



FORMA, NUDOS Y TRAMAS

ENTREVISTA A CYNTHIA EDUL SOBRE SU CONFERENCIA PERFORMÁTICA

FORM, THREADS, AND PLOTS

INTERVIEW WITH CYNTHIA EDUL ABOUT HER PERFORMATIVE LECTURE

MAITÉ SOLEDAD RODRIGUEZ
maite_sr_13@hotmail.com

PAULA SIGISMONDO
paulasigismondo@gmail.com

Instituto de Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL).
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Resumen

Este escrito recupera la entrevista realizada a Cynthia Edul. Allí reflexiona en torno a su conferencia performática *El punto de costura* (2023-2024), realizada junto con la música, compositora y performer Guillermina Etkin, en El Galpón de Guevara y Arthaus. Para adentrarnos en esta experiencia, la selección de preguntas apunta a enfatizar en las operaciones comunes entre el arte textil y la performance, a partir de la huella como rastro de la acción del cuerpo. Los textiles mediados por esta acción, el gesto y su proceso operan como materiales artísticos fundamentales, implicando la utilización del cuerpo que actúa como eje de un discurso narrativo y de la forma de la obra.

Palabras clave

Cynthia Edul; trama; nudo; performance; textil

Abstract

This writing recovers the interview with Cynthia Edul. In it, she reflects on her performative conference «El punto de costura» (2023-2024), carried out together with the musician, composer, and performer Guillermina Etkin, at the Galpón de Guevara and Arthaus. To get into this experience, the selection of questions aims to emphasize the common operations between textile art and performance, from the imprint as a trace of the body's action. The textiles mediated by this action, the gesture and its process operate as fundamental artistic materials, involving the use of the body, which acts as the axis of a narrative discourse and the form of the work.

Keywords

Cynthia Edul; weft, knit; performance; textile



«El asunto es identificar el punto de costura.
O descifrarlo.»
Guillermina Etkin y Cynthia Edul (2024)

Cynthia Edul (1979) [Figura 1] es novelista, dramaturga, directora de teatro y gestora cultural. Es licenciada en Letras por la UBA y en Dramaturgia por la EMAD. Dirige la Maestría en Gestión de la Cultura de la Universidad de San Andrés. Como curadora de artes escénicas, cocreó Panorama Sur –Plataforma de reflexión sobre las artes escénicas– y en 2022 Paraíso club de artes escénicas. Es autora de las novelas *La sucesión* y *La tierra empezaba a arder. Último regreso a Siria* y de las obras de teatro *Miami*, *A dónde van los corazones rotos* y *El punto de costura*.



Figura 1. Cynthia Edul. Gentileza @GiulianaMigaleRocco

Nos reunimos con Cynthia el 07 de junio de 2024 en el Barrio de San Cristóbal, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, a fin de ahondar en la trama de la conferencia performática que presenta con Guillermina Etkin, *El punto de Costura* (2023-2024).

Paula Sigismondo (PS): Lo primero que te queríamos pedir es si podés hacer una síntesis sobre la trama de la obra.

Cynthia Edul (CE): La conferencia performática *El punto de Costura* (2024) trata sobre el regreso a los oficios del textil. Un reencuentro con el oficio de origen y la empresa textil familiar Jacinto Edul e Hijos. A partir de ese hilo, que es el regreso a los trabajos familiares, se amplifica la mirada sobre los textiles, y cómo ellos dieron forma al mundo, al enhebrar todas nuestras tramas: el lenguaje, el arte, la literatura, las resistencias, la subjetividad y nuestra

cosmovisión. Es decir, cómo a partir del regreso a los oficios textiles se va hacia el universo de los textiles en la historia de la humanidad. Esa es un poco la trama de la obra.

Maité Rodríguez (MR): ¿Cómo fue el proceso de trabajo de la conferencia performática? ¿Cuál fue la hipótesis tanto de la forma de la obra como del material teórico?

