



SEPTIEMBRE 2022

Ernesto Suárez / Laura Yusem / Susana Bernardi / Rubén Iriarte
Rubén Clavenzani / Pablo Otazu / Carlos Canto / Susana Santos
Jorge Villegas / César Torres / Eduardo Bonafede

IMPRESINDIBLES DE LA ESCENA NACIONAL

PICADERO
#CUADERNOS

#41

En 2021 el Instituto Nacional del Teatro presentó un ciclo de conversaciones con destacados referentes de la escena teatral del país, que se emitieron a través del canal de youtube bajo el nombre **Imprescindibles de la escena nacional**. En estas páginas de **Cuadernos de Picadero** recogemos algunas síntesis de aquellas entrevistas.

ÍNDICE

ERNESTO SUAREZ	- 5
"INTENTÉ NO TRAICIONAR MI IDEOLOGÍA, NI MI FORMA DE PENSAR CON MI QUEHACER ARTÍSTICO."	
LAURA YUSEN	- 9
RECUERDOS SOBRE TEATRO	
SUSANA BERNARDI	- 13
HACIA UN TEATRO QUE TE SAQUE DEL TIEMPO	
RUBÉN "EL CHUÑA" IRIARTE	- 18
"EL TEATRO ME HIZO CRECER, CONOCER GENTE, NUEVOS AMIGOS, YO CREO QUE EL TEATRO A UNO LO HACE MEJOR PERSONA".	
RUBÉN CLAVENZANI	- 22
"EL TEATRO ES PRESENCIA, ES VIDA COLECTIVA Y COMPARTIDA"	
PABLO OTAZÚ	- 27
"SER IMPRESCINDIBLE ES MUY COMPLEJO"	
CARLOS CANTO	- 34
LA IMPERIOSA NECESIDAD DEL OTRO	
SUSANA SANTOS	- 39
"A LOS DOCE AÑOS YA HABÍA TOMADO LA DECISIÓN IRREDUCTIBLE: SER ACTRIZ"	
JORGE VILLEGAS	- 44
EL PASADO COMO MATERIA VIVA	
CÉSAR TORRES	- 49
"EL ESCENARIO ES UN ESPACIO PARA LA METÁFORA Y EL TEATRO ES UN BUEN LUGAR PARA UN ACTO DE FE"	
EDUARDO BONAFEDE	- 56
LA ESCRITURA Y LA SOLEDAD	

1.

ERNESTO SUAREZ

“INTENTÉ NO TRAICIONAR MI IDEOLOGÍA, NI MI FORMA DE PENSAR CON MI QUEHACER ARTÍSTICO.”

ENTREVISTA: CARLOS FOS

Carlos Fos introduce la charla afirmando que este proyecto del INT celebra la memoria, que recuerda a nuestros grandes realizadores vigentes.

Y se la celebra a tiempo, se la reconstruye, se arma el rompecabezas de un país escénico.

Fos ha recorrido Latinoamérica y el mundo, este dato es central cuando afirma que Ernesto (*el Flaco*) Suárez es uno de los actores que más lo conmovió. El parámetro de comparación es el más amplio que pueda soñarse.

¿Por qué abandonar la carrera de Derecho para dedicarse al teatro?

Así se inicia un diálogo que se entamará de manera continua hasta el final de la charla. Que —“Abogacía no era lo suyo”— le responde Suárez, y que se volvió de Córdoba

de nuevo a Mendoza, provincia mediterránea donde había ido a estudiar. Tenía 22 años. Se va a trabajar de albañil (trabajo que ya había realizado). En una ocasión, asiste a una peña estudiantil y allí, medio borracho según cuenta, se dedica a hacer chistes. También nos cuenta que una noche compartió mesa con Mercedes Sosa quien le insistió para que suba al escenario. La gente se rio mucho aquella vez. Suárez reconoce que heredó ese don de su Madre. A los pocos días un director de teatro de la facultad de Ciencias Económicas, Leónidas Monte, le ofrece hacer un pequeño papel. Acepta. Con 24 años, casi 25, inicia su carrera.

Carlos Fos repregunta por los maestros, al mencionado Monte, suma José Chiavetta y Carlos Owens. Respecto

de este último, Suárez cuenta una anécdota: a partir de una acción-ponerse a barrer el teatrillo- le pronostica que seguirá haciendo teatro hasta el fin, “te contagiaste una enfermedad incurable” le dirá. Parece que fue así. Owens había estudiado con una discípula directa de Stanislavsky, Galina Tolmacheva.

Ernesto Suárez se fue acercando al mundo teatral y sin darse cuenta empezó a hacer un teatro muy moderno.

La lección de Eugene Ionesco, por ejemplo. Sin embargo, cuenta que no entendía lo que hacía, ganaron un premio, pero entender lo que se dice entender, no.

Poco a poco se fue alejando y conoció a Pepe Chiavetta- el papá de Liliana Bodoc- que había estudiado teatro en Santa Fe y había estado en Buenos Aires.

Preparando una obra, y por una circunstancia fortuita, Suárez empezó a dirigir.

El día del ensayo general propuso no hacer el ensayo como tal. Imitando a los “farsantes medievales” que improvisaban, incentivó a continuar esa línea. Ya habían estado ensayando un año y medio. Cuenta que ahí se enamoró de la improvisación. Ésta fue la historia teatral, cortita. Luego, aparece el teatro comunitario. Ya había leído a Augusto Boal y a Paulo Freire. Trabajaba en los barrios con los curas tercermundistas y con el peronismo de base. Su cabeza ya estaba funcionando de otro modo. *“Intenté no traicionar mi ideología, ni mi forma de pensar con mi quehacer artístico.”*- señala Suárez.

En aquel momento Suárez, Domingo “Chicho” Vargas y su hermano, Arístides Vargas trabajaban en los barrios. En uno de ellos se había producido un aluvión, que se había llevado varias vidas. Los Vargas habían escrito una obra y le proponen a Ernesto llevarla adelante. La idea era que la actuara la gente del barrio. Así se hizo. Se titulaba **El Aluvión**. La obra tuvo una repercusión política y social increíble. Todo el telón de fondo estaba hecho con las sábanas de los vecinos que ellos mismos

cosieron. Así aprendió, en la acción. Se dio cuenta de que había otro modo de hacer teatro. Los estudiantes arman una escuela de teatro y le piden que sea el director. Tenía apenas cinco años de experiencia teatral y ninguno en la docencia. Habló con dos pedagogas amigas y aceptó. Lo primero que hizo fue llevar a los estudiantes a la calle, los trabajos prácticos y también los exámenes. Fueron a los barrios a ver el teatro que querían hacer. Esta elección le costó el exilio. Incluso a Owens le ponen una bomba. Los amenazaron de muerte.

Fos le pregunta cómo sale del país, *—con la “beca Videla”—* responde Suárez.

Recaló en Perú. Se enamoró del teatro popular porque era como su barrio. Llegó a Lima con Arístides Vargas y con sus respectivas compañeras. También con su hija, que tenía dos años. La primera noche durmieron a la intemperie. Allí conoció a Alonso Alegría, el hijo de Ciro. Conoció Libre Teatro Libre y Yuyachkani... otro teatro que se parecía al suyo, al que hacía en el barrio. Ellos trabajaban con más calidad, con gente que ya estaba formada, Suárez en cambio estaba más vinculado a los principiantes. Durante ocho meses, Suárez y Vargas duermen en un camarín de teatro y se levantan a las 7 de la mañana porque la gente venía a ensayar. Prontamente empezó a hacer teatro con un grupo local. Lo hacían por los mercados y pasaban la gorra o les daban comida. El operativo Cóndor, que llevaba de vuelta a los exiliados en países vecinos, provocó su partida hacia Ecuador. En Quito trabajó en una escuela, pero no se encontró a gusto. Parece que la cosa era mutua así que decidió seguir hacia México. Con intención de sacarse el pasaje se armó un curso en la Municipalidad de Guayaquil, el objetivo era obtener el dinero que necesitaba para viajar. Fue una sorpresa: se había inscripto mucha gente. Le pidieron hacer una obra en conjunto y él les dijo que tenía planeado partir a México. Pero finalmente se quedó. Esos tipos eran como su barrio, gente humilde,

marginales... Ahí nace el teatro El Juglar. Durante seis meses ensayaron debajo de un puente. Se les ocurrió pedir diarios y botellas para juntar plata. Pusieron un cartel que rezaba “*Regale un periódico viejo o una botella vacía y tendrá un teatro lleno.*” La gente colaboraba. Logran alquilar el teatro, pero no iba nadie a verlos. Así que se fueron, finalmente, a trabajar a una plaza, el Parque de las Iguanas. Montaron una obra para niños que escribió el propio Suárez, ***El león matón***, obra que hablaba de un tirano. Estuvieron seis meses en la plaza. En el grupo, uno de los chicos dijo “*Ahora tenemos un lugar, ya no podemos ser brutos.*”

Hicieron ***Guayaquil Súper Star***, una creación colectiva que hizo 1300 funciones. Era un teatro popular bien hecho. De a poco fueron sumando días de funciones. Comenzaron a ganar un sueldo, repartían el dinero en partes iguales. Más adelante se compraron un colectivo, instrumentos musicales y también se formaron. Carlos Fos señala la importancia de los festivales. En Manizales conoce a Enrique Buenaventura. Aprendió muchísimo con él y también con Santiago García. No podía creer las cosas que hacían. Reflexiona sobre la tradición de Argentina y su mirar a Europa. No había escuchado nombrar a esos artistas. Los modos sesgados del conocimiento. Trabajó en un colegio y tuvo, además de un buen sueldo, otra cosa muy especial: le pagaron dos viajes a Europa para que viera teatro porque lo consideraban un muy buen profesor y así se seguía formando. Cuando regresó a la Argentina estuvo en Buenos Aires, le ofrecieron un lugar en el Conservatorio, pero no le convenció así que se volvió a Mendoza. Estaba como de visita, su intención era dar un curso y volver a Ecuador. Pero a veces suceden cosas. Le cantaron una cueca de bienvenida y dice que le “*cagaron la vida*” porque al escucharla decidió volver a su tierra.

- Con Víctor Arroyo, Sandra Viggiani, Sonia de Monte, Daniel Posada, Daniel Quiroga Ruarte montamos una versión de ***Lisístrata***. Como ya me había pasado en otro momento de la vida, de pronto empezamos a sumar funciones y a cobrar un sueldo.

Suárez escribió más de veinte obras para niños, pero no las publicó, las dejó para las personas que quisieran ponerlas en escena. Se declara un enamorado del teatro para niños.

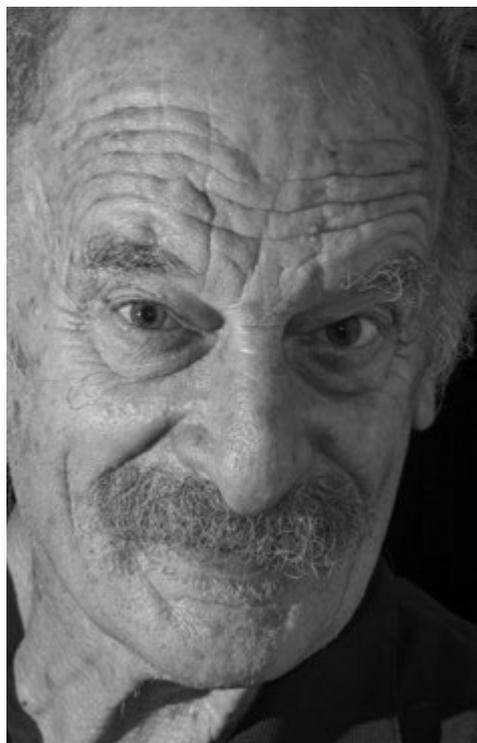
¿Cómo sintetizar esta larga trayectoria?

Con la idea de la militancia con el teatro barrial, cita “*El que se olvida de dónde viene, nunca sabe a dónde va*”.

Ernesto Suárez nunca se olvidó de dónde vino, y es lo que determina su identidad. Cree en el teatro independiente y recuerda a quienes lucharon por la existencia de la Ley Nacional del Teatro. Suárez les dejó el taller a sus compañeros para que hagan lo que quieran hacer y no el teatro que él hace. Sí aporta obras para niños, incluso con versiones que califica como “muy locas.”

Alguna vez le preguntaron si tenía un método, pero en realidad su método iba mutando. Queda, sí, la memoria y el humor, pero ¿cómo podría haber una receta? - Uno va navegando por lugares diferentes- dice. Cree, además, en la creación colectiva que está en las antípodas de un hecho verticalista. Cuando un maestro se presenta diciendo “*Acá vengo yo con la verdad*” de manera casi inmediata se destruye la escucha. Destruye el teatro mismo. En Mendoza hay unos 400 actores y siete salas. Por eso hace quince años que hace teatro en los bares, en las calles, en los barrios. Puede vivir de lo que le gusta porque ya jubilado, sin ese trabajo no podría sobrevivir.

El verdadero triunfo es el placer de poder vivir de lo que te gusta.



