

SZUCHMACHER. EL ARTISTA TOTAL

Andrea Carina Jaet Carvajal¹
Scarone Samanta

Resumen

Como parte de la asignatura Proyecto Curatorial I perteneciente a la carrera de Licenciatura en Curaduría de Artes de la Universidad Nacional de las Artes, se realiza una entrevista al director de teatro, regisseur, docente y curador-programador Rubén Szuchmacher como trabajo final del año 2018.

En ella se desarrollan temas referentes a su vasta formación en el campo de las artes, tomando como eje el cariz ecléctico de su trayectoria por distintos lenguajes artísticos, saberes especializados y sus tiempos de programador del FIBA. Además, nos ofrece un esbozo de lo que nos podría deparar el futuro teatral “pre-pandémico”.

Palabras clave: Curador- trayectorias- teatro

Abstract

As a part of the subject Curatorial Project I that belongs to the Bachelor's Degree programme in Arts Curatorship at the Universidad Nacional de las Artes, an interview with the theater director, regisseur, teacher and curator-programmer Rubén Szuchmacher is conducted as a final assignment of the year 2018.

It develops issues related to his vast training in the art field, focusing on the eclectic nature of his career journey through different artistic languages, specialized knowledge and his time as FIBA's programmer. In addition, he gives us a glimpse of what the "pre-pandemic" theatrical future could bring.

Key Words: Curator- career journey-theater field

¹ Licenciada en Curaduría de Artes. UNA. andrea.jaet@gmail.com

Un multifacético Rubén Szuchmacher se confiesa como curador aunque prefiere definirse como gestor cultural. En un diálogo con futuros curadores, ofrece un recorrido sobre su trayectoria a través de las huellas de la memoria en vistas de contribuir en la reflexión sobre las problemáticas del ágora artístico, la metodología de trabajo, la gestión pública y las nuevas tecnologías.



Viendo un poco tu trayectoria, podríamos definirte en términos del ideal wagneriano como la “obra de arte total”, más bien como el “curador de arte total” porque has desempeñado una tarea formidable con tantos roles en el campo artístico... sin embargo, ¿te definirías como “curador”?

No, en general tuve bastante resistencia a tener ese título. De hecho, ahora en el Cervantes participo de la “Mesa de curadores”; me resulta algo así como la “Mesa de los Galanes”, aunque hay una galana, digamos, o dos. (risas)
Convengamos que es un término extrapolado, muy usado en el ámbito de las artes visuales, en todo caso prefiero definirme más como “gestor cultural” o “programador” que son tareas que efectivamente ejercí y sigo realizando. “Curador” por momentos me parece un exceso, pero es una cuestión puramente semántica, digo, mi trabajo ha sido el de un “curador”, veamos, el festival del Rojas desde la selección a la programación, la decisión final era mía, aunque tuviera colaboradores que plantearan determinadas cosas, eso es un trabajo curatorial, está claro. Lo que pasa es que soy de una generación que no usaba la palabra y me acostumbré a no aplicarla, entonces, cuando la pongo en mi boca me suena rara. Con Graciela Schuster, mi co-equiper, hacemos chistes al respecto con la palabra *comisario*, que se usa en España o *comissaire* en francés, nos resulta divertido todo el significado que alberga la palabra *comisario* en nuestra sociedad. Insisto cuando

fue toda esta cuestión en el Cervantes y se decidió ponerle “Mesa de Curadores”, yo era uno de los más escépticos, pero para “el afuera” funciona como una manera de visibilizar los espacios donde las personas pueden discutir acerca de “esto” y ayudar a pensar en la selección de lo que se podrá programar. Pero sí, confieso que lo he sido.

¿Cómo iniciaste tu labor en las artes escénicas?