CE: Vengo, hace muchos años, estudiando a una serie de artistas libaneses que producen sobre la guerra civil de allí, la cual duró alrededor de 16 años —de 1974 a 1990—. Estos artistas trabajan en la activación de un archivo sobre la guerra civil del Líbano. El Líbano no tiene memoria de la guerra civil. Es interesante ver cómo, a través de las conferencias performáticas, Rabih Mroué y Walid Raad activan abordajes de la memoria de esa guerra. Por su parte, Walid Raad, artista multidisciplinario libanés¹ con su proyecto *Atlas Group*, propone la conferencia performática como este espacio de cruce entre las artes escénicas y las artes visuales. Es muy interesante la obra de ambos artistas. Estaba estudiando estos procedimientos en donde las conferencias no tienen un carácter académico y que, a través del trabajo con las imágenes y con diferentes materiales, pueden activar reverberancias escénicas que nos llevan a otro tipo de conocimiento. Es decir, formas de acceder a saberes que no son saberes académicos, sino que se pueden incorporar a partir de lo que la performance, como tiempo presente y como pregunta, permite abrir.

También existe otro antecedente importante para mí. Hay una artista argentina-brasileña que se llama Paloma Vidal. Ella es escritora, performer y armó un ciclo en Brasil que lo denominó *Em Obras*, *Obras en Proceso* (2016-2019), del cual participé. Paloma convocaba a artistas de diferentes disciplinas —fotografía, cine, literatura, ensayo— a abrir el archivo de un proyecto que ellos mismos estuvieran desarrollando o creando en ese momento. Este ciclo se construyó partiendo del texto *La preparación de la novela de Roland Barthes*.² Él planifica todo el curso de *La preparación de la novela* para la novela que quería escribir y entonces muere, la novela nunca se escribe, pero, finalmente, *La preparación de la novela* es la novela.

En el momento que me convocan para participar del proyecto *Em Obras*, yo estaba trabajando mi segunda novela, que es la novela del regreso a Siria, a la tierra de mis abuelos. Mi viaje se desarrolla unos meses antes de la primavera árabe. Ese fue un momento muy particular y complejo, mi familia se quedó viviendo en Siria en medio del conflicto armado y nosotros acá en Argentina. Todo ese archivo del regreso al origen familiar, pero al mismo tiempo el conflicto político, formó parte de una investigación que termina en la novela *La tierra empezaba a arder. Último regreso a Siria* (2019). Hice una suerte de lectura performática del archivo que estaba trabajando mientras escribía. Ese archivo cambiaba en cada *performance* porque yo iba avanzando. Sacaba una cosa, entraba otra, hasta que salió el libro y pudo cerrarse.

¹ Sus trabajos incluyen fotografía, video y ensayos literarios.

² Roland Barthes, *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980* (2005). Siglo XXI editores.

Retomando la idea del proyecto de Paloma Vidal, ella convoca a un segundo ciclo que se titula *Las mujeres y el trabajo*. Allí me invita a desarrollar una lectura performática que se presentaría en San Pablo, Brasil. Para ese momento, ya había empezado a trabajar con los textiles así que decidí tomar esta trama del regreso a los oficios textiles familiares como tema. El primer abordaje fue construido como lectura performática. Estaba sentada frente a la computadora mostrando imágenes de archivo, y sobre eso iba leyendo algunos textos que había escrito. Este archivo abría campos imaginarios. Ese fue el primer corazón de la obra, que duraba 30 minutos.

MR: Estos textos que nos comentas ¿son textos propios o citas que vos vinculás?

CE: No, son textos que yo escribía y los linkeaba con imágenes de archivo; eran archivos muy diversos. Esto es algo que a mí me interesa mucho, el trabajo que hace Rabih Mroué, con el archivo no calificado. Él trabaja con la *deep web*, es decir, con archivos de internet de baja calidad. Es una decisión deliberada que está en línea con su idea de investigar cómo hacemos para habitar en un mundo sobrecargado de imágenes; de cómo estas imágenes operan sobre nuestro *sensorium* y cómo hacer para recuperar el aura de la imagen. Sobre todo, en la imagen de guerra o la imagen de conflicto político que es lo que trabajan ellos. Me quedé con esta idea. En mi caso la traduje en ver cómo hacer para recuperar y restituir el aura de la imagen. Me interesaba trabajar el archivo desde ese lugar, y la escritura se vinculó con esa intención de restitución. Ahí es cuando entra la *performance* como un medio que me permite activar el archivo, porque la performance se caracteriza por ser puro presente, por más que lo repitas nunca es el mismo acontecimiento. Eso le da una actualización que hace hablar al archivo.

Esa potencia que da un archivo tan disímil. Que está conformado por diversos materiales: un archivo familiar mío, de fotos y trabajos [Figura 2]; el archivo del negocio textil de mi familia, que establece la materialidad de los textiles [Figura 3 y 4], y después un montón de materiales que íbamos juntando y que tienen que ver con la investigación. Pero vale la aclaración, la investigación está recortada en función de la trama de la obra.



