obra, del texto.

más o menos con el carácter de La Vieja Farmacia Solís. Casi todos tenían madera, eran más rústicos. A nosotros nos servía eso para la obra, estaba elegido de esa forma. Para Medea del Olimar también nos pasó: en México lo hicimos, nos armaron un espacio abierto y un tablado, y la obra salió perfecta.

En cuanto al desarrollo técnico, por más que ingresaste ahora y te encontrás con un equipamiento que te posibilita muchas cosas, no tenés la perspectiva que puede tener Reyno cuando le preguntás ¿hace treinta y cinco años cómo era hacer escenografía? pero sí tenés la experiencia de cómo era la EMAD, qué cosas tenés y qué cosas no, ¿te condiciona o te ayuda?, ¿qué visualizás de eso?

me tira, qué efectos puedo hacer, cómo incide con la escenografía, con el vestuario, cómo se ve mejor la escenografía en el espacio en la Zavala —sala que no es fácil de

Claro, inclusive nosotros llevábamos lamparitas que hice. Las lámparas eran para la Vieja Farmacia Solís, no para cualquier bar, pero los bares fueron elegidos

Sí, te condiciona. Ahora estoy trabajando como técnico en el SODRE, en el Auditorio Adela Reta. Cuando estaba en primero entré a trabajar en Italia Fausta, no por lo que me pagaban, sino para aprender más. Ves el funcionamiento del teatro. Me aportó muchísimo hasta cierto punto en el que ya no había más para aprender y tenía que pasar a otro lugar. Inclusive para diseñar tenés que saber lo que rinde, tenés que saber cómo se ve, tenés que estar ahí en todas las obras.

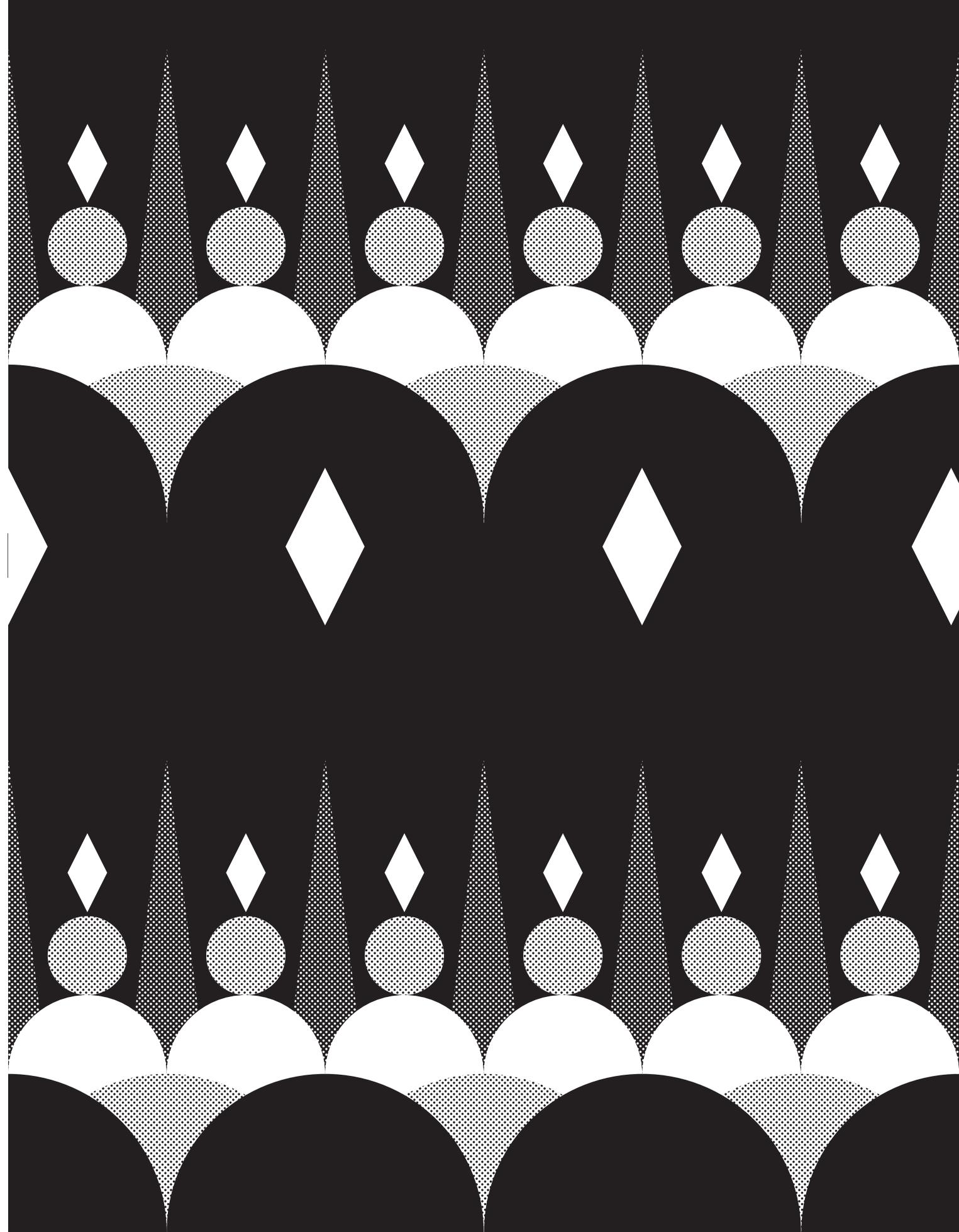
Hay cosas que en el Solís hay y que no hay en otros teatros, así como también hay cosas que en SODRE y en el Solís hay, pero en otros teatros no, y esos son los lugares referentes para aprender: se aprende cómo es una móvil, qué luz

trabajar, en parte por su altura—. También la posibilidad de trabajar ahí, ver distintas escenografías, cómo funciona, es invaluable...

Hice una obra, Autopsia, de Martín Inthamoussú, en la Zavalá. Era un espacio limpio con un panorama en el que se hacían proyecciones y también fue increíble: estabas ahí en la sala con un espacio totalmente austero, limpio, sin nada, y veías cómo rendía. Tenés que tener idea de cómo va a quedar para diseñar. Si no tenés idea, es difícil [risas].

G
e
r
a
r
d
o

E
s
e
a



Hugo Gargiulo

Entrevista: 27 de setiembre de 2011

Hugo Gargiulo nace en Montevideo en 1965. Además de Escenógrafo, es actor y director teatral. Hugo Gargiulo realizó simultáneamente su formación como actor con Luis Cerminara en Montevideo y sus estudios de arquitectura. Participa en varios espectáculos en Uruguay. En 1994 cuando conoce al Teatro Sunil y su "teatro de la caricia" a través del monólogo Icaro. En 1996 se radica en Suiza integrándose al Teatro Sunil como miembro permanente. En 1998, se casa con María Bonzanigo con quien comparte ampliamente su visión artística. En 2011, funda junto con Antonio Vergamini, Daniele Finzi Pasca, Julie Hamelin Finzi y María Bonzanigo la Compañía Finzi Pasca. Gracias a su espíritu ecléctico, participó en varios espectáculos de la compañía como actor, escenógrafo, dramaturgo y/o director y también como creativo en otros proyectos de gran escala dirigidos por Daniele Finzi Pasca para otros productores: Corteo para el Cirque du Soleil, la Ceremonia de Clausura de los Juegos Olímpicos de Invierno en Turín entre otros. Dirige y coordina varios eventos en Suiza y en otros países y dicta cursos y clases magistrales sobre la metodología del trabajo de la Compañía. Si bien se ocupa de escenografía y efectos escénicos desde sus inicios, solo en el 2007 encara la escenografía de un espectáculo acrobático de grandes dimensiones: Nebbia, coproducida por Cirque Éloize y Teatro Sunil a la que siguen la de Donka, una carta a Chéjov (producción de Compagnia Finzi Pasca creado para las celebraciones del 150° aniversario del nacimiento de reconocido dramaturgo ruso en Moscú). Completa una trilogía espectáculos acrobáticos La Verità, donde además de la escenografía firma la creación de nuevos aparatos acrobáticos aéreos. Estos espectáculos, siempre dirigidos por Daniele Finzi Pasca, se caracterizan por una gran fuerza visual y que han recorrido prestigiosos escenarios de más de treinta países visitando: Montevideo, Montreal, Nueva York, Los Angeles, Londres, Taipei, Milan, Moscú, San Petersburgo, Madrid, Buenos Aires, San Pablo, Río, Bogotá, Santiago, México DF, Budapest, Bucarest, Londres, Nápoles, Abu Dabhi, entre otros. Incursiona en el mundo lírico firmando la creación de accesorios para la puesta en escena de Daniele Finzi Pasca de la ópera Aída para el Teatro Mariinsky de San Petersburgo bajo la dirección del Maestro Valery Gergiev. Firma el diseño de la escenografía de la ópera Pagliacci de Ruggero Leoncavallo para el Teatro San Carlo de Nápoles, Italia En 2012, representada también en San Petersburgo en el mismo año y repuesta en la cartelera del San Carlo en el 2014. Su carrera da un ulterior salto al ser convocado como Escenógrafo en Jefe de la Ceremonia de Clausura de los Juegos Olímpicos de Sochi así como también de la Ceremonia de Apertura de los Juegos Paralímpicos en la misma ciudad rusa, evento televisado y visto por un público de cuarenta mil personas en el estadio y tres mil millones de televidentes. Vuelve al teatro de dimensiones más íntimas con el espectáculo Bianco su Bianco, creado también en el 2014. Como escenógrafo, busca crear mecanismos escénicos lúdicos y poéticos que contribuyen a recrear un universo onírico-clovesco.



¿Tu nombre, edad?

Hugo Gargiulo, 48 dentro de dos días. Bueno... vísperas.

¿Naciste acá en Montevideo?

Nací en Montevideo, sí.

¿Dónde estás viviendo actualmente?

En Suiza. Magadino, un pequeño pueblo sobre el Lago Mayor.

¿Cuál es tu formación?

Bueno... yo estudié Arquitectura acá en Uruguay y también teatro. Hice hasta cuarto año de proyecto de arquitectura (5to año). O sea, bastante avanza-

do, pero empecé paralelamente a hacer teatro. Primero de forma muy amateur, luego en Teatro Uno con Bebe Cerminara. Mi familia no tenía absolutamente ninguna relación con el teatro, vengo de una familia de bodegueros. Pero cuando descubrí el teatro fue algo de lo que ya no pude apartarme. En ese momento hizo un poco de cortocircuito todo lo que había programado. Porque facultad, teatro, trabajo... los ensayos comenzaron a ocupar todo mi tiempo libre.

¿O sea que vos hiciste escuela de actuación con Cerminara?

incluso un Florencio. Bueno, esto nos dio como...

Sí, exacto. Hice un primer espectáculo como actor, que era teatro para niños: El Prinsokito en el año 88, con la cual ganamos

Un impulso...

Como un impulso, sí, y un cierto reconocimiento, mas que nada interno, de que era un camino posible. La escuela de Teatro Uno no te daba un título, no tenías ese...

[Suena un celular, atiende y habla unos minutos.]

No tenías el reconocimiento, el respaldo que te podía dar el título de la EMAD.

también dirigí y Aquí donde termina el mar. Luego me integré, en el año 96, a la Compañía Finzi Pasca. El Teatro Sunil en su momento.

¿Y cómo fue el salto de trabajar con Cerminara?

la Muestra de teatro. No fue un espectáculo que había pensado ver, un amigo le sobraba una entrada... Como muchos montevideanos, quede impactado por el trabajo. Luego, por esas cosas también casuales... alguien que conocía me dice «mirá que va a haber un taller. Luego hice otro consecutivo, y otro. Al año siguiente, Daniele volvió con una propuesta de un taller más largo, de tres semanas. Era bastante caro para mí en ese momento.

Había iniciado el teatro como un pasatiempo, sin la pretensión de serlo. Participé de algunos espectáculos de creación en Montevideo: Play, Stop, Autoreverse, que tam-

Bueno, yo, como muchos montevideanos, conocí a Daniele acá la primera vez que vino en el 94, que vino en el Notariado a

H
u
g
o

G
a
r
g
i
u
l
o

Sí...

Se dio, justo, que habíamos ganado en el trabajo el segundo premio de la lotería... O sea...

[Risas]

O sea, si hubiera sido el primer premio capaz que me hubiera ido al Caribe...

Te ibas de viaje y no hacías el taller...

Fue como varias cosas que...

Se fueron dando...

Y cuando uno lo ve retrospectivamente, es como un camino muy extraño...

En el 96 hice un primer viaje a Suiza la sede de la Compañía. Y entro en juego el amor, porque mi esposa es una de las fundadoras de la compañía, María Bonzanigo, compositora, coreógrafa, cómplice artística y madre de mi hija Juana.

En la compañía también empecé como actor, pero siempre con una mirada hacia varios ángulos. En producciones mucho más chiquitas uno tiene que ocuparse de prácticamente todo porque, de hecho, nuestras producciones de hace quince años eran pequeñas, como un Ícaro que viajaba, y sigue viajando, con cuatro valijas. Hoy día La Verità viaja con 20 personas entre artistas y técnicos y diez toneladas de material.

Uhhhh...

Fueron una serie de saltos, fue necesario ser flexibles y tener la capacidad de reinventarse las cosas. El mundo de Daniele en general está lleno de sorpresas escénicas que a veces se hacen con muy poco.

Cosas más simples y otras...

Y, últimamente, con máquinas más complejas. Pero bueno, ese fue como el pasaje...

Acabo de realizar las escenografías de la Ceremonia de Clausura Olímpica y la de Apertura Paraolímpica en Sochi-

Rusia. Este es sin duda fue otro salto enorme como dimensión. Para poder hacerlo aparte de pellizcarme cada día, tuve que razonar y volver a aplicar la misma lógica que uso también para espectáculos mas íntimos, como Bianco su Bianco, que acabamos de terminar, para solo dos actores. De un estadio olímpico a un espectáculo íntimo lo importante es como vamos a ir a tocar el alma de las personas, y si nos lo permiten, acariciarla.

Y ¿cuándo fue el momento en que te diste cuenta, que trabajando de la actuación dijiste «bueno, no, esto ya no quiero hacerlo más, quiero empezar a trabajar de escenógrafo, en diseño, en...»?

También...

Trato de dar posibilidades al actor. Crear elementos escénicos con las cuales jugar, imaginando posibilidades de desarrollar, de hacer resplandecer, digamos, lo que pasa sobre la escena.

¿Cómo trabajás habitualmente? Es decir, el proceso... No sé, no conozco el mecanismo de trabajo de la compañía, pero...

¿Qué surge primero? ¿El texto? ¿La idea de Daniele?

idea de lo que es eso, y todo el mundo imagina cosas. Bueno, yo siempre he trabajado desde la creación total de un espec-

No fue tan así, y no creo que haya una frontera ni un punto final. Me cuesta llamarme escenógrafo; soy un hombre de teatro y hago escenografía, como también actuó o dirijo, o sea, veo el espectáculo desde...

Desde varios lugares...

Desde varios ángulos y, de hecho, cuando me planto como escenógrafo siempre lo pienso...

Bueno...

Todo el mundo tiene una idea de lo que es el teatro, aun antes de haber asistido todo el mundo tiene una idea; la primera vez que vas al teatro querés ver tu

táculo, no se dio que yo hoy hiciera Shakespeare, mañana Molière y pasado... O trabajar con un director, después con otro y después con otro. Para mí siempre fue trabajar desde proyectos de creación total, míos, proyectos de la compañía o proyectos con Daniele, pero que giran siempre en la misma poética y de qué es lo que queremos decir; y hay como una ética y una estética a la que siempre estamos tratando de darle una vuelta de tuerca. Yo siempre digo «Daniele, hacemos siempre el mismo espectáculo»; la idea es tratar de ir más hondo en eso que quedó del espectáculo anterior. Los espectáculos anteriores eran espectáculos más de texto, con un formato diferente. Con el teatro acrobático se abrió este mundo que permite tener sobre escena cuerpos y posibilidades realmente nuevas para explorar, que también pueden limitarte... Entonces es como tratar de darles nuevos enfoques, nuevas visiones, porque un acto de trapecio es siempre un acto de trapecio, pero el contexto, la luz, la música pueden darle un nuevo significado cada vez.

Y, bueno, en el 2007 fue el pasaje, porque yo ya había hecho siempre escenografías sin llamarlas tal, pero en Nebbia, que fue una coproducción entre Sunil y Éloize, y la tercera parte de una trilogía que Daniele había hecho con Cirque Éloize, de la cual integran Nomade, Rain Nebbia fue un desafío por las dimensiones del proyecto, que era un proyecto poco similar a La Verità, o sea...

Que te llevaba de ese espacio teatral más tradicional...

De esa cosa más íntima.

...que, si se quiere, desde el sentido del espacio a...

Sí, y también con una lógica, porque son espectáculos que tienen que adaptarse a una tournée mundial, que van a hacer teatro de diferente tipo, que tiene que entrar en un container de determinada dimensión, que tiene las exigencias de lo que es la acrobacia, o sea...

Claro...

Condiciona lo que es el espacio. Por otro lado, también conociendo mucho a Daniele, sé que hay que darle muchas posibilidades de cambio de climas, no podés quedarte con una escena que es esa todo el

tiempo. O sea, es continuamente abrir a imágenes nuevas. Trabajamos desde un “no lugar” y un “no tiempo”. Y profundizamos siempre en esa idea y tratamos de encontrar posibilidades nuevas a esa idea.

Pero siendo una disciplina, de alguna manera es como vos decís: en el teatro todos tenemos una idea, ¿no? Hablando con varios escenógrafos hay una cosa como muy recurrente y es esa estructura casi piramidal, en la cual el director, de alguna manera, se disputa el rol principal con el texto, ¿no? Entonces, cuando hablás con un diseñador, dice «bueno, no, yo leo el texto y después se genera una propuesta para el director, yo no hablo con el director y a partir de su idea trato de trasladar». En ese sentido, ¿vos cómo lo hacés?

Mirá... Por eso te digo que, para mí, creo que sería muy difícil trabajar con otra persona.

Con otra persona que no fuera él...

Mas que con otra persona, me refiero a esa lógica de tener que convencer a un director, interpretar una cabeza ajena. En la compañía trabajamos desde una especie de ósmosis, es como una sintonía, como una longitud de ondas donde... prácticamente hablamos muy poco. Lo mismo con mi mujer, que es la compositora.

H
u
g
o

G
a
r
g
i
u
l
o

¿Y es coreógrafa?

Coreógrafa... O sea, hablamos poco durante la creación, pero sabemos adónde queremos llegar y... bueno...

Pero ¿eso te parece que está identificado por una línea estética, de repente, de la compañía? Por línea estética, llamémosle, no sé, de la forma que vos quieras llamarle.

Sí... Un determinado gusto por... o intención.

Seguramente para nosotros el concepto de belleza es muy similar y queremos hacer un teatro bello, no nos interesa lo feo o el shock como propuesta. Nos parece que ya hay demasiado de feo en el cotidiano, entonces, cuando uno va al teatro, la belleza pega por algún lado, y ahí es donde nos encontramos.

Ese es el disparador desde donde trabajás.

Sí, pero es una belleza... una belleza imperfecta. Es una belleza clownesca también en cierto sentido.

Cómo humanizar esa belleza, cómo bajarla a la tierra, cómo... Es un teatro de rupturas el nuestro; es una belleza que se rompe, como el telón de Tristán e Isolda que tiene alguna fisura. A mí me gusta mucho trabajar con un no tiempo y con cosas que traen su historia, o la recrean. Antiguamente trabajamos más con objetos encontrados en algún mercado como Tristán Narvaja. Y es como tratar de reconstruir ese pasado a veces; cuando un objeto lo trae consigo, te das cuenta de que tiene como algo...

Una carga...

Lo que tiene, sobre todo, es una línea de incoherencia dentro, una serie de capas que es casi imposible crear desde la nada, nunca lo habrías hecho exactamente así si lo hubieras diseñado de cero... entonces recrear esa incoherencia a veces es una tarea que es un desafío, ¿no? En nuestros espectáculos hay un “no tiempo” que es casi siempre un tiempo pasado, como que lo que se genera en la escena fuese casi un recuerdo y hay una puesta de luces que a veces es muy moderna,

con un vestuario que tal vez esté en otro lugar, entonces es como un fluctuar en...

En varios niveles.

Vos en este espectáculo, en este último La Verità, hay una construcción de imágenes donde la luz tiene un rol...

La luz... la luz. Siempre tiene un rol y es, digamos, la luz es una de las obsesiones de Daniele. Desde la escenografía trato de darle posibilidades a la luz así como la luz trata de darle posibilidades a la escenografía; me gusta mucho jugar con los horizon-

tes, con recortar la escena, con abrir puertas hacia la luz Hay siempre también una atención de mirar hacia arriba en los espectáculos. En parte porque estas maquinarias escénicas nos permiten volar o, por lo menos, estar colgados al cielo, entonces ese mirar hacia arriba, y de un arriba desde donde siempre llueven cosas donde “los dioses maquinistas” nos mandan mensajes, son los elementos un poco fundantes de la estética que estamos trabajando.

Vos hablabas, de alguna manera, de un estilo de dramaturgia de las obras que la compañía genera, una línea de dramaturgia. Hay una pregunta que yo le hacía a otros escenógrafos que trabajan con varios directores, y es si les parece que la nueva dramaturgia, la dramaturgia contemporánea, la dramaturgia que se hace hoy por creadores de hoy, influye en la forma de pensar en los espacios escenográficos o los espacios teatrales; si te parece que eso está influyendo... Vos de alguna manera ya me estás diciendo que sí...

Implanteable...

sería impensable tendría que ser un proyecto que sea afín a mi mundo.

Pero pensás en una forma de pensar el diseño teatral, digamos, muy integral...

Sí, seguramente. Como te digo, para mí sería en este momento, como...

Integral con el resto de los que participan...

colectiva, crear junto a los otros.

¿Y con el actor o con quienes están en escena?

vació en el escenario pero...

¿Los técnicos son la gente que se encarga de la maquinaria?

dimensiones olímpicas, es todo un trabajo de relojería detrás del escenario... Me gusta generar imágenes que a veces duran poco, pero implican muchos objetos. Mucho trabajo...

Que dan como esta posibilidad de jugar con...

Pensando en este espectáculo también, ¿cómo fue conjugar todo eso con una técnica de pensar el escenario teatral que es desde hace más de ochenta años? Digamos, la idea del telón pintado es una idea de pensar el espacio de lo teatral.

son tan precisas y tan... El teatro, con su caja negra te da esa protección y es esa ventana al sueño, donde no necesariamente los espectadores quedan de la otra parte. O sea...

Sí, absolutamente, no creo poder trabajar de forma aislada, tratando solo que la escenografía se luzca, para mí el teatro es tarea colectiva, crear junto a los otros.

Bueno, en mi trabajo los técnicos me odian mucho porque yo trabajo con muchos objetos; Aunque parece que hay un gran

De la maquinaria. De hecho, cuando uno tiene que montar una araña con cuarenta kilos de caireles de hielo en pocos minutos, o un trampolín de

H
u
g
o

G
a
r
g
i
u
l
o

hay en el trabajo nuestro la línea esa del proscenio... Donde se paran los clown para hacer ese puente, ese Caronte entre el público y la máquina escénica. Pero para mí la máquina escénica es la cosa más fascinante que se ha inventado hasta ahora, y yo creo que hay que defenderla. Hay que defenderla, porque el riesgo es que se pierdan —o se pierden— conocimientos, saberes... Cuando vos ves un maquinista del Teatro San Carlos de Nápoles, el más antiguo de Europa, o del Mariinsky de San Petersburgo ves que esa forma de hacer, de mover la cuerda, probablemente se la pasó otro y otro y otro y otro... Ese trabajo con la tradición para mí es muy importante salvaguardarlo, no olvidarse, decir «esto es para un teatro de viejos»... Creo que tiene aun muchas posibilidades. El teatro como caja escénica, sin renegar de que se puede hacer teatro en cualquier...

No, no, tal cual... Era una pregunta que venía después, digamos, qué pensabas sobre las puestas en escena en espacios alternativos.

A mí me parece fascinante, o sea, me gusta el teatro, hecho en la calle, me gusta el teatro... Hace quince años con el Sunil hacía un espectáculo en Casas para Ancianos y también en apartamentos. Pero, justamente, no olvidarse, o no tratar como algo que pudiera suprimir a la caja escénica. Creo que hay toda una tradición ahí que es importante salvar, y me da mucho placer que, por ejemplo, en el SODRE se estén regenerando los talleres, porque, claro, el telón pintado puede parecer esa cosa vieja, pero eso depende de lo que uno hace con ellos... Yo he trabajado mucho con telones pintados y con posibilidades nuevas con un teatro mucho más contemporáneo, y hay todavía mundos a explorar, sobre todo con los materiales que hay actualmente, que son...

Eso te iba a preguntar, el desarrollo de tecnología aplicada a la escena y también de otros materiales...

Para nosotros es muy nutritiva esa reflexión, cómo usar la tecnología; siempre hay un límite. Hoy día, uno a veces ve ciertos espectáculos de video-escenografía y podría ser la muerte de la escenografía como la conocemos. Pero yo creo que hay que dosificar porque son cosas que rápidamente se vuelven viejas. De hecho, el telón pintado so-

brevió doscientos años y, de repente, una videoinstalación hoy nos parece novedosa. En un par de años, algo ya visto, y ya no sé, hay que encontrar esa... esa... como en una receta perfecta, digamos, hay que encontrar la medida de las cosas.

En cuanto al telón ¿Cómo fue tu proceso para pensar en dar el paso? O sea, ¿vos tenías la idea de que ese telón tenía que estar presente en la escena?

Porque después, cuando ese telón no está, uno ve referencias en ese telón que están permanentemente presentes también.

Exacto, está como desarmado...

Aparecen elementos que están en cuadros pero...

Sí, exacto.

[Risas]

¿Qué voy a hacer? ¿Otra cosa? ¿Qué puedo hacer yo?

Dejemos eso y ya está. O sea, juguemos todo el tiempo con eso. Lo tratamos como un elemento ajeno casi a la puesta.

Sí, exacto.

Sí, está presente.

Exacto...

Sí, fue un gran... digamos... ¿cómo llamarlo?... desafío es una palabra bastante banal pero, de hecho, tener que hacer la escenografía cuando el elemento

laro...

Dejemos eso y ya está. O sea, juguemos todo el tiempo con eso. Lo tratamos como un elemento ajeno casi a la puesta.

Sí, sí, que casi ni tenía iluminación digamos, ¿no?

Claro. Porque también jugaba con eso, muchas veces la luz estaba detrás, ¿no?, y no se ve tanto; si bien se ve, no es que es la iluminación hacia...

Eso, de algún modo, desdramatiza; aliviana un poco el hecho de tenerlo. Yo en general he trabajado mucho con telones pintados mas que nada con manchas de color. En general, definimos los espectáculos con un color; en este caso, yo me dije no puedo competir con el color de Dalí «bueno, en este, el color ya no puede ser nada pictórico, lo tengo como que separar». Y, bueno, surgieron cosas a partir de que uno lee la vida de Dalí, mira y deja de lado, y de repente se va a conectar con un pequeño detalle. Era el mundo un poco de los soldaditos, jugaba un cierto pesebre que hizo cuando tenía siete años, con papel de aluminio, por lo menos a mí me quedó eso en la cabeza; entonces fui a buscar las propiedades de esa materia.

Nos gusta mucho poner en escena la fragilidad de las cosas, del actor, del clown o del acróbata, que, de hecho, en cada gesto uno se puede romper, digamos, caerse. La fragilidad es un tema... y en este espectáculo hay...

Es todo muy frágil...

Es todo muy frágil... El telón de Dalí es realmente muy fino. Es muy, muy fino; está hecho con... mas de veinte pedazos de tela, linos, algodones, muy fino, como una piel de cebolla. Y, bueno, hay un vestuario donde se integran elementos de papel, y yo quería trabajar un poco con esta sensación de un pesebre de carta, de papel de aluminio, es como la materia donde traté de estudiar un poco.

¿Vos hiciste el vestuario también?

No. El vestuario lo hizo Giovanna Buzzi, que trabaja desde hace un tiempo con nosotros. Ella es una muy conocida vestuarista de ópera, sobre todo trabaja en Italia, y bueno, fue una gran conexión con Daniele a partir del 2006, cuando hicimos las Olimpiadas de Torino y sucesivamente hasta el presente ha sido la vestuarista de nuestros espectáculos.

Estábamos hablando de la fragilidad de los cuerpos, de la acrobacia, todo eso también influye en la escena, ¿no? En tus referencias, digamos, al momento de trabajar. ¿Qué referencias tenés? Referencias de escenógrafos, de diseñadores. ¿Cuál es el mundo estético, o de tu línea de trabajo, o de tu forma de pensar lo artístico?

Jorge Añón. Entramos a su taller y vimos unas máscaras de muñeca, sentimos que eso nos hablaba, y después, justamente, entró en el espectáculo en forma de marioneta y Jorge realizó también las cabezas de rinocerontes.

Por otro lado pensamos una actuación en donde el actor es como una marioneta de sí mismo, está siempre atrás del gesto, como controlando lo que está haciendo. Hay reflexiones que vienen de distintos lugares; hay cosas que llegan y me doy cuenta de que llegan puntualmente del inconsciente. Elementos dalianos en esta obra claramente no hay algunos, hay un ojo, rinocerontes, escaleras helicoidales, un piano que en un momento iba a estar lleno de agua, cosa que sucesivamente descartamos por problemáticas técnicas y hay un número de percusiones con cajones. Y yo fue solo después me di cuenta de que cuando uno piensa en Dalí, piensa en la Venus de los cajones. Entonces llega totalmente de un modo lacanianiano. Bueno, hay rojos que tienen que ver con la sangre; la sangre para nosotros tiene mucho que ver con lo verdadero y lo falso, es uno de los temas de reflexión también. Cómo la sangre verdadera no parece verdadera, como ciertos rojos parecen más rojos bajo una cierta luz, y cuan-

do los ves de cerca, no son tan rojos. Son muchas reflexiones que se van tejiendo.

Y en cuanto a artistas, o escenógrafos, que vos sentís que hayan influido en tu forma de pensar, en tu trabajo, como arquitectos o actores. A ver, sin la obligación de decirte «decí un nombre», ¿una corriente, una forma de trabajo?

H u g o G a r g i u l o
Sensaciones... sí; que uno tiene que traducirlas, tiene que filtrarlas, porque a veces, lo que llega directamente del mundo de la idea, es demasiado frío, inteligente, tal vez banal, carece justamente de la incoherencia de la cosa viva, entonces tienen que pasar como por otro lado, por otro canal, y surgen ahí. Seguramente estoy lleno de influencias me es difícil dar nombres ...

Tu formación como arquitecto, sentís que al momento de resolver el espacio, por lo menos desde el punto de vista formal, técnico, digamos, ¿ayuda?

entra, y va construyendo la trama de algo más complejo.

Difícil, realmente difícil. Me gusta mucho mirar arte, libros de arte, ver exposiciones, el cine, me gusta mucho el arte moderno pero hasta un cierto punto; también me gusta conectarme con aspectos más pragmáticos a veces voy caminando por un parque y se me ocurre «¿qué cosa podrá llover en un próximo espectáculo

Sí, sensaciones...

Sensaciones... sí; que uno tiene que traducirlas, tiene

que filtrarlas, porque a veces, lo que llega directamente del mundo de la idea, es demasiado frío, inteligente, tal vez banal, carece justamente de la incoherencia de la cosa viva, entonces tienen que pasar como por otro lado, por otro canal, y surgen ahí. Seguramente estoy lleno de influencias me es difícil dar nombres ...

Ayuda... Ayuda saber que detrás de una cosa que funciona, hay una forma y una estructura. Es difícil decir por qué una cosa funciona. Lo que no funciona lo ve cualquiera. Detrás de una forma perfecta hay proporciones, reglas... Entonces, cuando uno trata de dar una forma pone números en sus cosas, pone proporciones, todo eso

¿Qué rol juega —hoy lo mencionabas anteriormente— el espectador cuando pensás el espacio escénico? ¿Pensás en el espectador? ¿O pensás en esa idea de teatro que está invitando a que entre, en el diseño?

necesariamente una acción escenográfica. Se combina con la puesta en escena y con esa frontera entre representar y mostrar lo que es en verdad.