ERNESTO SUÁREZ

Nací en 1940. La casualidad me hizo ingresar al mundo teatral a los 25 años. Mis primeras experiencias como actor no fueron significativas hasta tanto encontré, o me encontró, la dirección de teatro barrial como experiencia de creación colectiva en los '70. Inicia esta búsqueda **El Aluvión** ('73) con 80 vecinos del barrio, vinculada a la realidad política y social. Producto de una catástrofe que acaeció en Mendoza, tuvo una gran repercusión pública. Influído por Freire y Boal, despertó en mí la conciencia de asumir el teatro como herramienta de reflexión política. Sucede la toma de la Escuela de Teatro de la Universidad de Cuyo y los estudiantes me inspiran a ser su Director durante tres años: elencos estudiantiles en espacios públicos, pequeñas obras con contenido social - "Escuela de Teatro un año y 350 funciones"- publicaba el Diario Los Andes. Una bomba en el TNT y amenazas personales fueron las razones de mi exilio desde 1976 hasta 1983. Trabajé en Lima con el Grupo Telba y fundé el elenco Ñoganchis (nosotros). Nos alojaba La Cabaña (Teatro dirigido por Alonso Alegría) mientras actuaba en plazas y mercados para comer. El Operativo Cóndor cazaba exiliados en países limítrofes y nos obligó a huir a Ecuador. Siendo profesor en la Universidad de Quito me propusieron trabajo en la UNAM-Méjico. Di un Taller en Guayaquil por el dinero del viaje, pero acontecieron hechos que cambiaron mis planes y perspectiva. Me quedé y nació el grupo El Juglar que llegó a ser el elenco más importante del Ecuador.

Creaciones colectivas como **Guayaquil Súper Star** y **Como 'e la cosa**, que narran historias del subdesarrollo, tuvieron un impacto social inesperado: más de 1000 funciones en las principales ciudades, premios y reconocimientos múltiples. En 1983 volví con la democracia. Obtuve por concurso la cátedra de Improvisación en la UNCUYO y formé elencos en Facultades. Fundé el grupo El Taller cuya actividad fue trascendente por el público, importancia de salas, viajes, premios y formación de actores que hoy se destacan. Entre múltiples obras que motivan reflexiones y construcción de la memoria, mencionaré: **La huelga de las mujeres**, **El conventillo del difunto**, **La conquista**, **El león matón** (de creación colectiva) así como farsas, comedias y otros géneros teatrales (de autores múltiples): **Ubú Rey**, **Tartufo**, **Fuente ovejuna**. Como actor - director, interpreté obras de mi autoría en un sin número de salas latinoamericanas: **Educando al nene**, **El trámite**, **Untal García**, **Hay cosas más dañinas que el tabaco**, **Lágrimas y risas**. Además de recibir importantes premios: Escenario de Oro (2011) SAGAI Mejor actor revelación de cine (2015); el teatro me permitió ser ciudadano ilustre de mi amada Guayaquil y de Mendoza, mi ciudad natal. Desde 2012 dirijo De sol a sol Teatro, continuando con la creación colectiva, teatro popular reflexivo e intervenciones en espacios significativos: **Bairoleto**, **Hay que llenar la boveda** y más. Mirando hacia atrás, toda mi obra está atravesada por el humor.

2.

LAURA YUSEN

RECUERDOS SOBRE TEATRO

ENTREVISTA: CECILIA HOPKINS

Un recorrido histórico por su quehacer inicia la conversación. Además de directora, Yusem fue bailarina, coreógrafa, periodista. Empezó a dirigir teatro en los setenta, pero su consagración llegaría con *Boda Blanca* del autor polaco Tadeuz Rozewic en 1980.

¿Qué pasos la llevaron hasta allí?

El punto de partida es el presente. Una coyuntura pandémica en la que no se puede ensayar ni compartir espacio físico. Estaba ensayando la obra de una dramaturga joven, Natalia Casielles sobre la militancia de los años 70 y esta situación dejó interrumpido el proceso. Hubo algún avance por Zoom, pero se trató de una labor acotada puesto que solo se puede abordar el texto en esta modalidad. Por otra parte, el vínculo con toda virtualidad siempre fue muy negativo. Un cajero automático es una pesadilla y de niña no quería, ni siquiera, hablar por teléfono. En un repaso de los comienzos aparece su estreno como bailarina a los quince años en el Teatro Cervantes, en la compañía de Ana Itelman quien fue su maestra desde los doce años.

¿Cómo definir a Itelman?

Simplemente surge la palabra “genial”, por lo que hacía, por lo que sabía, por aquello a lo que se atrevió. Fue una

pionera absoluta y como maestra era muy rigurosa, muy dura, no cruel pero sí, severa. Le enseñó todo. No puede decirse que era una coreógrafa sino una gran directora. Laura Yusem dice no haberse destacado como bailarina. Amaba y sigue amando la danza, pero su técnica no era de las mejores. Itelman fue la primera persona que le sugirió que se dedicara a dirigir. Muy joven viajó a Cuba. Estuvo allí tres años. Consiguió trabajo como bailarina en una compañía de danza contemporánea dirigida por una coreógrafa mexicana. Luego de esa participación formó parte de la creación del Ballet Folklórico Nacional de Cuba (1962) pero no como bailarina sino como asistente del director mexicano Rodolfo Reyes Cortés. Aquel ballet contaba con 70 miembros, se trató de una experiencia inolvidable que trajo aparejados muchísimos viajes puesto que fue la primera embajada cultural que envió Fidel Castro.

Un hiato en el tiempo para acercarse a la época de *Boda Blanca*. Una propuesta que causó perturbación. La hipótesis de Yusem es que el revuelo fue ocasionado por varias circunstancias: había poco teatro y, salvo contadas excepciones, era bastante complaciente; la obra, además,

era revulsiva para la época, una familia disfuncional, muy erotizada, con una insinuación de una relación lesbiana y con imágenes muy bellas. Sin embargo, lo que considera más responsable de la respuesta es del orden de las circunstancias. Cuando estrenaron hubo ovaciones, pero cuenta también haber escuchado una voz masculina decir “*Con nosotros no van a poder*”. No era el espectáculo en sí sino aquello a lo que se atrevía. Recuerda que en aquel momento consultó con colegas y le aconsejaron no llevarlo adelante, excepto quien había sido su maestra. Itelman fue su impulso. Se reunieron a hablar y ésta le dijo “¿*Una alumna mía tiene miedo?*” eso la convenció. Algunos actores conocidos habían visto el ensayo general y los comentarios fueron devastadores. Los colegas, afirma, son tremendos siempre. Las críticas, sin embargo, fueron buenas. La obra le abrió muchísimas puertas, pero las más importantes fueron que tanto Eduardo Pavlovsky como Griselda Gambaro le ofrecieron sus obras. Se inauguró así una relación larga y muy importante.

Otra persona fundamental en la carrera de Yusem fue Kive Staiff. Durante muchos años ella fue número puesto en el Teatro San Martín. Guarda de él un recuerdo entrañable, era una persona que sabía muchísimo. Que tenía sus cosas, pero quién no. Por eso lo volvían a llamar una y otra vez a Staiff para dirigir el teatro.

Su primera dirección fue *El casamiento* de W. Gombrowicz en la sala Martín Coronado, ¿un desafío más difícil? Poco probable. Una obra irrepresentable, al decir de su autor, y una sala inmensa, de esas que dan un poco de vértigo. Sin embargo, allá fue, con un elenco enorme. Protagonizaba Ulises Dumont. - Siempre le tuvo muchísimo respeto- dice Yusem.

¿Cómo describiría su trabajo de dirección de actores?

Su respuesta no parece demasiado descriptiva, dice que ella siempre los espera y ellos, simplemente, llegan. Es cierto que los procesos son diferentes en el teatro oficial, independiente o comercial. Los lugares son determinantes y plan-

tean cuestiones muy diferentes: en el independiente se puede tardar dos años en el proceso de ensayos y en el oficial se tiene que resolver en dos meses. Acaba de cumplir 50 años de directora y ni siquiera le dijo que no al Zoom.

Reflexionando sobre las obras aparece la pregunta sobre la muerte de las obras. Señala que ha visto todo tipo de muertes: dulces, violentas, dolorosas, amorosas. Siempre es una incógnita cómo va a morir una obra. Trata de estar en ese final y que quede grabado en su retina la última imagen de esa obra que se está desvaneciendo. Entre sus obras más amadas está *Querida mamá o guiando la hiedra* basada en textos de Hebe Uhart, escrita y dirigida por ella. Anduvo bien, pero tuvo una vida más corta de lo que hubiese querido. No obstante, viajaron a Cádiz con ese espectáculo. Las dos actrices, Martha Rodríguez y Julieta Alfonso, también estaban enamoradas del espectáculo. El nombre de Uhart lleva a entamar con su primera dirección: *Un pájaro gris, medio gordo y de pico corto* en 1970. Con la escritora se conocieron en la carrera de Letras, aunque Yusem no llegó a terminarla. La conversación se detiene en Griselda Gambaro. La primera obra que dirigió de la magnífica dramaturga fue *La malasangre*, estrenada el 17 de agosto de 1982 en el teatro Olimpia con un elenco que, afirma, nunca más en la vida volvió a tener porque eran perfectos: Danilo Devizia, Lautaro Murúa, Soledad Silveyra, Susana Lanteri, Oscar Martínez y Patricio Contreras. Hubo obras, en cambio, que le dieron vergüenza (pocas veces una directora confiesa de manera tan sincera y abierta su parecer) por ejemplo, su *Rey Lear*. La mala comunicación entre ella y el elenco, se peleaban, no lograban ponerse de acuerdo, hubo varios factores que hicieron que el proceso no fuera agradable. Ahí se despidió de Shakespeare.

Si le toca elegir entre las obras que dirigió de Griselda Gambaro ahí le resulta imposible elegir. Todas fueron hechas con muchísimo amor. Claro que hubo elencos mejores que otros pero, de todos modos, es muy difícil elegir.

Gambaro tiene una voz muy particular. Discípula de Armando Discépolo e influenciada por la vanguardia de los 50/ 60, adquirió una precisión notable. Cada frase es una acción. Es muy fácil ponerla en escena porque el texto mismo te va llevando. Por otra parte, también coincide en el punto de vista ideológico, en el papel que le da a la mujer, reivindicatorio, como su trabajo con los desposeídos, los expulsados del sistema. Coincidencias éticas y estéticas. También abrevó en el teatro comercial con una obra de Oscar Viale, **Camino negro** estrenada en enero de 1983 en el Teatro Blanca Podestá con Miguel Angel Solá, Betiana Blum y Juan Leyrado. En esa ocasión la llamaron para dirigir.

Sostiene que la relación entre director y dramaturgo es compleja por eso se agradece el vínculo que tiene con Gambaro a quién, en general, le gustan las puestas que hace de sus obras y si no le gusta, no lo dice.

La actuación no es su oficio, sin embargo, lo hizo nada más ni nada menos que en **Cámara Gesell**, una obra de El Periférico de Objetos. Una experiencia extraordinaria. Tuvo temor, sin embargo, porque era una persona conocida. Entonces le pidió consejo a una persona profundamente generosa, Alfredo Alcón, le respondió “*Es tan peligroso mirarte a vos como a los muñecos.*” Y eso la tranquilizó. El Periférico era un grupo realmente experimental, sus espectáculos eran increíbles. Todo el tiempo estaban probando cosas, Yusem no hacía más que obedecer. Su contribución fue una bastante particular: toda la vida tuvo un temblor en las manos y cuando se pone nerviosa, aumenta. No podía evitarlo, entonces, lo acentuó. Construyó un personaje que temblaba todo el tiempo. El viaje al recuerdo de **Cámara Gesell** desprende otra cosa: usó un traje que había utilizado Ricardo Bartís en un espectáculo que ella había dirigido, **Pablo** de Eduardo Pavlovsky, sus textos siempre fueron complejos, pero Bartís era un actor extraordinario y lamenta que haya dejado la actuación. Hilando recuerdos de hacerles sostie-

ne que esa propuesta fue una conversación entre cuatro: los dos mencionados y Elvira Onetto, discutían hasta que le encontraban la vuelta.

La primera obra de Tato que dirigió fue **Cámara lenta** ahí estaba Carlos Carella que fue el primer actor profesional al que dirigió pero que se la hizo muy fácil, no hay calificativos para describirlo ni como actor ni como persona. Llega el turno de su rol docente: la UNA, Patio de Actores, La Gloria... la docencia siempre fue un medio de vida, pero es muy difícil enseñar dirección.

Por otra parte, es una directora de pocas palabras, bastante silenciosa. En todo caso, habla cuando los actores no son buenos, ahí sí es necesario. Pone el ejemplo de Alicia Berdaxagar ¿qué le podrías decir? Si todo lo que hacía estaba perfecto. Al contrario, ella aprendía mucho.

Cuando viene la pregunta por los directores que le interesan, aparece en primer lugar, Ricardo Bartís, también señala que le gusta Guillermo Cacace y que ha visto poco de los directores más jóvenes, pero rescata **Campo minado** de Lola Arias que le gustó enormemente. Con respecto a directores de afuera, no lo duda: Tadeuz Kantor y Pina Bausch. El impacto que produjeron ambos en ella no sucedió nunca, ni antes, ni después.

Vio **La clase muerta** de Kantor en Francia, en 1977 y sentía que era como si le hubieran pegado un puñetazo en el estómago. Con respecto a Pina, simplemente, es lo que ella hubiera querido ser.

El último mojón en la conversación remite a la ausencia de mujeres en la dirección en el momento en el que comenzó, solo Inda Ledesma y Alejandra Boero... resalta lo difícil que fue y señala cuánto la ayudó Kive Staiff. La profesión, afirma, te convierte en un guerrero.

Ahora, en cambio, todo es nostalgia. Ya no le queda nada por hacer, no tiene cuentas pendientes. Su vida en el teatro fue una vida feliz. Laura Yusem recibió el Premio a la Trayectoria teatral por la Región Centro en la edición 2019 en la Fiesta Nacional del Teatro.