Figura 2. El punto de costura en El Galpón de Guevara. Intérpretes: Cynthia Edul y Guillermina Etkin. Gentileza Cynthia Edul



Figura 3. Local de Telas Jacinto Edul e hijos –local familiar–. Gentileza Cynthia Edul



Figura 4. Telas del local familiar Jacinto Edul e hijos. Gentileza Cynthia Edul

PS: En la conferencia hablás de lazos o cordeles, retazos y nudos. ¿Qué cosas que estaban sueltas se unen por tu acción en escena?

CE: Algo que para mí *estaba* y solamente había que iluminar era la relación entre lo social y lo individual. Considero que ese *lazo* es el más importante de la conferencia. ¿Cómo el tiempo social escribe en el tiempo individual? ¿Cómo se establecen estos entramados?

Pero después, por ejemplo, aparecían los artistas textiles, como Feliciano Centurión. Él... expresa una vulnerabilidad propia, propia de la conferencista quiero decir. Pero se narra a través de su experiencia. Entonces, finalmente el textil funciona como analogía. Por su propia textura tiene una conexión, una adaptabilidad, una conexión con los cuerpos, una sensación de protección. Y yo creo que ahí, digamos, se unían estas escenas que no naturalmente estaban unidas.

Otro interés era que el textil pudiera decir lo que la obra no puede decir. Por ejemplo, hay una escena que termina con la muerte de mi padre. La escena que le sigue habla sobre un tipo de molusco, un caracol [Figura 5]. En concreto, la herencia está contada por el caracol y por la tintura que este produce. Entonces, eso que no se puede enunciar de manera directa, el caracol lo condensa y sublima. Al mismo tiempo, hablo de la dictadura militar y los obreros textiles. Luego, aparecen las arpilleristas chilenas, que son la voz de esas escenas de violencia estatal. Quería jugar con los motivos, dando cuenta de cómo, a partir de los hilos, podés enhebrar una cantidad de escenas sostenidas por la urdimbre.



Figura 5. El punto de costura en El Galpón de Guevara. Intérpretes: Cynthia Edul y Guillermina Etkin. Gentileza Cynthia Edul

Tiene que quedar muy clara la urdimbre. Es por ello que tuve que aprender a telar para hacer la obra. Tomé clases de telar con una artista que se llama Dina Resca, que es una artista textil, y ahora es mi maestra de telar. Ella fue quien me prestó el telar que forma parte de *El punto de costura* [Figura 6]. Guillermina Etkin también aprendió a telar, las dos tomamos varias clases. Dina nos explicó algo que en un principio estaba en la obra y después lo tuve que sacar, porque la obra estaba muy larga, y tuvimos que recortar un montón. Ella nos decía, la urdimbre es lo que sostiene. La trama *va y viene*, pero la urdimbre es lo que sostiene, es la estructura. Entonces, algo de eso se vincula con la estructura narrativa. La estructura que queda por debajo, la urdimbre casi nunca se ve, pero es lo que sostiene el texto. Retomando, la urdimbre de la conferencia tenía que estar muy clara. No podía entrar cualquier cosa. Hay un montón de escenas que quedaron afuera en el proceso de selección del archivo que era muy extenso, otras fueron recortadas porque entendíamos que ya estaban representadas en otras escenas. Pero a mí me parecía que el trabajo que tenía que hacer tenía que ver con la posibilidad de empezar a tirar de los hilos. Y cuando tiraba de un hilo, empezaban a aparecer estos colores y nudos y lazos que decís vos, o las posibilidades de enhebrar retazos que no eran un todo previamente.



Figura 6. El punto de costura en ArtHaus. Intérpretes: Cynthia Edel y Guillermina Etkin. Gentileza Cynthia Edel

Por otro lado, algo que trabajé y no entró en la obra, pero sí está contemplado en el libro, es la idea del *patchwork* como procedimiento de construcción. El *patchwork* implica la costura de piezas de textil para conformar una unidad a partir de retazos. De ahí que adquiere un montón de significados. En esta misma línea, en Japón hay una práctica que viene del budismo, que es el *boro* [ぼろ].³ Se trata de un tipo de costura hecha de retazos. Como las clases populares no podían vestirse con algodón, porque el algodón era de la aristocracia, se vestían con tela de cáñamo. A través del *sashiko* –tipo de puntada continua muy resistente– podían unir retazos, reparar y reutilizar viejos textiles o vestiduras, de manera que esos trajes pasen de generación en generación y guarden la memoria de la familia. La obra tiene en su construcción la idea de *patchwork*, en el sentido de unión de distintos acontecimientos a través de procedimientos que vienen del textil.