Vos no pasaste por una escuela de formación de diseñadores, pero digamos que hoy por hoy existe en Uruguay desde hace varios años una escuela que forma diseñadores teatrales. Desde esta experiencia tuya de trabajo, ¿te parece que el diseño se puede enseñar? Todo esto que vos estás contándome, que lo procesaste a nivel personal...

Es una trampa eso... Muy bueno.

designeders” sin que exista una escuela que los forme; luego

Sí, hace mucho tenemos en mente hacer un espectáculo el teatro queda al desnudo. En La Verità hay momentos donde se revela la técnica, se deja entrar al espectador en esa lógica que probablemente muchos ignoran, que detrás hay gente tirando cuerdas. A la gente le gusta conocer el truco, le gusta fascinarse con la ilusión, pero le gusta saber que hay una cuerda; a veces hay que mostrarla. Mostrar que los técnicos entran con cosas, mostrar no

Yo no sé si se puede enseñar, seguramente se puede aprender.

Sí, de hecho a mí lo que me fascina es que a veces las escuelas van detrás, o sea, surgen “video designers” sin que exista una escuela que los forme; luego

se crea una escuela de “video designers”. Creo que hay que adelantarse, a veces, a lo que está sucediendo. Pero seguramente la tradición es una escuela enorme, por eso digo que no hay que poner una piedra encima, y hay que ir a aprender el hacer de quien tiene el oficio. Me gusta mucho el método medieval de aprender con un maestro...

O sea que sí se puede. ¿Puede haber una didáctica en la escenografía?

De ser una parte más de un conjunto.
Lo más importante es el resultado.
El resultado final...

Montevideo tiene una plaza de teatros y de espacios culturales determinados y se forman cada vez más diseñadores ¿cómo ves ese futuro de trabajo en el campo del diseño teatral?

¿Qué decir? Yo cuando dije que iba a hacer teatro, todo el mundo me dijo «bueno, ¿qué otra cosa vas a hacer?»

Sí... sí. Una cosa que creo que es importante... Por eso digo que para mí sería muy difícil si hubiera venido desde otro ángulo. De hecho, las escuelas

no eran una... En la EMAD, uno hace el curso junto con actores... Bueno, creo que es importante porque muchas veces uno ve “lindas escenografías” y eso es lo peor que te puede decir de un espectáculo. Nos dejamos llevar por el ego y nos olvidamos de que lo que tiene que estar bien es el espectáculo..., que la escenografía tiene que tener su medida, tiene que ser el trampolín para que crezca el espectáculo, la escenografía como cualquier otra disciplina, el vestuario, etc.. Pero bueno, uno como escenógrafo tiene que tener el coraje de hacer ese paso atrás...

Bueno, por una parte yo digo que he tenido una gran suerte. Tanta gente me estará odiando en este momento tengo una formación pero aun no tengo un diploma...

Bueno, pero eso arriba del escenario no importa, esas cosas se resuelven así...

Eso es un poco lo que yo hago.

Te preguntaban, ¿y de qué vas a trabajar? Además de eso, ¿de qué vas a trabajar?

Uno sabe que va a ser difícil, sabe que no va a ser probablemente la opción más sencilla, pero bueno, hay que confiar en que tenemos el don de dibujar nuestra propia puerta, abrirla y entrar, caminando o volando hacia un nuevo mundo que no osábamos ni menos imaginar.

Claudio Goeckler

Entrevista: 13 de agosto de 2009

Nació en Montevideo, 10 de setiembre de 1935. Estudió música en el Conservatorio del Uruguay, arte dramático en La Máscara y diseño escenográfico en la E.M.A.D. Becado entre 1962 y 63 por el Servicio Alemán de Intercambio Académico, se perfeccionó en la Escuela Superior de Música de Frankfurt y en el atelier del escenógrafo Franz Mertz del Teatro Estatal, y en 1965 por la O.E.A. en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile (que lo contrató como jefe técnico para el Ballet Nacional). En 1966 asistió a los cursos de verano de la Universidad Técnica Santa María de Valparaíso. Entre 1968 y 69 creó y fue subdirector del Servicio de Diseño y Producción del Instituto de Extensión Musical; e integró el claustro de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales durante la Reforma Universitaria en Chile. Entre 1970 y 74 trabajó y asesoró contratado por la Universidad Nacional Autónoma de México, en diseño, producción y giras, mientras estudiaba orfebrería cuyos trabajos expuso entre 1975 y 78. Contratado por la fundación Clovis Salgado de Belho Horizonte (Brasil) entre 1979 y 82 como diseñador y docente, incluyendo la gira de Michail Barischnikov y la participación en el Festival Internacional de Teatro para niños en Sibenik (Yugoslavia). En 1984 ingresó a la Comedia Nacional donde fue jefe adjunto de escenotecnia, regente, asistente de la dirección artística y miembro del Consejo Coordinador Artístico, hasta su retiro en 1996. Simultáneamente, entre 1990 y 1997 enseñó en los cursos del M.E.C.; diseñó la escenografía de las óperas "Don Giovanni" y "La Bodas de Figaro" de Mozart para la Sociedad Uruguaya Pro-Ópera; y en 1997 diseñó y montó la exposición "50 años de la Comedia Nacional" en el Subte Municipal. También dio cursillos de diseño escenográfico para la E.M.A.D. y la UNI 3. Nominado en reiteradas oportunidades, recibió el "Florencio" en 1994 por "Un marido ideal" de Oscar Wilde dirigido por Jaime Yavitz y en 2002 por "Pericles, príncipe de Tiro" de Shakespeare con la Comedia Nacional dirigida por Héctor Manuel Vidal. Pignataro Calero, Jorge apuntes para el TOMO II del "Diccionario del Teatro uruguayo".



¿Cuál es su formación y cómo empezó a vincularse con el tema de la escenografía?

Nunca pensé que iba a ser escenógrafo. No es una vocación predestinada. Fue más bien casual e inconsciente. Yo estudié muchos años música, pero en un momento —recuerdo que estaba en el liceo— me vendieron un abono de teatro independiente, te estoy hablando del año cincuenta y algo, cuando el teatro independiente estaba surgiendo; eran abonos a beneficio de FUTU. Nunca había ido a los teatros chicos del teatro independiente y descubrí todo un mundo, el mundo del teatro. Para empezar, me hice adicto a ver espectáculos, en aquel entonces con el SODRE funcionando en la calle Mercedes. Ya tenía veinte años, vi un espectáculo (tenía un abono para el Ballet Nacional Chileno, que en aquella época era muy conocido), tengo el recuerdo muy nítido de que estaba viendo Carmina Burana presentada por ese cuerpo de baile y me dije: «es a esto a lo que me quiero dedicar». No al ballet específicamente, sino al espectáculo, entonces, estuve rondando primero el teatro, en actuación —a pesar de que el ballet me gustaba mucho, ya estaba muy grande para aprender—. Empecé haciendo teatro independiente, haciendo curso dramático. En aquella época hacíamos de todo, desde subir el telón a barrer la sala, éramos un grupo y si no actuábamos, teníamos que hacer muchas cosas. Yo ayudaba a realizar escenografías, aunque en ese momento no pensé que podía ser escenógrafo, seguía pensando que iba a ser actor, me gustaba mucho ser actor. Se dio que el teatro me ofreció la posibilidad de diseñar una escenografía a lo que yo les contesté: «yo apenas sé dibujar, no tengo ni idea», y me dijeron que podría inventar. El escenario era muy pequeño, con pocos recursos, ¡no era para matarse la cabeza! Acepté el desafío. Todavía tengo el boceto por ahí, era muy malo en lo técnico —me refiero a las zonas de dibujo—, pero suficientemente claro como para que decidieran hacerlo. Allí se construyó, yo formé parte del grupo que lo hizo. Fue la única parte del espectáculo que tuvo

buenas críticas. Eso me dio un vuelco, para terminar de definir algunas cosas. Quizás, si hubiera podido estudiar una carrera universitaria, hubiera estudiado arquitectura; probablemente ahí está la conexión. Y de ahí en más quedé entronizado como fulanito de tal, escenógrafo. Era una época distinta a esta, la crítica era fuerte, muy exigente. Con la tercera escenografía estuve nominado —fue mi primera nominación— a los premios Florencio, entonces decidí que tenía que empezar a estudiar esa profesión.

Tenía tres alternativas: seguía como empleado en el banco, estudiaba piano o me dedicaba al teatro. Hubo un tiempo en el que hacía las tres cosas, entre tanto, inclusive, tuve una beca en Alemania para piano, pero estando allí vi mucho teatro, mucha ópera, muchos espectáculos. Fue el hueco para decir ya no más a la música, y abandoné esa carrera. Entonces, intenté buscar acá la manera de estudiar algo, y había nada más que en la EMAD un cursillo de introducción a la escenografía, no había una carrera. Lo hice, a pesar de que no me aportó demasiado, pero sí me dio la oportunidad de obtener una beca para estudiar diseño teatral y me fui un año para Chile a la escuela de teatro de la Universidad de Chile, donde me fue muy bien. Pero seguía siendo empleado del banco, tenía un solo mes de licencia, tenía que volver. Durante mi estadía en Chile como estudiante en la escuela de teatro, hice algunas ayudantías con escenógrafos profesionales. Un país que tenía y tiene una muy fuerte plaza de buena calidad, de teatro, ballet, música, de todo. Había hecho una ayudantía de dirección para el ballet Cascanueces que hizo la compañía del Ballet Nacional de Chile. Y por problemas que tuvieron con el jefe técnico, que abandonó la producción, yo quedé medio a cargo de esta. Esas cosas locas que uno hace en un momento, con un ballet inmenso. Regresé a Montevideo y tres meses después me mandaron un telegrama de Chile convenciéndome de aceptar el cargo de jefe técnico del ballet. Me quedé cinco años. Después, volví a Montevideo, luego

C
l
a
u
d
i
o

G
o
e
c
k
l
e
r

me contrataron en México, donde estuve seis años. Siempre volvía a Montevideo para ver si podía vivir de mi profesión acá, y solamente lo pude lograr en el 84 cuando me contrató la Comedia Nacional. Mientras tanto estuve en Brasil y fui por segunda vez a Chile, siempre con estadias en Montevideo, muy regulares por suerte.

La posibilidad de Alemania y de Chile, los dos viajes, de alguna manera ¿terminan de consolidar ese vuelco hacia el teatro? Sí, en realidad todo sirve, porque la música es también una base muy importante para hacer plata; de hecho, nada me ha sido inútil. En Chile, la segunda vez, fui asistente de regie de ópera de Roberto Oswald. Pero no solamente por eso, la música te da muchos conceptos que tienen que ver con el ritmo, con las tonalidades, haciendo un paralelo con los colores que aportan a la sensibilidad de las cosas. Diseñé muchas cosas.

El trabajo de once años en un banco me formó, me enseñó, porque terminé siendo traductor y administrador, entre otras cosas. En la Universidad de México, donde me contrataron para crear —conjuntamente con una coreógrafa mexicana— una compañía de danza de cámara, yo tenía varias funciones; hacía de todo: llevaba la administración, enseñaba, montaba los espectáculos, contrataba a la gente, me ganaba la reacción del público; hacía de todo, lo cual me dio una formación extra. Cuando llegué a la Comedia, a los dos años estaba en la segunda dirección artística como secretario y me encargaba de la contratación, de los consejos técnicos, de la realización y de todos los presupuestos, además de diseñar. En el teatro me ocupó de todo, excepto lo que refiere a actores o bailarines.

En lo escenográfico, cuando lo convoca un director, ¿cuál es el proceso de trabajo en cuanto a la concepción de la escenografía?

Tengo dos líneas que van más o menos paralelas, una que es muy racional y la otra que es bastante intuitiva, bastante soñadora. Necesito, para poner un ejemplo, leer lo que voy a hacer, y la máxima concentración y silencio posible para ver qué pasa y qué me pasa a mí; si la obra es un drama que me conmueve, ese va a ser el camino que voy a tomar o que le voy a proponer al director, si es que no hablé con él antes, trato de no hacerlo hasta que no lea el texto y me

forme mi propia sensación; parto de una sensación personal. Creo que es la única manera, me comprometo afectivamente con la obra. Cuando chocamos con el director porque él tiene otra visión, ahí la cosa se pone peliaguda, se pone mal, pero han sido pocas veces.

¿Y eso por qué sucede?

Un ejemplo muy claro de eso me pasó en Brasil. Yo trabajaba en Belo Horizonte y me llamaron

de la dirección para presentarme a un director que iba a montar un espectáculo, El zoológico de cristal, obra que me gustaba mucho. Tuve un encuentro con él, le pregunté qué era lo que veía o imaginaba de la obra y me dijo: «Para empezar yo quiero un gran árbol florecido en el escenario y un apartamentito mono». A medida que iba relatando lo que él veía, entendí que no estábamos hablando de lo mismo.

Para mí, él tenía una visión totalmente equivocada de la obra y la emitió en una comedia e hizo que la señora Wingfield, que en un parlamento dice: «no tenemos plata para comprar zapatos», se cambiara como quince veces de vestuario. Terminamos en un apartamentito precioso, para aquel entonces, con cortinitas y un árbol, pero... era exactamente lo contrario a ese callejón donde no entraba un rayo de sol para un árbol florido. No hubo caso, por supuesto fui a hablar con el director artístico y le dije: «Me parece, absolutamente, una locura todo esto».

Esa anécdota que contó, me lleva a hacerle otra pregunta: ¿usted cree que es posible mantener una línea estética de trabajo en el diseño escenográfico en un medio tan complejo? Sí, claro. Trabajé mucho con Eduardo Schinca, era un ser dictatorial, él tenía todos los hilos de la producción en la mano y nada quedaba suelto. No sería bueno el espectáculo, pero no había nada que estuviera suelto o que no concordara estilísticamente. Tuve problemas con él en algunas obras, me acuerdo que rompí una maqueta delante de él. Yo quería hacer unas cosas muy mágicas con movimientos de octaedros que se elevaban según lo que pasaba, pero él no quiso. Lo que interviene ahí, en general, es el rubro económico.

Estoy haciendo ahora —lo están construyendo— Babilonia para El Galpón, que se estrena en setiembre. Y el Flaco Denevi me llamó porque sabía —trabajé muchas veces con él— que yo iba a hacer una escenografía que entraría en los catorce metros de El Galpón.

Y que no iba a quedar fuera de escala.

Eso se sabe, yo tiendo a hacer el trabajo —quizas, porque yo lo sea— un tanto barroco y no soy minimalista, o muy pocas veces lo soy, por ejemplo La Cantante Calva, próximamente, tendrá cuatro sillas y un reloj.

Es la excepción que rompe las reglas

Sí, hay excepciones que rompen las reglas, pero sí están los referentes, algo que para mí y para mi formación es importante y aparece cuando doy clases y seminarios. Me sucedió acá en la Comedia Nacional en el 85 con un evento que fue Mefisto dirigida por Aderbal Junior a quien yo no conocía. Normalmente, como te digo, si no conozco al director, alguien nos presentará y ahí me preguntará «¿qué te pareció la obra?» y empezaremos a hablar sobre eso.

Mi mecanismo comenzó con Aderbal. Aquella obra que tenía 27 cuadros en 12 lugares distintos era un desafío muy grande. Le pregunté cuál era su idea de la obra y me contestó que no tenía ninguna. Entonces le dije: «Pero tú vas a montar esta obra, ¿cuál es la línea vertebral de tu puesta en escena?». Respondió: «Tú te vas a juntar con el grupo de actores durante 30 días, conmigo, todos los días para hacer el conocimiento profundo del texto». Significaba el relacionarse profundamente con el texto, eso implicaba para los actores, por ejemplo, leer todas las partes; se hacían ejercicios de improvisación, se traía gente que hablaba del Holocausto: profesores de Historia y también víctimas, se veían películas de nazis, entre otras cosas. Y así se conformó en cada uno de nosotros algo que contenía a la obra y su entrono.

Parto de la base que cuanto más sepamos todos de un texto, más se puede lograr. Por un lado, lo que llamamos investigación interna del texto —esa es una puerta— y también una investigación externa sobre lo que rodea al autor, el acontecer de la obra, el tiempo histórico, el pensamiento filosófico. Durante ese proceso yo empiezo a hacer dibujitos chiquitos en el costado de mi libreta.

Después de leer el libreto, ¿qué es lo que se desencadena?

Para mí son muy importantes las primeras lecturas y, en general, voy para escuchar, porque el oído da elementos, también me modifica y me deja mucho más claro para dónde va el director.

Ver de qué manera los actores abordan el texto...

¿Y después?

¿Se lleva al plano o trabaja primero sobre la maqueta?

Verlos, en general yo me siento en la platea y escuchucho. Después se empieza a trabajar. Primero hay que armar una planta, que es lo básico, porque después de que está resuelta la mecánica del espectáculo, la planta arma la mecánica; lo que sube arma la atmósfera, pero la planta es lo que arma la mecánica y es lo que el director precisa más rápidamente. Entonces, primero tengo que resolver por áreas, necesito un papel, una planta, el escenario, y voy armando áreas: la escena tal, la otra escena, esta acá no porque está al mismo tiempo que esta; también nuevamente la mecánica, pero al mismo tiempo, de alguna manera, mi cabeza va adelantada, sobre todo si me acuerdo —no a dormir—, cierro los ojos e imagino como un proyector que va pasando ideas, imágenes, como una computadora, es la memoria que uno tiene. De hecho nada es nuevo para uno mismo, hay algo que se transforma en otra cosa; pensás que descubris, pero después de un tiempo decís: «qué parecido es esto a algo que me acuerdo, que ya había visto». Lo que creo importantísimo es que hay que ver todo lo posible, tener una imaginoteca en la cabeza con todo tipo de cosas. Los viajes que he hecho han sido muy importantes por todo lo que aportan, también por esa inclinación que tengo a la arquitectura.

En general soy escenógrafo de cosas concretas, se puede confundir, a veces, con falta de imaginación. En realidad el teatro es un trabajo colectivo, cosa que no todos entienden ni todos lo hacen de esa manera, pero ninguno le puede pisar los talones al otro, sino que todos nos tenemos que complementar. Los diseñadores entre sí deberían complementarse, cosa que no es,

necesariamente, lo habitual. Hay diseñadores de vestuario que no lo entienden así, van por su lado. Creamos lo que somos, por eso todos hacemos cosas distintas y nadie puede «inventarse» una manera de crear.

En la escenografía uno tiene un estilo adquirido a través de los años, pero al mismo tiempo yo trato de salirme de eso. De no encasillarse o que no lo encasillen, digamos, salir de un molde, de su propio molde. No hago más de una escenografía por vez, no he tenido necesidad de hacerlo porque siempre he tenido empleos paralelos, o sea, mi cabeza tiene que estar dedicada a una sola cosa y no empiezo la siguiente hasta que no termine o esté a punto de terminar la anterior. Lo que está ocurriendo hoy día —algo bastante normal— es la sustitución generacional, viene empujando una nueva forma de hacer teatro en estos últimos diez años. Una nueva forma de hacer teatro que tal vez podríamos catalogar de posmoderna. Yo no tengo esa formación ni soy posmoderno, obviamente hay gente con la cual ya no tengo posibilidades de comunicarme desde la sensibilidad. Tengo 73 años, para mí es difícil hablar con Gabriel Calderón, por ejemplo, porque no es que su cabeza esté mal, su cabeza funciona de otra manera. Estoy quedando, y lo digo con tranquilidad, como a la vera del camino —es totalmente natural—, porque de todos los directores con los que he trabajado solo quedan uno o dos... entonces, los nuevos que tienen entre 25 y 30 años trabajan de otra manera.

¿Y lo escenográfico, en esa forma de trabajo, cambia?

Una vez hice un seminario en la EMAD con ella como directora. Era para los estudiantes del último año, para que hicieran un simulacro de trabajar profesionalmente y con tiempos reales en un teatro.

Cuando trabajamos con ella y los muchachos en Romeo y Julieta en ese simulacro, tuvimos una reunión; primero les pregunté a los chicos qué pensaban de la obra, más allá de que todos sabemos de qué se trata, podrían hacerse muchos enfoques, quería saber qué enfoque le darían ellos. Aparecieron las cosas más locas pero, quién sabe si no, posibles. Entre ellas, me acuerdo de una chica —que no siguió—, ella propuso hacerla en el Parque Rodó, la fiesta se iba a hacer en donde están los

juegos, las escenas del balcón en el Pabellón de Murcia, cosas en el lago, y entonces las preguntas eran: ¿cómo va a hacer, dónde va a estar, en qué la trasladás, cuánto tiempo dura el espectáculo? Son como los espectáculos de cuatro o cinco horas del Théâtre du Soleil. Marianella —con todo respeto— es así como trabaja. Me comentó: «No puedo decir nada, preciso tener a los actores porque trabajo con ellos». Ellos montan el espectáculo sobre la marcha y van eligiendo cosas, colocándolas, no hay un escenógrafo. Es muy difícil que puedan entrar en la maquinaria de acá porque la Comedia Nacional necesita tener los diseños dos meses antes para comprar los elementos, por la burocracia y todo eso.

Al principio ellos no saben muy bien qué van a hacer, cada uno agarró para el lado que quiso y ella seguía diciendo: «sí, a mí me gusta», pero te dabas cuenta de que estaba de afuera, insistiendo siempre en que él o ella eran capaces de visualizar el espectáculo. Es un proceso diferente. Pero ahí, en general, los escenógrafos quedan afuera. En ese contexto es muy difícil enseñarles, es muy difícil crear una didáctica de lo escenográfico. Sí, tenés que ser parte del grupo. Pasa a ser un fenómeno colectivo.

A sí es, definitivamente. ¿Por qué es, por la dramaturgia, por la impronta del trabajo de los directores o todo eso junto? Por la dramaturgia. No conozco el texto de Las Julietas, si es que hubo uno, o si había una secuencia de ideas a desarrollar y se empieza a improvisar, y se cambia esto de acá para allá y se arma, finalmente, en el sentido... Marianella tiene, para mí, un alto sentido del fenómeno del teatro, de lo que es el teatro, y es una muy buena directora de actores, mientras que Calderón es más del espectáculo, más del choque; lo de Marianella se ve todo mucho más compacto, más una pieza. Con Babilonia, el Flaco Denevi ya sabía lo que quería: «lo que yo preciso es la mayor cantidad de espacios, niveles y salidas posibles porque hay diecisiete actores en la obra que se mueven todo el tiempo, desaparecen, van y vienen, tienen un parlamento, pero además, están todos los parlamentos mechados y es muy difícil de leer porque está demasiado picado.

Desearía tener como un primer piso...». En el contexto de sus escenografías y en esta etapa de la dramaturgia, ¿qué rol cumple el público? Nosotros somos una sociedad tremendamente conservadora, es cierto que por más buena voluntad que yo puse a Bodas de Sangre esencialmente me superó, no pude con eso, ni para atrás ni para adelante, ni que era bueno ni que era malo, sinceramente no pude, entonces son limitaciones mías. Yo no puedo con esto.

Lo extraordinario es que hay gente de teatro a la que le fascinó, o público en general al que le fascinó, en cambio a mí me dejó así, noqueado.

Respecto a qué rol cumple el público, recuerdo en 1960 a Luis Cerminara con Alberto Restuccia en el Teatro Uno, hacían ionescos y todo el teatro de vanguardia, nadie entendía nada. Hoy nos sentamos a ver Rinocerontes, de Eugène Ionesco, y la mayoría entendemos, es otra historia; pero en 1960 yo tampoco entendía ni medio.

Doy un curso —es enseñanza no formal para adultos— que se llama Producción Teatral, con el que pretendo que aprendan a ver mejor; entre otras actividades, vamos a ver espectáculos y conversamos sobre ellos. Muchas veces, como estoy bastante bien relacionado, invito a algunas personas —como en el caso de Mariana— a dar una charla sobre su puesto de trabajo. Hay gente que mira en cuadro abstracto y se preguntará qué significa eso o qué quiere decir. Hay que buscar la respuesta. Buscar, eso me paso a mí el otro día con Las Julietas, pero a los diez minutos me di cuenta de que era yo quien estaba preguntando lo mismo, hasta que me dije «¡divertite!» y lo encontré notable. Quiero decirte que, de todas maneras, he tenido una vida muy venturosa, muy entretenida, muy llena de cosas, y logré a los 30 años ser profesional en lo que quería, me tuve que ir, pero... Sí, pero se fue a hacer lo que quería. Desde entonces a la fecha, salvo en algún momento —por ejemplo, tuve acá en Montevideo una impresora de telas— pude vivir de mi profesión.

¿Qué referentes tuvo en esa carrera?

Sigo aprendiendo, basta ver lo que tenemos acá de ópera y lo que se hace de ópera en el mundo, sigo aprendiendo porque me maravillo con las puestas en escena. El otro día vi una presentación de La Traviata en el Festival de Salzburgo en 2005, hecho con-

temporáneo, actual totalmente. Había un semicírculo enorme y blanco con un lugar donde te podías sentar, piso blanco, pantallas de protección detrás del hemiciclo, una única puerta que se abría mientras entraba la luz, y del otro lado, un enorme reloj eléctrico.

En 1960 las cosas eran mucho más estrictas, el cambio se lo debemos a la posmodernidad. En aquella década no se concebía un Chéjov con un escenario pelado. Podía ser una escenografía realista o no realista, se etiquetaban las puestas en escena, eran de determinada manera: así se hace un cowboy, así se hace un clásico, así se hacen las cosas. Ahora no hay ninguna regla, lo cual para nuestro país no es fácil, pero quizás lo será para dentro de unos veinte años.

Diálogo entre Claudio Goeckler, Daniela Bouret y Gonzalo Vicci, mientras observan un conjunto de bocetos de escenografías.

C. G. —Era alumno de José Echave, también asistente de Echave, él no era funcionario, sino que lo contrataban específicamente para hacer tal o cual escenografía y podía usar todas las instalaciones del teatro en especial la que está arriba de la platea.

D. B. —La sala de pinturas. —Sigue estando aquí pero no se accede. Los diluyentes que se usaban se filtraban hacia abajo donde está el plafond de la sala y lo deterioraron mucho. Ahora acá no hay talleres.

C. G. —La selección de estos materiales, para el libro, va a tener mucho que ver... hay que hacerla a partir del texto, ¿no?

D. B. —En realidad el texto tendrá que ver con algunas impresiones de los entrevistados, reflexiones de lo que ven. Es un primer abordaje sobre este material como fuente, para seguir trabajándolo después.

C. G. —Bueno, en realidad, desde 1940 a 1960 o 70 no hubo cambios sustanciales en los criterios escenográficos, son escenografías corpóreas, cerradas mallas en los techos, ya prácticamente nadie hace plafond.

D. B. —¿Te parece que la venida de Margarita Xirgu provocó cambios en el uso de la escenografía? **C. G.** —No me doy cuenta, pero sí cambió, obviamente, la forma de hacer teatro, una escuela de actuación totalmente distinta que todavía hoy

la podes reconocer. Venía gente de la Argentina a recibir grandes escenografías corpóreas.

D. B. —De entrada fueron todas corpóreas.

C. G. —Sí, porque el uso de la cámara negra con elementos por delante ya viene después de los 60. Hay ahí unos diseños de Echave que son de los primeros que tienen elementos.

D. B. —¿Usted me puede señalar cuáles son?

C. G. —Están ahí, son los de Beckett.

Porque también son los estilos, ¿verdad? Hablando, por ejemplo, de Eduardo Schinca, era un tipo muy conservador, un esteta y muy poco innovador en ese aspecto. Vi los primeros espectáculos con proyecciones fuera de acá, fijate que recién ahora hay una máquina proyectora que abraza todo el telón o todo el panorama, antes no había, pero yo usé eso en Brasil.

D. B. —¿En qué año la usó usted?

C. G. —En 1970, pero Josef Svoboda (le presté el libro a Héctor Manuel Vidal) es un escenógrafo checo que usó las primeras proyecciones sobre sólidos, según cómo se movían los sólidos cambiaba totalmente la cosa, eso es de los años 60.

Estuve por primera vez en Nueva York en el 72 y ahí vi cosas nuevas, coincide con la época de los cambios, ¿no?, de los cambios sociales del 60 y 70. En realidad, acá, cambios drásticos en las puestas en escena desde el punto de vista escenográfico no ha habido demasiados. Si vos entrás a la página web del escenógrafo Tito Egorza, están los espectáculos hechos para el Colón y para el San Martín con todos los diseños, él está usando la multimedia en proyecciones internas.

D. B. —¿En la técnica de hacer los bocetos o en la forma de montar la escenografía?

C. G. —En su mayoría los escenógrafos de esa época eran, además, pintores, y acá también sucede: Hugo Mazza es pintor, Teresa Vila y Carlos Carvalho también eran pintores, José Echave lo era. Entonces, se utilizaba el criterio de los pintores.

G. V. —Predomina lo pictórico sobre lo escenográfico.

C. G. —Claro, me acuerdo de que en el 72 vi por primera

vez en Nueva York en el Living Theatre una puesta en escena dentro de una iglesia, cosa que yo no había visto nunca. Acá los espacios no convencionales empiezan en el 90 con Julio Suárez y alguna gente.

D. B. —La obra de Mariana Percovich *Te casarás en América* se presentó en la sinagoga húngara. Fue en el año 96.

C. G. —Hay un desfajase, en realidad, de unos 20 años.

C. G. —El que tampoco es pintor es Reyno.

Él y yo tenemos una formación, venimos del teatro a la escenografía, no como casi todos los otros que vienen de la pintura a ser escenógrafos, lo cual no los hace, en general, buenos escenógrafos, porque los pintores no aprenden a distribuir el espacio en tres dimensiones; desde el Renacimiento se usa este sistema, la caja.

D. B. —Porque en la plástica no había tantas instalaciones. Llamaban siempre a Carlos Musso que es un pintor, pero el tema es que Musso será un buen pintor, pero sus espacios escénicos nunca fueron buenos y no sabía cómo resolverlos. Otra cosa que nosotros no teníamos es una escuela. Reyno ha sido docente casi 30 años—el único—; siempre ha sido un error manejar la Escuela con un solo profesor durante tres o cuatro años, según el programa de la carrera, porque salen todos iguales. Hoy le comentaba a mi mujer cuando veía las exposiciones de los alumnos, era todo una cuestión aérea y no había una planta; estaba el escenario pelado, entonces, el director ¿qué problema tenía?, ninguno. Estaba todo arriba, es un estilo de la abstracción o de lo decorativo que no está, necesariamente, influyendo en el espacio.

Yo trato de intervenir el espacio de tal forma que la puesta en escena se haga más rica, porque tiene desniveles —o como fuere—, eso la hace más interesante para moverse.

G. V. —Y en el contexto que conversábamos hoy del estado de situación de la dramaturgia actual, ¿cómo son los procesos de puesta en escena?, ¿esto así pintado ya no tiene sentido?

C. G. —En la actualidad, no, se acabó, salvo algunos géneros. Para hacer Babilonia no hay nada pintado, es todo estructural, no hay un relato pintado. Es estructura metálica, pero depende, ¿no?

Por ejemplo, *El Suicidado* tiene un tratamiento escenográfico como de hace 50 años o más.

C. G. —Ese es de Carlos Carvalho, ¡qué buen espectáculo! El también era pintor, era uno de los mejores, tenía una paleta muy especial, se podía enseguida descubrir de quién era el trabajo por la paleta. Me acuerdo de esto, es del año 86, yo estaba en escena. Me acuerdo, pero fijate vos, cada utilería tenía un dibujito. Es una joya.

Fijate vos, cosa que nadie hace, ni yo, de la puesta en escena de las diferentes posiciones de los actores, esto es muy valioso. Y esto yo me acuerdo, Sergio Otermin montó este espectáculo, esto fue en el 84, él dijo expresamente: «Así que quieren que haga un espectáculo contemporáneo, voy a hacer uno». Cuando hizo esto parecía que siempre hubiera trabajado de esta manera. Él se dedicaba más a las comedias, era muy decorativo. Y este espectáculo fue uno de los primeros espectáculos despojados, la obra se presta muchísimo, *Woyzeck*; también la había hecho el Circular y también el Teatro del Pueblo, con escenografía de Carvalho en todos los casos, pero casi realista, y esto es una abstracción casi total. Y ahí se empiezan a modificar las cosas.

La Comedia Nacional siempre ha tenido la virtud de que ha tenido dinero, entonces se podía arriesgar y hacer cosas muy imponentes como *Mefisto* que tenía un puente metálico enorme que iba de lado a lado que tenía vagones de 16 metros por 15 de altura, era un espectáculo. La Comedia tenía esa ventaja y todos los escenógrafos querían trabajar ahí.