LAURA YUSEM

En 1955/1969 desarrolló actividades como bailarina y coreógrafa en compañías de danza contemporánea en Argentina, Perú y Cuba. Luego se abocó por completo a la dirección teatral y entre sus trabajos podemos mencionar: ***Un pájaro gris, medio gordo, de pico corto.*** (Hebe Uhart) ***El canto del fanteche Lusitano***, en 1980 estreno ***Boda blanca*** (Tadeusz Rozewicz). Con esta obra obtuvo: Premio "Moliere" a la mejor dirección, premio "Florenccio" al mejor espectáculo extranjero en Uruguay y premio "Prensario". **Este espectáculo participo del Festival Internacional de Caracas, Venezuela, Festival Internacional de Guanajuato, México. En 1981 *Camaralenta*** (Eduardo Pavlovsky), 1982 ***El casamiento*** (Witold Gombrowicz). En 1982 ***La malasangre*** (Griselda Gambaro) aquí obtuvo mención premio "Pepino el 88" **En 1983 *Danza macabra*** (August Strindberg). También podemos mencionar otros trabajos como: ***Camino negro*** (Oscar Viale), ***Tío Loco*** (Roberto Cossa), espectáculo participante de Teatro Abierto, ***Knepp*** (Jorge Goldemberg), ***Medida por medida*** (William Shakespeare), ***Del sol naciente*** (Griselda Gambaro), ***Veraneantes*** (Máximo Gorki), ***Antígona furiosa*** (Griselda Gambaro), ***Pa-***

blo (Eduardo Pavlovsky), ***Paso de dos*** (Eduardo Pavlovsky), ***Penas sin importancia*** (Griselda Gambaro). En 1991 obtuvo la nominación como "Directora de Teatro" al Premio Konex 1991, entre los cinco mejores directores de la década del '80. Participó como actriz es: ***Cámara Gesell*** de Daniel Veronese – Emilio García Whebi, ***Carmen*** de Georges Bizet. Obtuvo la distinción a las mujeres más destacadas del teatro por Argentina en dirección. Instituto Internacional Del Teatro. Unesco. ***La malasangre*** de Griselda Gambaro.

Desde el 2000 al 2016 llevo la dirección artística del teatro escuela Patio de Actores junto a Clara Pizarro. Allí realizo diversos trabajos como: ***Prometeo olvidado***, ***Partida de caza*** de Thomas Bernhard. ***La Varsovia (en Trilogía de las Polacas)*** Patricia Suarez. **Laura Yusem ha recibido el Premio a la Trayectoria 2010 Trinidad Guevara. Querida mama o guiando la hiedra** Hebe Uhart Premio a la Trayectoria Florenccio Sánchez. Entre sus últimos trabajos ***Las Benévolas*** versión teatral de la novela homónima de Jonathan Littell, ***El Cartógrafo*** de Juan Mayorga. ***El Nombre*** de Griselda Gambaro En 2019 recibió el Premio a la Trayectoria otorgado por el Instituto Nacional del Teatro.

3.

SUSANA BERNARDI

HACIA UN TEATRO QUE TE SAQUE DEL TIEMPO

ENTREVISTA: TONI MONZÓN

Dramaturga, actriz, directora, maestra con gran trayectoria en NEA y en todo el país. Ésa es la carta de presentación que realiza Toni Monzón para Susana Bernardi.

La primera reflexión ahonda en el rol de la mujer en el teatro, un gran trabajo por delante: una televisión que bombardea con imágenes de mujeres la hacen pasar de la tristeza a la indignación, a la bronca, al dolor. Se ve de manera constante como las propias mujeres están formadas de manera patriarcal, para apoyar a los hombres y muchas que parecen dueñas de todo, en realidad, también están sometidas. Pueden parecer mundos lejanos y, sin embargo, marcan las pautas culturales y al teatro, le toca contarlo.

Para Bernardi el teatro, con su familia, es su vida. Tuvo que parar un poco la máquina por problemas de salud, pero el teatro nunca dejó de estar en ella. Entró en aislamiento antes de la pandemia y comenzó a revisar lo que tenía pendiente: escritos, obras que no había terminado de limpiar, trabajos inconclusos. La obra *Margarita en la oscuridad* elegida por el Cervantes es un poco bucear en

eso, la llevó a una época que estaba olvidada, a las luchas por la tierra, a recuerdos que estaba guardados. Son cuestiones que el teatro debe retomar e incluso debe trabajarse en secundarios y en profesorados. Siempre se habla de los desaparecidos, pero también hay desaparecidos de las ligas agrarias. Su teatro siempre circuló alrededor de los derechos humanos. Reconoce dos maestros: en la escuela internacional de la Habana, Jean-Marie Binoche, director, escultor, pedagogo y actor que dedicó su vida al teatro de máscaras. Él tuvo que ver en su preparación como actriz; la iluminó, que es lo que tiene que hacer un maestro. Si hubiera que sintetizarlo podría decirse “Yo te doy esto, pero vos andá a buscarlo desde tu tierra”. Un maestro no es el que te pide que hagas lo que él hace. Los creadores trabajan desde el lugar donde viven, de lo que maman, de lo que los hace ser, en una palabra: lo que tiene que ver con la identidad. Cuando uno, palabra a palabra, va buscando “quién es” porque, en definitiva, es la única manera de ser, verdaderamente.

El otro maestro, Vicente Zito Lema la ayudó a saber cómo

hablar desde el colectivo del que formaba parte. *Un camino de búsqueda desde el nosotros.*

Reflexiona sobre el supuesto federalismo, ya que hay grandes centros de poder cultural que tienen mucha trayectoria, sus nombres y cuando hay un platearse con lo propio, los investigadores, periodistas, jurados, los encargados de decir esto sí, esto no, están en conocimiento de esos mundos mientras que hay otros que deben remarla demasiado. Era una buena idea cuando el INT hacía concursos federales de dramaturgia porque en los nacionales tienden a salir aquellos que provienen de estos sitios de poder. Si se es del interior y mujer, bueno, es inimaginable lo que significa esta lucha.

Con Binoche trabajó el teatro oriental y la máscara. Pero es una máscara que si la sacás, el cuerpo entero funciona como máscara. También está la cuestión de la búsqueda de un cuerpo poético.

¿Qué pasa con esos cuerpos que después tienen que ir a los escenarios a decir cosas?

Su experiencia como jurado del INT le permitió conocer propuestas sumamente interesantes. Llevaba una especie de diario de viaje que ahora está revisando. Si no se deja la palabra escrita se termina olvidando. Recuerda una obra, *Pajarito* (2012) de Ósjar Navarro Correa y plantea que es una de esas obras honestas que se escriben y que se hacen al margen de ese supuesto imperativo que determina que las “obras se tienen que hacer así” porque en cierto circuito funcionan. Eso le parece muy valioso del INT, defender las distintas realidades, sonidos, texturas. Si no se hace desde ahí, se está copiando, no son propuestas honestas; pueden tener éxito, pero no son valientes. Prefiere perder hablando de lo suyo que ganar copiando un producto autorizado.

Con Binoche aprendió que cuerpos cotidianos se tienen todos los días. El cuerpo del actor tiene que tener algo más, tiene que tener un trabajo con la energía que transforme ese cuerpo, que lo agigante en el escenario, que no sean cuerpos flojos. Para cuerpos cotidianos están los de la tele-

visión. Recuerda haber visto en un festival *Kassandra* de Sergio Blanco dirigida por Cipriano Argüello Pitt, pasan los años y las imágenes no se borran de la cabeza.

Una obra que te saque del tiempo. Ahí, tal vez, esté la clave. Siempre le dolió la injusticia, no militó activamente, pero en el teatro sí se inscribió esa conciencia de lo injusto. En la dramaturgia de Vicente encontró eso que muchos llaman “teatro político” pero ella considera que todo teatro es político. Porque aun cuando no decís nada también se tiene una postura.

De las obras dirigidas por ella puede elegir *Gurka, un frío como el agua...seco* de Vicente Zito Lima, le preguntaron alguna vez qué tenía que ver ella con Malvinas. Los trenes cargados de soldados, el paralelismo entre la dramaturgia y la realidad. Ante una palabra bella el público puede reaccionar de otras maneras. En *Mister Tompkins* de Mauro Santamaria recuerda que tuvieron una función en el Teatro Vera y que afuera estaban reclamando para que sacaran los alambrados. La gente muchas veces solo tiene la televisión para informarse y ahí es donde el teatro puede entrar y mostrar otras cosas, despertar el juicio crítico. Recuerda a Roberto Stabile que se instala en Paso de los Libres y se pone al frente del Grupo Teatro de la Frontera. ¿Cómo se hace teatro en lugares como Monte Caseros? Cuando él se fue buscaron cómo seguir, ya había prendido la chispa. Buscaron directores de Concordia. En esa época no existía el INT y hacían todo a pulmón, vendían empanadas para pagar un pasaje, no ganaban ni un centavo, todo era para solventar gastos, no tenían sala; un día les prestaban el Club Español, al otro día una escuela... Roberto fue como un padre de todo eso. Pero no fue fácil.

Ahí viene *El infierno donde suspira Santa Honoria, la colorada* que era una dramaturgia correntina y ahí se dividen las aguas. Quienes querían seguir ese camino y los que creían, con toda razón y derecho, que el teatro era otra cosa y que no había que meterse con cuestiones

políticas. Tocar temas actuales puede significar que se haga la obra pero que después te enfríen durante tres años. **Dionisia, la menora** de Mauro Santamaria fue censurada; **Antígona Pelloni. La voz otra**, también de Santamaria jamás consiguió lugares donde hacerla en Corrientes porque tenía que ver con el robo de bebés. La última fue **La pasión del piquetero** de Vicente Zito Lima fue muy defendida por eso pudo seguir. En esas obras realizadas por el Teatro Raíces, había gente que decía que quería seguir pero que como trabajaba en tal lugar ponía en riesgo su trabajo...

Bernardi siempre tuvo en claro que no era políticamente correcta. En cada una de sus búsquedas iba perdiendo gente por el camino. No estaba el INT para defenderlos. ¿Los más jóvenes sabrán lo que eso significa? El teatro no era bien visto, dedicarse a eso era ser la loca del pueblo. Decía cosas que la gente no quería escuchar. Los riesgos que corrieron fue lo que marcó a Raíces, esa mirada sobre Corrientes. Solo que el público evolucionó y ahora hay críticos, investigadores, periodistas, eso ayuda, hace que exista una comunidad teatral que contiene.

Recuerda una experiencia en la que representaron a Corrientes en un Nacional. Se presentaron con **La pasión del piquetero** en Buenos Aires, el papá de Darío Santillán estaba sentado en la primera fila. Era una obra que hablaba el lenguaje de la blasfemia, esos bufones decían cosas terribles. Cuando uno de los chicos que hacía de bufón terminó la función, lloró hecho un ovillo en el camarín por el impacto que le produjo haber dicho esos insultos delante de ese hombre. Vicente y ella lo acompañaron a la salida y lo vieron irse solo por las callecitas de Buenos Aires. ¿Cómo no creer en el teatro? También recuerda que se acercaron artistas de otras provincias y les confesaron que no los habían visto porque eran de Corrientes y que lo lamentaban porque les habían dicho que la obra estaba muy buena. Ese prejuicio, ese estigma que hay, incluso entre teatreros, que se supone que porque es determinado

lugar no puede ser bueno. Ese es un trabajo por hacer, todavía en el NEA.

Defender una puesta no significa decir que todo está bien. Una vez un maestro le dijo que: *“quien no tenga la fortaleza suficiente mejor que se ponga un quiosco”*.

Hay que estar dispuesto a estudiar, a investigar, a hacer las cosas muy en serio. No se trata de inventar lo que ya está inventado, hay que conocer *y mucho*.

Recuerda también a Dante Cena (actor, director, investigador, coreógrafo de origen cordobés que fue una de las figuras más importantes del teatro correntino de las últimas décadas) dice lo que habrá tenido que pasar, los prejuicios. No cualquiera que ha hecho dos o tres años de profesorado es un gran actor, hay que luchar, fortalecerse, saber qué se quiere decir.

Sostiene que hablaban de derechos humanos cuando no se hablaba de derechos humanos y esa fue una de las razones por las que pagaron ese precio, el derecho de piso. Cuando hace mención a su jubilación afirma que como trabajadora de la cultura es increíble lo baja que es su retribución. Ella lo eligió, pero no debería ser así. Sugiere, irónicamente, que debería colocarse cartelitos como los que proponía Gabriel García Márquez que indicaran *“Somos trabajadores culturales”* para que no se olvidara. Los gobiernos se olvidan de lo esenciales que son, la pandemia mostró cómo todas las personas iban a buscar en el marco del encierro diversas expresiones artísticas y culturales.

Ojalá que los que tienen poder en sus manos piensen que no se fabrica un trabajador de teatro en cuatro días, que no se pierda el trabajo que se viene haciendo.

Para insistir en el trabajo, en los procesos, sale a colación el surgimiento de **Antígona, la voz otra**. La obra surge de una frase de Marta Pelloni *“Si me callara sería cómplice”* y un acontecimiento de ese momento: en Corrientes estaban robando bebés. Un cura los puso en contacto. Se fueron a Goya y entre la historia de Marta y los textos de Sófocles iniciaron sus primeras búsquedas.

Se la vio en alguna universidad afuera, en un Festival en Paso de los Libres y chau, se evaporó. Ése es el trabajo que hace la censura.