MR: El sonido es parte fundamental de la obra. ¿Cómo fue ese proceso de trabajo conjunto con Guillermina Etkin en una obra tan personal y autobiográfica? ¿Cómo se entrama el universo sonoro en la obra? Podés contarnos algunos criterios.

CE: Yo quería cruzar el texto con otros artistas y otras disciplinas. En un momento había pensado en las artes visuales porque hay un montón de artistas textileras y, porque el textil te permite escénicamente un montón de cosas. Pero decidí ir por el lado de la música. Hace mucho tiempo quería trabajar con Guillermina Etkin. En realidad, ya trabajé con ella en otros momentos, por ejemplo, cuando dirigía el Centro de Experimentación y Creación del Teatro Argentino de La Plata (TACEC). Ella había estado ahí y yo había visto su producción. Por otro lado, ella era muy amiga de mi hermano, habían compartido la misma maestra de piano. Mi hermano era pianista y actor, entonces tenía mucha relación con mi familia. Cuando la convoque olvide todo esto que les comento. No me acordé. La llamé y le dije «tengo este gran material y quisiera construir un objeto con vos, pero no tengo una idea de qué es lo que vos tenés que hacer, hay que construirlo». Ella es una genia y aceptó.

En los ensayos yo leía y, al mismo tiempo, teníamos un montón de materiales textiles al alcance. Hablando del universo textil familiar, hay una escena muy graciosa con mi mamá. En determinado momento le digo «mira, necesito que me traigas cosas del negocio». Al poco tiempo me avisa que había cumplido con mi pedido y me dice «te junté un montón de cosas, no son cosas muy *finas*, pero hacen ruido». De todo el material que me acercó hicimos una selección.

³ Derivado de la palabra japonesa «boroboro», «boro» significa «hecho jirones o reparado». Esta técnica combina capas de tela y puntada continua, mezclando trozos de tela vieja para parchar y remendar textiles, generalmente de muchas capas, y se utilizaba para hacer ropa para el día a día y abrigada. Se utilizó principalmente en la era Edo –1600-fines de 1800–. Estas telas se fabricaban reutilizando piezas de ropa cuidadosamente guardadas y otras telas hiladas a mano y teñidas con indigo para prolongar su uso. Este tipo de reparación surgió por necesidad, ya que cultivar, hilar, tejer y teñir la tela –principalmente de cáñamo– consumía mucho tiempo y, como consecuencia, la tela era atesorada y reciclada.

En otro momento y como parte del proceso de investigación de la obra decidí acercarme a un local mayorista de Boedo donde venden cosas de costura. Es un lugar al que van todos los fabricantes, los talleristas y yo haciendo la cola. De repente, me atienden y me preguntan que estaba buscando. En mi cabeza la pregunta era ¿qué tenés? Me dispuse a explicarle al chico que me estaba atendiendo que estábamos construyendo un objeto sonoro a través de textiles y que necesitábamos cosas vinculadas al textil pero que tengan una sonoridad porque, viste, el textil es bastante silente. El vendedor me mira y me dice «Ok. Entendí». Y ahí, en una especie de performance, todos los empleados empiezan a traerme cosas. Colectivamente fuimos probando uno a uno los materiales, descartando aquellos que no generaban una sonoridad, fue maravilloso.

Esa selección la llevaba a los ensayos con Guillermina, para que pudiéramos probar. Por ejemplo, para hacer la primera parte, sabíamos que la obra empezaba con una obertura que era sonora, exclusivamente sonora [Figura 7]. Después, la propuesta era ir indagando en el texto. Yo leía en voz alta y ella probaba sonoridades [Figura 8]. Iba componiendo en relación con la lectura y a cómo a ella le sonaba y le pasaba por el cuerpo ese texto. Así fueron dos meses y medio de ensayos que no eran tales más bien una composición que se iba construyendo en esa relación. Por eso la obra está completamente enhebrada, ya que, no es que ella compuso por fuera. No le puso música a la obra, sino que se iba tramando o tejiendo la sonoridad.