Siempre es un lío para mí definir eso, de hecho, estoy escribiendo un libro al respecto de cómo fue que me convertí en artista. Hay una doble fuente, la música que era lo predestinado (estudié música de chiquito) y el teatro. Eran prácticas habituales de una familia judeo-comunista de la época, cuestiones muy fuertes respecto de que los hijos debían realizar una cantidad de actividades. A los 15 años fui bailarín en la compañía de Adriana Coll, también tomé clases con Adriana Barone, bailarina moderna de los años 60's... También en el IFT fui titiritero. Asistente de Hugo Midón; sonidista profesional y asistente del músico Carlos Gianni. Mi desarrollo musical era complejo porque no lograba tener una gran destreza, era más fiaca en términos técnicos, si bien tocaba el piano y la flauta no conseguía completar las ocho horas de práctica por día con el instrumento. Para ese momento, el Colón era el mejor lugar donde desarrollar lo musical con las otras artes y es allí donde obtuve el título académico de Regisseur. Todos esos años son un *bildus roman*, años de conocimiento muy signados por la militancia y la efervescencia política, dictaduras, etc., etc.

A mediados de los 70's me dediqué a la docencia y apareció la idea de la actuación, trabajé con Jaime Kogan y con Laura Yusem en los 80's y más tarde, se volvió a cruzar la dirección. Lo primero que dirigí fue un espectáculo de Marikena Monti, en el Teatro La Piedad, pero “El desalojo” de Sánchez inició de nuevo el pensarme como director. Mi primer acto como gestor fue coordinar un ciclo de danza en el teatro Planeta, en ese momento trabajé con los bailarines que estaban cerca de Oscar Araiz, sector de la danza moderna que actuó como semillero, generando maestros de maestros.

Para 1982 había fundado la escuela, como muchos otros, de alguna manera me incluí en la diseminación de los teatros independientes... creo que estos serían los mojones, por ahora apelo a mi memoria, aunque tengo algo más procesado y alguna otra cosa un tanto caotizada.

¿Te consideras una persona con vocación archivista?

Sí, claro. Creo en la preservación, en la memoria... siempre consideré que este era un país derrochón, así como derrocha comida, recursos humanos, derrocha memoria. No basta con recordar los hechos históricos sino recordar por ejemplo el Di Tella y toda la gente que pasó por ahí.

He vivido en Alemania un tiempo y me encantaba ir a los archivos y decir “Ohh!”. La misma televisión funcionaba como archivo, recuerdo inclusive que grabé con un VHS un programa de los años 60's que pasaban por el cable, cosa que nosotros no tenemos dentro de la programación normal. En ese sentido “somos memoria”, no digo que cada persona tenga que convertirse en museo, como diría Vivi Tellas, pero los que tenemos una edad avanzada somos la memoria de toda una cantidad de cuestiones.

En lo personal, me interesa básicamente porque uno de los métodos de trabajo de los que me valgo es la historicidad. Siempre estoy pensando la manera de cómo aplicarla. Veo con qué dialoga esa obra, es decir, que hubo previamente, aunque no lo sepa, está contenido en la cultura. Este tipo de revisionismo (pasado-memoria- historia) sirve para

no dar por nuevo lo que no es porque eso produce confusión tanto en los procesos



artísticos como en los curatoriales. No se puede negar la historia porque está ahí, entonces, rastrear antecedentes, formas precedentes y hasta dónde llegaron es parte del trabajo...

Si algo es disruptivo no es porque salió de un repollo, la historia avanza a saltos, pero ese salto no se hizo de la nada, es como creer en el milagro o en Dios... es otro sistema de pensamiento que yo no aplico, el mío es un poquito más materialista. (risas)

Mencionaste a la historicidad como parte de una metodología para el desarrollo de tus proyectos, qué otros aspectos metodológicos podés mencionar.

Me pasa lo siguiente, en la primera edición de la Bienal de Arte Joven como en el Festival del Rojas, el ciclo de danza u otras tantas programaciones, siempre aparece el intento de mostrar un estado de situación.

No trabajo sobre mi gusto, trato de distanciarme del “a mí me gusta...”, cuando el gusto personal entra en juego me parece una arbitrariedad porque nadie es tan interesante como para que su gusto sea un criterio de selección, me da la sensación de una nota en una revista de modas “Qué le gusta a Messi?”, está perfecto para hacer eso, “¿cómo decora Messi su casa?”, él que haga lo que quiera pero, me parece que cuando alguien trabaja en esta actividad y se vincula a la distribución de material cultural hay determinados lineamientos que no se van a trazar.