Pero una sola vez Jaime Yavitz me dijo «no puedo pagar esto», claro no dirigía él sino Schinca. Pero cuando presentó *Amadeus*, que también trabajé yo, hizo lo que quiso, se gastó la plata del mundo.

Por ejemplo, tú me mostraste dos bocetos míos, yo tengo que haber hecho diez o doce.

G. V. —Claro, puede haber muchos más, pero posteriores al año 95, y esos no los tenemos, nosotros tenemos solo dos que figuran acá.

Paula Kolenc

Entrevista: 6 de noviembre de 2011

Montevideo 1972. Escenógrafa, iluminadora, egresada en 1997 como Diseñadora Teatral de la EMAD. En 2006 viaja a España con una beca de perfeccionamiento. Como integrante del Grupo Epa trabajó desde 1996 realizando varias escenografías e iluminaciones. Dentro de la Comedia Nacional trabajó con: Luis Cerminara. - *Idilios* 1996 Sala Verdi, Alberto Rivero - *La Misión* 2002; *Calibre 45'* Teatro El Galpón 2003; *Canibales Teatro Victoria* 2004. *Levón* - *La Dama Boba* Teatro Solís 2013. Diseñó también dentro del teatro independiente para los siguientes directores: Luis Cerminara. - *¿Qué desea cenar?* Casa del Teatro 1996, Roberto Andrade- *Villa Pesadilla el castillo embrujado* 1997 - *La Sirenita* 1998 - *Atchís*, *Mambrú se fue a París* 2000 - *Malú Sicodélica* 2001 - *Detectives en el Parque Rodó* 2002. Omar Varela - *Están tocando nuestra canción* 1998 - *Sábados del corazón* 1998 - *A la deriva* 2000 - *Doña Disparate y Bambuco* 2001 - *Carrasco Ataca* 2014. Alberto Rivero - *Mein Kampf Farsa* 2001 - *Parásitos* 2003 - *Cruzadas* 2003 - *Atlántida y El Dorado* 2005. *Levón* - Ritter, Denne, Voos 2014. Desde 2004 integra el equipo técnico del Teatro Solís donde actualmente se desempeña como Coordinadora de Escenarió. Desde 2010 forma parte del equipo docente del CLAEH (centro latinoamericano de economía humana) de la Carrera Licenciatura en Gestión Cultural. Desde 2014 es docente de Escenografía en la EMAD (escuela multidisciplinaria de arte dramático)



¿Fecha y lugar de nacimiento?

Nací en Montevideo el 6 de julio de 1972.

¿Cuál es tu formación?

Estudié tres años de arquitectura, del 91 al 93. En el 94 entré a la

EMAD a hacer el curso de técnico teatral y egresé en el 97. Gracias a que se luchó para que se cambiara la denominación, ahora el título que se otorga es el de diseñador teatral.

Desde que egresaste, ¿cuáles fueron los momentos que creés más importantes?

Empecé a trabajar en teatro en el 95, y la primera escenografía grande la hicimos en el 96 con Cerminara, que era docente de la EMAD. Trabajar con él fue una de mis mejores etapas, era un trabajo de aprendizaje de teatro maravilloso, fue uno de los grandes maestros que tuvo la escuela. Hicimos una escenografía para la Comedia Nacional y cuatro o cinco para Casa de Teatro. Hablo en plural porque trabajábamos en grupo, el grupo se llamaba EPA (Eduardo Cardozo, Alejandra Fleurquin y yo), trabajamos juntos unos cuantos años y ya las últimas escenografías fueron sin Eduardo. Hicimos toda una etapa de teatro infantil, hacíamos todo: diseño, escenografía, realización, luces y utilería. La otra etapa fue con el Coco Rivero como director, con él realizamos tres escenografías para la Comedia Nacional y un par más por ahí.

¿Cómo es tu forma de trabajar al momento de pensar el diseño de la escenografía y la ejecución? ¿Cómo es el procedimiento?

Todos los directores trabajan distinto. Cerminara, por ejemplo, no te tiraba ninguna idea de escenografía, entonces nosotros leíamos el texto, veíamos algún ensayo y éramos quienes le proponíamos la idea general, le vendíamos algo. Con el Coco Rivero ya era diferente

porque él cuando consigue el espectáculo ya lo tiene en la cabeza, él ya lo ve. Al principio fue difícil, no lo sacábamos de su idea, pero después agarró confianza y nos dejaba. Nos daba el texto sin decirnos nada, después le llevábamos la idea en base a la cual trabajar y se lo planteábamos a los actores. En el caso de las obras para niños, trabajábamos mucho con Roberto Andrade y siempre lográbamos hacerle cambiar la idea que tenía en la cabeza, casi totalmente. Lo que tenía de bueno el teatro infantil era que te permitía volar en un montón de cosas que a veces no te permite el teatro para adultos. Además desarrollás mucho más la parte de color, no quiere decir que necesariamente tengan que tener color, pero generalmente está muy presente. Está bueno también porque tenés que diseñar cada elemento, desde el más chiquito hasta el más grande y todo tiene el mismo cariño, es maravilloso. Al tiempo dejamos de trabajar en teatro para niños porque hubo una época en la que se estancó económicamente, entonces más allá de que tengas una idea, la desarrollas y la construyas, si no hay un mínimo de dinero para eso, no se puede hacer. A un niño no le podés dar las cosas a mitad de camino, si bien tenés que tener respeto por todo lo que hacés para teatro, el niño se merece otro cuidado y quizás otra precisión.

P
a
u
l
a

K
o
l
e
n
c

Quizás sea porque el proceso tiene más elementos que dependen uno del otro, si falta uno no sirve.

Sí, en el teatro para adultos podés sintetizar un montón de cosas. A mi criterio, más allá de que los niños tienen una imaginación más rica que los adultos, con todos los medios que existen, no podés escatimar en el teatro. Puede ser que alguno piense que una escenografía de niño se puede hacer con una cámara negra, yo creo que no. Por eso muchísimos niños dejaron de ir al teatro, porque si no conseguís un espectáculo con magia, como lo han hecho los Bosquimanos, donde la magia está en que no ven lo que está pasando —como en la televisión o animación— no les atrae. Considero que hoy en día el teatro para niños está muy abandonado. Pensar que ahora hay más plata de la que había en la crisis, que ahí fue cuando dejamos de trabajar con teatro infantil... Luego dejé de trabajar con escenografía en general, en parte porque hay muchísima gente trabajando en el medio y muchos trabajan gratis... Te voy a contar de dónde viene eso. Cuando hice la EMAD, fui la única, junto con Eduardo y Alejandra, en pasar el primer año, éramos en total capaz que seis personas haciendo el curso técnico en los cuatro años. Era un medio en el que trabajaba Osvaldo Reyno, Adán Torres, Claudio Goeckler y Hugo Mazza y no había más nadie trabajando en escenografía, y también gente que hacía bellas artes, pero no personas que tuvieran una formación más bien teatral, entonces una vez que enganchaban gente que tenía una formación o interés la tomaban. En nuestro caso, pasábamos todo el día trabajando en el teatro y a su vez entramos a trabajar en el Teatro Agadu en el 95 porque este se había quedado sin técnico. Después renunciamos y con Eduardo entramos a trabajar en la Compañía Italia Fausta en el 96. La escuela era como una forma de entrar al medio. Después empezó a entrar muchísima más gente a la EMAD, hubo como una explosión con el tema de El Margaritón. Ahí todo el mundo se empezó a enterar de qué era la EMAD, incluyendo a la gente de Bellas Artes. Ellos colaboraban, hacían espectáculos, talleres, un montón de cosas, y ya al otro año eran quince personas en prevocacional y así. Pero los teatros ya tenían su personal, entonces toda esa gente empezó con un grupito a trabajar gratis.

Como una forma de hacerse un espacio...

Sí, pero más allá de eso, es una forma de desvalorizar tu carrera,

porque vos estás estudiando, y eso implica trabajo y muchas cosas más. Entonces, si no cobrás los diseños ni la realización, a mucha gente le sirve, aunque a veces el trabajo no sea de la misma calidad.

Sí, y eso después repercute en los que sí cobran por su trabajo. ¿Qué pasó después de que decidiste no trabajar más?

que a mí me gustara hacer.

Desde otro lugar...

Exactamente. No es que no quiera trabajar en determinada escenografía, pero si tengo la posibilidad de elegir, lo hago. No me interesa hacer algo para cumplir ni tampoco algo que no signifique un desafío. Esta es una carrera que la hacés por placer, no para tener trabajo.

¿Cómo era tu forma de trabajo?

Dependía de la obra. En general, primero hablábamos mucho y empezábamos a tirar ideas entre nosotros. Al director siempre le llevábamos una propuesta, no la discutíamos delante de él.

Trabajaban primero sobre el texto, digamos.

Sí, y sobre la idea que tenía el director. A partir de allí elaborábamos una idea primaria y trabajábamos en maqueta más que en dibujo, porque siempre hacíamos escenografías de volumen y no planas. Dejábamos el dibujo para los detalles.

Tuve la suerte de entrar al Solís el mismo año que hice la última escenografía, que fue Caníbales con la Comedia en el 2004. Después trabajé en algunas cosas chicas y en una ocasión en El Galpón, pero con teatro amateur y solo realizaciones

que a mí me gustara hacer.

Exactamente. No es que no quiera trabajar en determinada escenografía, pero si tengo la posibilidad de elegir, lo hago. No me interesa hacer algo para cumplir ni tampoco algo que no signifique un desafío. Esta es una carrera que la hacés por placer, no para tener trabajo.

Dependía de la obra. En general, primero hablábamos mucho y empezábamos a tirar ideas entre nosotros. Al director siempre le llevábamos una propuesta, no la discutíamos delante de él.

Sí, y sobre la idea que tenía el director. A partir de allí elaborábamos una idea primaria y trabajábamos en maqueta más que en dibujo, porque siempre hacíamos escenografías de volumen y no planas. Dejábamos el dibujo para los detalles.

El director, el texto, los actores, el público... ¿qué es lo más importante al momento de diseñar una escenografía?

Y el público, ¿qué rol cumple?

Pero pasa.

¿Cómo es la interacción entre las diferentes disciplinas? A pesar de ser un trabajo colectivo, ¿creés que se puede tener una línea personal de diseño?

¿Y cuál es tu experiencia con respecto a eso?

Primero el texto, después la opinión del director. La idea de la escenografía es que el público materialice el ambiente que la obra plantea, no tiene que ser necesariamente un ambiente realista, pero sí es importante que el concepto general del texto le llegue al público, la idea no es ponerse místico y que nadie entienda.

Primero el texto, después la opinión del director.

La idea de la escenografía es que el público materialice el ambiente que la obra plantea, no tiene que ser necesariamente un ambiente realista, pero sí es importante que el concepto general del texto le llegue al público, la idea no es ponerse místico y que nadie entienda.

Bueno, sí, eso a mí no me gusta.

Eso depende mucho del estilo del resto del grupo de trabajo. Hay una visión teórica, ese ideal de trabajo de equipo que te enseñan en la EMAD no sé si alguna vez se da en la práctica, por lo menos no en mi experiencia.

Depende de la obra. En las obras de niños los vestuarios siempre los hacía Mancebo, entonces veía el dibujo que vos hacías de escenografía y armaba algo sobre esa base. En realidad nunca nos juntamos fuera del ensayo todos, las luces las hacía el mismo Coco, así que no había problema, y en las obras infantiles las luces las hacíamos nosotros (hacíamos todo menos vestuario). Quien unía esos criterios de diseño era el director. En Caníbales se dio que todos teníamos una idea similar de cómo iba a ser porque era un campo de concentración y no había mucha

vuelta. En las otras, nunca nos reunimos con Mancebo porque no es su estilo; nosotros hablábamos con Coco por nuestro lado y, luego, él conversaba con Mancebo. Creo que como el concepto entre la escenografía y la idea del director era sólido siempre llegábamos a un acuerdo, así era más fácil para él adaptarse.

Ahí el eje es el director.

En el discurso está muy presente, ¿no?

Como que es algo fundamental, y aparece mucho...

¿El vestuario depende de la escenografía?

Según mi experiencia sí. No sé si es muy real eso del trabajo colectivo. Sí?, ¿el trabajo en equipo? ¿Sí? Hay un montón de detalles que se conversan, sobre todo con el iluminador porque el vestuario lleva otro proceso de creación y se basa mucho en la escenografía; el vestuarista sabe cómo es la escenografía de la obra y por ende los colores que se van a usar. Yo creo que sí. En las luces vos decís: «Bueno, yo acá necesito que me hagas estos efectos con la luz, voy a usar este material para que le pongas determinada luz y se vea de tal forma». Son cosas que tenés que hablar porque hay un montón de efectos que los tenés que realizar con luz y, además, porque los materiales por sí solos los podés arruinar. De hecho, Coco nos arruinó una escenografía entera utilizando tubo luz, hasta el día de hoy le seguimos diciendo que era mucho más linda sin ellos, él lo sabe, por eso lo puedo decir. Y el iluminador también trabaja con base en la escenografía que armás, hay determinados climas que tiene que generar de acuerdo a colores o efectos, nunca me pasó que me dijeran: «Cambíame esto porque así no lo voy a poder iluminar». Una de las ventajas de haber estudiado en la EMAD es que tenés una formación integral que abarca todas las áreas, entonces cuando hacés la escenografía ya estás pensando en que eso lo van a tener que iluminar y lo hacés de determinada manera.

¿Cuál es el rol que cumple la EMAD en el medio?

Podemos decir que la escuela como formadora de técnicos es relativamente reciente, hoy por hoy es el único lugar donde se puede estudiar diseño teatral, entonces, ¿cómo impacta eso en un medio tan reducido?

Paulina Kerolene porque la escuela era demasiado básica. Te brindaba estar en un ambiente de teatro, estar con gente que hacía teatro, ver mucho teatro y te daba las herramientas básicas; si vos no trabajabas afuera, no aprendías nada de eso. En general todos aprendimos un montón de cosas afuera.

Haciendo.

Haciendo, y la formación de cada uno era una ventaja también, un apoyo. Si sabías manejar herramientas era porque las aprendiste a usar en otro sitio, si sabías dibujo lo mismo. Ahora no, ahora por suerte todo eso cambió.

Esas herramientas se dan adentro.

Gracias a todas esas movidas que arrancaron cuando yo estaba en la escuela, con las asambleas permanentes y las huelgas, empezó a mejorar un poco. También ayudó que hubiera muchos más técnicos, entonces al haber más técnicos podían presionar y exigir mucho más. Por suerte lo lograron, yo converso ahora con los chiquilines y están supercontentos en cuanto a la formación.

Está buenísimo que exista la escuela, me encantó haber pasado por allí a pesar de las carencias que tenía en ese momento. Por suerte ahora mejoró mucho. Por ejemplo, nosotros teníamos el mismo docente todos los años en la misma materia, lo cual significaba que no teníamos distintas visiones ni distintas metodologías, pero ahora tienen variedad y más materias también. Personalmente, lo que más me sirvió fue toda la formación teórica e ingresar al medio. Yo creo que si en aquel momento no hubiera empezado a trabajar con Cerminara, no sé si hubiera seguido,

¿Podría decirse entonces que lo que uno trae antes de entrar a la escuela es determinante, o sea, que no existe la escuela por sí sola?

¿Te parece que es posible una didáctica, una forma de enseñar a pensar el diseño de escenografía?

¿Es lo que se aplicó en la escuela?

que vos sepas, nadie surge creador del aprendizaje, vos podés tener todas las herramientas y técnicamente armás una escenografía perfecta, pero quizás no comunica nada... Lo que la escuela te va a enseñar es la parte técnica y a pensar, después cada uno hará su camino. Para mí es superimportante que exista la escuela.

Cerminara representaba una forma de hacer teatro, de pensar el teatro. Es interesante esa dimensión porque es la base de tu formación, en definitiva. Y no pensando en la escenografía o en la iluminación por separado, sino como algo integral, ¿verdad?

En aquel momento era así, ahora me parece que la situación es distinta.

Sí, claro que sí.

En parte sí. Creo que por lo menos te dan varias visiones del cómo. Pero es lógico que la escuela tenga las herramientas técnicas para

Sí. A mí me llama mucho la atención que las generaciones de ahora no sepan quién fue Cerminara, este país es muy raro. Hace diez años que murió y nadie sabe quién es.

Debe haber sido un espacio de aprendizaje importante

era la escuela de enderezar clavos, ahora ya nadie piensa en enderezar un clavo, lo tira a la basura. Claro, vos hacías la escenografía, pero llegabas y tenías un tacho lleno de clavos para enderezar, porque si no, no tenías con qué clavarla. O llevabas cosas de tu casa o él traía cosas de la suya y te decía: «A ver... ¿qué podemos hacer con esto?». Pero tampoco te dejaba usar cualquier cosa, todo se lo tenías que justificar, hasta lo más mínimo que vos le pusieras ahí, era un ejercicio buenísimo. Eso te forzaba a ser creativo sí o sí. En la escuela te tenías que arreglar con lo que había, por suerte en aquella época había bastante material porque, como estábamos en el Solís, la sección Almacenes de la Intendencia, nos daba las pinturas, los pinceles, madera, se podía usar parte del vestuario de acá y si no se comparaba lienzo, se podía teñir, se hacían montones de cosas pese a que no había taller de realización. O sea, todo dependía de tu iniciativa, si vos tenías iniciativa, ellos te apoyaban.

¿Participaste de los talleres de realización que funcionaban acá?

¿Y cómo era el vínculo? Porque en la escuela de Cerminara era pensar, diseñar, enderezar, hacer y desmontar. Era desde cero hasta cero de vuelta. Al trabajar con los talleres de realización hay una parte que se corta, no es lo mismo.

cuando pensabas la escenografía, aparte de que fuera funcional, tenías que pensar que la iban a hacer ellos... Pero eran muchos, ahora ya casi no tienen gente para los talleres.

era la escuela de enderezar clavos, ahora ya nadie piensa en enderezar un clavo, lo tira a la basura. Claro, vos hacías la escenografía, pero llegabas y tenías un tacho lleno de clavos para enderezar, porque si no, no tenías con qué clavarla. O llevabas cosas de tu casa o él traía cosas de la suya y te decía: «A ver... ¿qué podemos hacer con esto?». Pero tampoco te dejaba usar cualquier cosa, todo se lo tenías que justificar, hasta lo más mínimo que vos le pusieras ahí, era un ejercicio buenísimo. Eso te forzaba a ser creativo sí o sí. En la escuela te tenías que arreglar con lo que había, por suerte en aquella época había bastante material porque, como estábamos en el Solís, la sección Almacenes de la Intendencia, nos daba las pinturas, los pinceles, madera, se podía usar parte del vestuario de acá y si no se comparaba lienzo, se podía teñir, se hacían montones de cosas pese a que no había taller de realización. O sea, todo dependía de tu iniciativa, si vos tenías iniciativa, ellos te apoyaban.

Sí. Las escenografías que nosotros diseñábamos las hacían ellos.

No. Había que estar atrás de ellos todo el tiempo, y si no ibas, no hacían nada. En aquel momento había mucha gente trabajando allí y me parece que sentían otras ganas de trabajar. Ya en las últimas etapas te dabas cuenta de que no tenían ganas de hacer nada y al final terminabas optando por no utilizar el resultado de aquel trabajo porque había quedado horrible. Tienen una manera muy tradicional de trabajar y para ellos es así o así. Después que agarrabas experiencia, cuando pensabas la escenografía, aparte de que fuera funcional, tenías que pensar que la iban a hacer ellos... Pero eran muchos, ahora ya casi no tienen gente para los talleres.

¿Y no era un lugar al cual pudieran ir egresados de la escuela, por ejemplo?

y vos ibas pasando y de la oficina de Chepellini —que era director en ese momento— oías: «Che, fulano, necesitan uno en el Solís», solo hombres, mujeres nunca. Y así entraban todos a trabajar al Solís, pasaban por el pasillo en el momento correcto. En principio era para técnicos, pero la mayoría de los que entraron eran actores. Después los presupuestaron y ya quedaron dentro del sistema, algunos están trabajando de administrativos en la EMAD, y esa fue la última gente que entró a trabajar a la Comedia. Los actores que egresaban con las mejores notas tenían unas becas de un año en la Comedia Nacional y a su vez estaban esas «pasantías» que eran, en teoría, para los técnicos. Todo eso gracias a una reestructura que se logró hacer en la escuela; después se canjeó eso por el postgrado, entonces se acabaron las becas para actores, se acabaron las pasantías para técnicos.

Pero ese sistema de pasantía en definitiva terminaba siendo una forma de institucionalizarte, en el sentido de poder ingresar a la Comedia o al Solís.

zara a contar detalles de aquellas épocas... hay cosas increíbles. Aun así era maravilloso porque era un clima muy distinto al que tiene la escuela hoy en día, no digo ni mejor ni peor, pero era distinto.

¿Pero puede decirse que significó una pérdida?

eso ya te predispone de otra manera. Por eso creo que los

Cuando yo llegué a la EMAD entró un montón de gente, algunos siguen trabajando. Había como un sistema de pasantías que en realidad era una mentira. En la escuela había un pasillo largo

Claro, porque eran unas pasantías que supuestamente duraban un año, y eso nunca se cumplió. O sea, el que quiso quedarse, se quedó, se aguantó el sistema (porque era un sistema bastante perverso el que funcionaba acá adentro) y después logró que lo presupuestaran. Era todo muy raro, si yo te empezara a contar detalles de aquellas épocas...

Totalmente. No es que nos pasáramos todo el día en el Solís, pero pertenecer al edificio ya generaba otra cosa. Uno venía a estudiar teatro a un teatro. Entonces

que somos de esa época, vemos al Solís de otra manera. Conocíamos todo: el salón de pintura, el taller, las «cuchas» que había por todos lados, los túneles tapiados con las «ratas». Creo que por eso es que tenemos el edificio incorporado de otra manera.

Vos hablabas del tema de las mujeres, ¿cómo es la matrícula de la EMAD?

Son todas mujeres. Pero es a nivel mundial que está pasando, no solamente acá. Hay muchas mujeres trabajando y sobre todo en construcción de escenografía. En el Centro de Tecnología del Espectáculo la mayoría de los alumnos de construcción de decorado son mujeres.

Cuando uno se pone a mirar los trabajos de los diseñadores desde los años 60 en adelante, o agarra los programas de la Comedia, son todos hombres.

¿Entonces?

Es interesante, ¿no? Si te fijás en los últimos años, ¿qué mujer hizo escenografía para la Comedia Nacional? No hay, sin contar a Alejandra, a mí o a Beatriz Arteaga. No sé si Paula Villalba habrá hecho alguna escenografía, creo que hizo solo vestuario. Sin embargo, cuando hacen las pasantías acá de la EMAD, son todas mujeres. En teatro independiente sí hay muchísimas mujeres haciendo escenografía. Probablemente la Comedia siga siendo un ambiente muy machista.

Volviendo un poco al tema de la realización y el diseño, la posibilidad de tener un taller de realización no solo influía de forma determinante en cómo y qué diseñabas, sino también en que lo que hacías llegaba un momento en que lo dejabas ahí y no te “daban bola”.

ellos puedan trabajar. Por eso, hoy en día nadie pinta telones, si querés uno lo tenés que hacer ploteado. Si trabajás para la Comedia estás atado a ellos.

Es una paradoja que eso suceda en el lugar donde se dispone de más herramientas, ¿no?

grafía, es terrible. A nosotros nos pasó con Canibales. Las camas del campo de concentración iban a ser todas de madera y terminaron siendo de andamio tubular; no es lo mismo una cama de madera que un andamio tubular transformado en cuchetas, donde a su vez la gente se tenía que sentar, porque eran las gradas. Es difícil trabajar así.

Ellos tienen un taller en donde construyen todo. Antes había gente que trabajaba mimbre, gente que trabajaba de forma excelente la madera, gente que trabajaba determinadas pátinas en la pintura, entonces uno sabía que ciertas cosas las podía hacer porque tenía gente especializada en eso. Ahora, en cambio, uno sabe que hay cosas que no puede pedir porque al ser únicamente ellos los encargados se complica, no hay nadie que trabaje determinados materiales. Entonces, si querés que te quede bien vas a tener que trabajar exclusivamente con los materiales que

Totalmente, eso es un tema no resuelto, si no cambian, todo va a terminar igual. Últimamente las escenografías son todas iguales porque, ¿quién se arriesga a hacer una pátina? Y es algo que te condiciona la esceno-

¿Te parece que los nuevos escritores tienen una manera diferente de ver el teatro? ¿Eso está influyendo en la forma de expresar la escenografía?

mismo, hay muchísimas tecnologías que se utilizan en cuanto a distintos tipos de telas o distintos materiales, plástico, etc. La escenografía, en Uruguay por lo menos, no utiliza la tecnología, lo vemos acá fundamentalmente. Porque si vos sos escenógrafo y te contrata la Comedia Nacional para hacer una escenografía para el Teatro Solís y tenés la posibilidad de usar barra computarizada que le podés programar los movimientos, que podés hacer una trampa, pero lo usás para subir y bajar las telas de la misma manera que las subís y las bajás con una persona, entonces evidentemente no estás aprovechando lo que tenés. Eso a mí me enoja, porque es simplemente ponerle un poquito de cabeza. Si antes diseñabas con un papelito y ahora existe el 3D, te preocupás por aprender 3D y lo usás, así le podés mostrar al director la escenografía de atrás, de adelante, de arriba, de abajo, que a su vez eso te ayuda a definir un montón de detalles. Ya no hacés un piso y tres paredes o cuatro paredes y una cámara negra, ahora podés lograr que la persona que está sentada en la platea crea un Macbeth. Al día de hoy, yo no me lo creo. Con esto no quiero decir que la escenografía sea mala, pero yo vi Macbeth en el cine, lo leí en el liceo, y vengo y me dan lo mismo, no me aporta absolutamente nada porque ya no tengo ganas de escuchar el texto. El escenógrafo tiene que lograr que la persona vea el texto, que quede atrapada por lo que está viendo ahí. Para mí esa es la función del escenógrafo, no que el actor pueda subir tres escalones para decir lo suyo desde arriba. Todas las disciplinas tienen que estar en función del texto, porque para eso es el teatro, para que se entienda lo que el autor quiso decir, o mejor dicho —como nunca vamos a saber a ciencia cierta la intención del autor— entre todos ponerse de acuerdo sobre qué es lo que suponemos que quiso decir y decirlo. Pero lograr transmitir un mismo concepto, desde el actor a todos los técnicos, todos tenemos que lograr que la persona, durante ese tiempo que está sentada ahí, esté

No, yo no creo que influya, creo que hay un estancamiento terrible por parte de los escenógrafos. En el caso de los iluminadores es diferente, todos están adaptados a la nueva tecnología porque saben que pueden programar luces, saben que tienen robótica, diferentes tipos de focos, y lo usan para lo que fue creado. Con vestuario lo

prestando atención. Yo no veo que lo estén logrando ahora a pesar de tener todas esas posibilidades... y eso ya no depende del taller de la Comedia, depende de uno. No creo que alguien haya hecho el ejercicio de pensar y creo que es porque ya estamos en la etapa en que nos da lo mismo... Acá tenemos ese sistema y se está usando para subir y bajar cosas. O sea, le facilito la tarea al maquinista, pero como creativo no aportó nada. Entonces para mí los escenógrafos no estamos aportando nada, estamos llenando un espacio... En las obras para niños, el niño necesita la sorpresa constante para disfrutar de una obra de teatro. Trabajé cerca de siete años en muchas obras de niños y lo mínimo que hagas de sorpresa, sabés que el niño lo está mirando, por eso me gustan tanto los Bosquimanos. Uno tiene que lograr eso en todos los espectáculos, de alguna manera hay que captar la atención del público. En luces sí se genera, porque están todos pendientes de la última consola, y se meten en Internet y la aprenden a manejar antes de que exista. En escenografía, nada, no incorporamos nada de eso, y no es complicado, es solo pensar un poco.

Es arriesgarse.

Claro. Capaz que tampoco se están arriesgando los directores, y entonces no es culpa de los escenógrafos; para mí es culpa de los dos, porque nuestra responsabilidad es vendérselo al director. Creo que hay un poco de conformismo también por parte de todos, porque es más sencillo así que pensar y hacer algo. A veces no te sale más caro, no es una cuestión de plata, porque capaz que con la plata que hacés esa plataforma ahí, hacés otro millón de cosas.

Se quejan de que la gente no va al teatro, pero es difícil lograr que en el 2009 una persona se aguante dos horas y media de Shakespeare. Es demasiado complejo el tema, y yo creo que en la escenografía es donde más nos hemos quedado.

Pero es interesante porque yo he escuchado el discurso institucional en cuanto a la tecnología y como espectador me da curiosidad ver eso. Ver subir y bajar cosas que están buenas como en El Barbero de Sevilla.

Pero es raro que pase.

Claro. Incluso mi hijo de 8 años se enganchó hasta el punto de verla después por TV Ciudad. Para mí fue una cosa increíble que se enganchara a mirar la ópera, porque tenía mucho texto, pero ¿con qué?, con la escena de las tijeras.

Pero eso no es tecnología, eso lo hacían en el siglo XVI. Lo hacían los griegos probablemente, porque tenían una maquinaria maravillosa.

PEs un efecto que te atrapa.

Es de Alicia en el país de las maravillas.

Claro. Pero yo también me acuerdo de las tijeras, si me preguntás qué cantaba el personaje cuando estaba parado en el balcón y el otro parado abajo, no lo sé. Me acuerdo de las tijeras, me acuerdo del Fígaro, de cosas que visualmente operaban de alguna manera ahí. Me acuerdo de cómo giraba...

Sí, lo que pasa es que el adulto no lo dice, el niño se para y se va.

¿Cómo era? ¿Te acordás?

De hecho, Goeckler era quien te autorizaba la escenografía. Entonces vos venías y tenías que contar lo que pretendías hacer y traer bocetos, y ahí se metían en la parte estética. Entonces vos se la tenías que defender a ellos, cuando en realidad no tenías porqué. Entonces Mazza venía y te estudiaba todo; después también opinaban los talleres y todo el mundo. Y después tenías que venir. No es como hoy, no es como ahora que dejan las cosas tiradas y se van.

Nosotros teníamos determinada forma de trabajar, el concepto siempre era algo particular, podía ser un cuadro, una

Yera muy simple, una estructura y un panorama, nada más. Y está ahí mi punto.

En una obra de niños habíamos hecho un reloj de donde salía un títere que daba la hora; de toda la obra, eso era lo que los chiquilines se acordaban, no había un niño que no hubiera visto alguno de los detalles. Entonces, si yo ahora pretendo que un niño venga y se siente, con todos los aportes visuales que le da el mundo constantemente, y le pongo una cosa en el medio y tres telas, es una falta de respeto. Y lo mismo pasa con el adulto.

Exactamente.
[Mirando bocetos]

En aquella época, cuando nosotros veníamos a la EMAD, acá tenían un montón de maquetas todavía. Ya no debe existir nada. Aparte las maquetas te las hacían dejar. Era todo un sistema complejo, tenían que autorizarte la escenografía, no era fácil.

Tenías que venir a unas reuniones de producción cada dos semanas.

De hecho, Goeckler era quien te autorizaba la escenografía. Entonces vos venías y tenías que contar lo que pretendías hacer y traer bocetos, y ahí se metían en la parte estética. Entonces vos se la tenías que defender a ellos, cuando en realidad no tenías porqué. Entonces Mazza venía y te estudiaba todo; después también opinaban los talleres y todo el mundo. Y después tenías que venir. No es como hoy, no es como ahora que dejan las cosas tiradas y se van.

foto... Trabajábamos con bocetos, pero nuestra idea estaba en la maqueta, no en los dibujos; en el dibujo mostrábamos algunos detalles.

En algunos casos hay fotos de las puestas en escena.

Es más, ahora te viene un papel blanco con rayas. Hoy en día yo no sé hasta dónde te puede llegar a servir. Todo depende de qué es lo que querés que vean de tu idea. Tal vez querés dar solo la idea general y hacés esto. Depende mucho de lo que quiera el director también.

No sé si alguien tiene una metodología estricta de trabajo, hay gente que necesita verlo dibujado. Yo soy más de tener las cosas en la cabeza y construirla.

Quizás porque estudiaste tres años de arquitectura.