Figura 7. Guillermina Etkin, música, compositora y performer con los textiles que usa como instrumento. Gentileza Cynthia Edul



Figura 8. El punto de costura en El Galpón de Guevara. Intérpretes: Cynthia EduI y Guillermina Etkin. Gentileza Cynthia EduI.

Y así capaz estábamos en un ensayo de cuatro horas con un fragmento de texto, dándole tiempo al proceso de ver cómo le sonaba. Entonces un montón de decisiones escénicas quedaron muy para último momento. Teníamos el entramado entero de principio a fin de la obra, pero yo estaba sentada y era un *plomazo*. Ahí vinieron los ensayos finales y entraron a trabajar un montón de artistas amigas, que son parte del proyecto *Paraíso Club de Artes Escénicas*.⁴ En este colectivo hacemos siempre así, trabajamos con los materiales de los compañeros, nos metemos en los ensayos. Luego entraron en el proceso Bárbara Hang y mi cuñada Natalia Miranda, que es actriz. Ellas marcaron muchas escenas. Por ejemplo, la del ovillo, en la que junto con Guillermina Etkin desovillamos una madeja de lana y nos movemos por el espacio escénico. Después vino Lorena Vega, quien marcó muchos movimientos. Sus intervenciones fueron muy importantes. Lorena me dijo «acá mirás acá, acá te parás acá». Ella me ayudó mucho con la puesta, yo después la terminé de entender, ¿viste? sólo cuando ella la *puesteó*. Dije, acá, ya está, ya entendí todo. Y ahí la cerré.

Un momento gracioso fue cuando Lorena me dijo que la obra era muy larga, y que para que funcione, debía durar menos. Había que acortarla. Esto sucedió el día antes del estreno y generó muchas dudas, pero finalmente decidimos tomar el texto y recortar. Estábamos Guillermina, Lorena y yo frente al texto. Fuimos seleccionando algunas partes e inclusive dentro de algunos textos y ahí se terminó de armar. Pero creo que la parte más condensada

⁴ Paraíso es un club de artes escénicas fundado por artistas del teatro, la danza y la performance que funciona a través de un sistema de membresías.

del proceso tuvo que ver con esta composición junto con Guillermina, que era una composición generada en largos encuentros, ensayos, donde juntas pensábamos qué resonaba de ese texto y en las sucesivas lecturas íbamos probando cómo funcionaba. Por momentos Guillermina me decía «A ver, respira». Ella respiraba y yo leía, «Está bien, funciona». Así se fue componiendo. Esa creo que es la clave, la música no se hizo *para*, sino que está compuesta directamente con el texto.

PS: Gran parte de la obra aborda momentos de tu vida privada, de tu intimidad. ¿Te costó entablar esta relación de pareja escénica con Guillermina Etkin, al momento de entamar las historias personales?

CE: No, la verdad que no costó. Creo que tuvo que ver con que Guillermina conocía muy bien mi historia. Entonces, había una mirada muy amorosa. Eso fue clave en la relación. No sé si hubiera sido tan fácil hacerlo con otra persona. Hay algo ahí de las vidas entamadas que finalmente se volvían a unir que me parece que facilitó el trabajo, de otra forma no hubiera sido posible. Yo trabajé con muchos músicos en la vida, y no me era fácil pensar cómo abordar el trabajo en términos de entenderlo como proceso, de no ir directamente al resultado, bancar el proceso, no ser efectistas, no ilustrar.

Me parece que ahí también nació un modelo de trabajo que tenía que ver con un pasaje de lo íntimo a lo público, pero, en el sentido de mirarlo, abrirlo, compartirlo. No en términos de estar ahí como diciendo «pobre de mí», no es esa la idea, pero sí una amorosidad en la mirada que permitiera que eso fuera posible. Si no, estos procesos pueden ser muy complicados. Fue clave esa conexión.

Es posible jugar con ese material porque, de algún modo, en el proceso ya fue distanciado. La construcción del objeto posibilita trabajar con lo íntimo. Para poder hacerlo tenés que separar el suceso entre otras cosas, como dije, en el tipo de escritura, entonces es como que... también estás bastante a salvo, me parece que yo estoy a salvo.