Parte de mi trabajo empieza a aparecer con la posmodernidad, momento en que todo se funde y no ya definido en términos excluyentes, por tanto, prefiero un estado de situación como diagnóstico de lo que hay para encontrar lo más representativo o significativo en los tiempos que vivimos. Esto es aquello que no tiene la capacidad de mostrarse por sí mismo o que no tiene posibilidad de ser visto sea por el sistema de distribución o por la incapacidad de la gente... igual, antes de una metodología estricta uno tiene que pensar que cada situación o institución genera un modelo curatorial particular. Por ejemplo, puedo entender el eje curatorial que mantiene Tantanian en

relación con lo que se venía trabajando desde la gestión anterior, pero no sé por cuánto tiempo ese planteo puede ser sostenido porque las condiciones de trabajo y las problemáticas artísticas se modifican de manera vertiginosa. Concretamente, dentro de poco va a haber que hacer alguna que otra modificación. Con esto quiero decir que el diagnóstico y el análisis es una herramienta constante. Se debe analizar, en cada momento y lugar, el esquema de gestión (instituciones- productores- destinatarios- potenciales destinatarios) para poder elaborar los criterios que operen sobre el proyecto, porque no es lo mismo plantear una actividad en un museo de la ciudad de Buenos Aires que hacerlo en Trenque Lauquen con artistas locales.

Por eso, me parece importante hacer este ejercicio para pensar situaciones curatoriales o de gestión, ir a lugares que ni siquiera están favorecidos, que no tienen historia o poseen alguna rara, es decir, donde lo artístico no tiene lugar como un problema para reflexionar sobre el espacio, qué lugar se elige, cómo se mostraría lo que se va a mostrar, cómo se involucrarían los participantes.

¿Cómo fue tu experiencia como Director del Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA)?

El festival venía siendo, en sus ediciones anteriores, una especie de demostración de los mejores espectáculos de la oferta teatral. Estaba bien en su primera formulación en 1997, pero con el tiempo y la experiencia había que realizar alguna modificación. Con el co-director Alberto Litalini nos planteamos cuál era el público que asistía al festival: ¿los habitantes de la ciudad o los artistas del teatro de la ciudad o del lugar donde se produce? La idea era que las obras que venían dialogaran con los colectivos u obras que se desarrollaban en la ciudad y tenían conexiones de corte político, estético o de forma. No fue comprendido, hubiese necesitado más ediciones para plasmarlo. Otro de los cambios que se realizó fue la manera de comprar las entradas y de retirarlas y la relación con los teatros independientes que participaban del festival. Antes lo padecían, después de la modificación hasta ganaron dinero. Se empezó por comprar las entradas por internet. Antes tenían que hacer cola a las 10 de la mañana para retirar la entrada de los espectáculos nacionales. Era un tanto discriminador. Debía tener tiempo y no trabajar para estar en la sala a las 10 AM.

Dentro de la programación se pensó en mostrar las ciudades y no los países, porque este era un festival de la Ciudad de Buenos Aires. Hubo un ciclo curado por Hugo Salas que se llamó Cámara Hamlet con la recopilación y proyección de todas las versiones filmadas de *Hamlet*. Otro ciclo de música *Pequeña música nocturna*, una serie de recitales de músicos de obras de teatro. Y talleres que se realizaron entre 1 y 5 días por los grupos que presentaron obras en la programación local a modo de intercambio con la comunidad. Todos tenían que ofrecer un taller para que haya un ida y vuelta entre el realizador y el espectador. Fue el primer FIBA del macrismo y eso no fue bien recibido. El día de la inauguración teníamos en la puerta de Harrod's un escrache con gente de teatro y a la noche estaban en el cóctel brindando, las mismas personas. Hubo mucha resistencia, pero ese lugar era un espacio ya creado de antemano y funcionando.

¿Es muy difícil trabajar en la gestión pública?