Pensás el espacio de otra manera.

trabaja para la platea, sobre todo porque un teatro como el Solís te lleva a trabajar así. En muchísimas obras se ve el piso permanentemente y muchos no lo trabajan, o si lo hacen es para levantarlo. Pero la mayoría de la gente no está en la platea, como mucho tenés trescientas personas, en cambio vas a tener setecientas mirando desde arriba. Yo creo que muchos escenógrafos no piensan en el público. Es que dejando una cosa estática todo el tiempo, vos lo que estás haciendo es solucionarle el asunto al director para que él pueda mover a los actores, ahí no estás pensando en el público. Lo que hace el escenógrafo es solucionar problemas. Pero va un poco también en el estancamiento de no crearte un desafío nuevamente.

Claro, pero lo trabajaban más como un cuadro, yo nunca vi hacer eso.

Es más, ahora te viene un papel blanco con rayas. Hoy

en día yo no sé hasta dónde te puede llegar a servir. Todo depende de qué es lo que querés que vean de tu idea. Tal vez querés dar solo la idea general y hacés esto. Depende mucho de lo que quiera el director también.

Quizás. A mí me gusta una planimetría clara y una maqueta clara. Creo más sobre una maqueta que en un dibujo, porque voy moviendo las formas.

Sí, es una cuestión personal. A mí me interesa trabajar la vista que va a tener la gente. La gran mayoría

Hugo Mazza

Entrevistador: Marcelo Sienra. Montevideo, noviembre de 2008. Entrevista realizada en el marco del proyecto "Acervo vivo del Teatro Solís". Sergio de los Santos – CIDDAE/Teatro Solís

Hugo Mazza nace en Montevideo el 14 de junio de 1925. Director, escenógrafo, docente. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes con Ricardo Aguerre, José María Pagani y Miguel Ángel Pareja, iniciándose como escenógrafo en 1946, y vinculándose al teatro con el grupo "La Barraca" liderado por Eduardo Malet (seudónimo de su hermano) y del que surgieron muchas figuras del teatro nacional. Dirigió teatro desde 1953, tarea que abandonó en 1967, dedicándose exclusivamente a la escenografía que le deparó varios premios Florencio de la crítica: Rinocerontes y Sabor a miel (1962), La señorita Julia (1967), La república de la calle (1983) y Los gigantes de la montaña (1987). Su intensa carrera como docente, ejercida en la EMAD y en el interior por cuenta del MEC, se vio alterada por la dictadura militar que clausuró aquella Escuela, pero con Eduardo Schinca, Adriana Lagomarsino, Roberto Jones y otros artistas continuó ejerciendo como docente en el instituto "Icthus" que funcionaba en la Iglesia de los Vascos. Lo más significativo de su fértil carrera fue la fundación del Teatro Circular de Montevideo, en 1954, junto con Eduardo Malet, Gloria Levy, José Sosa, Salomón Melamed y otros. Desde su retiro ha seguido apegado a su vocación artística colaborando en la parte técnica de la organización de las Muestras Internacionales de Teatro de Montevideo. También el cine El Carro Jiménez y producciones nacionales como El lugar del humo y Guri. Su espíritu generoso, entusiasta y dinámico, unido a su prolija y constante formación y a su acendrado profesionalismo lo llevaron a ser un referente difícilmente soslayable. Sus escenografías se han presentado en París, Madrid, Roma, Brasilia, Río de Janeiro, Santiago, Córdoba, Buenos Aires, etc. En el 2001 se realizó en el Museo Torres García una exhaustiva exposición de su trabajo al cumplir medio siglo de trayectoria. En el año 2008 fue elegido para participar del proyecto "Acervo Vivo del Teatro Solís". 1 Texto basado en el original elaborado por Jorge Pignataro. 2 Investigación: Marcelo Sienra.



¿Por qué eligió la escenografía como campo de desarrollo a nivel profesional?

La escenografía es una cosa muy secundaria para mí. Fue una iniciación. Yo comencé por el año 1944 con el grupo de teatro que tenía mi hermano, Eduardo Malet: La Barraca. En ese momento hacíamos, o pretendíamos hacer, todo: trabajábamos en lo que vendría a ser después la utilería, en la escenografía, la dirección. Sobre todo la dirección fue casi lo primero que me importó. Trabajábamos como seis meses para hacer solo un día de función que teníamos que vender nosotros, y el teatro, ya sea el Urquiza, el Artigas o el Solís, nos cobraba el alquiler y había que vigilarlos. Así fueron unos cuantos años en esa actividad: una actividad que no era especialmente escenografía, ni dirección ni nada, pero estabas metido en todo.

Fundamentalmente me importaba mucho la dirección.

¿Eso fue previo a la creación de la Comedia Nacional?

Sí. El Teatro Solís empezó a funcionar por el año 1945 cuando lo adquirió la Intendencia Municipal de Montevideo (IMM). Ahí tuve mi primer contacto con este teatro porque tenía dos arquitectos amigos Florio Parpagnoli y García Esteban, a quienes les encomendaron arreglar el teatro para las Veglióni, los bailes de carnaval, y me llamaron para ayudarlos. Ahí descubrimos, yo personalmente descubrí, descubrí no, me enteré de que toda la galería baja y alta, y la pared que las rodea tienen nichos, huecos, que tienen solamente una pequeña capa de yeso en la que se le pone un material especial, pero es para la acústica. Era fantástico ver eso.

Yo los ayudaba. Ellos estaban arreglando el teatro, lo pintaban, le hacían alguna decoración para los bailes de carnaval, que eran un éxito increíble. Un baile muy caro:

sacaban todas las butacas de la platea y eso quedaba como pista de baile.

Bueno, ese fue mi primer contacto con el Solís. Desde el punto de vista escenográfico, la actividad nacional era muy pequeña: algunas compañías salían al interior, generalmente gente que hacía radioteatro como Nossari y no había otro tipo de experiencia. Recuerdo que el único escenógrafo que conocí era Severino, quien además trabajaba con Héctor Cuore, que también tenía una compañía de gira y salía con ellos.

Fue el único y primer recuerdo que tengo de una actividad semejante. Después, generalmente no existía.

En La Barraca todos hacíamos lo mismo. Yo hice la primera escenografía: fue La Tinaja de Pirandello que se hizo acá y después en una gira en Punta del Este en 1946, antes de la creación de la Comedia. La hicimos en El Jagüel. Era un parque muy especial, un poco alejado de Punta del Este, pero tenía un anfiteatro que se combinaba con los focos de los automóviles que iban, así que sin automóviles no había luz.

No tuve una iniciación especial como escenógrafo porque no existía tal rubro y era el único teatro que había. Bueno, estaba el Teatro Artigas en 18 de Julio, regentado por el señor Messuti, quien también estuvo al frente del Solís hasta que se vendió.

Después, el trabajo como tal, la disciplina, no aparecía o fue apareciendo poco a poco.

¿Piensa que era algo que pasaba principalmente a nivel local?

A nivel local, en Uruguay. En Argentina había teatro y compañías.

Ignoro lo que pasaba en Chile y Brasil, pero Argentina era

una plaza importante y venían las compañías, así como también las compañías españolas de zarzuela y las de teatro europeo que de pronto recalaba alguno acá teniendo algunas experiencias. Después vinieron muchos actores y teatros europeos importantes. De esa manera uno se fue haciendo en el teatro independiente. Se fue haciendo porque alguna vez, de pronto vino algún espectaculito más, alguien que lo llamaba para otra cosa y fuimos trabajando hasta que, después, con la creación de la Comedia, se fue formando poco a poco un movimiento.

De la creación de la Comedia me acuerdo todavía en La Barraca cuando ya habíamos hecho el primer espectáculo de La Tinaja que llamaron a concurso a actores independientes y hacían sus pruebas en el Solís para integrar el elenco. Había gente que estaba con nosotros, que entró también al elenco de la Comedia, y otra gente más en el espectáculo que llenaban el Teatro Solís para ver las pruebas que se hacían. Después debutó la Comedia, la cual durante años no recurrió a ninguna persona que se dedicara a hacer trabajo en escenario. Pero la Comedia recurrió a escenógrafos argentinos que estuvieron muchos años trabajando acá, como Saulo Benavente y Mario Vanarelli.

Ellos venían a hacer las escenografías. Eso fue creando, hubo una especie de necesidad de que ese rubro estuviese contemplado en Montevideo con gente de por aquí. Se fue trabajando en eso porque, además, empezó a haber gente de oficio que realizaba escenografías. Eran como pintores que se dedicaron después a la parte de teatro, a realizar escenografía, como Lázaro, por ejemplo, quien se transformó en un realizador importante y después hizo algunos bocetos.

Junto con él entraron otros para ayudar en el Teatro Solís con la escenografía. Yo fui uno de ellos. Entré en la época en que hacíamos escenografías en papel en toda la parte superior del teatro. El papel se compraba únicamente en La Platense, en 18 y Julio Herrera y Obes. Eran rollos enormes de un metro de ancho.

El trabajo para hacer una escenografía era impresionante porque había que tirar los papeles en el piso del teatro, después, en un espacio de cinco centímetros, pegar la hoja siguiente, luego la siguiente y la siguiente. Terminado eso, había que dar vuelta todo el papel cinco centímetros hacia adentro, engrudarlo y ponerle la grilla. Esta era la tela que después se unía al bastidor. Era una tela de más o menos

diez centímetros que uno tenía que encolar, arrugar, pegar al papel y luego al piso para que cuando estirara no se rompiera.

¿Cuánto medía aproximadamente una escenografía de ese tipo con esos materiales?

Una escenografía podía caber en todo el techo del Solís donde no existía el aparato, no sé ahora porque no lo he visto, que interrumpía el aire acondicionado y la araña. Se podía hacer una escenografía grande. Con una sola tira de papel podía cubrirse todo el piso del escenario.

Después de pegar todo eso había que regar el papel para que estirara porque si no, uno pintaba encima y quedaba todo arrugado.

¿Realizaban también escenografías pintadas en tela?

Después había que dibujarlo con anilina para que pasara por el papel hacia el lado de abajo, y luego se pintaba con tierras de colores y cola caliente. Uno calentaba la cola de caballo, que venía en unas placas, la hervía y con eso pintaba.

Se pintaba con cepillos o con pinceles, pero todo con mango, es decir, uno trabajaba parado como barriendo. Después de hacer eso, había que recortar trazo por trazo y pedazo por pedazo, y a aquello que iba al bastidor había que agregarle otra vez otro pedazo de grilla, que era aquella tela, lienzo, que se engomaba, se arrugaba y se pegaba, y había que esperar a que secara para luego llevar a los maquinistas que lo armaban y luego mojaban otra vez para que estirara.

El SODRE tenía maravillas, porque las compañías de ópera y las compañías españolas e italianas que venían traían sus propios decorados, y muchos quedaron acá.

Era una escenografía muy simple, es decir, simple es lo que se usaba en esa época: dos o tres rompimientos y un telón de fondo. Una parte de cortinas acá, otra más atrás, otra más atrás y después el telón de fondo, achicando al ojo la perspec-

Una escenografía podía caber en todo el techo del Solís donde no existía el aparato, no sé ahora porque no lo he visto, que interrumpía el aire acondicionado y la araña. Se podía hacer

una escenografía grande. Con una sola tira de papel podía cubrirse todo el piso del escenario.

No, no, eso fue mucho después. Ese fue un gran progreso. Era un papel grueso, muy especial.

Después había que dibujarlo con anilina para que pasara por el papel hacia el lado de abajo, y luego se pintaba con tierras de colores y cola caliente. Uno calentaba la cola de caballo, que venía en unas placas, la hervía y con eso pintaba.

Se pintaba con cepillos o con pinceles, pero todo con mango, es decir, uno trabajaba parado como barriendo. Después de hacer eso, había que recortar trazo por trazo y pedazo por pedazo, y a aquello que iba al bastidor había que agregarle otra vez otro pedazo de grilla, que era aquella tela, lienzo, que se engomaba, se arrugaba y se pegaba, y había que esperar a que secara para luego llevar a los maquinistas que lo armaban y luego mojaban otra vez para que estirara.

El SODRE tenía maravillas, porque las compañías de ópera y las compañías españolas e italianas que venían traían sus propios decorados, y muchos quedaron acá.

Era una escenografía muy simple, es decir, simple es lo que se usaba en esa época: dos o tres rompimientos y un telón de fondo. Una parte de cortinas acá, otra más atrás, otra más atrás y después el telón de fondo, achicando al ojo la perspec-

tiva de los huecos hacia el fondo para dar la perspectiva, pero con una calidad de pintura y de pincelada fantástica. Ahí uno fue aprendiendo. Además, acá se conseguían tierras de todos colores. Había una pinturería, además de La Platense, en la calle Andes donde está el Hotel Crillón, que tenía una enorme cantidad de polvos de colores. Lo que uno quería, lo tenía ahí. Compraba un poco, hacía la cola, que llenaba de olor a podrido todo el teatro porque se pudría con mucha facilidad, y así se iban pintando las cosas.

¿Usted participaba en el diseño y en la ejecución del trabajo?

Participaba con ayudantes en la época de Lázaro. Luego todo esto fue evolucionando porque con la Comedia empezaron a nacer otros teatros independientes: el Teatro Libre, El Tinglado y otros que ya no puedo recordar. Cada grupo tenía su escenógrafo, digamos.

Generalmente los escenógrafos eran arquitectos. Durante muchos años estuvo la puja de que la escenografía la tenían que hacer arquitectos o pintores. El escenógrafo no existía todavía. El oficio fue apareciendo con el tiempo. Pero la puja entre esos dos duró hasta que al final se formaron escenógrafos de verdad. Esa actividad muchos la siguieron, por ejemplo Halty, quien era un excelente escenógrafo y arquitecto. Lo mismo García Esteban y otros.

¿Cuál fue su formación?

Mi formación fue plástica. Al mismo tiempo que integraba La Barraca por 1944, entré en la Escuela de Bellas Artes en la calle Garibaldi y 8 de Octubre. Hacía un curso nocturno porque yo trabajaba ocho horas diarias en un banco y de allí salía corriendo para asistir a la escuela hasta las doce de la noche. Así fueron unos cuantos años. Fui alumno de Pagani, de Aguerre —que no era buen profesor ni pintor, pero sí excelente dibujante y trabajaba de eso en el día—. Después, estando entre los alumnos que se presentaron para el concurso, entró Pareja. Fui su alumno y a él le debo muchas cosas en cuanto al conocimiento de la pintura.

Entonces yo hacía pintura y, lógicamente, La Barraca en ese momento era el teatro independiente en el cual yo intervenía. Eran tareas de sábados y domingos. Esa fue la actividad

en donde, poco a poco, fui mamando cómo se pintaba un escenario y cómo se hacían las escenografías en ese tipo de oficio, pero no había todavía una especie de disciplina seria para estudiar lo que era la escenografía. Tuve la fortuna de conseguir muchos libros sobre la técnica.

Había un arquitecto, con el cual yo trabajé en una oportunidad, que se llamaba Gandó García. Era muy curioso: tenía la biblioteca más grande que conocí sobre escenografía. Era un hombre de muchísimo dinero que trabajaba como arquitecto inspector en el Banco Hipotecario. Llegó en un momento determinado de su vida, muchos años después, a tener un teatro, una sala propia en Punta del Este. Diseñaba cosas y las ponía, pero no hacía nada.

Con él tuve la fortuna de acercarme realmente a los problemas de la escenografía a través de su biblioteca. Era realmente prodigiosa. Así fue como empecé realmente a vincularme al teatro; más a la parte de dirección que a la escenográfica. De ahí saqué conclusiones que fueron fundamentales después en mi vida como escenógrafo: no se puede ser escenógrafo si no fuiste director. La dirección es fundamental, de ahí es que he insistido, e insisto, en que la escenografía es un arte muy particular donde, además de los dibujos, de los trabajos técnicos, de la parte de geometría y de dibujo plástico en sí, hay que tener un gran y profundo conocimiento de lo que es la dirección de teatro. Haciendo de esto una conclusión, de la cual no me bajo y estoy totalmente convencido, una escenografía es espacio. El espacio es fundamental. Es la ley que hace posible que exista una escenografía. Lo demás, plásticamente lo que se juzga, es espacio hecho. Pero no es la parte plástica lo importante, sino ver lo que se consigue en un espacio determinado, teniendo una obra, dándole posibilidades al director. Desentrañando el texto uno puede saber qué texto tiene que estar en una estructura circular, si se trata de comedias o cosas por el estilo. Una estructura recta, angulosa, se trata de un drama, pero cómo son, además de esos, los distintos espacios que tiene que haber según el desarrollo de esta. Una obra tiene, aproximadamente, aunque permanezca en un mismo ambiente, seis o siete situaciones dramáticas determinadas que no pueden hacerse en un mismo cuarto. Es el mismo cuarto, pero tiene una cantidad de posibilidades, de recodos y estructuras donde funciona la parte dramática y corresponde a ese momento, a ese estado.

¿Ha trabajado paralelamente en dirección y diseño de escenografía en la misma obra?

Sí, he hecho dirección y escenografía. Eduardo Malet, quien era mi hermano, además de fundar La Barraca fundó el Teatro Circular. Entre los dos lo realizamos. Yo renuncié a mi empleo en el banco después de dos años de haber estado trabajando, con los inconvenientes que esto producía, porque tenía necesidad de trabajar, ya que toda mi vida ayudé a mi madre con su economía. Tenía que hacerlo. Me di cuenta de que estaba en una situación en la que me aventuraba a largar todo eso para trabajar en la actividad artística. Empecé a hacer, poco a poco, escenografías para el SODRE, para óperas, para ballet, en las cuales se pagaba bien y con eso iba sustentando mi vida. Eso hizo que, por los años cincuenta y pico, fundáramos el Teatro Circular. Mi hermano lo hizo, y yo colaboré en todo eso.

Esa creación me dio además posibilidad de dirigir. Empecé a trabajar en el Circular como director y, lógicamente, hice todas las escenografías de todos los años que estuvimos trabajando ahí. Hice todas, con ese nuevo desafío de hacer escenografías que se veían desde los cuatro lados, ¿no?. No era una cosa frontal. Realicé una escenografía para Vestido de novia de un autor brasileño en la cual el escenario se movía y formaba un círculo que se abría y se desplazaba. Otra que hice fue una en la que los actores entraban al escenario en botes, remando.

Era un espectáculo hecho sobre la base de los Podestá con la parte de cinco sainetes y después con Canillita de Sánchez. Así se formaba ese circo que empezaba en la calle Rondeau. En la puerta del teatro se ubicaba la banda y después había otra que estaba adentro donde se hacía la primera parte. En la isla se hacía un sainete, de Pacheco creo que era, donde entraban los diez actores remando en botes por el escenario y después todo eso se transformaba en algo circense. Así se hizo Canillita. En cuanto a dirección hice muchas cosas: una de ellas fue El caso Isabel Collins, que nos dio el dinero suficiente para terminar de pagar el Teatro Circular y que tuvo en aquel momento un récord de público. En un solo día se vendían las funciones que iban de martes a domingos, con dos funciones los sábados y domingos.

¿A que atribuye esa gran cantidad de público asistente al teatro en ese momento?

La creación de la Comedia Nacional dio posibilidad a la creación de otros teatros independientes con las mismas dificultades de alquilar la sala por un tiempo determinado y nada más. Poco a poco, se fue construyendo un fenómeno: la necesidad que tenían los teatros de empezar a tener su pequeña salita, algo que no fue fácil y fue sacrificado. Creo que uno de los primeros en tener su salita fue el Teatro del Pueblo, donde es ahora el Victoria Hall. Después la tuvo en otro lugar.

Empezaron las Mendizábal en la calle Colonia a hacer El Tinglado y después Castillo hizo el Teatro Libre que estuvo al principio en el Palacio Salvo. Después, donde está la Intendencia Municipal de Montevideo ahora, había un espacio donde también funcionaba un teatro.

Se empezó a reclamar mi presencia como escenógrafo en todos los teatros. Trabajé en todos los que hubo aquí en Montevideo exceptuando la Comedia Nacional. Desde los cuarenta y tantos en adelante empezó a producirse el movimiento del teatro. Empezamos a hacer funciones durante algunos meses. El Galpón, El Circular, el Teatro del Pueblo, el Teatro Libre, El Tinglado, todos se unían para tener una especie de acción de no dejar nunca de hacer teatro. Todo el año se estaba con espectáculos y público. El Teatro del Pueblo, por ejemplo, tuvo actores muy importantes como Nelly Goitiño y Carrasco, que era un actor sorprendente. En esa época, creo que el Teatro del Pueblo ya era dirigido por Ruben Yáñez. El Galpón llegó a tener un elenco notable con Tenuta, Gentile y una cantidad de nombres. Sobre todo, el elenco masculino era muy importante porque tenía la virtud de tener algún actor mayor, ya que antes los actores se caracterizaban, para tener distintos papeles, porque no existía el actor mayor.

Trabajé en todos los teatros: empecé a trabajar como escenógrafo, fui madurando. Tuve una formación plástica importante en la Escuela de Bellas Artes que me sirvió de mucho, y después la práctica de trabajar permanentemente en grandes espacios y formas ése me dio más solvencia. Además, e insistió, mi ocupación no fue la de ver la parte plástica del escenario, sino ver el espacio, entonces solucionaba espacios para muchísimos directores y trabajé en trescientas o cuatrocientas

escenografías antes de entrar a la Comedia. Allí, mi primer trabajo fue en 1960 con Pepe Estruch, un director español. Estupendo director.

¡La “dama boba! Después de catorce años de estar navegando, recién entré a hacer mi primera escenografía ahí. Me maravilla ahora ver a los muchachos que salen de la EMAD y que a los tres o cuatro años tienen un ofrecimiento para trabajar en la Comedia.

De ahí en adelante fui trabajando permanentemente en la Comedia Nacional.

Virtualmente, le hice todas las escenografías a Eduardo Schinca.

Había un personaje increíble llamado Stefanelli. Era mimblero. Un señor mayor de Salto que se había formado en el mimbre y que hacía maravillas en mimbre. Le dio una pauta determinada al Solís en determinado momento, porque hubo quien hizo escenografías pura y exclusivamente con mimbre por la capacidad loca que tenía este hombre para trabajar.

En La dama boba él intervino en alguna parte. Hizo un enrejado y los portones. En esa escenografía estaba pintado el cielo con nubes y todo, y todas las bambalinas iban teniendo nubes y nubes hasta llegar adelante. Cuatro o cinco bambalinas con nubes de distinto tamaño que formaban un techo nuboso. La Casa del Teatro premió mi primera escenografía, mi primer trabajo con la Comedia.

En el Teatro de la Ciudad de Montevideo (TCM).

Bueno, entré a trabajar también intensamente en el TCM. Hice varias escenografías. Ahí hice una, y la recuerdo particularmente porque era una obra de Chéjov, La gaviota, que necesitaba un realismo tremendo. La gaviota comienza con un bosque y termina en el interior de la casa. Ese bosque se hizo en el Odeón. Era un bosque con terreno ondulado, de una altura determinada, lleno de abetos y abedules, con hojas y árboles que se movían. Hicimos como tres mil hojas, una por una para ponérselas a los árboles. Estas estaban hechas con dos capas de tul, un pedacito de estambre en el medio encolado y pintado de diferentes colores, de distintos verdes, mejor dicho. Luego conseguí

troncos de árboles, los cuales ahuecábamos y quedaba solo la cáscara del tronco con las ramas. Después le atábamos cada una de las hojitas. Quedaba un bosque impresionante. Esa fue una escenografía muy particular por su realismo. Luego se levantaba todo eso que estaba colgado de la parrilla del Odeón, así se llamaba el teatro que después pasó a llamarse Carlos Russo, y enseguida se armaba el interior. Allí habría que remontarse a la obra para entenderlo del todo. El espacio escénico jugaba enormemente porque tenía una especie de living, pero con unos rincones o accidentes naturales que eran especiales para las escenas que se iban produciendo. Incluso hay un personaje que se suicida, y me pareció mucho más dramático que entrara y viera entrar por una puerta y sentir un tiro, ver a través de una puerta entornada toda una escalera que subía y no iba a ningún lado. Le daba una fuerza mucho mayor al acontecimiento. En el TCM estuve haciendo montones de cosas, entre ellas una escenografía con escenario giratorio. También hice para la Comedia. Era un escenario giratorio monstruoso porque el eje que lo movía llegaba al sótano del Teatro Odeón y seis maquinistas empujaban unas cosas para hacerlo girar. Era una monstruosidad, toda una estructura de madera. Eran bastidores de madera con escaleras, pero completamente transparente.

¿Cuanto tiempo duraban en cartel ese tipo de montajes?

Sí, a esa altura hablamos de espectáculos que duraban uno, dos o tres meses. Es decir, cuando hice El caso de Isabel Collins, ese espectáculo duró desde que se estrenó en junio hasta diciembre. Pero fue algo excepcional. Después de aquel escenógrafo que conocí, Severino, empezó a aparecer gente que estudiaba bellas artes, arquitectura o solamente aficionados a la escenografía. Apareció mucha gente trabajando como escenógrafo. Compañeros de la Escuela de Bellas Artes como Carvalho. Él trabajó en el Teatro del Pueblo junto con Teresa Vila durante muchos años. Fue un escenógrafo bueno, muy bueno. También Galup. Cada teatro tenía su equipito: gente que estaba realmente cerca del teatro y que hacía escenografías.

¿Como puede definir los criterios estéticos que utilizaba ud. en cuanto a la propuesta formal o plástica en los diseños escenográficos?

Todo depende de una cosa: para mí lo fundamental es el espacio. No me mueven de ahí. Vestirse como realista o ser más o menos libre era una cuestión posterior. Nunca pensé, ni pienso, que en una escenografía hay que jugar desde el punto de vista plástico, sino que la plasticidad es una consecuencia de lo otro, no un origen. Hablo de esto pensando en cosas absurdas que han pasado en el mundo, por ejemplo, en Francia, por los años setenta y ochenta existió una moda en la que la escenografía debía ser un hecho plástico, entonces le daban a pintores la obra para que la leyeran, sin saber absolutamente nada, a ver qué impresión plástica sacaban de eso. Ellos pintaban su cuadro y eso iba al escenario como elemento escenográfico, cosa que no comparto.

Tengo que aclarar que, desde el punto de vista escenográfico, mi formación, autodidacta en cierto punto, vino de los escenógrafos rusos que fueron realmente pioneros en estructuras escenográficas maravillosas, allá por los años dieciocho, diecinueve y veinte. Era fantástico lo que se hacía. Me impresionaron mucho esos escenógrafos, de los cuales sentí una gran influencia. Ellos estructuraban los espacios y luego ponían lo que les parecía, pero bien estructurado, bien hecho. Además, después apareció un estupendo escenógrafo francés, cuyo apellido en este momento se me escapa... que hacia plantas donde el desarrollo era notable, escenógrafo de Jean-Louis Barrault y Louis Jouvet.

Acá vino Barroco en Hamlet. Era notable lo que había hecho este hombre con esa estructura para hacer esa pieza. Otro que me impresionó de manera importante es otro escenógrafo, cuyo nombre tampoco recuerdo, que es polaco y que hace todas sus estructuras escenográficas en escaleras enormes, pero que sabía armarlas de tal forma que cada situación era una escalera accidentada. Algunas tenían escalones más chicos, era todo el escenario una escalera, pero con distintos movimientos para producir distintos hechos dramáticos. Como iba diciendo, cada teatro fue teniendo sus escenógrafos: la Comedia había comenzado con Lázaro haciendo sus cosas, y con Benavente y Vanarelli. Los escenógrafos argentinos, poco a poco, empezaron a influir a escenógrafos uruguayos

y uno que tuvo una influencia fundamental fue Echave, salteño, quien fue alumno especial de Portinari, un gran pintor brasileño. Él trabajó en la Comedia y llegó a ser el director del Departamento de Escenografía. Previamente lo había sido Martínez Serra, el hijo del que había sido presidente del Consejo de Gobierno. Arquitecto él. Trabajó también en el Solís. Hizo alguna escenografía, pero muy brevemente.

Estuve trabajando también como escenógrafo en Buenos Aires durante dos o tres años, contratado por directores o cosas por el estilo, pero algo que yo no podía soportar allá es el verano. Hice varias obras, sobre todo con un director que me buscaba siempre: Silverman. Después llevaron al exterior obras que yo hacía con la Comedia. Fui a Asunción, Brasilia, Bogotá, Caracas, Cádiz y Madrid. Todas esas fueron escenografías mías y yo iba como escenógrafo para hacerlas.

En cuanto a la realización, ¿tenía alguna preferencia en los materiales a utilizar?

Dependía de lo que estaba haciendo. Fui muy cuidadoso en cuanto al diseño; tenía una técnica muy depurada y segura en mi formación en bellas artes porque yo dibujaba con naturalidad; pero sobre todo en la parte de color, bellas artes me sirvió mucho. Tenía gran facilidad para llegar a lo que se precisaba desde el punto de vista de lo que el director quería. Había directores que querían una cosa tremendamente realista y yo podía hacerla con seguridad. Sobre todo Larreta me exigía en algunas obras un realismo feroz, lo mismo que Eduardo Schinca. Eso podía salir de ahí a otro tipo de diseño en el cual ya la estructura realista cambiaba. Era un realismo distinto. En cuanto a materiales, lógicamente era el material que uno buscaba o que hacía. Después del papel vino la tela. Hacer todo en lienzo fue mucho mejor porque uno medía las dimensiones que tenía que tener un trasto, se hacía cocer en esa forma y se clavaba en el piso directamente, más fácil que antes. Sobre el lienzo uno trabajaba la pintura, que siempre fue la misma: tierras de colores y cola. Con respecto a eso tengo que hacer una aclaración interesante: un escenógrafo que no utilizó nunca este tipo de soluciones para hacer escenografías fue Halty. Él compraba las telas estampadas, las hacía cocer y las ponía. Es claro que buscaba muy bien el estampado que quería y hacía las paredes o lo que tuviera que hacer con eso. Tenía el siguiente problema: hacer la perspectiva cuando el

diseño no la acompañaba. En cambio, teniendo que pintarlas, sí. Yo me acuerdo, para muchas escenografías que eran como empapelados, empezar por el diseño del empapelado delante de la boca y, a medida que se iba profundizando, se iba en perspectiva achicando todos los modelos y quedaba una cosa más armada, más cerca de la realidad, digamos. Dependía del texto, de la obra, del espacio. He hecho algunas escenografías que eran de espejos nada más y otras donde no existía el trasto pintado ni cosa por el estilo, sino estructuras de madera.

¿Recuerda alguna obra dentro de sus realizaciones cuyo diseño de escenografía haya significado un desafío particular?

Desafíos son todas. Había que ver el criterio del director. El criterio en cuanto a su concepto. Estudiábamos con el director el espacio profundamente y luego de ahí salía el material. Había pedidos especiales de que no se quería algo realista, entonces uno buscaba con qué cosas lo hacía. He hecho escenografías con basura, con botellas de plástico vacías y secas. Hice escenografías con muchos materiales más allá del lienzo pintado. Recuerdo una que era todo un espejo circular por el exterior y, rodeando la parte interior, formas, pero se veía pasar al personaje por adelante y también se reflejaba en el espejo de atrás, y trabajaba por el espejo de atrás, apareciendo por los agujeros de delante. En fin, eso era una variación que dependía siempre del director y a qué quería llegar. Usted que ha hecho direcciones, ¿quién termina siendo el que define el trabajo a realizar? me dice, tiene que haber un diálogo. El que determina es el director. El escenógrafo no impone que una escenografía tenga que ser realista o figurativa. Tiene que seguir la pauta del director. Ahora, lo que se explota y se habla con el director es el cómo, dónde, en qué lugar y situación se van a definir las escenas que componen el texto, porque un único texto tiene una enorme cantidad de situaciones que aunque estén en un solo ambiente lo hacen distinto y, para hacerlo distinto, uno tiene que ir creando el espacio determinado. La última palabra la tiene el director, pero el escenógrafo es el primero en ver la obra porque, lógicamente, es el que planifica todo y lo ve.

A lo largo de su carrera ha desempeñado varios roles: director, escenógrafo y docente. Si tuviera que definirse en el que mas se identifica, ¿cuál sería?

Lerena, Schinca, Proust, Toche. Ellos llegaban a tercer año y me tenían a mí. Había un tema que se llamaba dibujo aplicado al escenario, que luego, poco a poco, con los años, se llamó espacio escénico. Me interesó mucho la entrada a la EMAD. En un concurso, cuya mesa estaba integrada por Echave, Margarita Xirgu y otros, fuimos varios los que concursamos.