Hay cosas que no cuento, no las podría contar todas las semanas en una función frente a 200 personas. Hay un límite que uno debe reconocer y poder definir hasta donde expone. Uno abre, es la diferencia entre distintos materiales. Sobre todo, cuando se abre una mirada que tiene que volver sobre sí mismo para poder amplificarla y ser todas las voces que están hablando a través de la obra. Yo me concibo como una puerta para entrar a otro lado, una suerte de médium. No me interesa el lugar de la mirada personalizada, porque de ser así la obra pierde sentido. Yo soy un medio, una puerta para entrar a esa polifonía que propone la obra.

Lo que quiero hacer es abrir la puerta a esa polifonía, no quiero que la cosa quede condensada sobre mí. Por eso me encanta cuando la gente que ve la obra te dice «estuve todo el tiempo

con mi abuela costurera en la cabeza», «volvía y volvía al taller de mi abuelo que hacía no sé qué», o te dicen «me voy de acá y quiero leer». Por nuestra parte, hay un interés genuino en poner en valor ese patrimonio inmaterial.

PS: Con relación a lo que nos venís comentando, nos surge la pregunta: ¿Qué esperabas de la experiencia que se lleva el público?

CE: Para mí la obra porta una verdad, yo busqué esa verdad, con una serie de postulados que quería que estuvieran presentes y fueran dichos. El contexto la fue resignificando muchísimo, la situación y lo social se fue radicalizando y la obra cobró nuevos sentidos ¿no? El textil es un oficio colectivo sin el cual no tendríamos mundo, ya que gracias al poder hilar y telar pudimos construir una cosmovisión. Quería interpelar sobre el valor del tiempo, de los procesos, con poner en valor los oficios colectivos y la literatura.

Hoy, todo está atravesado por la velocidad, la efectividad, la exterioridad y la locura social. En este contexto es interesante ver cómo, en un oficio como el textil, empiezan a aparecer las relaciones entre la subjetividad y el hacer, la lentitud y lo manual. Mi intención es poner en valor esa construcción colectiva que parte del telar a la posibilidad de hacer mundo. De ahí vienen las concepciones del telar en los pueblos originarios y un montón de voces que traen esos saberes.

El público de algún modo frena la inmediatez para sentarse ahí a ver un trabajo que trae otros tiempos y que despliega otros tiempos también en escena.

MR: ¿Qué características encontrás en la escena actual, de la cual *Punto de costura* es reflejo, como rasgos supervivientes del arte de la América antigua?

CE: La obra abre con los *quipus* Incas en su carácter de código de escritura y de comunicación. Los textiles como un código de comunicación que hacían a las prácticas de toda América Latina. También en las zonas andinas se curaba a través del *zurcido*. A las mujeres de las zonas andinas, cuando nacían les ponían una *fusayola* sobre la panza porque es el elemento con el que iban a trabajar toda la vida. La fusayola es la base redonda por la que pasa el huso claro, sobre la cual gira y es una de las primeras tecnologías de la humanidad. Lo más interesante de esa tecnología del paleolítico es que se encontró en lugares tan distantes como China y el Egeo, Mali y en los Andes. No hay forma de que, en ese momento, esta herramienta textil haya viajado por el mundo. Es algo que la humanidad desarrolló, en sus distintas latitudes, para poder hacer hilo.

Asimismo, a las mujeres cuando morían las enterraban con la fusayola. Estamos hablando de legado, pero también de recuperar los trabajos femeninos, que son históricos, colectivos y que

hacen que porque pudimos hilar pudimos hablar. Esa es la hipótesis de la obra: tenemos lenguaje porque hubo hilo, porque con las manos podían hacer el hilo se iba desarrollando la cosmovisión a la par del campo simbólico, que permitió que imaginemos ciudades, pensemos mundos.

Hablando del territorio de América Latina, me interesa recuperar diferentes prácticas textiles que hacen a nuestro hacer. Revalorizar los artistas del territorio, como por ejemplo Feliciano Centurión y las arpilleristas chilenas. Sin embargo, tuve que dejar afuera un montón de producciones que conforman mi archivo, porque el tiempo y la tensión dramática de la obra no permite extenderse. Es interesante ver cómo en estas prácticas arcaicas está presente que *hay un futuro olvidado en el pasado*, en términos de Walter Benjamin. Es en estas prácticas donde buscamos nociones de soberanía que se puedan actualizar en nuestro presente, recuperando formas de hacer.

PS: El nudo es un procedimiento del textil que mencionás en varias oportunidades en la obra. ¿Podés ver que algo de ese procedimiento se refleja en lo escénico?