Para hablar de algo más positivo, se remite al grupo y al reparto de los roles y cómo todo funciona mejor cuando queda a cargo la gente que sabe hacer lo suyo. Cada persona en el lugar de lo que sabe hacer y que su lugar sea respetado. En su época trabajaban de lunes a lunes. Había horario para la obra de niños, para la de la secundaria, para la investigación, pero no se podían mantener económicamente hablando. Refiere a excelentes actores que hubieran llegado muy lejos pero que terminaron yéndose a trabajar al ejército o a una panadería porque tenían que vivir. El que elige el teatro de pronto sabe que hoy está trabajando en un lugar, pero le llega un festival, viaja cinco días y quizá a la vuelta ya no tiene más lugar en su trabajo ¿cuántos pueden aguantar eso?

Esta pandemia puso blanco sobre negro que el trabajador de la cultura no tiene reconocimiento. El INT ayuda muchísimo, pero en otros lugares, por ejemplo, hay grupos municipales de teatro, personas que tienen un sueldo por su trabajo.

Una mirada hacia atrás le trae paz porque hizo lo que tenía que hacer en cada momento, no midió sus horas por valor económico, nunca se retiró de una obra por miedo,

por cobardía, porque iba a decir algo que no le iba a gustar a no sé quién. Por encima de su nombre siempre estuvo el de Raíces. Se fue yendo de a poco, empezó a dedicarse a la docencia, a los viajes, siempre tuvo en claro que no quería quedar como una vieja entronizada en un lugar repitiendo una vieja ley. Había que pasarle la posta a los gurises. Irse con pasito lento para que se quedaran ellos solos, arreglarse solos, equivocarse...tenían la licencia para eso. El derecho a hacer la propia experiencia. Le gustaría que la recordaran por sus incoherencias. No tiene miedo a pensar una cosa hoy y mañana otra, siempre que no se contradiga con su ética o sus valores. Siempre hizo lo que se le cantó. No por falta de miedo sino por capacidad de enfrentarlo. Luchó a brazo partido por el teatro y dejó ahí su esqueleto.

Hacer algo y que te enfríen tres años y tener que volver de nuevo, es terrible porque hay que volver a remontar el proceso.

La pandemia más embromada es la del egoísmo y la desigualdad, la que nos trae agrotóxicos y el agua envenenada. Uno dice “pero esta gente no va a dejar a los nietos en este mundo ¿a dónde los va a llevar?”

Y esta también es la lucha del teatro.

Susana Bernardi cierra con una síntesis *“Yo traté siempre de cuidar la vida.”*

SUSANA BERNARDI

Desde 1984 pertenece al Grupo de Teatro Raíces de Monte Caseros. Profesora de Castellano y Literatura. Instituto Superior A. Meyer. I.28. Monte Caseros. Corrientes. Se formó con Roberto Stábile y Andrés Caliendo. Seminarios con Eugenio Barba, Vicente Zito Lema, Augusto Fernández, Sabatino Palma, Carlos Schwaderer, Raúl Serrano, Gladis Gómez, José Luis Valenzuela, Marcelo Bertuccio. Talleres: Luis Minaglia, Mauro Santamaría, Carlos Cueva, Jean Marie Binoche, Javier Margullis, Mauricio Kartun, etc. Becas recibidas: Técnica de Antropología Teatral Poética con Vicente Zito Lema sobre Mitología Guaraní, otorgada por INT, en Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo. –Perfeccionamiento en Dramaturgia– con dirección de Vicente Zito Lema sobre tema: Desaparecidos durante Dictadura 76 y Estética del Carnaval. Formación en Dirección Teatral con Francisco Daniel Jiménez. Docente de Lenguaje Teatral y su Tratamiento Didáctico I- Actuación II y III- Texto Dramático y Espectacular en Profesorado de Artes en Teatro. IFD Dr. J Pujol. Corrientes. Cursos dictados: Poética Teatral, Promotora “Plan de Fomento

de la Actividad Teatral” INT. Dicta Jornadas de Perfeccionamiento Docente. Dirige, por selección INT, Beca de Perfeccionamiento en Dirección Teatral para Grupo Litea.

Actuación en: **Jugando Todos**, Romance **para una muerte en Granada**, **Dionisia, la menora**; **Antígona Pelloni la Voz Otra**, **Sr. Tompkins**, entre otras

Dirección: Camino **de ida**, **Juan No**, **Una Carretila de Música**, **Con el Gaucho Gil al 2000**, **La Murga de los Gurises**, **Modelos de madre**, **Cai-dos del mapa**, **Gurka un frío como el agua seco**, **Corpiñeras**, **La pasión del piquetero**, etc.

Participación en Fiestas Provinciales, Regionales, Nacionales, Internacionales y giras. Directora del Proyecto LA COMEDIA CORRENTINA de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia

Coordinadora Pedagógica Provincial del Plan Regional de Promoción y Capacitación NEA. Concurso de Dramaturgia Correntina. “Corrientes escribe teatro” 2º premio con Frida Alada. INT. Beca de Perfeccionamiento en Dirección con Paco Jiménez. Reconocimiento a la Trayectoria Regional NEA.



4.

RUBÉN "EL CHUÑA" IRIARTE

**"EL TEATRO ME HIZO CRECER,
CONOCER GENTE, NUEVOS
AMIGOS, YO CREO QUE EL
TEATRO A UNO LO HACE
MEJOR PERSONA".**

ENTREVISTA: FABIO LADETTO

La conversación se inicia con referencias a pájaros, el sobrenombre de Iriarte remite a uno. Ladetto afirma que es un pájaro que corre, pero no vuela. Jugando con la metáfora el Chuña le dice que él sí que vuela, que es imposible que alguien que se dedique al teatro no pueda volar.

La pre historia (la vida previa) de la vida antes del teatro sale a la luz: profesorado de química, el sueño de la entomología, el trabajo de visitador médico... Varios asteriscos- afirma Fabio. El artista recuerda y se sorprende, sonrío bastante ante esa vida tan otra.

El periodista señala el camino que implicó ese vínculo con

lo pequeño y la transición que lo llevó a terminar arriba de un escenario para estar frente a la mirada de todos. Y viene la pregunta esperada.

¿Cómo llegó al teatro? La respuesta no se hace esperar demasiado y parece no tener demasiados secretos: casualidad. Una profesora muy buena de Lengua y Literatura quería representar las obras con las que trabajaban, quería armar un grupo de teatro, pero entre los pocos varones que había ninguno se animaba. Fueron a buscar voluntarios entre los de Química: el comienzo de todo.

En 1968 conoció a Nélida Pizarro de Fidalgo que dirigía

un grupo de títeres llamado El Quitupí (sí, otro pájaro) nave insignia de lo que son los títeres en toda la región. El grupo tuvo existencia desde 1956 hasta 1976. Anduvieron mucho con ese grupo, salían de gira con el teatrillo de títeres. La dirección de cultura les compraba funciones y Nélica y él les pedían que no los mandaran a Humahuaca, a La Quiaca o a Tilcara, sino que preferían ir a pueblitos más chicos, a los ingenios, a los lotes. Y ahí es donde el trabajo de visitador médico entra en juego, porque viajaban en una camioneta de la empresa Bagó (a la que le tapaba el cartel por razones obvias), ahí cargaban todo y se iban, dormían en los hospitales...

Fabio le consulta por la aparición de Daniel Lozano Muñoz en su vida, un artista plástico y director teatral... los dirigió en el profesorado, aquella obra de la que habló anteriormente: ***Las cartas de Don Juan*** en la que había un solo varón y un montón de mujeres.

La pregunta que sigue apunta a cómo vivió en la época de la dictadura. Como siempre, el Chuña, empieza el relato por un lugar un poco extraño, cuenta que los llamaron para hacer títeres en un castillo y que la llegada a ese lugar le permitió cruzarse con fuerzas de seguridad que estaban vigilantes. Parece que están lejos los títeres de la dictadura, pero muy pronto se comprenderá que no. En primer lugar, en el grupo había personas que tenían posición política tomada, pero había otros que no eran militantes. Se habló con todos, lo último que querían es que tuvieran problemas en esa situación. Y ahí, en el relato, se entran los acontecimientos. Un día hicieron un allanamiento en la casa de Nélica. Andrés era abogado y muy querido por el barrio. La gente salió y no permitieron que se lo llevaran. Sin embargo, el comisario a cargo, lleno de odio por no poder cumplir con su objetivo, se la agarró con los títeres. Sí, se los llevó secuestrados y no los vieron nunca más. El Chuña recuerda dos muy especialmente, dice que todavía le duele y que él era el único que los manejaba. Uno era el anunciador, abría todos los espectáculos con un texto sobre

el Quitupí. Y sí, recita todo el texto de memoria, como si el tiempo no hubiera pasado. El otro títere era Galera Verde, un mago sobre un personaje de Di Mauro que hacía que sacaba cosas de la galera sin sacar nada, hasta que al final sacaba un pan. Reflexiona que, con el teatro, con los títeres, no se pueden resolver las cosas. Pero sí se pueden proponer soluciones, proponer cosas nuevas, distintas.

Fabio Ladetto le consulta por Nueva Escena. En espiral, Iriarte se detiene en el tiempo, retrocede y avanza. En 1956 Juan Carlos Estopiñan dirigía un grupo cuyo nombre era La Escena, cuando él y otro grupo de actores se suma, le cambia el nombre: Nueva Escena. Se trata de una de las agrupaciones teatrales más longevas de Jujuy. Cuando Estopiñan viaja contratado a Venezuela, El Chuña se hace cargo del grupo. Nuevamente vuelve a hacerse cargo cuando aquél se enferma y finalmente queda en ese lugar. Reflexiona sobre sus obras: *todas tenían contenido social y político*, tenían mensaje.

Ahora la pregunta versa sobre las fronteras: zonas de mucha mixtura, donde hay mezcla de contenidos, de estéticas, fusión fuerte y permanente. El Chuña sonríe frente a esa descripción, lo ha hecho muchísimas veces, las preguntas de Ladetto han abierto infinito camino de recuerdos) así se hace saber que la pandemia lo encuentra trabajando en ***Suspiros de ausencia*** de José Manuel García García dirigida por Freddy Chipana Vargas, un director boliviano muy reconocido. El entramado cultural es amplio, en lenguas, quechua, aymara, en rituales, en carnavales... habría que borrar el alambrado, lo mismo con el norte de Chile. Hay que seguir construyendo vínculos, hay muchas cosas comunes, de pensamiento, de ritmo, pueden verse las cosas distintas “*Nos preocupa el ser, pero como escribía Tito Guerra, más nos preocupa el estar.*” Tito Guerra era un referente teatral jujeño, maestro de actores que buscó incansablemente la propia voz, “hablar de lo nuestro con lo/s nuestro/s”. La escuela de teatro lleva su nombre. Su adaptación de una obra japonesa, ***Manta de plumas*** (1984) al

imaginario coya es un paradigma de este instalarse acá, tener presencia.

Hay que seguir transitando, cada uno con su estética. En Jujuy el vínculo con lo boliviano es muy fuerte. A veces, las urgencias apartan de las cosas importantes en las que habría que avanzar.

La pregunta que sigue tiene que ver con creaciones y creadores: **Ruperta, la coya superpoderosa; El hombre cóndor** de Iván Santos Vega sobre Avelino Bazán; **Jueves de comadres** de Jorge Accame dirigida por Rodolfo Pacheco... Acá Rubén Iriarte se disculpa por los olvidos, un poco se arrepiente por empezar a dar nombres sabiendo los nombres que no da. Ahora se interroga por la formación, la escuela de teatro Tito Guerra ya lleva veinte años

¿Cómo impactó su existencia?

La escuela, el profesorado de teatro ha dado otro abordaje, otra mirada, el conocimiento académico. Hace años atrás venían artistas a dar talleres, pero eso era lo único que había. Ahora se va tomando identidad. La escuela y el profesorado aportan una herramienta más fina (ya no es a pico y pala), otros instrumentos que constituyen una nueva mecánica para los tiempos que corren.

Una vuelta de tuerca al pasado, un recuerdo de todas las luchas, hubo mucho y mucho se perdió: comedia estable, ballet estable, coro, orquesta de cámara. Desde 1982 y durante nueve años se tuvo todo eso, pero cayó. Hoy hay una ley, pero no está reglamentada y sin eso, no hay presupuesto. Fabio Ladetto le dice que tiene una de las dos salas independientes que hay en Jujuy, *El pasillo*.

¿Qué significa estar con la sala cerrada en el marco de la pandemia? Como siempre, la respuesta tarda un poquito. Antes cuenta que el espacio tiene dos salas: una se llama Carime Estopiñan, el nombre de la esposa del creador de La Escena y la otra Nélica Fidalgo, la directora de Quitupí. Dos lugares muy distintos. Luego habla de lo difícil

de estos momentos y señala la inexistencia de la gestión provincial. Si no hubiera sido por el gobierno nacional, por el INT - “*Estaríamos muertos*”- señala. Sí, es contundente la frase. Gracias a ello están vivos y tienen oxígeno. El espacio tiene capacidad para 110 o 120 personas.