Siempre es difícil, porque en nuestro país la gente no entiende que existe más allá de los gobiernos. Y hay que defenderla como tal. En Barcelona la gente no se plantea de ninguna manera lo que tiene o no que haber en el Palau de la Música. Hay una comunidad que piensa que ese lugar tiene que estar para defender la idea de cultura catalana. En Argentina los espacios siempre están cuestionados para ser cerrados. En Buenos Aires vivimos en una ciudad que pone en tensión al artista por si tiene que ser subsidiado o no. En la gestión pública lo importante es tener un buen jefe, un buen Ministro de Cultura. Lo público es un problema en cuánto no se entienda para qué está. Los espacios dependientes del trabajo de los empleados gremializados bajo convenios muy estrictos se hacen muy difíciles. Las instituciones van perdiendo el sentido de porque se crearon al sujetarse a las demandas de los empleados que no tienen que ver con la creación de obra. En este momento estoy trabajando en el Teatro Argentino de La Plata y por ejemplo es más difícil y caro trasladar a la orquesta del teatro a la catedral, que son 4 cuadras, que traer a la Filarmónica de Berlín, por las horas extras, los seguros, etc. Hay reivindicaciones que son correctas, por supuesto, pero el ensayo dura 3 horas y la obra dura 4... ¿qué se hace? Se ensaya 3 horas y la última hora sale más floja. Entonces hay que replantearse qué tipo de programación manejar en base a los tiempos estipulados de ensayos. No programar nunca una obra que no se pueda ensayar entera. En el Colón estábamos en medio de una escena y los pianistas dejaban de tocar, *“nosotros no podemos seguir porque nos van a castigar”*, respondían. Yo tenía que hacer un compensatorio para que tocaran los últimos 8 minutos que sobraban de las 3 horas de ensayos. Y frente a esto uno tiene que replantearse también cuáles son los criterios de curación hoy por hoy. Estoy contento de hacer la obra en el Teatro Argentino, pero a la vez en las condiciones actuales es un error hacer esta obra porque ahí es donde hay que pensar el concepto material.Cuál es la relación entre lo que uno puede programar y las condiciones de producción existentes, entonces puede ser que lo que uno pueda programar corra algo de las condiciones, pero nunca puede correrlo tanto como para que destruya lo que uno quiere programar, la idea original. Hay que hacer un gran análisis espacial y el espacio no significa sólo los metros cuadrados sino un constructo. Nunca hay que exhibir lo que no se pudo. Ahí hay que practicar la astucia, con lo que se tiene lograr la mayor eficacia. Eso es lo que no tiene que estar presente, con el poco dinero o las tres cosas que tengo, ¿qué hago? Y ahí es cuando la gestión cultural o la curaduría se empiezan a estudiar, cuando el Estado se retira.

¿Cómo te manejas con las tecnologías en escena?

Como director de teatro sigo prefiriendo un teatro que no sea minusválido frente a las artes audiovisuales, salvo honrosas excepciones. Me parece que cuando el teatro incluye determinadas cuestiones que tienen que ver con las artes audiovisuales, en realidad se colocan en lugar de minusvalía está diciendo: a mí me gustaría hacer cine, pero no puedo entonces hago teatro. Me parece que por otro lado el uso de ciertas tecnologías tipo mapping o video tienden a resolver la temática de “es más fácil o más barato” poner un paisaje en una proyección que un telón. El problema es cuando el nivel audiovisual empieza a competir con lo propio del lenguaje teatral que es la tridimensionalidad chocando con lo bidimensional, se genera un problema del orden de lo neurológico en el campo de la percepción, uno puede estar con la persona que más ama en la vida y creer que va a ser el día más feliz de su vida, pero si hay un televisor adelante uno va a mirar el televisor. Sigo prefiriendo el trabajo sobre los materiales directos o sobre la luz. Me sigue ganando la materialidad del teatro.

Porque no estamos hablando de tecnologías de mejoramiento en los escenarios, que sería lo que deberían tratar de solucionar en los teatros. Es muy complejo el tema de la

utilización de tecnología en un país donde los sistemas electrónicos son muy precarios, donde se corta la luz, se cortan o se queman los cables. Hay una famosa anécdota de una obra que hizo García Wehbi en la Facultad de Derecho con un mapping... en un momento desapareció una columna de proyección. ¿Qué había pasado? Una persona de seguridad sacó un enchufe para enchufar el cargador de su teléfono celular. Entonces vos decís el tipo que desenchufó tenía problemas pero el que puso la zapatilla a la vista también... Y en este país todo depende de una zapatilla...

Realizada en Buenos Aires el 10 de octubre de 2018 por Samanta Scarone y Andrea Jaet