Conoció a Margarita Xirgu. ¿Llegó a trabajar con ella?

¿Cómo fue su relación con ella?

Sí, fui profesor en la EMAD cuando ella estaba y trabajé muchos años. Era una persona muy especial. Mi relación siempre fue buena, de mucho respeto. Ella venía incluso a las clases a ver cómo las daba. Muy particular en cuanto a que en la EMAD no existían reuniones de profesores. Estaba la directora, quien disponía de sus alumnos, de sus clases, sus notas y de un montón de cosas. Junto con un colega profesor de literatura, Tabaré Freire, le planteamos un día la necesidad de que hubiera reuniones de profesores. Eso no fue bien visto [risas], pero al final se aceptó, hoy esto ya es un hecho común en las escuelas las reuniones de profesores. Ese fue un pequeño choquillo que hubo, pero no pasó nada más. Con ella tuve una magnífica vinculación, así como también con Miguel Ortín, quien era jefe de escenario en el Solís cuando ella estaba de directora de la Comedia Nacional. Mantuve mi vinculación cuando ella se jubiló y se fue a vivir a Maldonado porque, trabajando yo en Buenos Aires, unos actores españoles que habían ido a trabajar a Argentina en la época del franquismo y se habían vuelto a su país pe-

dían que Margarita volviera a España. Un día me enviaron una carta firmada por todos los actores españoles que estaban en Argentina y otros que se encontraban en España en la que le pedían que fuera. Se la llevé a la casa, estuve con ella y me dijo: «Yo a España no vuelvo nunca más». Y no volvió. Fue una buena relación, pero conozco cosas severas y graves, es decir, cosas que si las hace alguien en este momento, lo sacan volando de la escuela. Una anécdota conocida es que a un alumno le tiraron la ropa por la ventana a la calle. Le dijeron: «Vaya a buscarla y no vuelva más».

¿Qué vínculos ha tenido a lo largo de su carrera con el Teatro Solís?

Mi vinculación fue muy importante. Fui un nexo entre los alumnos de la EMAD y el Solís. Yo los llevaba siempre a que conocieran el teatro, a que vieran todas las posibilidades que podía haber, aquellas posibilidades que no son las actuales porque lo más evolucionado que había era el tablero de luces que era manual, pero con buenos iluminadores. Siempre tuve las puertas abiertas hasta que no las tuve más. Se pedía mi ayuda para muchas cosas del teatro. Por supuesto, con la Comedia hacía todo lo que se me pedía permanentemente y con el teatro también. De ahí que venía mi gente de otros teatros a visitarlo y me llamaban para que los llevara a todas partes del teatro. Ahí hice conocer una parte muy desconocida, más o menos en la parte de la calle Reconquista, pero más abajo. En ese entonces, el Teatro Solís tenía un sótano debajo del escenario, pero debajo de este había otro sótano más y un tercero al cual se entraba por el costado de la izquierda, desde el punto de vista del escenario. O sea que había que bajar tres pisos por una escalera estrecha que estaba pegada a lo que era la estructura rocosa en donde está el teatro enclavado y uno llegaba a un sótano en donde había agua. Había una corriente, un arroyito que corría en el medio del Teatro Solís, y una especie de hueco, de cañería que terminaba en el Cubo del Sur. Luego vinieron unos señores en determinado momento y tapiaron todo para que nadie se metiera por ahí.

Participó también en la creación de la sala Zavala Muniz del Teatro Solís.

La Zavala Muniz estaba hecha como una sala de cuatro lugares para ver, bueno, tres, digamos, con gradas de maquinaria que había diseñado, con el equipo de

luces que estaba ahí arriba del pasaje hacia la sala del fondo. Se estrenó con “En familia”, con la dirección de Dumas Larena y yo hice la escenografía. Posteriormente se hizo “La boda”. Esta requería de un espacio determinado porque, al fin y al cabo, como escenografía no era grande, pero lo que era importante era el contacto del público como invitado a esa boda, entonces recurrimos al cuarto del fondo. La gente entraba por el pasillo, por donde antes se entraba a la Zavala Muniz, iba hacia el centro donde estaba la cabina de luces y ahí estaba la entrada de la sala pequeña. El trabajo escénico consistía en una gran mesa donde se servía comida y bebida, donde el público era invitado, sacaban fotos, les daban de comer algunas cosas en platitos. Esa obra se hizo ahí en ese anexo de lo que era la Zavala Muniz. Con esa obra se fue a Madrid. Allí tuvo un éxito estupendo.

¿Recuerda alguna anécdota del Teatro Solís en particular?

Sí. Habría que conocer a los personajes, por ejemplo, había un señor que se llamaba Galiccio y otro Gacigalupi. Galiccio era muy sordo, no oía nada. Un día vino un espectáculo al Teatro Solís y, mientras estaba ocurriendo el espectáculo, él corrió la cortina, se metió en la sala y al rato salió muy furioso y dijo: «¡Ese hombre tiene unos tonos horribles! ¡No se le entiende nada!». Era Marcel Marceau (risas). Gacigalupi era otro funcionario importante del teatro. En determinado momento, en una función y estando él en la platea, quedó desmayado. Entonces se pidió por favor un doctor que estuviera ahí. Apareció un señor y lo primero que hizo fue abrirle el ojo y Pastito, apodo que tenía un famosísimo acomodador del teatro, le dijo: «¡Pero ese es el ojo de vidrio!» [risas].

Anécdotas hay muchas. Estuve como cuatro meses que no me dejaban entrar al Solís porque tenía la letra C. En la época de la dictadura, el que tenía mala conducta tenía la letra C, entonces me prohibían, es decir, un día fui a buscar a un maquinista para decirle una cosa y vino un portero a decirme que me tenía que retirar porque no podía entrar al teatro.

Un hecho dramático serio. Estaba realizando la escenografía, no me acuerdo qué escenografía era, en el taller del Solís en el techo. Yo trabajaba en la revisada todo el día: iba por la mañana y seguía pintando hasta la noche. Un día al mediodía siento un disparo, un ruido de revólver. Voy corriendo al pa-

sillo donde se entraba al taller, miro hacia abajo y había una persona muerta: era una actriz de la Comedia que se pegó un tiro en el escenario. Armen Siria se llamaba. Desde arriba la vi con el arma en la mano y sangrando un poco. Bajé a verla directamente porque a esa hora al mediodía había muy poca gente en el teatro, eventualmente algún maquinista.

Fue alumna mía en la EMAD. No digo que haya sido una excelente actriz, pero tenía su importancia desde el punto de vista personal: era una mujer alta, elegante, de una presencia que se imponía. Trabajaba en bolos y, de pronto, en un momento determinado pensó que se iba a contratar a alguien para completar el elenco de la Comedia Nacional. Pensó que iba a ser ella y no lo fue.

Otros escenógrafos de nuestro medio lo citan a ud. como referente. ¿Qué aspectos de su trabajo considera que lo destacan en el ámbito local?

No lo sé. La cantidad de obras en las que he trabajado; haber sido virtualmente el escenógrafo que trabajó con Eduardo Schinca; el cuidado que tenía para presentarme como escenógrafo: no me gustaba ningún descuido ni cosas por el estilo, pero los pude haber cometido. Yo de eso no puedo opinar abiertamente porque no soy quién para hacerlo.

Yo qué sé, en mi trayectoria he hecho cosas que son completamente distintas porque hice ópera, teatro y ballet. Cada una es distinta: el escenógrafo de ópera es una cosa completamente distinta al escenógrafo de teatro en prosa, y el escenógrafo de ballet es completamente distinto a los otros dos. Es decir, son especialidades que hay. Esas tres estuve recorriendo en general.

Hugo Millán

Entrevista: 3 de agosto de 2010

(Mercedes-Uruguay, 1958). Vestuarista y escenógrafo. Egresado de la Escuela de Artes Aplicadas "Pedro Figari" en 1979, desarrolla actividad en diseño gráfico, producción gráfica y audiovisual (1979 - 1994). Paralelamente se forma como ilustrador y figurinista en el "Centro de la moda francesa" de Montevideo (1979 - 1982), y se inicia en diseño textil y vestimenta. Docente de Diseño y Creatividad, Estampado y Accesorios en el sector textil y moda del "Centro de Diseño Industrial del Uruguay" (1990-2007). Egresado en 1993 como Técnico en escenografía, vestuario e iluminación de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático Margarita Xirgú (EMAD), ejerce la docencia de Diseño Teatral en dicha escuela desde 2004 y a partir del año siguiente imparte la enseñanza de Diseño de indumentaria en la Licenciatura en Modas Universidad ORT del Uruguay. Sus trabajos han sido premiados y reconocidos desde 1992 en diferentes rubros de las artes escénicas (teatro -Comedia Nacional y proyectos independientes-, carnaval, ópera, ballet, música, junto a la dirección de Graciela Figueroa, Mariana Percovich, Nelly Goitíño, Eduardo Schinca, Héctor Manuel Vidal, Rubén Yáñez, Alfredo Goldstein, Levón Burunsuzián, Jaime Yavútz, Jorge Denevi, Hugo Blandamuro, Jorge Curi, Dumas Lerena, Fernando Toja, Jorge Bolani, Julio Bocca).



¿Tu nombre, tu edad?

mi nombre es Hugo César Millán Zerbóni. Para la familia, César. Porque mi padre se llama también Hugo. Tengo como dividido el personaje en el círculo de amistades, me llaman de dos formas diferentes. Nací en diciembre del 1958, en Mercedes, departamento de Soriano, Toda mi familia es de allá. Tenía dos años cuando nos vinimos para acá (Montevideo), soy montevideano por adopción.

¿Cuál es tu formación como escenógrafo, vestuarista, como persona de teatro y también de carnaval?

La inquietud empieza en la adolescencia, en los años 70 momento en el que no había un lugar dónde aprender lo que me interesaba. Me interesaba el dibujo, el arte y la plástica en general, el tema, no te digo en concreto vestuario y escenografía, pero sí lo vinculado a los personajes me interesaba. Eso en el liceo me gustaba mucho. Cuando consultaba con profesores de aquel momento, todos me decían que no había dónde hacer algo de eso y que estaba Bellas Artes. Cuando me tocó elegir orientación en cuarto año, el año anterior había ocurrido el golpe de Estado del 73 y el único liceo que quedaba con opción artística era el del Cerro. Yo vivía en el Prado, mis padres me dijeron que... bueno, me mandaban al Cerro, pero se suprimió la opción artística, no tuve suerte. Así que la única posibilidad era bachillerato científico vinculado a arquitectura. Esa fue la primera formación, que en sexto abandoné; y me fui a la Escuela de Artes Aplicadas Pedro Figari. Me inscribí en publicidad gráfica, así se llamaba en ese momento. Enseguida empecé a trabajar, para estudios publicitarios y después como becario de UTU en el Departamento de Producción Gráfica y Audiovisual del MEC. Después me vinculé al diseño de estampados. Trabajé diseñando estampados textiles y más tarde en la con-

fección de ropa, porque me interesaba. Ya siendo adolescente con mi madre modista y, y conocidos que se dedicaban a alta costura. «metía la cuchara», era divertido opinar y comprar materiales sin ningún tipo de responsabilidad. Seguí trabajando mucho en diseño gráfico y en estampado. Hasta que en un momento, ya grandecito, trabajando en publicidad, en ilustración de cuentos, en la Dirección de Cultura recuerdo me presentaron con Armando Halty, quien trabajaba ahí. Justo yo estaba con mi carpeta, había ido por otra cosa, le comentaron sobre mi trabajo y vio las ilustraciones de cuentos infantiles. Me dijo: «Pero a vos, ¿no te interesa hacer escenografía?». Le contesté que sí me había interesado en la adolescencia, pero que a esa altura ya había pasado el tren.

Me fui a la EMAD y tuve una conversación con Elena Zuasti que era la directora en ese momento; las inscripciones ya habían cerrado, y además debía terminar el bachillerato, así que recién en el año 1990 me anoté. No era un nene, pero decidí retomar para terminar el bachillerato. Elegí la opción derecho porque se vinculaba con las letras. Y fue muy bueno hacer otra vez quinto y sexto en nocturno y con otra cabeza, ya tenía 26 años. Cuando terminé, entré en la escuela, fueron cuatro años y estuvo bravo para lograr terminarla. Fue una generación especial; en primer año éramos 19, pero cuando terminó el año quedamos 6, y al iniciar segundo año éramos 2, al mes era yo solo.

¿Qué generación?

Es la generación 90, con mis compañeros actores Alicia Garateguy, Rosana Spinelli, Alberto Zimberg, Rafael Pence, María Mendi, Daniela Castro, Bernardo Trias Ya, tenía 30 años; entrás con otra cabeza, más directo a lo que hacés. Osvaldo Reyno el primer día de clase, me dijo: «Vos venís con un paquete de herramientas que vas a adaptar para usarlas en el teatro; es un lenguaje distinto, no te va a costar, pero no vas a tener la flexibilidad que tenés a los 20 años, es más duro».

Esos tres años, solo en clase, fueron bravos. Tuve en clase de Historia del Arte a María Luisa Rampini, que es magistral, excelente docente. Uno de mis referentes de formación, María Luisa llegaba a clase, te hablaba del Giotto y de repente te decía: «¿Viste el último concierto de Madonna?». Llegar a clase a las ocho, y estar vos solo, dos horas y media con una persona, no hay opción de escapar a la lista ni a si preparaste o no la clase.

Fue difícil los últimos años, trabajando.

Claro, porque se solapaba con tu actividad profesional.

Claro, yo seguía trabajando, a esa altura ya en el Centro de Diseño Industrial porque había conocido a Franca Rossi, en el Departamento de Producción Audiovisual, cuando vino al Uruguay. Me conoció porque hicimos algunos trabajos de apoyo, y me dijo: «Quiero que vengas a trabajar conmigo». Bueno, otra experiencia distinta, y fui al Centro de Diseño al área de investigación, actividad también vinculada con el mundo gráfico. Ella sabía que yo estaba haciendo la Escuela de Arte Dramático, sabía que me interesaba todo eso. Otra etapa interesante que yo agradezco mucho a Franca. En el Centro de Diseño estuve 17 años, en esa época venían profesores de Italia a formar profesores acá. Así me fui formando en el tema textil y moda; después, pasé a hacer suplencias y luego a trabajar como docente en el área de creatividad, que es la más dinámica y espectacular, involucra muchos componentes afines a lo teatral. En textil, me inserté en la zona de estampado porque tenía ese antecedente, empecé trabajando en eso. También en tutorías de proyectos de diseño y creatividad. Fue muy buena esa etapa, ya estaba terminando la EMAD, egresé en el 93. Una cosa fue llevando a la otra, después, en el 94, fue la beca de la Comedia Nacional, que duró un año. El año anterior habían obtenido la beca por escolaridad alumnos técnicos, por primera vez: Gerardo Bugarín, Adán Torres y Raúl Acosta. En el 94 hice los primeros trabajos para la Comedia como becario. En el 92 había tenido la primera experiencia teatral, en el teatro independiente.

Respecto a lo teatral, en lo primero que trabajaste fue en vestuario.

dos y media en el Centro de Diseño, hasta las 11 de la noche. Es increíble., hoy no podría hacerlo. Tengo alumnos ahora en el nocturno, que hacen el mismo esfuerzo de trabajar y estudiar. Pero ¿cómo hacía?, no entiendo, porque incluso venía a ayudar a los grupos de la noche porque no había técnicos en ese horario. Estaba como profesor Levón Burunzuzián de la Comedia Nacional, por ejemplo, que trabajaba con alumnos amigos míos en la noche, y yo daba una mano. Lo primero que hice en vestuario fue con Alfredo Goldstein, la primera vez que trabajé con él fue en La Candelaria, donde nos conocimos —los actores estaban vestidos en cinco minutos— [risas]. Hicimos Amor de don Perlimplín, con Belisa en su jardín; ahí nos conocimos con Fernando Ulivi y su música; Carlitos Zino que hacía la escenografía y Juan José Ferragut hacía las luces, desde ahí con Alfredo hemos trabajado decenas de veces juntos. Después, hubo trabajos de escenografía, recuerdo los que hice para la Comedia, en el 94, Crónica de un crimen, hice el vestuario y la escenografía, dirigía Ruben Yáñez era para la sala Zavala Muniz, pero finalmente se estrenó en Melo/Tacuarembó y salió de gira por varios departamentos, luego en barrios de Montevideo. , con presupuesto muy acotado. Fue una buena experiencia.

¿Cómo influye la cantidad de integrantes del elenco al momento de diseñar el espacio escénico?

con entusiasmo las ideas, mostrar las posibilidades que tiene la propuesta como espacio de trabajo y como lo siento, vivo muy intensamente la creación de espacios, como mundos mágicos de juego.

Respecto al vestuario, creo que era en el año 95, recién había salido de la escuela, me dejan mensa en el contestador de

Sí, yo entré a la escuela por escenografía, quería hacer escenografía, pero es increíble cómo las cosas después se van dando. En el 92 yo hacía la escuela de mañana, salía una y media, y entraba

casa: Eduardo Schinca —nunca lo tuve de profesor porque ya se había retirado, pero quería tener clases con él porque era un puestista clásico

—. Habla Eduardo Schinca.

El estado de nervios no te lo podés imaginar. Es como si te llamara Tabárez para la selección.

Guma le había dado mi nombre porque estaba muy cansada y no podía hacer esa obra. ¡Guma le dio mi nombre! La había conocido cuando tuve la beca en la Comedia, ella estaba con un vestuario, en el taller siempre con su té y sus tacos de 15, una lady. La conocí en una reunión de producción donde vio mis bocetos de otra obra. Le había sugerido a Eduardo que yo hiciera el vestuario, ¡estaba paralizado! Recuerdo que pedí 15 días de licencia y me encerré a ingeniar el vestuario completo: las fichas descriptivas y técnicas, las cartas de materiales, los bocetos, todo. Fue muy bueno el trabajo con Eduardo, nos encontrábamos casi diariamente en el San Rafael a hablar de eso. Fue El acero de Madrid, en el Solís. Tenía pánico, la escenografía era de Hugo Mazza, profesor mío, las luces eran de Carlos Torres, que también había sido mi profesor.

Estabas en «la selección».

! Era brutal! Con audacia en algunas cosas que tenían que ver con el color. El atrevimiento del color...

había convencido a Eduardo. Tanto él como Guma tenían un control sobre el color, una línea. El acero de Madrid. Eduardo me dijo: «Hay dos caminos como puntos de partida para trabajar, tu elegí, Velázquez o Goya». Viendo presupuesto, tiempo e infraestructura —Velázquez nos implicaba una mega estructura o soporte para el vestuario que resultaba complicado en tiempos de realización y de costos— nos inclinamos por Goya, y la inspiración para el vestuario se basó en su paleta. Además, la escenografía de Hugo tenía color también. Entonces me decían: «¿Cómo pudiste hacer eso, esos colores!». Es Goya. La gente le tiene miedo al color. Cuando vos ves los colores después de la restauración, en un cuadro limpio, Goya tiene unos colores maravillosos, unas telas que brillan, es el sur de España. Un color impresionante, luz. Pero esa fue la prueba de fuego, y a partir de ahí trabajé varias veces con Eduardo, nos llevábamos bien. Era muy divertido trabajar con él, muy divertido.

El director marca la cancha, dice: «yo quiero esto», pero hay una parte que está en vos. ¿Cuál es el clic de lo creativo?

por trabajar las formas, los cortes. En este caso el disparador fue Goya, pero dentro de cómo logra él acercarse a esa época en lo que tiene que ver con la riqueza de los materiales. El desafío está en lograr las formas con materiales actuales. En otra línea, en otro trabajo, la investigación viene más por el concepto que se está buscando; por ejemplo, si estamos buscando crear el terror o la angustia, entonces es distinto el mecanismo de creación.

Pero todo eso forma parte de la negociación.

era ficción. Nunca se habían conocido, nunca habían compartido época ni tiempo, pero eran reinas. Recuerdo que en ese momento viajé a México, y él decía: « me preocupa , que al volver me las vas a hacer con loros y monos en la cabeza », tipo retrato Frida Kahlo.

Ahí trabajé con la idea o el concepto de reina como ícono. Qué imagen asociamos a reina. Además, en el texto se mencionaba determinado lugar geográfico —la torre de Londres— y un referente climático; decía: «la ciudad está toda cubierta de nieve y hielo, lo único que queda libre es la torre de Londres»; ya eso te está dando una línea para trabajar, más la investigación cultural sobre el Medioevo. Los personajes como figuras de cristal, el palacio congelado, siluetas alargadas. Ese fue el disparador y la propuesta a el director.

¿Trabajás con boceto?

¿Tanto en vestuario como en escenografía?

También depende de la puesta, en cuanto a El acero de Madrid, clásico totalmente, es relativo, no es una reconstrucción exacta. La investigación de los materiales, los cortes, las formas, los cuerpos, etcétera, es distinta. Creo que el diseño va más por eso,

Sí, sí. Por ejemplo, con Eduardo, fuera de la Comedia, hicimos Las reinas. Los personajes habían existido históricamente, pero

ron: «vos te vas a sentir mucho más cómodo dibujando que haciendo maquetas»; porque puedo hacer entender dibujando. No necesito la maqueta porque me llevo bien con el dibujo y me gusta mucho hacerlo. Fue la primera herramienta, desde que me conozco me gusta dibujar. Me gusta expresar la caracterización, los bocetos me gustan. No hago un boceto neutro, que esté sin carácter, me gusta hacerlo con el personaje, la gestualidad también es importante porque ayuda al actor a construir un personaje.

Lo guías, de cierta forma, en qué puede ser.

Sí, enseguida ellos se interesan. La forma de graficar, de representar es una herramienta importante para eso. Lleva su tiempo, pero a mí... me gusta, dibujo con facilidad.

La idea rectora es del director; en algunos casos uno puede aconsejar, si no el director te marca la línea. A veces te llama porque hay que resolver la parte técnica. Con la obra Turcaret, que es del siglo XVIII, el director me dice: «Lo que yo veo es un tiovivo, una calesita». Entonces yo propongo las muñequitas de porcelana danesas, las muñequitas románticas. Lo quiero con negro, quiero que sea como una cajita musical, que parezca que realmente son muñecos, además, el maquillaje de la época hace que parezcan muñecos... vamos a jugar con eso; pero tenemos un problema de espacio, porque es en la Sala Verdi; un traje del siglo XVIII no entra en esa sala. No entra en el escenario, entonces le propongo hacer los trajes de las mujeres del siglo XVII y los de los hombres del siglo XVIII y unidos no pasa nada porque son líneas que van cambiando muy poco.

Se trata de la reconstrucción de época simplificándola, una cosa más general y no la reconstrucción fiel; las pelucas, por ejemplo, no son pelo por un tema de presupuesto, es lo divertido del teatro, la representación.

En una oportunidad, ya en la semana de carnaval, tenía el trabajo todo en marcha y dije: «me voy, me tomo toda esta semana antes de que empiecen las clases, me voy a Valizas», yo adoro ese lugar porque no hay nadie a esa altura del partido, y me llamaron Héctor Manuel Vidal y Gustavo Zidán de la Comedia Nacional para una obra que iba a dirigir Graciela Figueroa. Le contesté:

«Está bien, paso a buscar el texto, pero mirá que yo me estaba yendo a Valizas».

Pase a buscar el librito, me tomé un ómnibus y me fui. En vez de esperar a llegar, con ansiedad agarré el librito; cuando crucé el peaje de El Pinar, ya llevaba 35 personajes y pensaba: «yo me bajo, pego media vuelta, ¿qué hago?». Esperé a llegar a Valizas y vi que la obra tenía 537 personajes... La hora en que no sabíamos nada unos de los otros "Se trata de una obra sin texto, no hay palabras, el autor lo único que dice, por ejemplo, es que una belleza joven ingresa por la derecha... un deportista... imaginate vos la belleza joven o la belleza madura, imaginate dos africanos que cruzan en canoa la plaza céntrica, vos me decís cómo.

¿El escenógrafo dónde está?

El escenógrafo era Osvaldo Reyno. Se hizo en la sala grande de El Galpón, fue muy divertido, muy

agotador, muy estresante y muy terrible porque el presupuesto para 537 personajes no podía ser de cero, había que reciclar. Y uno piensa: «para una escena que van todos de gris o que preciso grises, sí, pero en el stock de ropa que tengo en la Comedia no hay el tamaño gris para fulanito»; fue cruel.

¿Más color que el carnaval?

Sí, sí, sí.

¿Cuándo empezás a trabajar en carnaval?

En carnaval empiezo por accidente, porque cuando hice mi primer vestuario con Alfredo Goldstein no conocía a nadie que lo realizara, más allá de los talleres de confección de ropa.

Mi madre es modista, mi hermano y yo somos la mezcla de mi padre y de mi madre: modista y mecánico, los dos dibujaban expresando todo, las piezas de motores de mi viejo... es algo que «lo mamás». El tornillo, el clavo, clavar, serruchar, construir; eso lo aprendí desde chico en el taller de mi padre. En el caso de mi madre también, las telas, los moldes, si sos chico estás molestando, te ponían a ayudar. Con mi hermano tenemos una mezcla de las dos cosas, él hace cálculos y dibujo técnico paraingeniería y arquitectura.

Volviendo al carnaval, conocí a una señora que se llamaba Águeda Melo, ella me hizo el vestuario y empecé a frecuentar

el taller, es muy lindo estar en los talleres —a mí me gusta mucho, quizás, por el antecedente de haber vivido en ese clima—, además el trabajo requiere estar en los talleres, si no el otro interpreta como quiere. Seguí haciendo otros trabajos que me salían.

Águeda me dice: «¿Vos hiciste alguna cosa en carnaval? ¿No te gusta la murga?». Le contesté: «

¡Carnavall, nunca, jamás. No, no, no me gusta nada». Tengo un fiel recuerdo de la infancia cuando me llevaban al tablado y no entendía nada, nada. Lo que sí me gustaba eran los carros del desfile, me parecían fantásticos. Aparte yo no entendía nada de lo que decían, tengo el recuerdo de mi abuela riéndose, descostillándose de la risa, y yo decía: «¿de qué se ríe?».

Me explicó: «Estoy haciendo una murga y quieren que haga los sombreros, ¿te animás a hacerlos?». Le respondí: «No tengo problema, si me explicás qué es lo que querés y resuelvo».

Fue la primera vez, eso fue en el 92. No, no, no, mejor no nombrarlo. Porque antes había categoría A y B, había murgas A y B. Esta era una murga de la B, no había diseño de vestuario, nada, pero se necesitaban los sombreros, me limité a ver qué forma tenían y a hacer sombreros en forma económica.

Después trabajé con Soledad Capurro. A ella la llamó Héctor Manuel Vidal para hacer el vestuario de la murga Curtidores de hongos. Yo estaba haciendo otras cosas, pero ante su pedido trabajamos con los sombreros de Curtidores en el 94. En el 95 diseñamos juntos con Soledad el vestuario de la murga y fue fantástico, ahí sí fue fantástico porque no era la murga de la que yo tenía memoria. Fue maravilloso porque aparte de los delirios que uno tenga en la cabeza, ellos también los tenía con la música. Vos tirabas ideas y ellos recogían y a partir de ahí hacían cosas, era maravilloso. Me divertí mucho, teníamos músicos como Carlos Quintana, Pinocho Routin, el Zurdo Bessio, el Carpincho Medina, toda esa gente que hoy son monstruos, no sos consciente en el momento, pero te seducen todas las noches. Fue muy divertido, ese vestuario tuvo mucha repercusión...

Era el vestuario de los...

Los sueños de Kurosawa, y claro, eran ángeles guerreros, mezcla de seres fantásticos y terrenales;

me acuerdo que después, cuando me llamaron para otros trabajos, me decían: «Mirá que no queremos ángeles, no queremos el vestuario de Curtidores». Fue una línea de trabajo que empezamos a hacer y que estuvo buena.

También ahí, está lo que te planteaba, no tanto la cantidad de personajes sino esa negociación cuerpo a cuerpo con cada uno.

Claro, hay diferencia entre algunos grupos. En carnaval, concibo la murga como un coro. Si bien es la murga, para mí es masculino y, como masculino, si lo fraccionás no funciona, es masculino porque es como un ejército, una fuerza de choque. Lo veo como algo uniforme, un coro, un ejército. El desafío en esos años no fue tanto, porque había unas cabezas que recibían las ideas. El desafío era la investigación de materiales, estaba buenísimo, la investigación de distintas formas, de técnicas de realización, mucha mano de obra y achicar el presupuesto.

Con Sole trabajamos desde el año 94 hasta el 97, luego hay dos años en los que no sale Curtidores y vuelve a salir en el 2000; volvemos con Sole ese año y el 2001, después ella no hace más carnaval y continúa con su emprendimiento de vestimenta y moda, sigo solo, pero siento que hay confianza de Daniel Carluccio, el dueño de la murga, y de los integrantes. Han cambiado los integrantes, sin embargo, si hay una sugerencia, ellos tienen confianza.

Mucha gente dice: «Lo que pasa es que vos tenés la suerte de trabajar con Curtidores, si vos le ponés ese vestuario a otra murga, no funciona». Y eso es verdad. Es increíble, los integrantes no son los mismos, han ido cambiando, pero hay una forma de pararse en el escenario.

El diálogo con Contrafarsa fue diferente, nosotros hicimos El tren de los sueños y De mudanza con Soledad.

Escuché dos grabaciones, hace poco, de Marcel Keoroglián donde le preguntaban por qué se había separado y decía que era muy difícil vivir en una asamblea permanente donde todo se discute, se llega a un punto de inoperancia.

la estética. Me acuerdo el día que presentamos los bocetos, la idea y todo el discurso, apenas después de la presentación aparecieron las quejas: «yo no me pongo eso», «yo quiero ir vestido de payaso», «yo quiero...» [risas].

Me salió la actitud más vinagre posible y les dije: «Los dejo a solas para que discutan, dialoguen, yo ya presenté el trabajo, pero les aclaro una cosa más, esto ya fue debatido y aceptado por la comisión, y yo por mostrar, cobro». Era el año 2001, 2002; venían de otra forma de concebir el vestuario, estábamos rompiendo ese paradigma y conceptualizando el todo del espectáculo. Fue la primera vez que se exponían los cuerpos como eran en realidad, gordos, flacos, altos, bajos con toda tu gestualidad y libertad de movimiento. Esa era la gracia, no precisaba más. Ellos venían acostumbrados al traje tosco, al volumen por relleno, el cruel polyfón en pleno verano.

En lo teatral, el director señala cómo hacerlo y se hace a su manera, en cambio, acá, era definido entre todos...

nominado en la terna a premiar.

Yo no te puedo decir lo que era aquello, nos llama Hugo Bardallo estaba junto con Fernando Toja haciendo la puesta, también Edú Pitufó Lombardo, son cabezas que es un placer seguirlas; con Soledad nos quedábamos horas mirando al Pitufó trabajar y decíamos: «¡qué increíble!». Yo soy musicalmente un desastre y el tipo es como un duende. Formábamos como una comisión: Toja, Bardallo, el Pitufó y nosotros, haciendo la puesta y cuidando

¿Seguís trabajando, hoy, en las dos dimensiones, seguís haciendo carnaval?

empecé a hacer sombreros y a hacer cosas de accesorios, me llamaron y me dijeron: «Esto es lo que nos donaron, tenemos un rollo de tela verde agua, uno marrón y otro... y la señora que nos puede coser es ella».

Difícil, difícil pero también lindo porque era un grupo humano fantástico, ir en el camión... es un mundo. Recuerdo a María Azambuya como profesora en clases de la EMAD: «Por favor, terminen». Entonces me mira y me dice: «A estos les hace falta carnaval ».

Claro, porque ella había hecho puestas de carnaval y siempre me decía: «Es impresionante, ¡las cosas que hace esa gente en tres segundos!, los cambios de vestuario a mil!».

Está bueno como fogueo pasar por esa experiencia, es otro mundo, otro lenguaje, otro código y no puedes negarlo, yo no podía y seguí trabajando, también para otras murgas, Agarrate Catalina y La Margarita Al carnaval le debo mucho en aporte a mi trabajo, en experiencia y en cuanto a lo económico también. Es una fuente de diseño y laboral.

¿Cómo te parece que es hoy la formación de los diseñadores teatrales en nuestro país?