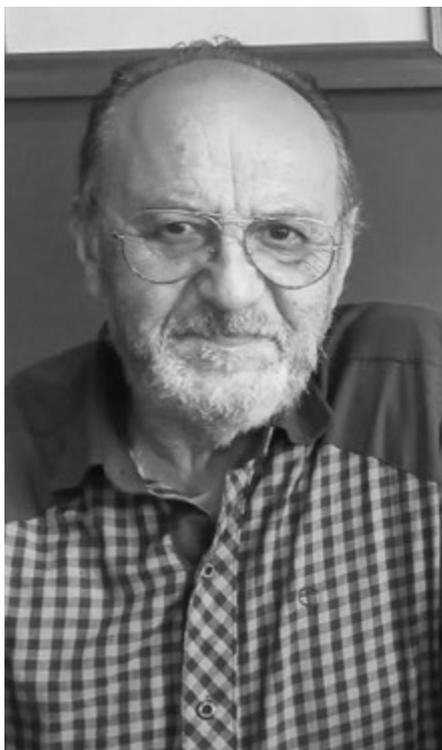
¿Le sugeriría a un grupo que empieza tener una sala? La respuesta no se hace esperar: *la peor gestión es la que no se hace*- inmediatamente después viene la metáfora - *Ser padre, ser madre es hermoso, se disfruta mucho, pero también hay lágrimas. Es muy difícil sostener espacios chicos en un país tan extenso y siempre se quiere armar vínculos, si no fuera por los subsidios no sería posible.*

A lo largo de la carrera hubieron muchísimos reconocimientos- le dice Fabio - ¿Cuál es el valor que tienen? Era esperable la respuesta: *valen por la militancia, el esfuerzo, la continuidad; no es una carrera de velocidad sino de resistencia, las personas ven que uno sigue. A los premios se los guarda con mucho cariño, pero el valor que tienen es el de lo compartido porque las cosas nunca se hacen solo sino en la compañía de los otros.*

Para lo que sigue, Ladetto pone de referencia a su provincia, Tucumán, allí, dice- se reivindica más a quienes vienen de las grandes metrópolis que a las propias creaciones. ¿Qué pasa en Jujuy? La respuesta es que hay muchas obras que tratan temáticas propias. Y enseguida viene la referencia a Tucumán y el aporte que fue siempre para Jujuy, la insistencia en seguir reforzando vínculos, hacer circular los espectáculos para no estar mirando para otro lado y hacerse cargo de cosas que no son propias.

Para ir cerrando la conversación se señala que el teatro no va a morir, que no pudieron acabar con él ni con el fuego, que va a existir siempre porque el ser humano comparte, es gregario.

¿Qué hizo el teatro con vos? Así cierra Fabio Ladetto las preguntas. El Chuña Iriarte le responde: *me hizo crecer, conocer gente, nuevos amigos, yo creo que el teatro a uno lo hace mejor persona.*



RUBÉN 'EL CHUÑA' IRIARTE

Debo decir que no me había propuesto a mis 22 años ser un artista ni siquiera tampoco un actor. La vida te arrastra por caminos insospechados. Quien diría que aquel alumno de Química del Profesorado a quien invitaran a formar parte del elenco de la institución sería el que soy. Me incorporaron como el actor de **Las Cartas de don Juan** (único varón de la obra), que dirigiría Miguel Ángel Muños. Trabajé desde aquel entonces con los maestros del teatro jujeños y del Noa en forma constante. Me fui formando en el hacer y luego en lo académico en una licenciatura dictada por la Universidad de Mendoza, maduro ya.

Resumiendo, hoy podría decir que mi recorrido se concentró básicamente en el sostenimiento de dos proyectos teatrales nacidos en Jujuy y que al día de la fecha siguen vivos y activos en mi tierra. El grupo Teatral Nueva Escena y el Grupo de Títeres El Quitupí.

El Quitupí fue creado por Nélide de Fidalgo casi en forma paralela a la revista Tarja en el año 1956. Fui miembro del grupo hasta el año 76, fecha en que debimos suspender nuestra actividad por la persecución de la Dictadura. Nélide y Andrés (Fidalgo) se exiliaron en Venezuela y recién a su regreso, después de varios años, me hice cargo del grupo manteniéndolo activo hasta el 94. En esos años los Fidalgo sufrieron la persecución y la prisión además del exilio y la desaparición de Alcira, su hija.

El Quitupí sigue presente al día de la fecha en un festival de títeres que lleva el nombre de Nélide P. de Fidalgo. También en el Teatro el Pasillo, espacio que inauguré en el 2011, una sala lleva el nom-

bre de Nélide Pizarro de Fidalgo como voluntad permanente de poder sostener la Memoria por la Verdad y la Justicia. En el Pasillo se exhibe además de fotos, títeres y documentos del grupo, el Primer Teatrillo del Quitupí del año 1956 con su caja de luces donada y construida por los Maestros Titiriteros hermanos Héctor y Eduardo Di Mauro. El otro sentido le da cuerpo a mi actividad es el sostenimiento y actividad permanente del Grupo Nueva Escena, creado por Juan Carlos Estopiñan en el año 1956.

Al regreso a la Argentina luego de su estadía en Colombia para dar a conocer su método El Teatro de la Resurrección, deja en mis manos el grupo del que por muchísimos años fui actor y que al día de la fecha sigue produciendo obras y participando de Fiestas, Encuentros teatrales y representando a la provincia en festivales internacionales. En el Pasillo, una de sus salas lleva el nombre de Carime Estopiñan, quien fuera esposa de Juan Carlos y tenaz impulsora del grupo hasta sus últimos días.

Dos grandes mujeres del hacer cultural jujeño están presentes en El Pasillo y desde la ausencia me iluminan y dan fuerza para seguir avanzando. Hoy desde el Espacio estamos incorporando activamente a los habitantes del barrio y centros culturales para dar mayor cuerpo y firmeza a esta voluntad de sostener y hacer crecer la actividad y es así que dentro de nuestro festival se incorporó el Corredor Cultural Barrio Castañeda. Esta es nuestra tercera pata y con ella sostendremos esta mesa de militancia por el crecimiento del arte y particularmente del teatro.

5.

RUBÉN CLAVENZANI

“EL TEATRO ES PRESENCIA, ES VIDA COLECTIVA Y COMPARTIDA”

ENTREVISTA: CARLOS MARÍN

Carlos Marín le pregunta por sus comienzos ¿Cómo empezaste a entramar la actividad teatral?

“La infancia te marca y nuestra generación formó parte de esa bisagra entre la radio y la televisión”, con esa frase entramos en las razones del origen. Los personajes de la radio, los de las revistas eran recreados lúdicamente por él. Se dedicaba a inventar historias de vecinos, relataba ficcionalmente partidos de fútbol, ningún universo le resultaba ajeno. Recuerda que la mamá de un amigo, con su risa, aprobaba sus creaciones. También recuerda la mirada y la escucha atenta de sus compañeros de escuela que sacrificaban algún recreo para disfrutar de sus personajes. Sin duda, ahí, había algo.

En 1987 arrancó a trabajar en el grupo teatral Caranday de Entre Ríos. Fueron al rescate de historias; se va a Nogoyá donde se funda la Compañía Crespo y al año siguiente suma a Maciá en donde se plantea la modalidad

laboratorio. Su primer maestro, Julio Béltzer, docente, dramaturgo y figura del teatro santafesino fue creador de teatro taller y director histórico de la Escuela Provincial de Teatro. En realidad, Clavenzani, empezó a estudiar teatro en 1976 y tuvo muchos maestros, sin embargo, señala a Julio porque armó una escuela no formal, estuvieron juntos 4 ó 5 años y porque además veían mucho teatro, de Santa Fe, de Paraná. A pesar de la época, había mucha efervescencia teatral. Marín aporta un nombre y Clavenzani avanza, lo rodea, describe... pone en contexto. RLO Radio del Pueblo rescata el grotesco, el sainete, así como se vivía el radioteatro. Primero se veía qué tenía la gente para ofrecer, cuáles eran las historias. Apareció prontamente el levantamiento de los ramales, que todos padecieron desde 1976 en adelante. Maciá es una ciudad mediterránea, está en el centro geográfico de la provincia de Entre Ríos, rodeada de selva, en ese

momento tenía 4800 habitantes. Cuando iba para allá, paraba en las casas y la radio por cable era una figura repetida. Eso y las historias que la gente del grupo Caranday fue trayendo hizo que conformaran dramáticamente la radio del pueblo, donde aparecían los sainetes locales, los bailes populares, vinculado a la magia de la radio. Había tres generaciones que formaban parte de ese grupo, había, entonces, un anecdotario enorme para registrar y llevar a cabo. ***Al mal tiempo buena cara*** nace así. Era una historia del levantamiento del ramal ferroviario, participaron de un certamen provincial y fueron a la fiesta nacional del teatro. Por primera vez, un pequeño pueblo representaba a Entre Ríos. Era cuando se hacía en el Teatro Nacional Cervantes, año 88/89. Lo que pasó con LRO fue impactante, empezaron a viajar mucho por la región.

Luego por un encuentro casual empezaron a trabajar con unos sicilianos sobre la inmigración, ***De Sicilia a la Argentina. Entre historias y leyendas***. Había una línea sostenida por un personaje inmigrante que venía en barco, tomaba un tren y luego se metía en el interior del interior. Se describían las siembras, los primeros ramales ferroviarios, la forma de embudo que tenía en función de Buenos Aires...

Marín le pide que se explaye sobre el vínculo entre teatro y educación, señala que una de sus particularidades es haber focalizado en adultos, poder rescatar el saber del que aprende, al modo de la perspectiva de Freire.

Clavenzani recuerda que ejerció como maestro, luego se vinculó al teatro. Las materias pedagógicas le generaron el aval para dar teatro en todos los niveles desde inicial hasta el universitario. Su primer contacto fuerte fue con Roberto Vega, educador, director y autor teatral, fue su asistente y años más tarde recuperó el vínculo.

En los profesorados se proponía trabajar lo corporal, el cuerpo como herramienta, como instrumento de cuerda, de viento y percusión. Lo más barato y lo más caro que

tenemos. Hay cuestiones del teatro que son centrales para lo vinculado con la educación: la proxemia, lo kinésico, el tratamiento del espacio, todo eso en la docencia es fundamental. Como trabajó en todos los departamentos de Entre Ríos pudo aprender de la diversidad, porque la enseñanza es un aprendizaje permanente: lo urbano, lo rural, lo insular, modos tan diferentes de la provincia. Marín le pide que cuente sobre el circuito de Festivales que se creó en ese momento. Ahí aparece un dato hermoso: en Maciá, 1500 personas de las casi 5000 que habitaban allí, iban al teatro. Cuando se enteraban de otros sitios, no lo podían creer. Y no se trataba de obras que venían de los circuitos virreinales-dicho con mucho respeto- sino de producciones de la propia gente. *La clave estuvo en armar redes y más redes*. Antes de que existiera el INT se iban armando contactos, conocías a alguien de algún lugar que te llevaba, te presentaba a otra persona y así sucesivamente. Hay que recordar que no había correo electrónico y cuando el telediscado llegó a algunas comunidades era una fiesta. En 1991 se hizo el primer festival de teatro. Lo que se daba era alojamiento, comida y si se podía recaudar algo, también. Maciá está lejos de todas las rutas, no es que pasas y la ves, tenés que entrar. Era necesario alojar a la gente para que estuviera cómoda, que comiera bien, desmontar las obras (en aquel momento no se usaba el término “desmontaje”), se criticaban las obras, se convocaba al periodismo para que se llevaran una devolución.

Luego de los primeros encuentros, estos se replicaron. La propuesta era sacar los festivales de las ciudades principales. En Diamante, el Festival salvó una sala, el teatro Marconi, una de esas salas históricas que habían hecho los inmigrantes. Se iba a las distintas comunidades, a la zona rural, a las islas. Esto traía a otro tipo de público a las salas. Los talleres fueron sumando personas al teatro, gente con inquietudes.

Se trataba de instalar la necesidad de hacer y ver teatro. Los festi-

vales funcionaban como una vidriera que tenían actores y actrices, para verse entre sí, para ver a los otros. Y eso era impulsado por quienes gestaban los festivales. A veces, no se trataba de personas que sabían de teatro, pero sí que tenían un lugar de referencia en su propia comunidad y podían armar vínculos. Auténticos gestores culturales. Te llevaban a otra provincia ¿y quién te conocía? Pero te llevaba tal... y eso funcionaba como garantía. En ese momento de pocas comunicaciones había que confiar. Te decían que te esperaban en tal lado de la ruta y ahí ibas. Son cosas que hoy cuesta imaginar.

Carlos Marín le pregunta por el grupo *Juan L. Ortiz*, qué significó la sala y el grupo:

- En 1992 en el marco de un Taller Municipal se empezaron a sumar participantes de distintas generaciones, adolescentes y adultos jóvenes. Se trabajaba con creación colectiva y con trabajo físico. En la calle se ponían en juego técnicas de teatro callejero. Con respecto a la sala, nace en lo que es hoy la terminal de Paraná, pero se fue trasladando. Se recorrieron muchos barrios y se intervenía también entonces fue una impronta fuerte para el lugar. Esa juventud retroalimentó mucho la movida, la red que, por entonces, era endeble. Se iba y se venía, con pequeñas historias que eran fáciles de montar y eso facilitaba la tarea. Fue un momento en donde había una bisagra generacional y donde había gente con formación académica, albañiles, ingenieros, docentes, era riquísimo... esa heterogeneidad aportaba a un trabajo dramático muy interesante. Pero además sucedió otra cosa, muchos estudiaban Ingeniería o Medicina y de pronto, decidieron que se querían quedar con el teatro. Hasta ese momento, el teatro era algo que acompañaba otra actividad laboral. Esa generación decidió que quería vivir del teatro. Pero sabían que tenían que leer, estudiar, entrenar el cuerpo, observar, acumular herramientas, tener un arsenal de recursos para echar mano. En el grupo teatral Juan L. Ortiz cada uno tomó un vuelo propio. Cuando

llegó el INT apareció la necesidad de armar proyectos, se aprendió a hacer algo que no se hacía.

Luego de un armado colectivo, Carlos Marín le hace una pregunta personal ¿Cuál fue tu mayor desafío como actor? Clavenzani no tarda demasiado en responder: ***En alta mar*** de Slawomir Mrozek, en un teatro oficial, con Julio Bértzer. Fue un gozo muy grande y se dijo que no quería abandonarlo más.