CE: La conferencia comienza con Guillermina anudando textiles. Esa es una acción deliberada, intencional. En esta obra hay momentos de trama y momentos de nudo. La construcción narrativa de los sucesos familiares está determinada como momentos en los *que cae el nudo*. Por ejemplo, la inmigración y llegada de mis abuelos a Argentina es el primer nudo. El desarrollo de mi padre en la empresa familiar es el segundo nudo. Finalmente, la pandemia de COVID-19 con su aislamiento social preventivo, pero también con su consecuencia en lo personal, mi regreso al oficio textil es el otro nudo. Como dramaturga tengo que llegar a estos lugares y para ello debo construir la trama que vehiculiza hacia esos lugares. Sabía que tenía que llegar al regreso, a la empresa familiar, y en este sentido, debía ir hacia el pasado, para volver al presente. En ese *ir para podervolver* se presentan estos nudos que son los momentos clave, en términos de que el nudo es el momento donde se condensa la trama.

En el libro desarrollo un texto sobre el nudo. El nudo es en la madera el lugar por donde salen otras ramas, un nudo en una planta es el lugar por donde crece y extiende su follaje. Un nudo en la narrativa es el lugar en el que se condensa toda la trama y un nudo en mi vida es cuando a mi hermano le diagnosticaron su enfermedad. En realidad, en la obra no lo cuento, pero la obra es sobre mi hermano. Cuando él se enferma yo tengo que tomar su lugar para que él pueda hacer su tratamiento. Estábamos en pandemia, él no podía circular porque estaba en tratamiento de quimioterapia y era 100 veces más vulnerable al COVID. En este contexto vino el llamado del legado familiar. Pienso ¿qué es el nudo? El nudo es el lugar de condensación. Para mí hubo una serie de lugares de condensación muy importantes: uno era la llegada de mis abuelos a la Argentina y el contexto de sociabilidad donde se da el antiarabismo, el racismo con lo árabe como una mirada discriminatoria del mundo. Para mí eso era un nudo muy importante porque tenía que ver con esta forma en la que se

organizan las colectividades, y que no se da solamente por tradición, sino que se organizan también por protección.

Por otro lado, el segundo nudo para mí está dado en el vínculo de la historia argentina y la historia familiar. Por último, el tercero es el regreso al legado. Pensando en estos términos, el lenguaje textil se creó antes que la escritura. Nudo y trama son la primera gramática de la historia; también es la base del surgimiento de la arquitectura. Es el primer elemento estructural básico. Nudo y costura comparten la misma raíz arcaica. Es en el nudo que se anudan, justamente, las posibilidades de construcción del mundo interior —nuestra cosmovisión— y del mundo exterior.

Vinieron muchos psicoanalistas a ver la obra y me decían que para Lacan el nudo es la estructura y, porque pudimos hacer nudo, pudimos construir estructuras psíquicas. Esto es un poco de lo que estamos hablando. Los textiles forman parte de nuestras estructuras internas. Es en la vinculación entre la materialidad externa y la construcción que se va armando la estructura interna de nuestras obras, vive entre la metáfora y el significado. No es solamente una metáfora, es entre la metáfora y el sentido literal que toca lo real. Definitivamente, es entre la metáfora y lo real.

MR: Sabemos que próximamente saldrá el libro, pero ¿cómo piensan que podría continuar esta obra?

CE: En lo próximo, durante julio y agosto volvemos a presentar la obra en el Galpón de Guevara. La obra tiene esta potencialidad de ser remontada, es un objeto que lo guardo y lo vuelvo a hacer. Mi intención es que la obra no se agote, sino que pueda ser activada continuamente. En esta línea, hicimos una función cerrada para la Escuela Freudiana de Buenos Aires en su 50.º aniversario. Estaban buscando una obra fuera de las celebraciones y nos convocaron con *El punto de costura*. En ese marco, hicimos una función cerrada. Al finalizar, se entabló una charla con los psicólogos. Fue una experiencia muy rica. Implicó otra posibilidad de activación del material.

Nuestra idea es hacer la temporada julio-agosto, luego volver con alguna función a Arthaus, presentar una función para fin de año y el año que viene ir viendo qué camino sigue el material. Yo creo que la obra todavía tiene mucho para dar.

PS: ¿El material sigue en esta lógica de cómo se construyó? ¿sigue construyendo transformaciones al interior o es estable?

CE: La obra es estable, sobre todo por lo que comenté acerca de cómo la composición se tramó con la música. En cuanto a mis textos, los fui novelando y sumé algunas cosas que van mejorando la trama.