Luego en los años 90 el curso se fortalece, crece en propuestas curriculares y acompaña el camino de la carrera actuación pasando a cuatro años también. Nuestras generaciones del 89, 90, 91 corrieron con mucha ventaja porque veníamos a ocupar un vacío grande ya que la gente vinculada al vestuario —que había surgido en los 80— no estaba con dedicación total porque tenía otras actividades, y había hecho los primeros cursos. Tuvimos muchas posibilidades de

Tengo un pasado oscuro del que no quiero ni acordarme [risas]. En esa etapa de inicio hice parodistas, hice revista; trabajé en las escenografías, y un año también en vestuario, fue en los primeros tiempos, cuando

empezar a hacer cosas y quizás nuestra formación fue más práctica que teórica, con experiencia, trabajo de mesa, y también con apoyo al desarrollo del actor. Nosotros tuvimos la ventaja de estar en este ámbito del Solís, me movía en el teatro como si fuera mi casa, estaba muy empapado en lo que era vestuario. Todo hacía que estuvieras más metido en el medio y eso lo empezamos a contagiar.

Nos tocó, ahora, trabajar en la EMAD, Mariana Percovich estuvo en la dirección, es una directora de teatro, tiene diálogo con lo que es el diseño y es muy abierta a escuchar. Se empezaron a hacer cambios en la escuela, ahora va cubriendo más áreas. Se plantea mejorar y ampliar la curricula Creo que ha ido potenciándose la formación y la flexibilización en cuanto las opciones a cursar, En escuelas de la región y europeas, la metodología es la misma, pero hay una organización de tiempo y disponibilidad distintas, también otra infraestructura.

Las generaciones han cambiado, en el medio teatral uruguayo se dice que hay una sobreoferta, eso tiene un correlato con la cantidad de salas y la cantidad de posibilidades de trabajo, pero vos hablas de tu generación, cursaste y egresaste solo. ¿Cuántos egresan ahora y cómo los absorbe este medio?

con la personalidad y con la oportunidad en un momento dado, con la forma como te plantas, te presentas, cómo encarar, si estás convencido y si quieres hacerlo, cómo dialogás con el otro. La formación es válida para determinadas cosas. En los oficios, por ejemplo, para llegar a oficial constructor empezabas sacando los ladrillos o entrando los materiales,

hoy todo el mundo entra diciendo «yo soy el constructor», pero no saben levantar una pared... y acá pasa lo mismo. El trabajo de oficio es maravilloso y lo respeto, pero frente a un proyecto, que te contesten «no me aporta nada en la vida profesional» no lo entiendo. Pienso: «¿Cómo no te aporta nada! Estás equivocado, recién egresaste y te llaman para hacer un proyecto, no podés decir que no te aporta nada».

Hubo gente que no aceptó, siendo egresado de la escuela, entrar en el Proyecto FERIA, porque decía que ese proyecto no le aportaba nada. Mariana quería que yo estuviera como tutor del proyecto y le ofrecí una alumna mía que acababa de egresar del Centro de Diseño Textil y Moda, es fantástica. Hizo su pasantía, su práctica profesional, con ese proyecto y le fue bárbaro. Después hizo otros vestuarios para teatro hoy sigue trabajando para cine y publicidad. Si yo le hubiera dicho a Franca Rossi «no, eso no me interesa»... desde entonces pasaron 17 años que me cargaron la mochila para millones de cosas.

Se habla de una nueva generación de dramaturgos o de directores con otras formas de puestas en escena y de lo actoral. Eso va de la mano de otros espacios que no son teatrales. ¿Cómo te parece que influye eso en lo escenográfico y en el vestuario? Como ejemplo, pasar de la Sala Verdi al Jockey Club.

y tenés una puesta en escena —que si yo la hago en un escenario soy un exagerado—. Además, tenemos la televisión, maldita o bendita televisión, los medios de comunicación hacen que el público sea más exigente, que tenga más rapi-

dez de lectura de códigos y que pueda entender o armar una trama sin necesidad de una lectura lineal, por ejemplo. Creo que las generaciones más jóvenes también son más rápidas en aceptar códigos de lectura. Hoy, vas a un show de Madonna y hay una puesta en escena increíble es un monstruo. Tiene un hilo conductor y el diseño también está vinculado, no es caprichoso. En el concierto gira 2008 Cuando emerge en la cruz brillante y la corona de espinas en la cabeza de Madonna con las gotas de sangre cayendo... A un tipo que lo mira por televisión o va a un espectáculo así y ve eso, ¿qué le vendés después? Me impacto tanto que lo aplique como pequeño homenaje en un vestuario de Curtidores. La corona es el uruguayo sufriente en Caos el espectáculo del carnaval 2008.

¿Está incorporada la tercera dimensión en la visualidad cotidiana que mira ahí, se mete ahí?

En escenografía tanto como en vestuario, si tuvieses que nombrar aquellos referentes en tu carrera, ¿a quién nombrarías?

Osvaldo Reyno, un tipo con una cabeza plástica, con una concepción plástica que te ayuda a descubrir o a reconocer tu potencial, sobre todo cuando venís de la formación de lo «correcto» estructurado. Carlos Torres fue mi profesor de Iluminación. Dialogando le dije: «Carlos, mirá que a mí no me interesan las luces, yo no quiero enchufar nada, no me interesa nada de eso». El tipo tenía claro que no era lo mío,

pero son los tres pilares y como tal me interesa, a la luz la visualizo al diseñar tanto vestuario como escenografía. En Vestuario estaba Elisa Fló, que tenía una trayectoria como vestuarista, y mucha experiencia como teatrera independiente, en el diálogo, en la parte humana. Osvaldo, también, en eso es un seductor nato. Aprendés de ellos cómo relacionarte con los demás. María Luisa Rampini, para mí, fue importante. Fui a Europa de mochilero, tenía 24 años y hoy pienso si hubiera conocido a María Luisa antes de ir al primer mundo... porque años después, cuando tuve la oportunidad de viajar a otros lados recordaba la voz de María Luisa diciéndome qué cosas no podía dejar de ver. Es una docente extraordinaria. También hubo personas clave —que no fueron profesores míos— con quienes tuve cercanía, diálogo humano y profesional. Soledad Capurro, por ejemplo, que es una amiga, trabajamos juntos, nos complementamos mucho en forma distinta, le debo muchísimo. Es con quien podés hablar. Claudio Goeckler, que no fue mi profesor, pero lo conocí en la vida profesional. Coincidimos en que los dos somos muy estrictos en determinadas cosas, es un tipo muy talentoso que ha podido vivir de este oficio, no todos lo logran. He tenido la suerte de haber conocido a directores de otra época, con otros códigos e ir conociendo a los nuevos también. Héctor Manuel Vidal es un tipo excepcional, al igual que Eduardo Schinca, cada uno en su línea, no podés compararlos; también Ruben Yáñez, son totalmente distintos. He tenido satisfacciones con mi trabajo, cuando estaba en la escuela primaria y me preguntaban qué quería ser de grande, decía: «yo quiero dibujar», y hoy sobrevivo haciendo lo que me gusta.

También los amigos son importantes, gente con la que consultás, la vida te va cruzando en el camino, y te han aportado y te han hecho crecer. Los amigos son pocos, pero son gente que te abre la cabeza. Como le decía a mi hermano cuando era más chico, intentando convencerlo de que siguiera estudiando. Primero es el núcleo familiar y el entorno, y después tenés que salir a estudiar lejos de tu casa y empezar a conocer gente. A mí me tocó ir a UTU, del nocturno salir a las 12 de la noche, encontrar en clase gente distinta, eso estuvo bueno, es la formación, vas a la universidad, te encontrás con mucha gente, ahí surgen las amistades y las cosas que te van abriendo la cabeza.

¿Y después, en los momentos de tu formación?

Estudiar y empezar a trabajar, tuve un jefe, que era loco y tirano, pero le agradezco enormemente porque me formó. Era un tipo joven, bravísimo, sin embargo él te daba para adelante: me propuso hacer un curso y me mandó a San Pablo; a los 21 años me puso de encargado de un departamento de arte. Le agradezco mucho. Luego, Franca Rossi fue la confianza en el Centro de Diseño. Todo el equipo del Centro —eran alumnos y después pasaban a ser docentes—, yo ya los conocía de chicos, y después pasamos a ser colegas y armamos un equipo grande: Daniell Flain, Ángela Rubino, Magdalena Vilaró, Mariana Muzi, Richard Danta, con ellos laburamos 17 años. Ahora, el Centro pasó a ser otra cosa, pero fuimos nosotros los que nos movimos para que cambiara.

Yo te conocí en el MEC, en las primeras reuniones.

Me acuerdo, fue después de la primera reunión con Garibaldi, en el Hotel Presidente en los preámbulos de asumir el gobierno Tabaré Vázquez. Yo era una furia. Fui con Daniell y le dije: «Quiero pedirte una entrevista porque esto tiene que cambiar» y. Ahora estoy en otros lados: en la Escuela de Arte Dramático y en la ORT donde también hay algunos ex alumnos míos.

¿La ORT tiene una carrera de diseño?

Sí, había empezado a bajar en la ORT, en la Licenciatura de Diseño de Modas pero en un momento no podía con las tres cosas, entonces renuncié al CDI. Hay todo un equipo con el que hoy me relaciono tanto en escenografía como en vestuario que viene de todos esos espacios por donde he pasado, como Mariela Villasante mi mano derecha, soy en parte culpable, porque la formé a mi imagen y semejanza. Con Mariela nos conocimos cuando yo estaba en la beca, se hacía una reposición, había entrado de peón para el vestuario y yo la observaba cómo trabajaba, entonces le pregunté si le interesaba trabajar conmigo. Es una esponja para absorber conocimiento y ha ido creciendo y creciendo, hoy es una fuera de serie. Mis alumnos se han ido conectando con ella, ha creado una red de trabajo y de cosas, no solamente teatral, sino también de producción de cine y tiene una capacidad impresionante, confío ciegamente en ella, tendría

que clonarla. Otro es Dante Alfonso, maquinista, realizador, actor, director y además sabe de diseño, tiene una sensibilidad que es distinta. Es un tipo con mucha experiencia.

Sí, que no sea solo la incidencia técnica.

no podés creer.

Tiene que tener la sensibilidad y también el entendimiento. Está bueno armar esos equipos, en este país surgen cosas que vos Me gusta mucho la escenografía, me gusta mucho transmitir con el espacio. Creo que, a esta altura, tengo una línea de trabajo. Hay cosas que no me gustan, las escenografías realistas, la reconstrucción de una casa no me gusta, pero si hay que hacerla, se hace. Tampoco me gusta determinado vestuario, pero lo hago. Si tenés una metodología, tenés que poner el piloto automático y trabajar.

Nino Patrone

Entrevista: 19 de julio de 2010

11 de Enero de 1935. Montevideo, Uruguay. Arquitecto, estenógrafo, plástico y profesor. Estudia expresión plástica con Elsa Carafi, "Taller Municipal de Artes Plásticas" en 1942, en 1951 dibujo y pintura con Vicente Martín y en 1958 ingresa al "Taller Torres García", donde estudia dibujo y pintura con Guillermo Fernández. En 1963 realiza escenografía y vestuario de "BAJOS FONDOS" para "Teatro Universitario" y proyecta escenografía y vestuario para la obra "EL ENGRANAJE" de para "Teatro Universitario". En 1964 se recibe de Arquitecto, Facultad de Arquitectura, Universidad del Uruguay. En 1965 ingresa en el Ministerio de Obras Públicas y como Profesor de Expresión Plástica en la Enseñanza Media. En 1969 obtiene el 1° Premio del Concurso de escenografía y vestuario para "ALTO ALEGRE" de J. Zavala Muniz en la Comedia Nacional dirección Alberto Candéau y en 1971 el 1° Premio del Concurso de escenografía y vestuarios para "LA TRAVIATA" G. Verdi, SODRE. Para la Comedia Nacional realiza además: en 1972, la escenografía y el vestuarios de "MUSTAFA" y "EL ORGANITO" de Enrique y Armando Discepolo y en 1973 la escenografía y el vestuario de "LA ESPIRAL" de Enrique Guarnero. En 1974 se radica en San Pablo, Brasil trabajando como arquitecto y urbanista en diversos proyectos y estudio y realizando también concursos públicos de arquitectura. En 1976 expone con el grupo "Artistas Plásticos Uruguayos" en la Bienal de Inmigrantes (SP). En 1977 se recibe de arquitecto por la Universidad de San Pablo - FAU. En 1978 obtiene el 1° Premio del Concurso de Arquitectura de Interiores y Comunicación Visual para el "Touring Club do Brasil". Proyecta y realiza "Galería Latina de Arte" - Av. Paulista S.P. Brasil. Obtiene el 1° Premio del Concurso de Arquitectura de Interiores y Comunicación Visual para el "Círculo del Libro". En 1981 participa en el Concurso Nacional de Reurbanización del "Vale do Anhangabaú" siendo seleccionado finalista y su trabajo expuesto en el Museo de Arte de San Pablo. En 1982 funda e integra la "Associação Artistas Plásticos da Colagem". En 1985 Exposición individual "68-73-85" URUGUAY NUNCA MAS? "en la Galería "Portón de San Pedro" - Montevideo. En 1987 obtiene el 1° Premio del Concurso Arq. para reciclaje de la Sede Central del Banco Nacional, Sao Pablo.. En 1992 funda y dirige la "Asociación Cultural Brasil - Uruguay". En 1996 realiza la exposición Individual: "MONTEVIDEO IDA Y VUELTA" Cabildo de Montevideo. Participa de la XXIII Bienal de Artes Visuales de SP junto a Leandro Silva Delgado en representación de Uruguay. En 1997, exposición colectiva para la inauguración del M.A.C de Montevideo. En 1999 participa en la 4ª Bienal de Arquitectura de SP con proyecto del "GRAN HOTEL MERCURE". Exposición individual: "MONTEVIDEO, EL RÍO Y OUTROS RECUERDOS". Galería Latina - Montevideo. Exposición "SUBTERRÁNEOS". 20 años Metro SP. En 2000 y 2001 es designado Profesor de "Arte Contemporánea" y de "Design de Interiores" en la Escuela Panamericana de Arte. En 2004 participa en la exposición "CORPO, IMPRESSÕES, EXPRESSÕES" Consulado General del Uruguay. En 2012: Exposición colectiva MUBE S.P. Brasil "CAJA DE PANDORA"; Exposición "1968-1973-1985 " URUGUAY NUNCA MAIS? " en el Museo de la Memoria Montevideo.



¿Cuál es su formación?

Me formé en arquitectura y antes de entrar a la facultad hice una carrera de artista plástico en el taller municipal que funcionaba en el Parque Rodó con la profesora Elsa Carafi de Marchand. Ahí empecé a los 7 años y después pasé con Vicente Martín. A su vez, de chico iba mucho al teatro. Mi padre, como yo era más o menos grande, me ponía pantalones largos para que pudiera entrar porque en aquella época no se permitía la entrada a los niños de noche.

¿De qué años estamos hablando?

Del 42 y más, cuando estaba el Teatro Artigas. Ahí vi todas las compañías argentinas y obras como Los muertos de Florencio Sánchez. En el Teatro "18 de Julio" vi a cómicos como el Cabezón Ramírez o Terruyero. Mis padres eran muy teatreros y yo aproveché; al año y pico estuve en el Urquiza oyendo a Raquel Meller, la gran cupletista. Ese fue mi inicio en el teatro.

¿De dónde surge su vínculo con la escenografía?

¿Fue un emprendimiento que se hizo desde la Universidad?

Surge en el Teatro Universitario. Yo trabajé allí. Sí, era de la Universidad. Eran los Barbagelata que administraban eso y funcionaba en el Teatro Victoria. Fui llamado por amigos que estaban vinculados al ambiente artístico para que les hiciera una escenografía para Los bajos fondos de Máximo Gorki. Yo nunca había trabajado en espacios escénicos, solo en espacios arquitectónicos. No solo hice el proyecto, sino también la construcción, porque en los universitarios no había escenotecnia, no había plata, y entonces había que hacer absolutamente todo. Trabajamos con diario

la rugosidad de las texturas, con papel arrugado, con pintura y con engrudo. Al tratarse de una obra con gran contenido social, que transcurre en un ambiente cerrado en Rusia donde hay gente excluida, había que darle un toque lúgubre, húmedo, y para eso se trabajó con madera, se hizo todo con chapas de madera, pero después se empezó a hacer la parte de texturización porque tenía que ser rígido, el director nos impuso rigidez. Nos decía: «Esto no se puede mover porque acá los rusos van a saltar y si la escenografía se mueve, se acabó el clima, así que tiene que estar firme». La afirmamos por todos lados con engrudo. El engrudo después se pudrió porque lo hicimos mal y daba olor, daba verdín, pero quedó bien para la obra.

¿En qué año fue eso?

Creo que en el 62. El director era Justino Marsano, italiano. La obra fue duramente criticada, incluso con la impertinencia de algunos críticos que se levantaron hablando en voz alta en medio de la escena. Hizo una puesta en escena muy expresionista, de exageración verbal y gestual. Acá no estaban acostumbrados, cuando vieron aquello no entendían nada. Él ya venía de Italia con otra impronta.

Se empezaban a ver cambios, ¿verdad?

Sí, pero los palos que nos dio Rodríguez Monegal en Marcha fueron épicos, yo creo que nunca dijo tanto como contra esa obra. Pero no importa, ¿sabe lo que pasó después?, este director vino a hacer un concurso e hizo Capote.

¿Y ese fue su primer trabajo?

Mi primera experiencia. Ahí proyecté, hice el croquis y me encargué de la dirección. Después el director me dijo que quería hacer El engranaje de Sartre y que quería que yo fuese el actor. Le dije: «Calma, calma,

Justino». En aquella época yo era joven, tenía mucha presencia, podía hacerlo, pero no.

Usted mencionó que había trabajado para la Comedia Nacional.

Con la Comedia fue distinto. Trabajé siempre como allegado al universitario, pero la Universidad después paró.

¿Hasta qué año funcionó el universitario?

No recuerdo bien. Era una cosa muy importante porque era de la Universidad. Pero después yo intenté hacer varias cosas, vine

a hablar incluso con Schinca porque quería hacer escenografías, quería seguir. Pero Schinca tenía lo suyo, tenía sus escenógrafos y demás, tenía su equipo. No me conocía mucho, arriesgar con uno nuevo... Y fui esperando la oportunidad, hasta que apareció el concurso de Alto Alegre de Zavala Muniz.

¿Cuál era la modalidad del concurso?

En ese momento se llamó a concurso y después no se llamó más porque era una fecha especial en homenaje a Zavala, de fallecimiento creo.

La viuda vivía y a Alberto Candéau, que era muy amigo, le pareció bien. Entonces yo enseguida saqué las bases y me puse a trabajar aquí en mi taller, en la calle Buenos Aires.

Es interesante la figura del concurso, teniendo en cuenta la dinámica de la que veníamos hablando en la que se coloca al director como eje de la propuesta. Es decir, ¿cuál es el mecanismo de trabajo en un concurso? ¿Cómo es el proceso creativo al elaborar la escenografía?, ¿qué es lo que está primero?

tos, cómo colocaba los grupos. Ahí yo iba viendo e imaginando que aquello iba a trabajar allá, esto acá. Y después con Alberto Candéau, un maestro, nos íbamos al café y ahí seguíamos trabajando. Un trabajo absolutamente de equipo, no hay manera de imponer nada.

¿Se puede lograr una línea personal de diseño en un trabajo en equipo?

Pero siempre depende de ese trabajo en equipo.

en equipo eran más personalistas.

Lo primero que uno hace es leer el texto. Los textos teatrales son muy difíciles de visualizar; si lees a Florencio Sánchez de repente no te dice nada, pero si lo ves te deja un nudo en la garganta. Enseguida de la lectura se habla con el director para intercambiar ideas y ver un poco cuál es la orientación que le quiere dar a la obra, si va a ser una versión, si va a ser textual, si va a tener cierto naturalismo o simbolismo. Y luego te vas haciendo las ideas, el croquis, vas haciendo el estudio. También conviene ir a todos los ensayos, yo lo hacía porque además me gustaba. Desde la primera lectura hasta el ensayo general, al lado del director. Oyendo, viendo los espacios, los movimien-

tos, porque la interpretación de lo que él me dice y de lo que yo veo pasa por mí, entonces yo tengo una concepción distinta a la de Carvalho u otros.

Siempre. Y como yo en arquitectura estaba acostumbrado a trabajar en equipo, no me costó. Creo que los escenógrafos que no trabaja-

En ese momento estaba Carvalho, ¿y quién más?

Estaba Carvalho, Hugo Mazza, los del Circular, Reyno. Carvalho y Mazza siempre trabajaban para la Comedia Nacional.

En el momento en que trabajó no había espacios de formación de escenógrafos...

No existían, o por lo menos yo no estaba informado. Siempre fui muy humilde para trabajar y le dije a un escenógrafo que era compañero de preparatoria de arquitectura: «Mirá, estoy

preparando un trabajo para un concurso, me gustaría que vieras a hacer una crítica de lo que estoy haciendo, tengo poca experiencia», pero se negó a hacerlo. Es decir, en esa materia no hay mucha colaboración.

Es un espacio cerrado, digamos.

Quien me dio apoyo, además de Alberto Candéau, fue Rubén

Yañez. Era bárbaro, me prestaba la maqueta. Y me fui haciendo, yo había trabajado en decoración de interiores pero no es lo mismo, hay otro funcionalismo, es otra historia.

Y en el concurso, ¿cómo era la forma de diseñar?

Aquí me tiré solo. Te daban el texto, las bases del concurso y la presentación. Hice una maqueta me acuerdo, con cartón, yeso y pintura.

Alto Alegre pasaba en un pueblo de ratas del interior de Cerro Largo, había varias escenas donde se jugaba al truco y un rancho que en determinadas escenas era de paja y tierra y en otro momento tenía que tener transparencia para ver a la gente que estaba dentro. Después me dijo Alberto: «Sabés que el rancho está en Lagomar» [Risas].

Hubo una cosa interesante cuando hice la escenografía y todo el planteo. Alto Alegre era una loma donde arriba de todo había un boliche, y los personajes bajaban y subían. Estaba en varios niveles y el día del montaje el boliche quedó muy lejos. Alberto dijo: «Hay que traerlo para adelante si no se me va la obra al fondo», entonces lo empujamos, eso se hizo tres días antes. Son cosas que el dibujo y la maqueta no te dan.

¿Y el vínculo con los actores?

Estelita Castro.

Después de ese concurso, ¿siguió trabajando para el teatro independiente?

Una obra de Guarnero que nunca se hizo llamada Entre tango y mate, dólares, que trataba de un exiliado que añoraba el Uruguay desde Nueva York.

¿En qué año?

El vínculo suyo con Candéau era de la vida, digamos.

¿Y se reunían en su taller?

Después de concursar para La traviata Alberto me pide el sainete Mustafá de Armando Discépolo y El organito. Ahí también hago una pieza transparente y no transparente en el medio del escenario, que es la pieza de Mustafá y hago un conventillo figurado con telón negro y con líneas dibujadas en blanco. La pieza, en el medio del escenario como si fuese otro escenario, arriba de practicables con ruedas, fue formidable. Además Alberto hizo una versión no naturalista de Mustafá, bastante tradicionalista, muy buena. Y yo lleve a René Marino Rivero para hacer La danza del turco en

Buenísimo con todos; con Guarnero, Maruja Santullo, Alberto Candéau, Preve, Dumas Lerena,

Después hice el concurso en el Sodre de La Traviata con la ayuda de Yañez y Candéau. Mi estudio era un lugar de encuentro, teníamos cocina y demás. Ahí se leyeron varias obras de teatro.

Enseguida después de La espiral.

De la vida, del café, de la amistad, era así.

Si. Un día, Enrique dijo que tenía una obra, entonces propuse juntarnos a comer un arroz a la francesa y a tomar un vitino. Estaba Alberto, Martínez Pazos, Mena y Guarnero, una selección celeste de primera división. Entonces leyó la obra mientras yo servía vino y arroz, porque era un problema de texto en el que yo no tenía nada que ver, y cuando terminó se hizo un silencio y luego los miró y dijo: «Ustedes no saben nada de teatro».

bandoneón, que se ejecutaba cuando el turco saca el premio, baila de alegría, se revuelca y hace una danza: la danza de la alegría del billete premiado.

Y la escenografía de El Organito, que era un grotesco de Armando Discépolo y Enrique Santos Discépolo, era un barracón en donde también aparecía Rivero en la parte musical.

¿Y ahí el trabajo cómo era?

Como yo era arquitecto tenía una ventaja, mis geometrales eran perfectos. Yo hacía todas las piecitas mediditas, hacía todo como si fuera una casa. Y le daba los máximos datos a la escenotecnia, que en ese momento la dirigía Iván Correa.

¿Cómo era el vínculo?

Y siempre hay que pagar un pequeño derecho de piso, como en todos lados. Pero yo venía muy bien apadrinado porque con Alberto Candéau nadie se animaba, porque era un tipo fantástico, era un hombre de conciliación, arreglaba todos los problemas difíciles que había en la Comedia, él tenía mucha cancha.

Me contaba la otra vez que una de las puestas había sido en un momento complicado, ¿no?

Sí, fue en 1971. La obra se llamaba La espiral, dirigida por Candéau y escrita por Guarnero. Era un análisis, un reflejo de lo que estaba ocurriendo en Uruguay en ese momento, en los años setenta y pico, previo al golpe de estado. Trata de un hombre viudo empleado de una ferretería. Uno de los hijos se dedica a hacer contrabando porque en el Uruguay pesa esa cosa económica. Y una de las hijas desaparece, no se sabe qué pasa, se supone que va a la clandestinidad. Y él no entendía nada de lo que pasaba y como se preguntaba cosas, el público contestaba. Fue una obra de una interacción formidable. Creo que si la ponés hoy en escena no pasa nada.

¿Qué rol jugaba la escenografía allí?

La escenografía tenía varios planos, era muy abstracta. Y lo que hice fue un trabajo con una foto que salió en el diario en ese momento, eran las hermanas Topo-

lanski que estaban presas. Yo tomé una de las fotos —creo que era de Lucía— e hice una gran fotografía de 6 metros de altura. En el taller de pintura estiramos la tela con el Gordo Correa y cuadriculamos. El Gordo hizo un planteo con la carboquilla y, como se iba a ir, le pedí que me diera algunas directivas. Yo ya era pintor, pero una cosa es ser pintor y otra es pintar desde arriba con un pincelito, y me entusiasmé. Le dije que me trajera la pistola e hice un trabajo redondo, aquello quedó en el medio del escenario entre todo lo negro y no se sabía qué era —tampoco decía—, pero era supuestamente la hija que había desaparecido.

¿Y después?

Después de eso me fui del país. Yo era profesor de secundaria, iba a ser profesor de preparatorio, incluso me habían llamado para facultad. Pero la cosa estaba complicada y esa obra tuvo muchos problemas, tuvo mucha repercusión. En el teatro hubo gente esperando con cadenas, fue bravo. Después esa pieza la montó SUA en el Odeón y se llevaron el retrato para allá. La hizo con El Gallego de la Peña, en vez de Guarnero. Pero no fue lo mismo, el teatro tiene misterio, quedó ahí, agonizó.

¿No volvió a trabajar en teatro?

No porque me fui. Si me hubiera quedado hubiese seguido trabajando con Alberto y con Enrique, sin lugar a dudas, porque tenía una compatibilidad muy grande con ambos. Pero al irme allá, otro lugar nuevo, distinto...

Hice una escenografía para una cantante popular, meramente decorativa, sin ninguna trascendencia.

¿Tenía algún referente dentro del diseño escenográfico?

Yo estaba empapado con el medio escenográfico nacional. Estaba muy metido con la escenografía de Carvalho, de Mazza, de Reyno, de todos los grandes, así que la formación mía fue montevideana.

Usted vio teatro anterior y posterior a la creación de la Comedia Nacional, además trabajó en puestas en escena de la Comedia, ¿cuáles fueron los cambios o quiebres desde el punto de vista de la escenografía en todo ese período de tiempo?

En cuanto a las puestas en escena de las compañías argentinas, ¿qué se usaba?, ¿telón pintado?

Me acuerdo de una obra llamada Lluvia —no recuerdo de quién— en donde se veía el agua, los tres actos lloviendo. Era la lluvia, los relámpagos, los truenos, era todo; uno se metía adentro de aquella caja como un niño, era una ilusión. Hay una cosa muy cierta que decía Candéau: «Quien pisa una vez el escenario, gasta su suela». Es mágico y es una cosa que atrae de una forma tremenda, porque es una conjunción de cosas formidables. Es la palabra, la inteligencia, la interpretación, la sensibilidad, la poesía, la forma, el gesto; es todo, el teatro junta todo.

Las cosas más arriesgadas que se hicieron en aquella época fueron a cargo de Hugo Mazza. Me parece que Carvalho era más conservador, era muy buen escenógrafo, hacía una maqueta con cuatro palitos, era muy habilidoso. Hugo Mazza era el que experimentaba con más materiales, formas y espacios diferentes.

Sí, claro. Sandrini hacía una obra llamada Fulano y Setembrino al borde de un submarino. Era un submarino cortado por la mitad y Sandrini metido adentro. Las comedias inglesas, por su parte, tenían una escenografía muy

Carlos Pirelli

Entrevista: 11 de agosto de 2011

Asignatura: Diseño de Escenografía, Transformación del Objeto. Diseñador de Escenografía y Vestuario, Artista Plástico, Docente. Estudió de Arquitectura 3º año. 1977 Realización de escenografía para la obra Medea con Norma Aleandro. 1978-1979 beca a Italia Instituto ISIA, Florencia, Diseño Industrial. 1981 Premio "Florencio" (revelación del año). 1982 - Premio "Florencio" mejor escenógrafo por la obra La cactúa verde. 1992 - Premio "Florencio" mejor escenógrafo por la obra Las Troyanas. Seis nominaciones a mejor vestuario. 1984 - Escenografías fijas Programa televisión Telecataplum. 1984 - 87 Vestuarios Parodistas (Carnaval). 1995 - Escenografía y vestuario para la obra Barranca Abajo Teatro San Martín, Buenos Aires. 1989 - 1999 - Escenografía "La noche de Oscar Álvarez", Punta del Este. 1989 - a la fecha. Artista plástico en papel. Docente fundador del Centro de Diseño. Docente UDE de diseño. Docente de "Creatividad" para el Portal Amarillo.



Decime tu nombre, edad, hablame de vos.

Mi nombre es Carlos Pirelli.

Nací el 3 de julio de 1952 en Montevideo. Primero viví en

Manuel Albo y Av. Italia, en casa de mi abuelo materno, desde siempre los fines de semana y las vacaciones de verano lo pasaba en Malvín en casa de mi abuela paterna.

Cuando tenía cinco años mi padre edificó en el fondo nuestra casa y su taller y nos mudamos, donde vivo hasta la actualidad. Esa casa es mi vivienda, mi taller, mi lugar de exposición permanente, y hasta mi lugar de veraneo, porque tengo reunido el barrio y la playa, a tal punto que si me mudara elegiría una zona como el Malvín de mi niñez. Entre ciudad-balneario.

¿Cómo empieza tu trabajo en las artes escénicas o en las artes visuales? ¿Cuándo te das cuenta de que es lo tuyo?

Siempre decía cuando me preguntaban que quieres ser cuando seas grande, decía seguro: arquitecto. Así fue que curse dicha carrera hasta tercer año, en ese termina los talleres de diseño, los siguientes son de urbanismo. Completar la carrera era un

promedio de doce años, si uno trabajaba... es ahí cuando comienzo a pensar si continuar. No existían como después vi en Italia títulos intermedios, por ejemplo interiorismo, sentía que era mucho dedicación para completar y no ejercer. Si me interesa el interiorismo, el diseño de equipamiento y todo el diseño en general, pero no el diseño edilicio o diseño urbano. En ese momento me ofrecieron trabajar en la realización de una escenografía para la tragedia "Medea" que dirigía y protagonizaba Norma Aleandro.

¿Dónde hacías telas?

Aprendí cuando yo tenía unos trece años, mirando tejer a mi madre, que hacía telas escocesas, rayadas, tradicionales. Yo en cambio le incorporaba otros materiales dándole al tejido texturas. Aparte le combinaba dibujos, el diseño y realización fue durante años mi expresión artística.