Eligió también su último unipersonal ***Aquel tiempo de hoy*** un paseo por el mundo de las comunicaciones, en donde trabajó con muchísimos fragmentos de cosas que tenía; es un homenaje a los inventores y a la necesidad de inventar. También hay una instancia de improvisación.

Tuvo viajes con enormes elencos, con músicos en vivo. Esta vez quiso una obra donde todo entrara en una valija. Se iba con Graciela, su compañera o con Juanjo, su asistente, con dos personas se resolvía todo. Esa obra, además, es parte de sus talleres, entonces trabajaba cuestiones diversas: la técnica del cine mudo, personajes de la comedia del arte, en fin, como además había impro, a veces aparecía el origen del tango, otras el origen de la cumbia porque, por supuesto, que interactuaba con la gente. Vislumbrando que se acerca el cierre de la charla, Marín recalca en otra actividad que no es de dirección teatral sino la de dirección de Museo Provincial Histórico Martiniano Leguizamón. Le pregunta cómo piensa la relación teatro-educación para dinamizar el museo, que también tiene que formar público.

Antes de responder la pregunta, afirma que en Maciá está el vestuario teatral más grande del país, que consta de 15000 piezas. Tiene edificio propio. Habla de la historia cooperativa de gestión, de una mirada de avanzada. Cuenta, también, que existe el Museo del teatro Tres de febrero. Ahí actuaron Alfredo Alcón, Norma Leandro, Eva Duarte, Luis Sandrini, Pepita Muñoz, Enrique Muñ... muchos dejaban un objeto. Un escribano amigo daba fe de que ese objeto había sido utilizado en la puesta.

Es fundamental la idea de conservación. El mundo *objetal* dispara hacia distintas orientaciones y sentidos. El valor del objeto es fundamental. Hay que preservar los objetos, pero hay que hacerlos hablar sino son objetos muertos. Con el museo pasa lo mismo: muy lindo, muy iluminado, limpio, pero si no entra nadie ¿para qué sirve? Una de las cosas que se hacen el museo tiene que ver con humanizar a los personajes, es mucho lo que se puede aprender desde el relato oral tradicional, siempre se trabaja con lenguajes artísticos. Entre Ríos tiene una historia riquísima. ¿Cuántos saben que Urquiza creó el teatro Tres de febrero?

Calandria de Martiniano Leguizamón, escritor argentino, dramaturgo y poeta que describió la vida del campo, se estrenó en el Teatro de la Victoria.

Entre las cosas que se hicieron en el museo, algo que tuvo mucho éxito fue una contienda con lenguaje de rap frente a payadores, defendían distintas posiciones.

La última pregunta ¿cómo ves el futuro del teatro?

Rubén Clavensani: Es necesario ampliar la imaginación del espectador, del actor, de la actriz, de quienes escriben. En el contexto de pandemia, virtualizarlo fue una alternativa, pero no quiere decir que sea teatro. El teatro es presencia, es vida colectiva y compartida.



RUBÉN JULIÁN CLAVENZANI

Actor, Autor, Director y Pedagogo Teatral. Nació en Santa Fe el 2 de mayo de 1959. Ha participado como director, actor, productor, autor y adaptador en, aproximadamente, un centenar de obras teatrales, radioteatros, producciones cinematográficas y de características afines. Su relación con el teatro en la Educación comienza en 1987 con la ejecución de diversos proyectos de su autoría en Escuelas y Entidades de Educación Formal y no Formal de las Provincias de Entre Ríos y Santa Fe que fueron multiplicándose en diversos establecimientos mediante la fundación de más de diez Grupos Teatrales y de la realización de Talleres para docentes en zonas urbanas, insulares y rurales.

Entre 1990/95 estuvo a cargo del área Comunicación en la Dirección de Enseñanza de Adultos del Consejo General de Educación (E.R.) y de la Dirección de Teatro Provincial (E.R.) desde donde potenció la generación de Talleres, Cursos, Seminarios y otras alternativas para la inserción del Teatro en la Comunidad. Ha participado como Organizador y/o Docente en Encuentros, Certámenes y Festivales de Teatro Regionales, Nacionales e Internacionales.

Fue director del Teatro 3 de febrero, y secretario

de Cultura de la Municipalidad de Paraná. Como Pedagogo dictó Cursos, Seminarios y Talleres en más de diez provincias argentinas, CABA, Italia, Chile, Uruguay, Brasil, Paraguay, Cuba, Ecuador, España, Israel, entre otros.

Es autor y Adaptador de Obras teatrales, habiendo recibido por los espectáculos, en los que además dirigió, diversos premios y distinciones.

Entre 2013 y 2015 por su obra: **Aquel Tiempo de Hoy**, recibió el Premio Teatro del Mundo de la Universidad de Buenos Aires, y la distinción al mejor Unipersonal en el XV Festival Iberoamericano de Teatro de Mar del Plata.

Se ha desempeñado, y lo sigue haciendo, como docente y director teatral en Universidades, Escuelas, Organizaciones gremiales y otras entidades que promueven al Teatro como Facilitador de Herramientas para las actividades Vivas y Presenciales. Es director del Museo Histórico de Entre Ríos, Martiniano Leguizamón, desde octubre de 2018.

Desde 1983, ejerce la docencia en el ámbito Formal y no Formal en todos los niveles y modalidades de la enseñanza: Inicial, Básica, Media Superior, Universitaria. Desde 1984, radicado en Paraná. E. Ríos.

6.

PABLO OTAZÚ

“SER IMPRESCINDIBLE ES MUY COMPLEJO”

ENTREVISTA: ALICIA TEALDI

Luego de los saludos de rigor, en los que se comprende claramente el afecto y el respeto mutuo. Otazú inicia la conversación reflexionando sobre el nombre del ciclo. Pablo Otazú: Me apabulla un poco esta cuestión de los “imprescindibles” porque es muy taxativo, capaz que me hubiera sentido mejor, no sé, con “necesario”. No le voy a cambiar el nombre a un programa del INT, pero ser imprescindible es muy complejo. Me gusta ser un trabajador. En la provincia tenemos muchos imprescindibles. Yo soy un agradecido de formar parte de esta comunidad teatral en la provincia de Río Negro. Hemos trabajado mucho, en forma conjunta. Con muchos compañeros nos conocemos desde hace cuarenta años. Todo el proceso que se ha gestado en Río Negro es muy importante. Haber generado circuitos, un espacio para que los compañeros puedan circular, tener laburo, tener lugares para mostrar lo que hacen. Patagonia es súper amplia. A veces asustan las distancias. Tenemos unos espacios tremendos con muy poca gente viviendo. Para llegar de un pueblo a otro hay que recorrer muchos kilómetros.

Alicia Tealdi: Estás hablando de un teatro itinerante como una característica del teatro rionegrino ¿podrías encontrar alguna otra particularidad? ¿Hay un teatro rionegrino?

Pablo Otazú: Hay una búsqueda de la identidad provincial. Somos una provincia joven igual que el resto de las provincias patagónicas. Un rasgo que nos caracterizó es la ausencia de dramaturgos, entonces, trabajamos desde la autoría colectiva, con temáticas locales. El paisaje va formateando la cultura, te va formateando, creo que en el escenario se ve esa impronta. Yo estoy en Luis Beltrán, provincia de Río Negro, en una sala llamada Teatro El Galpón, creada en 1988 y administrada por la Asociación Cultural Grupo Libres. Vivo en un pueblo chico, de 8000 habitantes, trabajamos acá desde hace 36 años. En nuestra sala hay 150 localidades, está muy bien equipada. Buscamos trabajar comunitariamente.

Alicia Tealdi: ¿Cuándo empezaste a hacer teatro? ¿lo encontraste o él te encontró a vos?

Pablo Otazú: Cuando era chico, yo soy de Viedma, hacíamos teatro como familia para los vecinos que se ve-

nían con su sillita. Armábamos un escenario y actuábamos para ellos. Tengo imágenes, pero no recuerdo muy bien cómo era. Sí, sé que a los 10 años andaba cantando. También lo hice en radio, en Viedma. El teatro lo retomé en el secundario. A los 17 años hice *El herrero y el diablo* la montó una señora que era de Bahía Blanca y que fue muy importante para la comunidad. Estudié en La Plata y ahí también hacía teatro. Luego volví a Beltrán, ahí no había salas.

Alicia Tealdi: ¿Cómo llegaste a Beltrán? ¿Y cómo se armó el Grupo Libre?

Pablo Otazú: Tuve una historia personal compleja. Pero para resumir en el lugar donde estaba no había posibilidad de seguir los estudios y en Beltrán había residencia estudiantil. Así que ahí me quedé. Y no me fui más. Podía ir a otro lugar, pero volvía siempre. Con respecto al grupo, tanto Hugo Cognigni como José Reverte (de Gaimán) fueron los que convocaron allá por el 82 u 83. Ya en 1984 hicimos *Los Mirasoles*. Ese año se conforma el Grupo Teatro Libre. Fue un proceso interesante, nadie era director, hacíamos obras tradicionales pero la gente respondía. Siempre teníamos la sala llena. En aquella época el pueblo tenía 4000 o 5000 habitantes e hicimos diez funciones en una sala de 800 butacas, llena. Eso era meter mucha gente, venían de otros pueblos, son siete, en la comarca distanciados entre sí entre unos 10 o 12 kms. Luego empezó a tallar Hugo Aristimuño con una propuesta más vanguardista. *Mari mari huinca* (1985) que se representó en el Nacional, en ese momento se hacía en el teatro Cervantes. Trabajamos ahí la migración mapuche a las ciudades (de aquella época es *Gerónima*, la película que hizo Luisa Calcumil); la transculturación que sufren los pueblos originarios cuando van a una ciudad. Dominga era una Machi que vivía en Carmen de Patagones y trabajaba con un psiquiatra, atendiendo a sus paisanos porque de otra manera, la cosmovisión mapuche no se entendía. Ella nos contó muchas historias mientras nosotros investigábamos a

la par de ese trabajo lo que le pasaba a la gente de campo, cuando llegaban a lugares poblados no solo a las ciudades. Nos contó que llegó a Valcheta una chica que se descomponía siempre, que vomitaba. Cuando empezaron a investigar se dieron cuenta que era el aceite; en el campo no fríen con aceite, fríen con grasa de avestruz, de guanaco o de cordero, esas temáticas y otras más graves, atravesaban la obra. Para nosotros fue un impacto como grupo porque no solo estábamos cambiando nuestra estética, metiéndonos en profundidad en el mundo del teatro, aprendimos muchísimo y creo que ahí nos profesionalizamos. Además, se produjo un rompimiento del grupo. Muchos no aceptaban esa forma de trabajo. Luego hicimos *Aqueronte* también con temática rionegrina. Buscamos material, trabajamos con gente de campo. Pero reemplazamos al personaje del mito que era un guitarrero por un político. Con esa obra volvimos a ir al Cervantes. Insisto, un gran impacto porque es un pueblo chico.

Alicia Tealdi: Vos hablabas de la gran convocatoria cuando hacen este grupo, cuando cambiaron los procedimientos, las propuestas ¿cambió esa convocatoria?

Pablo Otazú: En esa época todavía no teníamos el galpón y estrenamos la obra en un regional en Río Colorado (no existía el INT). En Beltrán se había inaugurado la primera radio AM de la zona y ahí teníamos un programa, hacíamos radioteatro, dábamos noticias de teatro, hacíamos reportajes. Entonces que el grupo de Beltrán se haya consagrado, haya sido elegido para ir al Nacional... todo el pueblo estaba revolucionado; era la primera vez que el ambiente cultural/artístico tuvo esa representatividad. Teníamos un galpón en donde representábamos *Mari Mari...* primero venía el número circense, luego la obra de teatro. No terminábamos la primera función y ya había gente haciendo fila para la segunda. Convocatoria teníamos siempre, hasta el 2001 en que se quebró el país y la participación se quebró en todos los sentidos. Después de esa época, empezamos a decaer con el público. Nosotros

teníamos un promedio de 100 personas en el teatro, en una sala de 150.

Alicia Tealdi: ¿Cómo fundaron el teatro? ¿Cómo fue el proceso y cómo decidieron hacer un lugar para recibir a los compañeros de la actividad?

Pablo Otazú: Hay una cuestión ideológica y otra laboral. Con respecto a la primera, tomamos el teatro desde lo social. En el pueblo, *el vecino tiene que ser el vecino del teatro, saber qué estamos haciendo cuando cerramos la puerta y nos quedamos ahí encerrados*. Tuvimos períodos de retiro, cuando investigábamos o hacíamos obra. Al principio, cuando empezó el INT, nosotros no pedíamos subsidios porque pensábamos que así le quitábamos la posibilidad a un compañero. Nosotros solucionábamos todo con la comunidad. Íbamos al carpintero y le decíamos -¿nos podés hacer una tarima?- Y él la hacía porque era parte de la comunidad. Y, a veces, ni iba al teatro, pero sí se enteraba de que en el teatro estaban montando una obra y necesitaban una tarima, o íbamos a un comercio a pedir... Ese intercambio hizo que duremos 36 años y que tengamos un teatro nuestro, no del estado. Con Hugo Aristimuño hacíamos música, teníamos una banda. Y muchas veces salíamos a dar la vuelta al perro. Un día vimos el galpón y Hugo dijo *“Éste va a ser nuestro teatro.”* Solo tenía las paredes, pero era propiedad del municipio y el intendente nos dio bola, así que nos dieron un comodato a 99 años y empezamos a meter cosas ahí. El gas, la luz, lo pusieron los vecinos; un gasista conectó la red de gas, otro trajo los caños... Cuando apareció el INT lo pudimos mejorar.