Sin embargo, en un momento hubo un dictamen de mis colegas, Ignacio Sánchez Mestre y Lorena Vega, que era «la obra no debe durar más de una hora, porque si no la gente no la va a aguantar». Una vez que la empezamos a presentar con Guillermina, notamos que el ritmo funcionaba, que la gente ya entró, y ahí pudimos tomarnos nuestros tiempos en las acciones desarrolladas en la puesta en escena.

Yo medio me relajo, Guillermina se toma sus tiempos y la productora nos pide que dejemos de decirle a la gente que la conferencia dura 1 hora y 10 porque dura 1 hora y 20. Pero bueno, también se fue construyendo esa mirada, esa aceptación del público. Al principio era más difícil, *más raro*, estamos haciendo algo que se hace poco en Argentina.

La coordinadora de la escuela freudiana al ver la obra nos hizo un comentario brillante: «el género se desgarrar». Es cierto... el mismo género teatral se desgarrar y ahí entran un montón de cosas, la propia disciplina artística se desgarrar. Se puede ver en la obertura de *El Punto de Costura* en donde la imagen y el sonido de lo rasgado y desgarrado dan inicio a un espacio de ficción que se abre paso en cada gesto.

Es muy interesante ese trabajo que va de la información a la forma, esos saberes ingresan de otro modo. Esta conferencia es una especie de clase, pero no lo es, yo amo las clases, por eso hago esto, una especie de clase —que no es una clase— en la que entramos desde otro lugar, desde la emotividad, la sensibilidad, desde el cuerpo. Es recibir esos saberes, pero desde otros marcos perceptivos. Algo que pasa y me gusta mucho es que el público empieza a ver todo en términos de textiles, la vida en términos de textiles. Te das cuenta cómo está presente en todos los aspectos de nuestra vida y no somos conscientes. Es como desautomatizar una mirada también en relación con eso.

MR: Como un buen cierre de esta entrevista, nos interesaría saber ¿Cuándo sale tu libro *La primera materia*?

CE: El libro va a salir en agosto y es publicado por la editorial Tenemos las Máquinas. En este momento me llegó un archivo muy importante sobre Flandria. Mi intención es que esté presente un repertorio de imágenes y videos de Villa Flandria que me acercaron los familiares de Julio Steverlyncx,⁵ empresario de origen belga que en 1926 fundó la empresa textil Algodonera Flandria, en la zona de Luján, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Entre el material que me facilitaron, hay un video que salió en la televisión belga en el año 1965, y muestra la vida de la comunidad de Villa Flandria. En las imágenes se lee el vínculo

⁵ Julio se destacó por haber sido el primer empresario en Argentina en introducir los avances que se daban en Europa en el área de la seguridad social.

entre el modelo de empresa y el modelo de ciudad que se generó alrededor de esta industria textil pujante, y que se basa en la encíclica de *Rerum Novarum* (1891), del papa León XIII.

En el libro retomo las citas que entran en la performance, pero esto conlleva un trabajo muy intenso, porque el libro no es lo mismo que la obra. Para escribir el libro me encerré 4 meses a trabajar, a reelaborar el texto, ya que hay una urdimbre que conservar, pero que debe configurarse en una nueva trama. Lo que está en el libro no traiciona la obra, pero si expande sus límites.

Por ejemplo, dentro del desarrollo de mi profesión, también me dedico a la investigación de la literatura del mundo árabe. En una charla, Carolina Bracco, que es una investigadora de feminismo en el mundo árabe me dice «mirá que la primavera árabe en realidad se considera que empieza en las revueltas de la fábrica de la algodonera de Egipto, la más grande de toda la región». En el 2008 hacen una huelga tan grande que inspira a los grupos activistas que después en el 2011 termina derrocando a Mubarak. En el libro muestro la foto de la Fábrica Brukman, y cuento la historia de sus obreras. También voy más atrás en el tiempo, a una crisis obrera de 1912 en Estados Unidos que se llamó *Bread and Roses* [Pan y Rosas] y en la cual un grupo de textileras toman la fábrica reclamando por un salario adecuado y condiciones dignas de trabajo. Se considera la primera gran revuelta textil en Estados Unidos que cambia las condiciones laborales. Tanto en la obra como en el libro la intención está puesta en hilar distintas escenas, unir y coser los retazos de las historias colectivas.