A Italia, al Instituto IPSIA de la ciudad de Florencia. Hecho que se produjo a los cinco años de estar bajo un régimen dictatorial. El vivir casi dos años en un país en democracia, donde en ese momento Italia estaba a la vanguardia, las veinticuatro horas eran de enseñanza. Un país cosmopolita por estudiantes y por turismo. El solo hecho de recorrer la ciudad con su riquísima historia, las vidrieras que semana a semana se renovaban, el instituto con un plantel docente de primera línea, (cada uno con su materia reconocidos profesionales) y la ventaja que el instituto nos hacía participar en exposiciones para diseñadores y compradores y visitas a fabricas, todo esto no solo en Florencia sino en toda Italia Hecho importante de esta dos experiencia fueron:

Primero que yo era el único extranjero en mi grupo de treinta. Salvo una era florentina los demás eran tan extranjeros como yo en su tierra; esto hizo que cada fin de semana alguno viajara a su pueblo, ciudad... y me invitara. Así conocí Italia quedándome en casa de familias de distintas regiones, con todas sus costumbres muy diversas desde los dialectos y clase social. Lo que sí tuvieron todas es contarme en forma de anécdota el haber vivido la guerra. Mostrándome aparte los lugares donde están las fotos de los caídos y algún recordatorio.

Eso me hizo pensar lo lejos que estábamos de vivir el horror de una guerra. Ahí es cuando las miserias se unifican, y el hambre es para todos. Y lamentablemente esos países tuvieron en el siglo XX dos grandes guerras, pero a través de lo siglos fueron cantidades y todavía el hombre no aprendió que todo ese gasto de armamento sirve para matarse entre seres de la misma sin

lograr ningún fin solo destrucción. Cuando estaba allí, me preguntaba todo el progreso del hombre es para aplicarlo para después destruirse y demostrar quien tiene mas poder? Se que no es el sentir de toda la humanidad, pero lamentablemente es el que nos domina.

Lo segundo y que para mi fue una experiencia hasta hora no vivida, era que por razones de abaratar gastos era la de compartir hábitat lo hice con italianos, de distintos países, europeos, árabes, japoneses donde si bien todos tienen muy distintas características físicas y sociales, somos todos seres humanos con nuestras luchas y sombras, pero ninguno es superior que los demás. El último tiempo lo pase en la ciudad de Bologna. Ahí me ofrecieron abrir un taller para realizar mis telas y confeccionar prendas para abrir un negocio en la isla de Elba (lugar turístico muy exclusivo).

Cuando llego ese momento sentí la necesidad de poner el punto final a experiencia de la Vega, que fue una enseñanza que no solo abarcó el diseño así fue que me volví, pero sabiendo que dejaba una puerta abierta en Bologna para empezar una nueva etapa europea, ya sabía lo que me iba a encontrar. A los quince días de regresado entre a trabajar en estudio5, uno de los estudios más importantes de ese momento, boom de la construcción en punta del este. Donde trabajé como ayudante de arquitecto y diseñador de todos los equipamientos de cada torre de que le proyectaba. Aparte y quizás lo más importante fue que realice mi primer trabajo en teatral, fue el vestuario de una obra escrita y dirigida por Juan Graña, en el Teatro Circular, con el elenco recién egresado de la escuela que corresponde a mi generación. Un vestuario con formas exageradas, mucho color como el estampado se lo hubieran hecho sobre la prenda, no previo a la confección (*)y en cierta forma fue con cierta transgresión, para la época que estábamos viviendo donde lo oscuro predominaba.

¿Por qué te llamaron para hacer la escenografía, si vos comenzaste haciendo vestuario?

nuevos componentes. No olvidarse que no había formación

técnica, recién cuando abre EMAD aparece la posibilidad de formación. Luego de este trabajo me convoca el director Carlos Aguilera para diseñar la escenografía de Alfonso y Clotilde, obra de Carlos Varela. Era un gran desafío, diseñar ahora una escenografía. Pero a parte por sus características : una playa desierta, en el espacio del teatro del centro; un espacio circular y con una superficie acotadas. Me inspire en el movimiento de la duna de arena, ya sea con el viento o el caminar, no es una superficie estática (*) por supuesto este efecto apoyado por la iluminación rasante de Walter Reyno. Cuando empezaron a ensayar con la escenografía los actores me decían que sentían en el espacio (* y con dificultad al trasladarnos) de la obra. La escenografía cumplía sus objetivos que no fuera solo introducir al público en el espacio, sino que ayude a los actores a sentir a través de lo espacial lo que viven.

Después fue “Los engañados”, el proceso de Kafka dirigido por Manuel Vidal, primer trabajo en la comedia nacional, las mascararas en el “Herrero y la muerte” dirigida por Jorge Curi, esas fueron los principales pero hubo más finalizando este periodo con el premio Florencio “Revelación del Año”.

Al año siguiente con la escenografía de “La cacatúa verde”, dirigida por Juver Salcedo para el teatro “La Gaviota” recibí mi segundo Florencio como mejor escenógrafo.

Un escenario escalonado desde el fondo hasta la primera fila, ya que se pedía un sótano para dar la idea de subsuelo. Todo el escenario hasta la tercer fila de platea se encontraba encerrado en una jaula de cañas, como se trasladaban a las cacatúas en la época de la revolución francesa, época donde se desarrollaba la obra. Dicho lugar era una taberna donde un equipo de actores hacían de personajes de bajo fondo para entretener a la clase alta. Y fue por la escenografía de “Las Troyanas” dirigida por Eduardo Schinca”. En la comedia nacional que recibo mi tercer premio y segundo como mejor escenógrafo aquí aprovechando el espacio de la Zavala Muniz, antes de la restauración del Solís, le doy un clima de encierro a esas mujeres que van a ser trasladadas a Troya como esclavas.

¿O sea que tu trabajo como escenógrafo surge casi al mismo tiempo que tu trabajo de vestuarista?

Pero volviendo al teatro, recuerdo cuando en preparatorio empecé a frecuentar con mi grupo de estudio el teatro. Ver: Fuenteovejuna una en el teatro El Galpón dirigida por Taco Larreta, las grandes puestas del Eduardo Schinca en la Comedia Nacional, o algunos de los títulos que Omar Grasso dirigió en el Circular, y las transgresiones del Teatro Uno. Creo que toda esa época de preparatorio me provoco un despertar hacia el diseño teatral. ese diseño que recrea el pasado, el futuro permanente o el futuro de una forma creativa, en un espacio limitado que nos hace soñar.

¿Cómo es tu proceso creativo para una escenografía? ¿Cómo trabajas?

Aparte me informo sobre el autor, la época, tanto del diseño como el comportamiento social. Con toda esa información y mis conclusiones preparo una primera propuesta para poder discutir desde ese momento se van haciendo ajustes, cambios, hasta llegar a una solución que nos satisfaga. Por supuesto es muy importante que tipo de escenario o espacio es para ver sus posibilidades de transformación para la propuesta proyectada. Es muy importante captar muy bien que tipo de propuesta la que el director quiere transmitir para hablar a través del diseño el mismo lenguaje. Teniendo siempre en cuenta que el teatro es un trabajo en equipo al servicio de una puesta para que se entienda. En el último trabajo que realice como escenógrafo, para la obra recreo dirigida por Dante Alfonso, busque una solución que nos satisfizo a la puesta, no cayendo en una concepción semi realista, sino inspirado en una hoja de cuadernola que quebrara el espacio y formara piso y aparte sugería cambio de espacio, cambiando la iluminación y logrando planos traslucidos, para una obra que en realidad eran tres obras

Si, desde siempre me sentí atraído por el diseño teatral también me gusto siempre el cine, pero más bien cuando se filma con los códigos teatrales, en estudio, por eso me siento muy atraído por la estética de Federico Fellini.

cortas sobre los adolescentes. Aparte cosa importante estaba realizada con mi plástica de expresión por medio del papel.

¿Cómo haces? ¿Te juntas con el director? ¿Elaboras un boceto?

(aunque previamente he realizado algunas materias, sin una definición precisa, solo juego de volúmenes). Junto con esa maqueta definitiva va toda la planimetría, muestra materiales, muestra de textura, carta colores, algún detalle constructivo si lo precisa la propuesta, movimientos o cambios.

Luego viene la etapa de pre-producción para hacer ajustes de compras, luego la producción, cuando entramos en la etapa de realización y luego montaje es la etapa final del ajuste cuando se hacen los planteos de la iluminación podemos prever algo porque este factor es el que da el último y definitivo clima. No es lo mismo ver una escenografía con luz de trabajo que con la iluminación correspondiente.

Esta última, cuando todo esta montado con luz y los actores en escena y uno sentado en la sala a oscuras recordando como surgió en su cabeza y hoy viéndolo tomar vida es el mayor tesoro que he tenido en la vida, y este momento este momento es el único tesoro que aunque quieran nadie puede robar.

¿Cómo haces los procedimientos? ¿Bocetos? ¿Trabajas sobre maquetas?

En ese proceso voy probando colores, texturas para lograr los efectos plásticos que deseo.

Lo que si es importante yo siempre parto de la organización especial y resolver los cambios que la puesta requiere. Y sobre esta base efectuó la expresión plástica que considera para apoyar la comunicación de la puesta.

¿Penas que puedes trabajar en una línea estética de diseño particular? ¿Cómo te definís en ese sentido?

Muchas veces me cuestioné o sentí que me faltaba impronta personal. Después me di cuenta que si lo tenía. Alguien me contó que sin saber que yo era el realizador cuando empezó “cuento de invierno” dirigida por Levon en la Comedia Nacional dijo: “ese vestuario es un Pirelli”. Desde siempre manejé materiales pobres dándole con creatividad, transformándolos en un material valioso. Y con ese material lo utilizo no para recrear, sino a partir de la información crear un espacio o un vestuario que sugiera una época, no que la reconstruya (es todo otro arte). Lo que siento es que mi idea sobre el escenario es la misma que en mi vida personal. Es mi forma de ser, pero reforzada por mi educación familiar, mi educación de la escuela experimental, mi formación de arquitectura, y el haber podido trabajar desde un principio con directores con gran trayectoria, siendo para mí grandes maestros.

Vos empezaste en el teatro, pero paralelamente empezás a trabajar en otros espacios vinculados a la moda

había estrenado “El jardín de los cerezos” dirigido por Juvé Salcedo en la Comedia Nacional. Al diseñador Oscar Álvarez y a su socio el Arq. Arbeleche les gusto mucho la escenografía que yo había diseñado para dicha puesta. Por esa razón me convocaron como escenógrafo de “La Noche de Oscar Alvarez”, espectáculo que durante diez años se realizó en Punta del este. Era un desfile avant-premier de la colección otoño-invierno junto al homenaje por ejemplo: ópera, tango, candombe... A parte era una co-producción con canal 12.

Desde la idea, el tener que ser transportable, que aparte había que crear un estudio de tv todo un desafío. Y de gran enseñanza, todo tenía que estar muy planificado porque había dieciséis horas de armado y no se podía construir nada, solo montaje. Hay que tener en cuenta que este espectáculo tenía dos públicos, el de la sala y el que luego en un espectáculo especial del canal 12, de un hora de duración.

Es muy importante que tanto en televisión, como en el cine, la cámara hace acercamientos y el detalle del fondo es protagó-

nico. No así en lo teatral que no hay acercamientos. Ya había tenido con anterioridad trabajos en televisión, en Plop que lo dirigía Jorge Denevi, también en canal 12, y en cine ya había hecho el vestuario de “Mataron a Venancio Flores” dirigida por Rodríguez Castro-Héctor Vidal. O sea, estas experiencias me sirvieron a saber manejar las diferencias con el escenario teatral. Importante también era la escenografía debía unificar al desfile con el espectáculo creando una sola propuesta, sin que opaque al desfile que era el protagonista de la noche.

¿Trabajas al mismo tiempo en teatro?

durante esos diez años, desde junio comenzábamos a trabajar la propuesta, para poder hacer la pre-producción. En teatro trabajaba mas en vestuarios para completar el gusto por el diseño teatral. Me siento muy bien desarrollando ambos para poder lograr una unidad estética mas fácil. Aparte, todo ese tiempo lo compartía con mi nueva expresión artística con el papel, que para mí empezaba a ser toda una novedad. Cada vez que se estrena un espectáculo en el cual participé y veo la función, empiezo a pensar que si lo hiciera de nuevo que modificaría. Eso es lo que me dan ganas de continuar para tener una nueva oportunidad de crear un nuevo espectáculo. Para que el público lo disfrute.

Desde la docencia del diseño teatral ¿que aspectos te parecen más importantes para la formación?

Actualmente soy profesor de EMAD. Hasta el año pasado daba escenografía de cuarto año, que es el egreso de ambas carreras (actores –diseñadores). Por lo tanto los estudiantes de escenografía diseñan la escenografía para la obra elegida. Mi mayor hincapié es que sepan organizar los tiempos. Se deben organizar desde la lectura de la obra, el diseño, la pre-producción, y la realización, el montaje y los ajustes; todo esto en un tiempo limitado la planificación es importante para hacer rendir el tiempo. En toda esta planificación hay que tener en cuenta que las salas o los espacios donde se desarrollan las pruebas son compartidos. Esta experiencia es también lo que va hacer la vida profesional, como lo es el saber trabajar con los realizadores. Para esto hay que dar una buena planimetría del proyecto para que el realizador entienda bien lo que es la propuesta. Para que todo salga bien a partir de una idea salga bien es tener claro la propuesta, hacer una buena pla-

nificación, cumpliendo cada uno su papel aportando lo mejor y frente a cualquier inconveniente enfrentarlo y seguir. El hecho teatral es un engranaje que tiene que funcionar con precisión y transmitir emoción. Como dijo el actor Alberto Candeau “cada noche es un estreno”, una frase que resumen el teatro.

Entonces ¿el perfil de formación tiene que tener varias cosas?

La formación esta en el desarrollo creativo, los conocimientos de los períodos históricos, la teoría del color. Reglas compositivas, los conceptos espaciales. Por otro lado nociones de realización y montaje. Lo que si es importante es que cada proyecto tiene sus necesidades de ejecución y hay que saber a quien acudir para asesorarse. En la actualidad a parte hay una gran cantidad de nuevos materiales o tecnologías que se pueden usar en las artes escénicas. Y en cada propuesta es como empezar de nuevo y lo que hicimos con anterioridad no es antecedente. Así que siempre se esta investigando para los logros deseados.

¿Cómo influyen las diferentes condiciones de trabajo, los diversos medios y los espacios, en las propuesta que elaborás?

Tuve la oportunidad de desempeñarme en distintos medios: en el teatro, el interiorismo, la publicidad, la gráfica, espectáculos musicales, la televisión, el cine, no solo en Uruguay sino también en Buenos Aires.

Cada medio tiene sus características, pero todos tienen un denominador común “la comunicación”.

Lo que si he tratado siempre es buscar una forma de expresión propia y una conducta frente a la producción.

Aunque he participado con muy buenas producciones, las manejo como si estuviera en una producción del teatro independiente. El gasto no hace la calidad artística del espectáculo, ni mi valor como técnico. Quizás sea también de la educación que recibí que sentían orgullo de con nada hacer mucho y no desperdiciar nada, yo admiro el arte japonés, esa expresión de síntesis.

Desde que empecé a trabajar con lienzos, arpilleras, papel, cañas, ramas, telas por kilo, ropas de casa de compra venta, muebles

y objetos en cambalaches, la charqueada, domingo sabio. Hoy todo eso sería “second hand” o moda “vintage” hoy da prestigio. Yo lo usaba como material económico para transformarlo y hacerlo revivir de otra manera sobre sobre un escenario por eso hoy siento que el teatro salió a la calle, el recurso teatral hoy ocupa las vidrieras de las boutiques.

Con esos pobres materiales de papel y tela pude lograr el efecto glaciado en una escenografía de la noche de Oscar Álvarez. Lo translucido de ambos materiales y una excelente iluminación daban ese clima, siento que ese fue un claro ejemplo de cómo transformar a los materiales en otro. La comisión para lo cual iba lo recaudado quedo tan impresionada que empezó a gestionar la participación para la bienal de Venecia, cosa que uno debe hacer muchas relaciones publicas, y como dije yo quiero dedicar mi tiempo a la creación.

Otro ejemplo es “Barranca Abajo” en el San Martín de Buenos Aires dirigida por Juvé Salcedo. La escenografía era una síntesis del picadero del circo criollo en tonos de grises, donde estaban palos costaneros rodeando el semicírculo que eran tranqueras o palenques, el techo que era carpa, era cielo iba hasta la mitad de la platea de la sala Casacuberta (semi circular) también en tonos de grises translucidos para filtrar diferentes tonos de acuerdo al acto. Sobre esa escenografía, los personajes en una estilización de la ropa gauchesca (sin folklorismo) contrastaban por su paleta de colores boletas, azules, petroleros inspirado en los cuadros de Juan Strom. La puesta plástica dejaba al descubierto “la tragedia” no importaba donde se desarrollara, recalca su sentido universal.

¿Que papel juega la formación, al momento de diseñar?

Creo que es fundamental. Yo recibí la formación en la facultad de arquitectura, a esa base le fui aportando conocimientos de los nuevos desarrollos. El hacer productivo es para mí muy importante y estar siempre en actividad no importa si es una gran o pequeña propuesta, todo ayuda al crecimiento formativo de uno, esa formación que no tiene limite. Quizá hoy seleccione porque quiero dedicarme a mi expresión con el papel. Siento que tengo mucho por hacer y necesito tiempo para ocuparme y mi cabeza libre también para pensar y realizar.

¿Cuándo empezaste a trabajar como docente?

Empece en el centro de Diseño, cuando se inauguró siendo uno de los profesores fundadores. Yo estaba el área de la moda. Hacia diseños textil, era vestuarista y había tenido una beca al centro de diseño de Florencia Italia. No era fácil en ese momento crear un equipo docente, cuando en el Uruguay no se tenía idea clara de los alcances de la profesión.

Las materias que dictaba era “diseño de vestimenta” y “desfiles y colecciones”. Lo hice hasta que egresó la primera generación. Luego cada vez más yo me involucraba con el teatro, y el tema moda iba tomando un segundo plano o mejor dicho no me motivaba. Por esta razón dejé el centro de diseño. Pero cuando Franca Rossi, ex directora del centro, me convocó para trabajar, pude ver desde otra visión la introducción del diseño a través del papel del papel en las diferentes áreas del diseño. Ahora si la docencia me tenía un sentido, dado por el denominador común: el papel.

La experiencia docente en EMAD fue transmitir mis conocimientos de escenografía que todavía no lo había hecho.

Ahora trabajas la concepción de objeto, que lo sintetiza todo, el papel, la pintura, el volumen...

Si como dije al principio una actividad me lleva a la otra hace algunos años apareció el uso del papel. Fue a raíz de un montaje para promocionar mis textiles en Punta del Este. Dicho montaje era un homenaje a Toulouse Lautrec. Cuando pensé en este artista relacionado al mundo del espectáculo pensé en sus afiches y estos me llevaron al papel. El montaje era inspirado en algunos de sus personajes. Que cada uno llevaba una prenda de telar. Fue para los visitantes a la muestra e incluso para mí el manejo del papel fue así que me quede con este material y deje los textiles que era el fin de la muestra. A partir de ese momento, la expresión plástica la hago a través del papel y siento que dialogo con mucha fluidez con este material, que estamos acostumbrados a desechar, aunque las grandes culturas orientales lo han usado desde que lo inventaron. Habiendo hecho desde siempre hasta muebles. Fue así que empecé un nuevo transitar. También aquí aprendido en facultad de arquitectura y con el plegado del

papel, yo podía cambiar su estabilidad y por otro el manejo del drapeado de la tela también eran aplicables. Empezaba a sentir que creaba mi teatro de papel. Donde hasta los personajes que lo habitaban, ya hoy empieza a ser “mi universo de papel”, porque concluyen todas mis actividades. Todo este universo tiene una expresión de movimiento, de luces y sombras, donde también están los objetos utilitarios, lo textil y lo teatral. En este camino quiero seguir, sin apartarme de todo que el gran unificador es el papel.

¿Cuales son los momentos de quiebre que vos puedes marcar en tu carrera hasta ahora?

He tenido que superar primero la muerte de mi padre a los dieciocho años. Pude afrontarlo porque a los seis meses viajaba por América Latina con cuatro amigos de preparatorio, y pude disfrutar de una viaje maravilloso, que me aportó mucho a mi sensibilidad, otras realidades que me dieron la fuerza para seguir. De ese momento conviví con las enseñanzas que mi padre me dejó de esa forma de vida simple disfrutando sus actividades sin envidiar nada. Después vinieron quiebres de salud, unos genéticos y otros adquiridos. Tuve que afrontar el tema adictivo. Fue un largo camino donde la enfermedad avanza, hasta que un día cuando llegué a una situación límite tuve que elegir si continuar o intentar salvarme.

Elegí buscar ayuda a través de los grupos y seguir sus enseñanzas. Al ingresar a los “grupos de ayuda” conocí lo que es la real solidaridad en el sentido más amplio. Son grupos de ambos sexos sin importar clase social, raza, estado civil, elección sexual, etc, donde el único tema es la adicción y uno debe aprender a controlar la misma las próximas veinticuatro horas. De esta forma va cambiando su rutina y el deseo de consumir. Con el correr del tiempo uno va aprendiendo a tener otra conducta, y las energías empiezan a utilizarlas de otra manera o enfocarlas a otro fin que no sea el consumo. Este aprendizaje luego lo he trasladado a otros problemas y llevando a cabo los tratamientos que me han dado. Es muy importante tener un médico de cabecera al que uno concurra frente a cualquier molestia, porque ante todo está la prevención.

Esa enseñanza la he recibido esta enseñanza fue hace veinticinco tantos años. Al principio uno siente que carga una mochila muy difícil de llevar y en cualquier momento uno pier-

de las fuerzas para continuar, pero el desarrollo creativo me ayudó a continuar y cada vez el peso es más liviano. Aunque uno cargue uno o más mochilas aprende a seguir adelante.

¿Y personas referentes en el campo de lo artístico?

Bueno creo que algo ya lo traigo en los genes, porque de ambas familias había una sensibilidad creativa dirigida a lo artístico. Mis padres en particular, cada uno por su lado han sido creativos. Mi padre me creaba juguetes artesanales, mi madre con restos de lana y telas me tejía chalecos o confeccionaba camisas con una increíble e intuitiva combinación de colores. El segundo aporte fue haber concurrido a la escuela experimental, con un plan de estudio de avanzada. Una escuela pública de horario completo, con una base sobre el hombre y la naturaleza. No solo había el curso curricular, sino que también laboratorios, expresión artística. Este plan era creado por Clemente Estable y la directora por varias generaciones, una directora que no solo cumplía muy bien su puesto sino que era amiga de todos los alumnos y una gran humanista. Hasta el diseño de arquitectura era para el funcionamiento del plan. Lo más importante, el equipamiento escolar, eran mesas de seis, para trabajar en equipo, aparte del individual, rotando cada mes para cambiar el equipo esto era de primero a sexto año. Nos estaban enseñando como se debe trabajar en equipo, algo que no es fácil adquirir ya que el hombre es un ser por lo general individualista. El propio barrio fue un lugar donde me desarrolló la sensibilidad desde la playa honda, el Molino de Pérez, conocer las casas de Torres García y sus hijos, del arquitecto Dieste, ese espíritu que tiene Malvín para ser barrio y balneario, el día que lo pierda en su totalidad buscare un lugar como Malvín.

En el liceo tuve como profesor de dibujo a Eduardo Ribeiro. En preparatorio fue el comienzo de vínculo con el arte, la literatura, el teatro, el cine de vanguardia a través de un grupo de compañeros, en particular Nina, que su padre era uno de los responsables de la editorial “Losada” y su madre la directora de la editorial. Como fin de esa época, fue el viaje a Perú, Bolivia, Chile: esta fue la gran enseñanza, el contacto con una América Latina empezaba a despertar, hasta el día de hoy tengo muy presente todo lo vivido y visto. Es muy fuerte lo que me transmitió desde el paisaje ruinal del imperio inca y el pasado colonial hasta hoy lo vivo muy presente.

El momento culminante fue llegar a Machu Pichu. Cuantas preguntas hay en esta última ciudad de los Incas, que todavía hoy no se han podido contestar.

El otro aporte fue la formación de la Facultad de Arquitectura, a través del taller Cravotto.

Luego entré en el teatro y los maestros como Osvaldo Reyno, Hugo Mazza, los realizadores Bebe Diana, María Asían y los directores con los que trabajé. Debo destacar al director Eduardo Schinca que tenía un gran conocimiento sobre escenografía y vestuario y gran conocedor del arte en general en general con el cual aprendí mucho, porque en todo momento como buen profesor transmitía sus conocimientos.

Para mí la docencia tiene dos destinos. Uno dirigido de uno a los alumnos y el otro de los alumnos a uno. Este último es muy importante porque uno está recibiendo continua energía. Y para nuestro quehacer es muy bueno para seguir creando. La docencia también ha producido el reencuentro con actores que habíamos trabajado en otras épocas o la oportunidad de trabajar por ejemplo con Marina Percovich que nunca se había dado.

Todos esos factores complementan la docencia y te alimentan para seguir investigando, practicando, estudiando, cambiando ideas y sentirse siempre en una marcha continua...

¿Qué proyectos tenes?

Más que proyectos, estoy enfocado a un “proyecto”. Este “proyecto” consiste en unificar todo mi quehacer artístico a través del “papel”. Siempre estuvo compartiendo al papel con otras formas de expresión. Hoy quiero que sea exclusivamente mi forma de expresión.

Siento que es el material con el cual me siento identificado y debo explotar con profundidad todas sus posibilidades expresivas. A través de él comunicar todo mi sentir, como otros lo hacen en el óleo, el mármol, o el video por ejemplo.

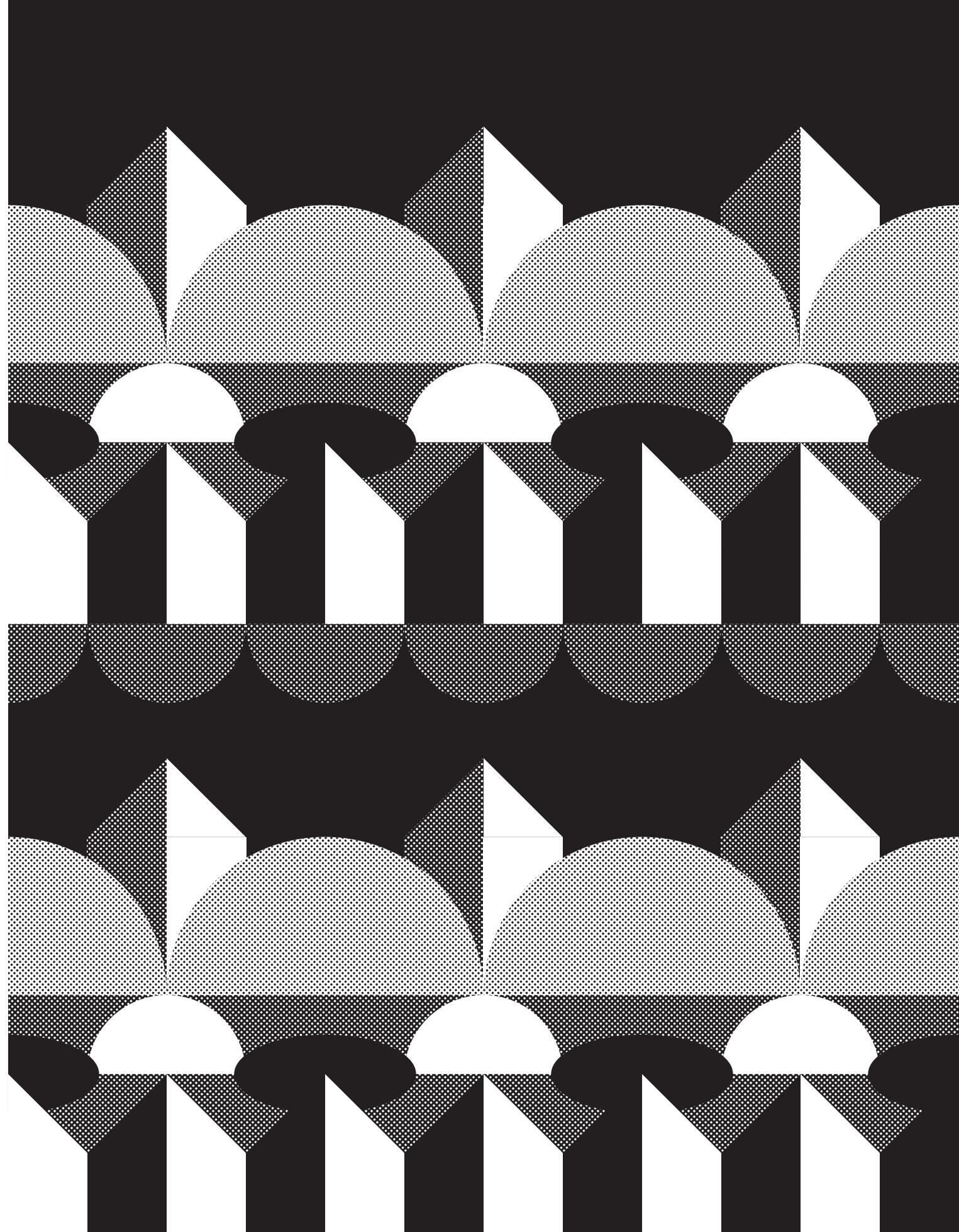
Este material desechable, que con mi trabajo logro darle una nueva vida. Eso también responde a mi filosofía de vida. Para poder seguir profundizando en mi quehacer debo despejar el camino y que en el solo este el papel. Se muy bien que esto apareció en mí por una casualidad, pero hoy se ha transfor-

mado en un todo. A través de él puedo seguir transitando todo lo que he hecho con anterioridad . no es que me aparte del diseño teatral del diseño en general, sino que siempre debe estar presente de algún modo.

Por ejemplo desde que se fundó el colegio "Edu", yo les hago la escenografía para la fiesta de fin de año, escenografía para un espectáculo infantil, con otros criterios y que habitualmente no trabajo, donde siempre he hecho intervenir el papel. Este es mi proyecto hoy. Seguir con todas mis actividades, artísticas, donde "el papel" sea el protagonista. Es todo un desafío, pero creo que si no lo realizo ahora, cuando?. Hasta abrir un taller de desarrollo creativo a través del papel.

C
a
r
l
o
s

P
i
r
e
l
l
i



Osvaldo Reyno

Entrevista: 27 de agosto de 2009

Nacido en Montevideo, se formó en la Escuela Nacional de Bellas Artes, en Alemania en Arquitectura Teatral y Espacio Escénico y junto a los maestros Hugo Mazza y Mario Galup. Realizó más de seiscientas escenografías y más de ciento veinte montajes para exposiciones de pintura y escultura en instituciones privadas y oficiales. Representó a Uruguay en diversos Festivales Internacionales de Teatro en Argentina, Brasil, Panamá, Chile, Venezuela, Colombia, Cuba, España, Portugal, Francia e Italia. Fundador de la Carrera de Formación de Técnicos de la Escuela Municipal de Arte Dramático, donde integró su equipo docente durante veintisiete años. Ha dictado conferencias internacionales sobre Espacio Escénico y Escenografía en Brasil, Cuba y España. Integrante y Director Técnico del Teatro Circular de Montevideo durante cuarenta años, siendo Directivo de dicha Institución durante quince años. Desde 2006 dirige la "Vieja Farmacia Solís", espacio cultural de su propiedad. Ha obtenido treinta y cinco nominaciones a los Premios Florencio, siendo galardonado con el mismo en catorce oportunidades.



¿Nombre y edad?

Osvaldo Reyno; setenta y dos años.

¿Cuál es tu formación como escenógrafo?

Primero yo entré como escenógrafo a los dieciséis años al Teatro Circular. Ahí comencé a trabajar. Estaba Hugo Mazza, quien es uno de los fundadores del Teatro Circular, y trabajé junto con él mucho tiempo. Él hacía escenografías y también dirigía. Allí empezó mi carrera. Comencé en lo relativo a las bellas artes, pero me cambié porque me gustaba más la escultura. Me interné en el Circular con Hugo Mazza y luego, a Mario Galup le realicé algunas escenografías para el Teatro El Galpón, donde pasé cuarenta años haciendo escenografías. Después trabajé con la Comedia Nacional.

Así que tu formación fue más que nada desde el hacer específico.