Alicia Tealdi afirma que es una hermosa sala y que tienen lugar para recibir a los elencos, ha estado muchas veces en el Galpón y siente que es como su casa, cuando va a Beltrán; el teatro trasciende lo artístico, o tal vez, la palabra “arte” se expande.

Pablo Otazú: Creo que es una particularidad de nuestros teatros por una necesidad, los viajes son de muchos kilómetros cuando hacés una gira. Claro que esto generó

también la posibilidad de cenar juntos, charlar, tomar un vino. Es un camino de amigos el que se genera. Ahora bien, yo prefiero ser un trabajador de la cultura. Cuando me preguntan si soy artista, digo “no sé”, no me lo preguntó demasiado. Sí, sé que soy un trabajador de la cultura y que la cultura es mucho más abarcativa que las expresiones artísticas.

Cuando se trabaja con el teatro desde lo social, o desde la salud, la gente se siente protagonista y toma de otra manera un tema escabroso. No es terapia, pero es terapéutico. A veces un momento protagónico a una persona le cambia la vida. Me parece que es central instalarse en un lugar: la teoría del arte situado. Situar en el lugar donde trabajás, saber quién es tu comunidad, qué características tiene, cómo va a reaccionar, eso es muy importante. Si vengo a Beltrán con un teatro súper vanguardista que la gente no va a entender... No olvidemos que estamos luchando contra la televisión, que está en todas las casas y ése es el formato que la gente te pide, uno ligero. Yo no tengo ganas de que pasen estas cosas, pero tengo que ir despacio, construir juntos, ése es el camino más difícil, pero yo quiero tomar ese camino.

Alicia Tealdi aprovecha con mucha inteligencia el lugar por donde va la conversación y a partir de un modo de construir la conversación le dice - Se ve tu pasión. Hablemos de **La Pasión**.

Pablo Otazú: Estábamos en un momento particular, se había ido Hugo Aristimuño. Una etapa de encierro, de estudio, de perfeccionamiento, nos metimos muy pero muy adentro. Recibimos la visita de una señora de la iglesia. En la plaza hacían pesebres vivientes y querían hacer algo más grande para Semana Santa. Ella nos dijo que había visto una puesta de la Pasión en Madariaga. Yo me fui para allá a ver de qué se trataba. Y me detuve en el fenómeno social que se producía. Era equivalente a los carnavales que transforman todo el pueblo. Luego fui a ver dos propuestas más, una en Tandil y la otra en Tucumán,

ambas en las sierras, ambas majestuosas. Eso sí, no hacían teatro, los actores hacían fonomímica. Y yo soy un hombre de teatro, me puse a escribir, estuve viendo diversas posibilidades. Armé unas viñetas, como postales, cuadros que empezaban y terminaban y un hilo conductor que era un paisano, un viejo criollo y una murga, su carácter es contestatario y a mí me permitía decir lo que quería decir. Esa puesta que armamos se hizo durante diez años. Después yo me cansé de hacerla (y nadie la tomó, estaba lista). Iban personas de los siete pueblos. Es decir, iba todo el mundo. Las murgas cada vez eran más numerosas, se vino la de Río Colorado, se sumó la de San Antonio, hacíamos una murga recontra poderosa. Transformamos algo religioso en un acontecimiento artístico-social.

Tealdi le consulta si participaba la gente del pueblo.

Pablo Otazú: Sí. Era un entrecruzamiento de todas las clases del pueblo, al principio eran 60 y luego terminaron siendo 250 personas, se fueron sumando. Ibas por las calles de Beltrán y te ibas cruzando con la gente que salía de sus casas con vestuario, del personaje que le tocaba. Luego nos empezaron a pedir continuidad porque esto era algo que se hacía una vez al año. Así que hicimos una adaptación de *El conventillo de la paloma* fue una adaptación porque participaban más de 60 personas. La clave del teatro comunitario es que nadie se quede afuera.

Tealdi consulta por otro fenómeno: el *Galponeando*, ¿cómo fue esa experiencia?

Pablo Otazú: Una de las tareas del grupo tiene que ver con dar clases. Durante mucho tiempo di clases para adolescentes y me gustaba, cuando se podía, y se pudo muchas veces, llevar al grupo de adolescentes al provincial para que vieran otras cosas y para hablar de las obras. Pero una vez tuve un grupo de seis chicas, eran todas chicas, que me dijeron que querían ir a competir. A mí no me parecía adecuado para un grupo en formación así que les propuse que armaran un encuentro. Y vaya que lo hicieron, se lo pusieron al hombro. Vinieron siete grupos, la mayoría de

Roca. Hace 16 años que existe el *Galponeando*. Laura Vina-ya tomó la posta y lo continúa haciendo con su impronta. Hoy reciben a 150 pibes de todo el país. Están una semana juntos. *No compiten y generan un manifiesto al final del encuentro*. Alicia Tealdi dice que “es muy impactante la voz de nuestros jóvenes atravesados por el teatro con mensajes clarísimos que a los adultos nos cuesta escuchar”. Es evidente que hay una mirada, una pasión por la fiesta, por el encuentro con el teatro como herramienta de transformación. ¿Cuáles son las ventajas de elegir hacer teatro en una localidad pequeña? ¿Hay alguna ventaja en la elección?

Pablo Otazú: Yo tengo espíritu pueblerino. No cambio un pueblo por una ciudad. Voy a trabajar, sí. De hecho, he trabajado mucho en Fiske Menuco, pero el pueblo me inspira. Yo fui funcionario público de la provincia, del municipio y lo que siempre me inspiró fue generar expectativas a la gente, que a nivel cultural, suele tener pocas alternativas porque la televisión le formatea la cabeza. Para mí es lo más nocivo que tenemos. Yo no quiero una industria cultural, personalmente sé que existe, sé que hay que trabajar en ese camino, pero para mí ese concepto te lleva a la película *Tiempos modernos* de Chaplin. La generación en masa de artistas. Yo quiero salirme de ese lugar. Yo quiero que en mi pueblo la gente haga teatro en las plazas. Creo, como decía antes, en eso del arte situado. Acá en Beltrán se dio un fenómeno con ciertas características similares a El Bolsón, viene gente de ciudades, sobre todo de Buenos Aires. Y de pronto te dicen “Yo soy vanguardista, hago teatro en Buenos Aires y me va bien”. Pero allá viven doce millones de personas, acá viven ocho mil y tienen un concepto estético distinto que quien viene de la ciudad. Tenemos que amigarnos con el espacio en el que vamos a trabajar. El espacio como una cuestión territorial, tiene que verse como una totalidad. No es solo geografía, es geografía humana. Hay gente que vive en el territorio y tiene sus conductas moldeadas por el paisaje. Yo elijo el pueblo por la cercanía con el vecino y porque quiero ver cómo se

transforma el vecino, si es que se puede. Tal vez tenga una mirada un poco paternalista, pero es mi mirada, yo construyo así. Las veces que estuve como funcionario público nunca armé un programa desde mi escritorio, lo armo con la gente, con las colectividades, me senté con ellos. Construir con el otro no es lo mismo que construir para el otro. Porque “para el otro” es mirar desde arriba y “con el otro” es señalar que estamos juntos y vamos a equivocarnos juntos y a ponernos contentos juntos cuando logremos algo. Por eso yo hago teatro en el pueblo. Por otra parte, creo también que se pueden hacer buenas cosas desde lo artístico. Nosotros, como grupo, hemos sido representantes de la provincia muchas veces en festivales nacionales y nuestras obras anduvieron por distintos países. Necesitamos mucha pasión y mucho laburo, pero la ventaja es ésta: saber que lo que vos no sabés, lo sabe el otro. Entonces le vas a golpear la puerta a ese que sabe y lo traés a Beltrán. Beltrán tiene lugar para que se sientan bien.

Te has desarrollado en todas las facetas posibles - afirma Alicia - actor, director, productor, gestor, funcionario; es este oficio de teatrero que te obliga, en cierto modo, a cubrir un montón de roles. Así hacemos teatro desde el vestuario hasta las luces, pasando por vender los auspicios, ¿En dónde te sentís más cómodo?

Pablo Otazú: Es difícil lo que me estás preguntando. Me parece que en donde me siento más cómodo es en la dirección. Para mí el director es el espectador número uno y a mí me gusta mirar teatro. Yo disfruto mucho cuando estoy dirigiendo. Pero creo que el desafío más grande es el del actor. Me agarra mucho miedo cuando actúo, la exposición es compleja, difícil, querés hacerlo bien y te vienen todos los miedos. Uno tiene que respetar mucho al actor cuando dirige, porque está en carne viva ahí. Sino, lo lastimás para siempre, así que hay que cuidar a los actores y a las actrices.

Alicia Tealdi: Como tenemos que ir cerrando, me gustaría que mencionaras maestras o maestros en tu camino.

Pablo Otazú: Sin duda, mi mayor influencia fue Hugo Aristimuño. Trabajé mucho con él, aprendí mucho, discutí mucho con él. Mi construcción fue muy autodidacta. Pero algunas personas fueron Pinty Saba de Mendoza, Víctor Arrojo de Mendoza, Paco Giménez. Algunos han estado en encuentros nacionales y los he podido escuchar, como José Luis Valenzuela del cual aprendo mucho leyéndolo y, además, he tomado clases con él y colaboró en un trabajo mío. Son muchos, por ahí tengo problemas con los nombres... Raúl Serrano, el método de las acciones físicas me quedó súper grabado. Carlos Gandolfo, muchos, Gabriela Otero, ella vino a dar seminarios y fue una compañera muy importante para nosotros. Y lo sigue siendo.

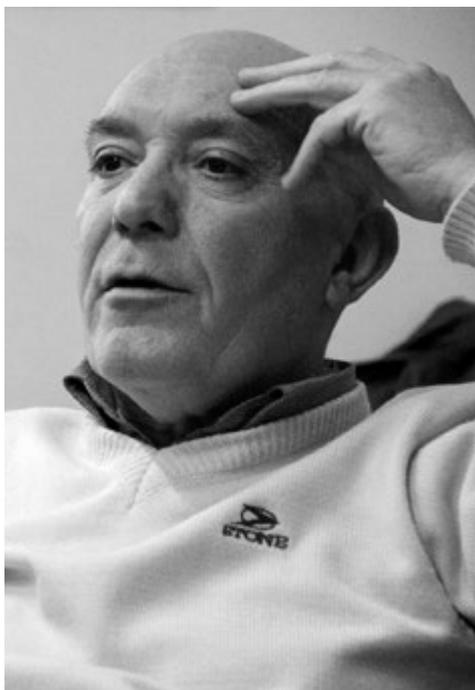
Alicia Tealdi: Para cerrar, un tema complejo, pero te pido que dediques alguna reflexión al teatro en pandemia.

Pablo Otazú: Me acuerdo que en mesas de discusión, Salvador Amore, que también fue otro de los maestros, decía que desde la época de los romanos se afirmaba que el teatro se venía muriendo pero finalmente no se murió. El teatro tuvo muchos embates, de hecho, en la dictadura prohibieron una pila de cosas, pero se convirtió en un espacio de resistencia. La pandemia fue un hachazo que nos tocó vivir y se reaccionó como se pudo. Yo soy docente entonces estuve en otra situación, pero los compañeros que viven del teatro no pudieron trabajar y el estado no reaccionó como debió. Yo me peleé con legisladores provinciales porque no reaccionaron a tiempo y no declararon la emergencia cultural, lo que perjudicó muchísimo a los compañeros. Hubo algún paliativo, pero no fue suficiente. La provincia pudo haber hecho algo y no lo hizo. En cuanto a la cuestión artística le buscaron la vuelta, empezaron con el streaming y trabajaron desde plataformas. Algunos, como yo, que somos más estructurados decimos que eso no es teatro porque el teatro tiene que tener presencialidad, pero es una forma nueva y hay que trabajarla y terminaremos aceptándola porque es un formato que les permitió a los compañeros, trabajar.

Ahora, el teatro independiente tiene una cuestión negativa en este mundo de la industria cultural porque si no sos conocido, no garpás. Entonces, los compañeros hacían streaming, pero ¿cuánto recaudaban? Antes de cerrar me gustaría decirles a los compañeros de otras provincias que para mí es un orgullo estar en la provincia de Río Negro, en la actividad teatral independiente porque la provincia es generadora de mucho. Es lo más democrático junto con la docencia. Hay grupos en todos lados, es una red. Vos estás haciendo teatro en Bariloche y yo sé lo que estás haciendo. Y vos sabés lo que hago yo. Tenemos una enorme diversidad cultural y, perdón por ser

reiterativo, pero el paisaje no es el mismo, entonces no es lo mismo lo que hace alguien de la región andina que un valletano. Esa diversidad me hace sentir orgulloso y la red, que es una característica de esta provincia. No es así en todos lados. Es la provincia patagónica que más grupos tiene y que más teatro independiente tiene. Aquí no hay teatro estatal. Somos todos independientes y eso es maravilloso.

Luego vienen los agradecimientos de ambos, al INT y mutuos. Y un abrazo a los teatristas de la Argentina, que la sigan peleando porque el teatro resucita siempre. Felices de pertenecer a este mundo mágico y fantástico.



PABLO OTAZÚ

Formación en Danzas Nativas, Folklóricas, música. Técnicas actorales con Cecilia Lisazuain, Hugo Aristimuño, Raúl Serrano, Carlos Gandolfo, Pinty Saba. Dirección con Aristimuño, Salvador Amore, Paco Jiménez, Víctor Arrojo.