A mí me gustaba mucho la escultura. Estudié un poco bellas artes. Luego entré al Circular, pero no había escuelas. Yo había tocado bellas artes, muy livianito, con Errandonea. Hicimos un encuentro. Como yo recién empezaba y hacía bastantes escenografías, y él ya estaba como profesor, me convocó. Hice un cachito de Bellas Artes y dejé. Ahora mucha gente deja por distintas razones. Después yo trabajaba en la Comisión Nacional de Bellas Artes, que montaba exposiciones. Estaba radicado acá en la Comisión de Bellas Artes.

No había un lugar para formarse.

No, vos lo que tenías que hacer era internarte con un escenógrafo y trabajar directamente con él. Ahí aprendías dos cosas: el oficio, fundamental, y a comprender lo que es el arte escénico, que es complicado y simple.

Complicado porque es mucha gente y hay que entender lo que es la estructura teatral, la pintura, las formas y escenografías a través de las artes escénicas. En el sesenta yo tenía dieciséis, diecisiete años y les montaba exposiciones a los pintores en diferentes zonas del interior. Ahí comenzó la historia porque me gustaba la escenografía, lo que es hacer un montaje de artistas, que es la cosa más apasionante. Es muy lindo ese juego de montajes, de obras, pinturas, esculturas y, fundamentalmente, ahí empezó mi inquietud sobre la pintura y la escultura. Mi hermano, Walter Reyno, empezó en El Circular mucho antes. Él es dos años mayor que yo. Un día fui al teatro, el cual fue la industria de mi nacimiento. En el Teatro Circular se necesitaba gente y Walter Reyno fue quien me condujo a trabajar ahí. En esa época teatro era como una mala palabra, entonces nos escondíamos los dos, él como actor y yo como plástico. Acá no había escuela de formación escenográfica y ahí comencé mi investigación, fundamentalmente con Omar Grasso que fue un director importantísimo en Uruguay. Trabajó mucho en Argentina y con él comencé a hacer investigaciones del espacio escénico en el Teatro Circular. No era realmente lo que se trillaba a nivel plástico, ya que esto era un teatro a la italiana. El Teatro Solís, fundamentalmente, era un teatro a la italiana, no como después que los grandes espacios se empezaron a mover. Empecé, entonces, a estar en contacto con los plásticos, en el teatro fundamentalmente.

En esos años de formación, ¿cuáles te parece que han sido los momentos más importantes en cuanto a tu carrera profesional y lo que tiene que ver con lo formativo?

Bueno, yo tenía un referente, además de los maestros que tuve como Mazza, Galup, Carvalho, a pesar de que con este último no pude entrar a trabajar directamente, que era Svoboda, un gran escenógrafo europeo de otros tiempos, con quien me empapé de todo eso. También tuve al Circular como forma-

ción escenográfica, a pesar de que en esa época decían que no existía escenografía porque era un teatro circular. Evidentemente se buscó una vuelta. Yo trabajé mucho con el fallecido director Omar Grasso, con quien empezamos a experimentar lo que es el teatro circular en espacio escénico: ¿para qué se necesita un escenógrafo en un teatro que es circular si vos ponés la gente y metés dos sillas? Ahí empezamos a transformar lo que es un espacio escénico no solamente en un teatro frontal, sino en cualquier espacio, también en una plaza o en una plaza de toros.

Trabajar más lo escenográfico desde una concepción de espacio.

O s v a l d o
R e y n o

De espacio y no como un dibujo. Ahí empezó a funcionar la forma y en el proceso hice una investigación muy grande referente a que el escenógrafo no solamente tiene que mostrar algo que se parece, sino trabajar auténticamente los materiales. Es decir, un material no sirve para sostener algo, sino que es lo que nace de este, entonces si vos colocas un material, un pedazo de chapa, un pedazo de hierro, la gente ya tenía referencias y no tenías que transformarlo. Trabajé todos los materiales que existen. La escenografía tiene la virtud brutal de que ahora tenés todos los materiales del mundo para hacerla. Antiguamente se hacía de papel pintado. Entonces, si sos escenógrafo tenés que pintar para que parezca un living o tal cosa, todo que parezca. Ahí yo empecé a investigar, ¿por qué tiene que parecer?, ¿por qué no traemos de verdad ciertas cosas? Empecé a trabajar los materiales auténticos que existían o que podían existir en cada casa: utilizando esa silla que estaba en tu casa, ¿para qué hacer una silla imitando? Tengo una anécdota de cuando fui a un encuentro de escenógrafos en San Pablo y por mi apellido, Reyno, era casi el último en exponer. Asistieron escenógrafos mexicanos, brasileños, argentinos y siempre lo que se exponía era: «El espacio escénico es emocionante»; «El tratamiento...», todos los títulos eran importantes. A mí me tocaba a lo último y la gente en ese momento se estaba distrayendo. Estaba bárbaro, pero llegó un momento donde la gente no podía más. Bueno, me tocaba a mí y Serroni, que era el que dirigía todo eso, me dijo: «Osvaldo, ¿cuál es tu título?» Mi título era: «¿Cómo matar a tu madre?». Tenía un sentido todo eso y lo expuse: ¿por qué el título? Si realmente tenés que conseguir una cama de un estilo equis y no la conseguís, y si tu vieja la tiene, haces que se murió y la ponés en el escenario. Ese es otro sacrificio del escenógrafo, como un criterio: la es-

cenografía no es solamente hacer un diseño o hacer una idea, sino que es meterte en un compromiso medio brutal de lo que es encarar un espectáculo. No hacés un espectáculo si no te comprometés con todo.

¿Cómo es el proceso creativo?, ¿cómo trabajas vos?, ¿desde qué momento empieza?

escenógrafos e iluminador y te dan un texto para leer. Pienso que hay que conversar siempre con el director. No es solo hacer el texto, sino conversar por qué lo elegiste, por qué querés hacerlo, qué es lo que querés transformar. Tengo la teoría de que ante un texto que fue escrito en una época equis, ahora tenés que ir a lo que vos querés decir con este y no a lo que se quiso decir en esa época porque, además, tenés que tener una referencia. En ese encuadre, leés un texto, hablás con el director sobre el proyecto y, en esa instancia, hacés una maqueta, un proyecto, metés una idea. Se hace todo un procedimiento que el director acepta y luego se presentan los actores a toda la comisión para que acepten ese proyecto, porque todos se tienen que mover sobre eso, y se dice si va a haber cambios o no. Ese proceso no es el único: después está el otro, en el cual unos directores y actores se juntan y hacen alguna improvisación sin el escenógrafo. Después que tienen un anteproyecto de formas y textos no realizados, sino improvisados, vienen y me llaman. Sobre eso yo trabajo. ¿De qué manera? Hay dos cosas: una haciendo un proyecto y otra interviniendo en eso. Pero ¿cómo interviniendo? En esa improvisación yo voy y me dicen qué día ensayan. Yo ya vi ese proceso y le coloco un elemento escenográfico, una tela roja, una mesa circular o rectangular y ahí empiezo a trabajar con ellos un espacio escénico en el que ellos ayudan también.

No se centra tanto en lo que el director quiere...

Leemos toda la obra y ahí empieza el proceso, que es entrecruzado con el otro, es un proyecto de mesa, como yo le llamo, pero también de improvisaciones que yo hago a través de los materiales. Además, me interesa un poco la violencia activa

En Uruguay, por lo menos en varias partes, se hace de distintas maneras: oficialmente, en la Comedia Nacional, se elige un director y una comisión. El director se junta con la comisión artística, invitan a los técnicos,

sobre el actor. Es decir, el actor no viene y hace un «papeli-to». Quizás voy y lo ato. Hago una reacción mucho más física para generar otras cosas. Por otra parte, soy un plástico y me gusta la belleza personal. ¿Qué quiere decir? Me encanta que un espectador entre a una sala y sienta placer por lo que está viendo. Soy tan plástico en ese sentido que a veces caigo en defectos, como todo el mundo, pero me tiro mucho más a la belleza que al concepto y eso no está bien. Cuando hice El jardín de los cerezos, la gente que entraba exclamaba: «¡Pa!». Que la gente sienta una emoción plástica antes de entrar es una cosa que me gusta y eso me lo enseñó también el Circular.

Desde el momento en que está la obra ya armada, ¿qué te interesa del público?

Lo mismo: a mí me interesa trabajar en espectáculos que salgan bien. ¿Qué quiero decir con esto? No quiero que la gente me diga que buena o que interesante es la escenografía, pero no le guste el espectáculo. Eso no me interesa. Lo que sí me interesa es que todo en su conjunto funcione. Por eso me encanta que los espectáculos salgan bien porque uno participa de todo eso. Hubo espectáculos que hice anteriormente como El herrero y la muerte, Doña Ramona y Esperando la carroza que duraron seis o siete años en cartel. Eran otros tiempos, en la época de la dictadura, entonces todo el mundo iba al teatro para reunirse. Además eran espectáculos buenos. Lo que me interesa es que el espectáculo salga bien. Hay quienes preguntan si no se sabe antes si el espectáculo sale bien o mal. Nunca se sabe porque el público es quien te da el referente. Es en el momento del estreno cuando digo: «Esto sale bien» o «esto sale mal». No se puede decidir antes perfeccionar algunas cosas que parecen que van a salir mal. El referente total de la terminación de una obra de arte escénica en su conjunto es con el público. No existe en el mundo una persona que diga «esto sale bien», «esto sale mal». Por eso los grandes fracasos a nivel mundial y nacional son económicos.

Yo creo que un artista tiene que fracasar porque vos no podés cuidarte. Para mí cualquiera, un iluminador, un actor, un escenógrafo, tiene que ser arriesgado. Si no arriesgás no funcionás. Si sos correcto siempre, me parece que no tenés esa emoción. Hay que lograr lo que uno siente. Y en esto creo que con Omar Grasso rompimos en Uruguay una tradición de los escenarios tradicionales. En esa época tenías tres actos y en los tres se bajaba el telón, la bajada era para cambiar la esceno-

grafía. Después levantabas el telón y había otra escenografía, y por último bajaba el telón para el tercer acto. Me pareció interesante que la gente me dijera que se lograba una transformación con los mismos elementos escenográficos: tú ponías tres palitos y los actores los daban vuelta, por ejemplo. Eso fue hace treinta y cinco o cuarenta años, cuando se hizo Las violetas. Armé un gallinero y después los actores movían cuatro piezas delante del público. Me acuerdo cuando propusimos o propuse eso al director: «¿Pero cómo los actores van a entrar al escenario a cambiar una escenografía?, ¿estás loco?». Esas cosas no eran bien vistas, digo, cambiar cosas. Yo hice cambios con la gente, con los actores y el público que veía que llevaban cubos, los armaban, algunos actores agarraban un palo y se transformaban en otra cosa. Eso fue un gran logro de todo el equipo, ¿no? Me pareció buenísimo introducir otro tipo de elementos escenográficos. Que el público vea cómo arman. O el ingenio del espectador de imaginarse que un palito puede ser un palito de bandera y después puede ser el horizonte. Lo ponés así, pero ¿cómo la gente va a pensar que es el horizonte si es el palito? Y la gente decía: «Es el horizonte». Entonces eso hizo una intervención mucho más grande. Al espectador ya le interesaba ese tipo de cosas.

Eres el más viejo, lo cual te da algunas ventajas en torno a poder ver ciertos procesos del medio teatral y escenográfico en particular. ¿Cómo se vinculan los escenógrafos en un medio tan chico y en el cual la enseñanza es incipiente? En términos históricos se comienza la enseñanza escenográfica a mediados del setenta en la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD).

O
s
v
a
l
d
o
R
e
y
n
o

Antes había escenógrafos que terminaban su proyecto y se iban o ayudaban. Ahora tenés que cambiar ideas con el director, con el iluminador, con el vestuarista, con los actores: «Mirá que esta puerta es de esta manera por algo». Es un trabajo de equipo. Antes no era así: el escenógrafo y el director eran como personajes que decían «tú te parás acá» y el actor, aunque estuviese incómodo, no decía nada porque lo decía el director. Ahora no es así porque se dialoga mucho.

Sí, yo inauguré la escuela de escenografía con quien era director de la Comedia Nacional entonces. Es un proceso en el que tú no les podés dar el oficio, pero sí les das toda la estructura para que salga de la EMAD sabiendo hacer un proyecto. Después, todo lo otro es el oficio y realmente enfrentarte con la realidad. Y no es solo en Uruguay, sino que es también en España, en todos lados, porque está bárbaro que se enseñe todo eso: esta es la obra, este es el proyecto y se hace de esta manera. Después viene todo el proceso de llevar la obra a cabo, que es el oficio que no te da ninguna escuela ya que es muy difícil de enseñar. Sí podés picar algo, pero realmente es un compromiso con tu estilo, con la gente, con la cosa humana, porque lo que tienen de fundamental las artes escénicas es el material humano. Antes había escenógrafos que terminaban su proyecto y se iban o ayudaban. Ahora tenés que cambiar ideas con el director, con el iluminador, con el vestuarista, con los actores: «Mirá que esta puerta es de esta manera por algo». Es un trabajo de equipo. Antes no era así: el escenógrafo y el director eran como personajes que decían «tú te parás acá» y el actor, aunque estuviese incómodo, no decía nada porque lo decía el director. Ahora no es así porque se dialoga mucho.

En cuanto a la formación y la proyección: de no haber un espacio para la formación profesional de escenógrafos a existir uno donde se gradúan escenógrafos anualmente, ¿esos egresados dónde se van insertando?; ¿cómo es la relación entre esa formación y el medio?

no existe. Tenés que mostrar en la cancha realmente cómo funciona. No es «¡qué bien el genio!». Son trabajadores y creadores. En la escuela siempre le decía a los de primer año: «Esto que estás haciendo es una obra de arte». Yo siempre digo a los alumnos que son inventores y qué es lo que exponés con la creatividad: esos son puntos básicos. Podés levantar una pared, pero qué quiere decir esa pared. Ahí es cuando él se empieza a considerar no como un funcionario, sino como un creador. Un pintor o un músico son creadores desde el primer año. Yo siempre digo que el artista es un tipo que siempre protesta por la sociedad y lo tiene que hacer para que mejore en todas las áreas; para que el ser humano haga una justicia a la que nunca se llega. Esto es de mi época. Te habla un tipo de setenta y dos años.

En este medio, en el que el noventa por ciento es teatro independiente, como se le llama a cierto grupo que no vive de eso y que se junta y ve una sala o teatros ya constituidos como el Circular o El Galpón, se forman grupos de personas que se juntan para hacer algo creativo, van y arman el espectáculo. En esto que arman los actores y el director tiene que haber un escenógrafo y un equipo de gente para que se arme todo eso. Es ahí donde tenés que insertarte. El asunto es cuando salís con un proyecto para una escuela, solo sabes pintar y te quedás en tu casa para que te llamen. Eso

Y en los nuevos procesos que se están dando ahora en nuestro país: si pudiésemos nombrar un nuevo proceso de creación, una dramaturgia diferente con otros escritores que plantean, ¿vos pensás que está impactando en la forma de hacer escenografía?

Acá el problema económico es brutal, ¿no? Mantener un espacio escénico en este país es... terrible. En otros países se mantienen mucho porque los estados los ayudan un poco. Acá por un problema económico a veces es difícil mantener un espacio y solamente para teatro. Es difícil, muy difícil porque el teatro que se hace es un teatro, me parece, denunciante, es un teatro mucho más en la creatividad de lo que uno tiene que ser con el ser humano. No es como en Argentina donde hay un producto fuerte y comercial. Acá no hay un producto fuerte comercial. Hay un producto comercial hasta ahí, no es fuerte. Yo pienso que está bien, el asunto es que vaya gente [risas] que es otro lío.

Que se pueda mantener.

vine caminando y veía los afiches brutales de los argentinos que vienen.

Que vienen un fin de semana.

bien, eso siempre sucedió: salen en la televisión, son las televisiones nuestras a pesar de que es argentino porque tienen las latas y es así, eso yo lo tengo muy incorporado, asumido.

Mirá, lo que se está viendo, que creo que está bueno, es que ahora los escenógrafos se están juntando más con los actores y los directores. Si yo hago un espectáculo teatral, ¿qué tengo? Tengo un director y los actores, ¿no? Y después vemos todo lo otro. Pienso que tiene que ser también al revés: el director, los actores y los técnicos también integrados. Los escenógrafos y los iluminadores tienen que estar desde el primer momento de lectura, algo que antes no se consideraba. El espacio escénico es fundamental.

Que se pueda mantener, por lo menos que vaya gente para mantenerse, ¿no? Ahora mismo,

Los fines de semana, con Ranni y con el otro, yo que sé... se llena. Y está

Asumido, es una batalla.

Ellos me han capacitado. A los argentinos les tengo gran agradecimiento porque en la dictadura me fui a trabajar allá.

Encontramos en el Teatro San Martín una carpeta de bocetos suyos.

de acá, directores, y cuando se arreglo todo me vine, ¿no? Como todo el mundo.

En la dictadura hubo compañeros que se tuvieron que retirar del país. Hubo listas en las que figuraban los que estaban dirigiendo en el Teatro Circular. Yo era muy joven y no estaba en una comisión directiva de responsabilidad, sino que tenía apoyo como un integrante más, entonces nos salvábamos. Cuando comenzó la dictadura y todos tuvieron que huir, una de las opciones era irte por las dudas porque estabas pegadito. Sí, me echaron del empleo. Yo trabajaba en la Dirección de Arquitectura en el Ministerio de Transporte y Obras Públicas, y por estar en El Galpón y en El Circular me echaron del empleo. Como a miles de personas, fui uno más que después retomaron. Cuando vino la democracia volví a trabajar. Había un chiste que decía Curi sobre que yo siempre estaba trabajando con un bolsito pronto, si pasaba algo podía irme. Lo lindo era que yo trabajaba en mi lugar y entonces me fui a Argentina. Me invitaban a hacer escenografías. Allá hice muchos trabajos y podía entrar acá sin ningún problema; iba, venía, hacía trabajos acá, allá y siempre estaba más o menos alerta, ¿verdad? Entonces viajaba de un lado para el otro. No me ocurrió como a otras personas que las fueron a buscar a la casa —ya estaba previsto, mis compañeros les aconsejaron que se fueran, si no los detenían. Yo estaba al borde, pero siempre con un bolsito debajo del brazo a ver qué pasaba.

¿Tenés algo pendiente por hacer o algo que quieras hacer?

Es una batalla, pero bueno, ojalá que sirva para todos. Yo he ido a trabajar a Argentina también.

● Claro!, ¡ahí va!, en el San Martín. Fue en la época de la dictadura que fui y era como uno más, no hubo ninguna resistencia. Trabajé muchos años también con mucha gente

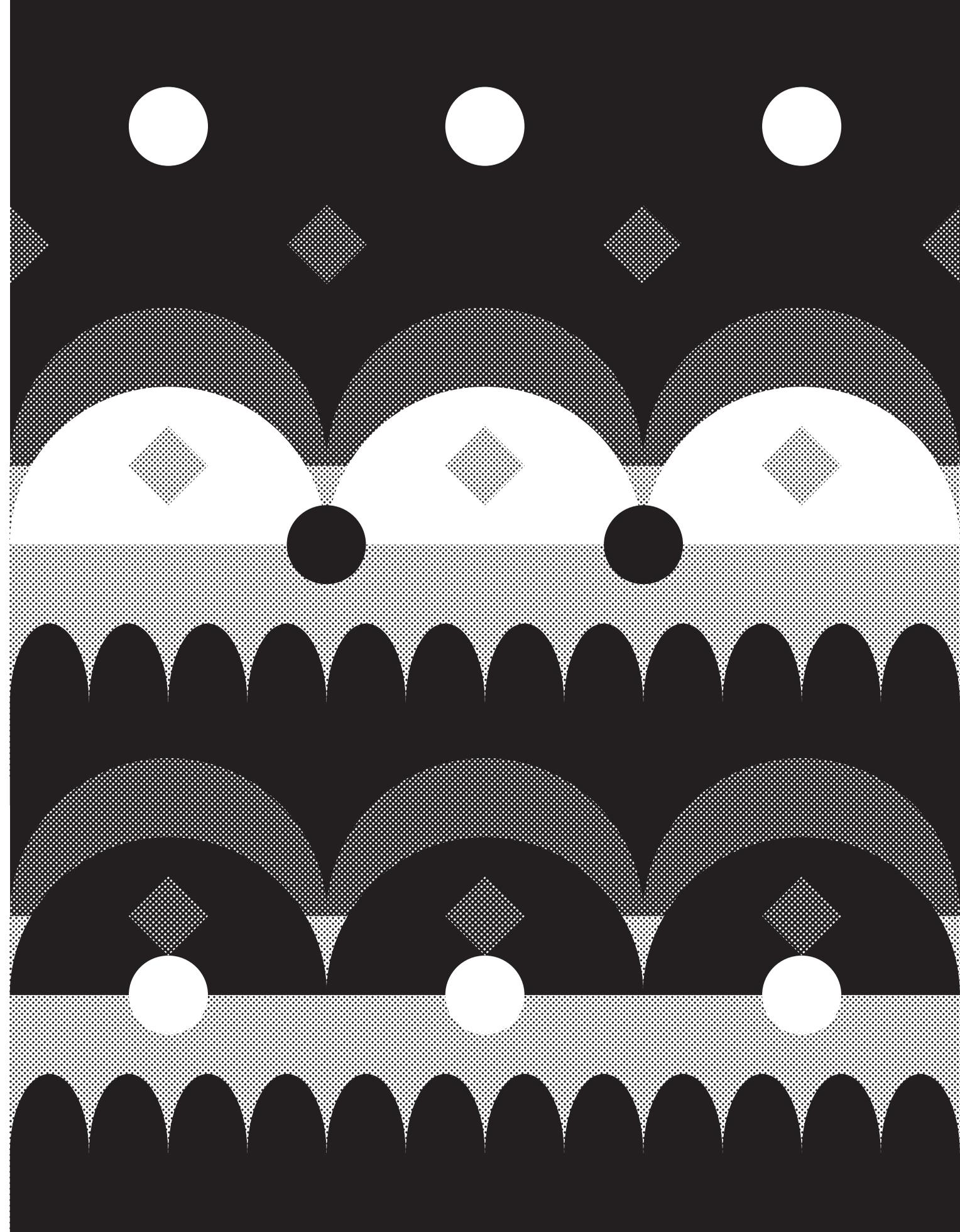
de acá, directores, y cuando se arreglo todo me vine, ¿no? Como todo el mundo.

● Que no hice todavía? Bueno, ahí es un poco difícil. Digo, porque a mí me interesaba la estructura muchísimo, ¿verdad? Y después a los escultores también les hacía el

montaje. Después me dejó de interesar. Pero lo que realmente quisiera hacer, porque nunca pude por tiempo o por mala organización mía, es un espectáculo con alumnos en la calle. Pero solamente plástico. Eso requiere no solo tiempo; no basta únicamente con tener ganas, sino tener gente que te apoye, gente que te dé un espacio enorme, y económicamente es muy difícil. Digo, no es tan fácil mantener la estructura de un espacio que sea vivo y, además, plásticamente tiene que ser... cuando digo entretenido que no quede frívolo, sino que a un espectador le interese plásticamente y que eso diga algo, ¿verdad? Que es lo que pasa con las obras plásticas. Yo siempre digo a los alumnos que vos te armás una escenografía, unas luces, un todo, pero lo que falta realmente es el público, digo, el público es parte fundamental de todo espectáculo, no para que lo vean, sino para que se sienta eso; ver lo que está pasando y situar una cosa plástica sola. Tienes que tener esa media hora, un entretenimiento, entre paréntesis, para que plásticamente eso funcione. Esto que yo podría inventar tiene que tener un principio, un final y un desarrollo, en el medio que pase algo para emocionar a la gente o para decirles algo. Todo eso me quedó pendiente y vos decís: ¿Estás amargado? No. Creo que se pasó un cachito el cuarto de hora. Cuando era más joven hacía diez escenografías al año. Era una locura. Iba de un lado a otro. Durante veinticinco, treinta años me pasé así; ahora ya no, por supuesto. Entonces todo eso me comprometía y todo lo que yo inventaba para hacer se me borraba. Te transformás en un tipo que no tiene infraestructura para parar, pero las ilusiones todavía existen.

Si tuvieses que enmarcar líneas en cuanto a la historia de la escenografía en Uruguay ¿Qué referentes podés mencionar?

Los referentes escenográficos? Los que tengo como referente son: Claudio Goeckler, que es de mi edad, me parece; Hugo Mazza, Carvalho y Mario Galup, tres tipos que han trabajado mucho y que vi más o menos en acción, y Halty, que era anterior a Galup y Mazza. Ellos son referentes por su experiencia. Carvalho hizo bellas artes también. Me parece que tocaba por bellas artes y todos venían de allí.





Dante Alfonso

D
a
n
t
e

A
l
f
o
n
s
o



1

1 · "Un cielo de diamantes"
2 · "Cuentos de hadas"
3 · "¿Estás ahí?"

2



D
a
n
t
e

A
l
f
o
n
s
o



3

Beatriz Arteaga



1

- 1 · "Blackbird"
- 2 · "Príncipe Azul"
- 3 · "Las Traquinias"



3



2

B
e
a
t
r
i
z

A
r
t
e
a
g
a

B
e
a
t
r
i
z

A
r
t
e
a
g
a

Enrique Badaró



1

E
n
r
i
q
u
e

B
a
d
a
r
ó

2



1 · "Leyenda"
2 · "Leyenda"
3 · "Leyenda"

3

E
n
r
i
q
u
e

B
a
d
a
r
ó



Gerardo Bugarín

1



1 · "Whiteman y Cararreja" Comedia Nacional. Foto Castagnello
2 · "Whiteman y Cararreja" Comedia Nacional
3 · "Detrás del Olvido" Foto Castagnello

G
e
r
a
r
d
o

B
u
g
a
r
í
n



2



3

G
e
r
a
r
d
o

B
u
g
a
r
í
n

Eduardo Cardozo

E
d
u
a
r
d
o

C
a
r
d
o
z
o

- 1 · “Móvil”
- 2 · “La Cabra o Quien es Silvia”

1



2



E
d
u
a
r
d
o

C
a
r
d
o
z
o

Ivon Delpratto

1



1 · "Rapsodia" 2011. Escenografía realizada en colaboración con Lucía Tayler, para el grupo Efímero Teatral.

2 · "La cantante calva" de Eugène Ionesco 2012. Escenografía realizada en colaboración con Lucía Tayler, para el grupo Efímero Teatral.

3 · "La cantante calva" de Eugène Ionesco 2012. Escenografía realizada en colaboración con Lucía Tayler, para el grupo Efímero Teatral.

2



3



I
v
o
n

D
e
l
p
r
a
t
t
o

I
v
o
n

D
e
l
p
r
a
t
t
o

Gerardo Egea

2

1



G
e
r
a
r
d
o

E
g
e
a

G
e
r
a
r
d
o

E
g
e
a

1 · "Cuartito Azul" Foto Castagnello
2 · "Las Descentradas" Foto Castagnello
3 · "Contracciones"

3



Hugo Gargiulo

2



H
u
g
o
G
a
r
g
i
u
l
o

1



1 · "Leyenda"
2 · "Leyenda"
3 · "Leyenda"

3

H
u
g
o
G
a
r
g
i
u
l
o

Claudio Goeckler

1



1 · "Leyenda"
2 · "Leyenda"

C
l
a
u
d
i
o

G
o
e
c
k
l
e
r



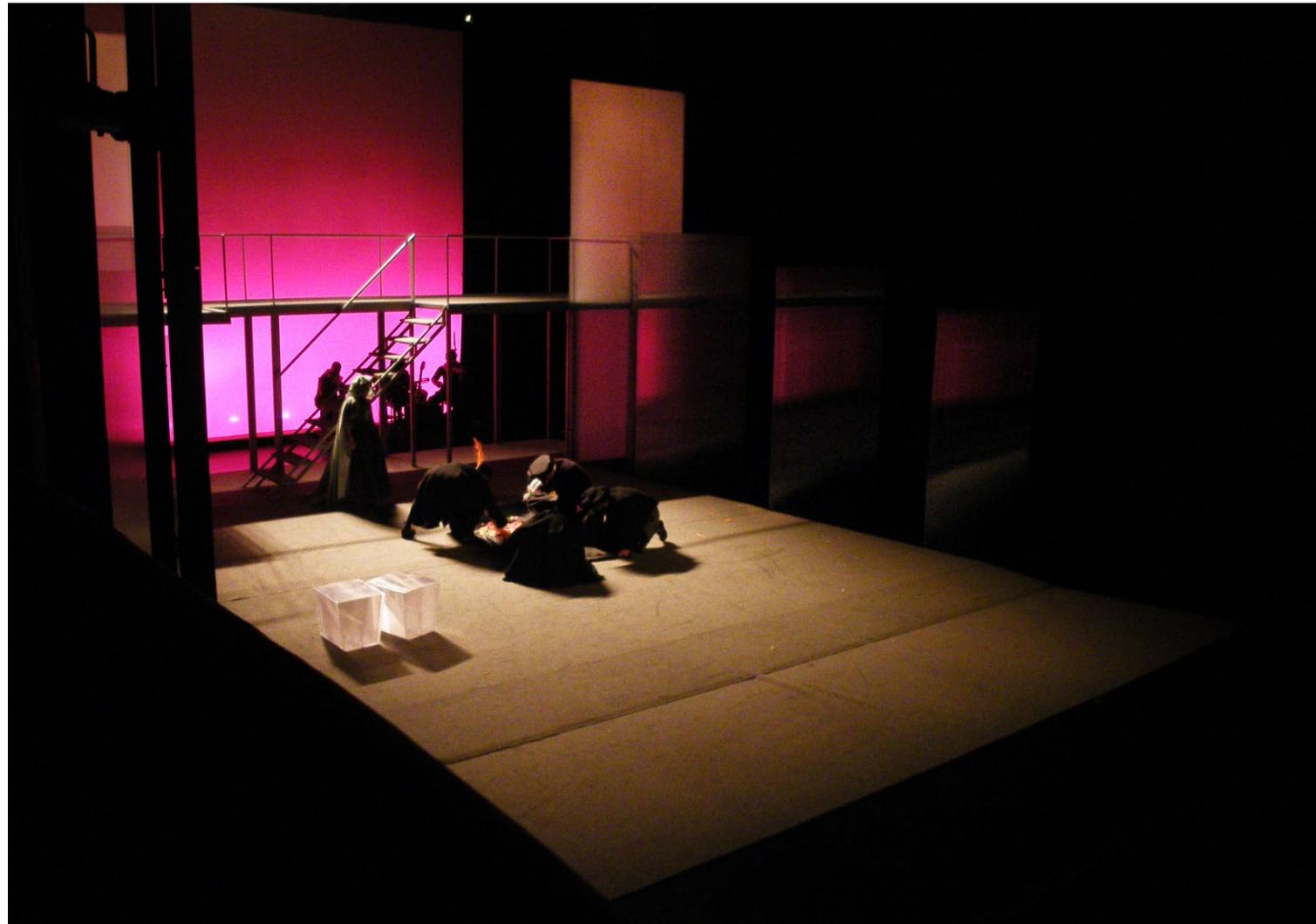
2

C
l
a
u
d
i
o

G
o
e
c
k
l
e
r

Paula Kolenc

1



1 · "La Dama Boba"
2 · "Leyenda"
3 · "Leyenda"

2



3



P
a
u
l
a

K
o
l
e
n
c

P
a
u
l
a

K
o
l
e
n
c

Hugo Mazza

H
u
g
o

M
a
z
z
a



1

1 · "La Otra Madre"
2 · "Escuela de Escándalo"
3 · "La Dama Boba"

2



3



H
u
g
o

M
a
z
z
a

Hugo Millán

1



1 · "Conventillo de la Paloma"
2 · "Crónica de un Crimen"
3 · "Crónica de un Crimen"

2



3



Nino Patrone

1



1 · "Leyenda"
2 · "Mustafá" 1973
3 · "El Organito" 1973

2



3



N
i
n
o

P
a
t
r
o
n
e

N
i
n
o

P
a
t
r
o
n
e

Osvlado Reyno



O
s
v
a
l
d
o

R
e
y
n
o

1

1 · "Leyenda"
2 · "Leyenda"
3 · "Leyenda"

2



O
s
v
a
l
d
o

R
e
y
n
o

3



Impreso en Montevideo, Uruguay, enero de 2016.