Técnicas de la voz con Gabriela Otero. Clown con Eguer Puerto, Maite Aranzábal. Murga Coco Romero. Teatro Popular Adhemar Bianchi. Gestión cultural. Talleres a cargo de Dario Levin, Garza Bima, Luisa Calcumil, Luis Sarlinga, Flavia Montello, entre otros.

Trabajos actorales: **El herrero y el diablo**, **Historias para ser contadas**, **Los mirasoles**. **Mari Mari huinca** (creación colectiva Grupo Libres-Luis Beltrán) **Aqueronte** (idem) **La mistura** (idem), **El Amateur**, entre otros.

Dirección: **Extraño juguete**, **El país de los que esperan**, **La pasión** -puesta de teatro popular, **Habitantes del destierro**, **¿Hoy función?**, **U27-Una tragedia radial**, **Marcha**, **Perdoname si llego tarde**, **Abra cancha**, **Los ángeles del espejo gris**, **Bang Bang**, **estás muerto**, **El conventillo de la paloma**, **No pasa nada**, **Equus**, **Vórtice**, **El acompañamiento**, **Verona**, **Las niñas del Maillín**, **La casa de Bernarda Alba**, **Hilos (todos tenemos un sueño)**, **Que sea la Odisea**, **Meta-**

morfosis, **Fuentealba-narración en blanco**, **El secreto**, entre otras.

Docencia: talleres de iniciación adolescentes y adultos, teatro popular, taller de murga, taller de narración oral escénica, taller de teatro grupo de Salud Mental Hospital de Chimpay, parte del equipo de Perfeccionamiento y rescate del Folklore, talleres de dramaturgia, coordinador del profesorado de Teatro- Instituto de Formación Docente Río Colorado.

Jurado en Fiestas Provinciales y Regionales, en Festivales Pre Cosquín, Finalista en Festival de Cosquín e integrante de Delegación Oficial de la Provincia de Río Negro.

Director de Cultura y Turismo de Municipalidad de Luis Beltrán, Director de Coordinación a cargo de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Río Negro, Secretaría de Cultura, Turismo y Educación de Municipalidad de Luis Beltrán.

Premios: Trayectoria/trabajo declarado de Interés público, cultural y educativo por la Honorable Legislatura de la Provincia de Río Negro. Distinción por su aporte a la cultura -Municipalidad de Luis Beltrán-. Mejor actor, Fiesta Provincial de Teatro, Seleccionado para el ciclo los Imprescindibles de la escena nacional del INT.

7.

CARLOS CANTO

LA IMPERIOSA NECESIDAD DEL OTRO

ENTREVISTA: ULISES CAMARGO

Ulises Camargo: Estás en actividad constante como actor, director, gestor ¿Qué llegó primero el actor, el director, las ganas de producir, gestionar?

Carlos Canto: Llegó primero el deseo de actuar. Mi padre era jugador de fútbol y mi madre empleada pública, es decir, no tenía ningún vínculo familiar con ese mundo. Una vez leí en un diario un aviso de inicio de un taller de teatro. Me llamó la atención y como sabía que no me iban a dar permiso, dije que me iba a la casa de un amiguito y me fui a ver en qué consistía ese taller. Resulta que estaba a cargo de uno de los precursores del teatro chaqueño, Poen Alarcón, una figura destacada, integrante del Teatro El Tablado. Me recibió muy bien, yo iba a curiosear, pero no me dio ni tiempo para pensarlo y ya estaba adentro. Nunca más dejé el teatro. Tres meses después estrenábamos *Farsa del corazón* de Atilio Betti. Tuve el placer de compartir con gente que venía trabajando desde hacía varios años atrás. Después de ese estreno quise seguir actuando. Me fui apasionando, yo era feliz en el escenario. La vida después me llevó a me-

terme en el teatro de la Universidad, de la UNNE. Yo era muy joven, pero se ve que era bastante cargoso porque, aunque me habían dicho que era solo para universitarios, terminé entrando. Allí conocí a Dante Cena, a Héctor Veronese, con el que trabajé muchos años después. A ese lugar llegaban muchos maestros de Buenos Aires que hacían asistencias y yo fui aprendiendo de todos ellos.

Ulises Camargo: Si tuvieras que contarme, como actor, dos papeles que te hayan marcado, que te hayan quedado en el corazón, que te ayudaron a crecer actoralmente, ¿cuáles serían?

Carlos Canto: El primero que tengo que elegir es el personaje con el que subí al escenario por primera vez, Sandro, de *Farsa del corazón*. Lo elijo porque fue la primera vez que me transformé en otro y no tenía muchas herramientas para esa transformación. Así que puse mucho de mi personalidad. Me marcó muchísimo, podría decir que perdí mi yo y me convertí en otro. La verdad es que me pasó pocas veces y lo busqué siempre. Cada vez que llegaba un

maestro a Resistencia yo preguntaba e insistía sobre esta cuestión de la transformación, con esa idea de mantener el yo observador para controlar el personaje, pero darme el gusto de ser otro. Recién en 1983 apareció otra vez esa magia. Pero ya estudiada, conducida por un maestro como fue Carlos Schwaderer, con Gladis Gómez, también, en la escuela provincial. Los tuve de maestros, ya con una metodología y cuatro años de trabajo intenso. En ese contexto, Carlos escribe *Los perros* y me da el personaje de un viejo sabio, correntino. Me ayudó a componerlo. *Los perros* se transformó en una obra muy especial. Nos eligieron para un regional, en el momento en que había premios y luego llegamos al Teatro Cervantes y competimos con otras regiones y ganamos nosotros. Me sucedió algo particular, además. Cuando era chico yo pensaba que el éxito solo se conseguía en Buenos Aires, en la gran ciudad. No sé bien qué idea tenía del triunfo, pero, para mí, si te iba bien ahí, te hacías conocido en todo el país. Y la verdad es que con esa obra se me dio todo. El personaje llegaba, el periodismo me hacía notas, me pedían autógrafos, me esperaban para saludarme. Me sentía una persona importante. Para un actor chaqueño que nacía era muy particular. Eso sí, en Resistencia habíamos hecho solamente dos funciones. En 1993 la retomo como director y como actor, haciendo el mismo papel que antes. Ya con actores de Villa Ángela, Chaco. Le pedí la autorización a Carlos que me dijo enseguida que sí. En este elenco se sumaron músicos y así tuve mi doble función: actor y director.

Ulises Camargo: Me acuerdo de que una vez contaste algo que me llamó la atención de la inclusión de un perro en la obra.

Carlos Canto: La obra trataba de una perrera municipal. Era una gran metáfora. Acordate que salíamos del proceso militar cuando fue escrita. Las perrerías existían, se perseguía y cazaba a los animales sueltos de la calle y se los sacrificaba. Había una terrible referencia a lo que habíamos pasado. *Los perros* termina en una terrible matanza, de hu-

manos y de animales. El viejo correntino es el único que se salva, al final se escucha, también el ladrido de un perrito. La obra recorrió el país, entonces, íbamos a los lugares donde se daban en adopción perritos y nos llevábamos un cachorro para la obra. A veces, no conseguíamos, y me tocaba trabajar con un perro grande y lo tenía que alzar y acariciar. Al final yo decía un monólogo y se escuchaba un ladrido; el viejo correntino bautizaba al perro con una palabra “cuyumbáé” que quiere decir “esperanza.” Esta obra nos marcó a todos. No solo a los que la hicimos. Permitió, además, que se conociera el teatro de Chaco, nuestra manera de ser, de actuar. Tuvo trascendencia periodística, cambió la mirada que tenía el resto del país para con el teatro chaqueño.

Ulises Camargo: ¿Qué significa para vos hacer un personaje, componerlo? ¿Qué debe hacer un actor si tiene que encarnar a un personaje lejano, por edad, por región?

Carlos Canto: Yo no puedo decir “qué hay que hacer” porque cada uno tiene su librito. Puedo decir lo que yo hice. La dirección de un maestro de actores me facilitó el trabajo. Carlos tenía muy claro cómo era el personaje y me fue tirando consignas en los trabajos de improvisación, yo me propuse lograr el ser correntino, mi personaje era parsimonioso, de los que estaban siempre pensando, madurando lo que va a decir. Creo que lo que más me costó, por la edad que yo tenía- era ágil, rápido- tuve que trabajar mucho para lograr eso, encontrar un tono de voz, el personaje mascaba tabaco, eso me ayudó, me puse una bolsita de polietileno que me armaba el cachete. Fueron ensayos muy largos. Yo tenía que sacarme de encima tensiones musculares, cada vez que lograba algo lo disfrutaba muchísimo. Carlos Schwaderer me decía: Encontraste un 80%, el 20% que falta lo vas a conseguir en las funciones. Y fue cierto, fui descubriendo más posibilidades en el escenario. Tuve que aprender a manejar un lazo, pero aprender me emocionaba. Ulises Camargo: Se ve que amaste ese personaje; creo que podría ser una metáfora de lo que significa el teatro, el trabajo grupal, colectivo, recíproco.

Carlos Canto: Sin dudas, creo que soy muy afortunado de haber vivido en un ámbito colectivo. Desde el principio aprendí con Alarcón que, para ser importante, tiene que ser importante el grupo en el que estás. El teatro universitario tenía esa finalidad, abrir cabezas, lograr que quien saliera de ahí tuviera la mente más abierta. Tuve la suerte de integrar grupos con mucha polenta y de tener maestros que siempre defendieron lo colectivo y me quitaron la idea, que muchos teníamos, de transformarnos en personas importantes, de ser divos. Ahí me demostraron que ser divo no servía para nada, que se necesita del otro. Aprendí eso y ahora se lo muestro a mis alumnos. El teatro me abrió la puerta a muchísimas cosas. Incluso a mi pareja. En 1977, Susana empezaba la escuela de formación actoral y yo la terminaba. Ahí nos conocimos. También aprendí que del teatro no se podía vivir. Nuestros hijos necesitaban comer. Hacíamos teatro, se llenaba, nos ovacionaban, pero al final de la función nunca quedaba nada. Uno quería el aplauso, pero los hijos me fueron marcando la necesidad y mi mujer hacía lo mismo que yo, así que...

También me abrió las puertas al conocimiento, a la realidad que me rodeaba, a un teatro social, comunitario. Recorríamos los pueblos, los barrios, encontramos público apasionado, pero viviendo situaciones vulnerables. Gracias al teatro pude viajar, conocer ciudades, que de otra manera no hubiese conocido. Recorrí el país de punta a punta. También estuve en el periodismo, la locución. Me escuchaban y me decían ¿No te animás a ser locutor? Y sí, me tenía que animar. Por necesidad y porque creía que lo podía hacer. Así que fui locutor de programa de radio muy escuchado, fui periodista, fue director de cultura de la municipalidad, hice de todo.

Ulises Camargo: Vos tenías las herramientas y eso te dio seguridad para irte adaptando a esos trabajos y a ir enfrentándolos con éxito.

Carlos Canto: Tenía las herramientas y tuve que hacerme el valiente. En cine me presenté a un casting para la película *Quebracho* (no sabía que se trataba de esa película) y dije

que sabía montar y manejar armas. Me eligieron para un personaje muy chiquito ¡y me tocó compartir habitación de hotel con Juan Carlos Gené, Héctor Pellegrini y Lautaro Murúa! Unos actores increíbles. Ellos hablaban de teatro y de política y yo escuchaba. Todo eso era enseñanza, me daban consejos. Tuve un curso intensivo ahí. Ahora, sí el día que me tocó subir al caballo tuve un miedo... Después ya me animé al cine, a la televisión. Yo era tímido, pero me inventaba personajes.

Ulises Camargo: ¿Qué personaje de algún colega recordás? ¿Y por qué lo recordás?

Carlos Canto: Uy, hay muchísimos. Me ponés en un compromiso. Diría uno que tiene que ver con mi maestro, Carlos, que hacía el personaje de **Stefano** de Discépolo. En ese momento yo hacía de su hijo. Él componía un personaje impresionante, todo lo que enseñaba en la escuela después lo ponía en práctica. Él iba dos horas antes de la función a hacer el pre-escénico: estaba componiendo mientras se vestía. Cada capa de ropa iba vistiendo al personaje y ya empezaba a trabajar con la voz, a ser el personaje. Yo lo admiraba. Después en el escenario su personaje conmovía no solo al público, también a sus compañeros. Yo quería parecerme a él.

Ulises Camargo: ¿Y el oficio del director? Se toca en algunos puntos con el actor, pero no en todo. Qué valioso es cuando un director actúa. ¿Cuándo nace el director? Vos nunca abandonaste al actor, pero en qué momento sentís que iniciaste tu camino de director ¿Lo recordás?

Carlos Canto: Tengo, por suerte, muy buena memoria. Me acuerdo hasta de los detalles. Me tocó dirigir en el teatro universitario. Héctor Veronese era el director y a los dos años de haber hecho obras para chicos y para adultos, se forma un taller juvenil en la universidad. Nosotros ya teníamos unos años y aparecen nuevos actores. Me dan a mí el taller de adolescentes para que lo dirija. Yo le decía que no quería dirigir, que quería actuar, pero cuando empecé me di cuenta de que me sentía cómodo y de que podía sugerir

cosas. Después me contrató el gobierno de la provincia para ser promotor cultural. Nuestra misión era promover el teatro en las localidades de Chaco, ir por los lugares más alejados, organizar charlas y formar grupos. Viajé por el interior y me enamoré del interior. Me cambió la vida. Armé elencos con gente que era mayor que yo. Me gustaba viajar, llegar a un pueblo, encontrar a gente interesada en saber qué era el teatro. Me la pasé estrenando, dirigiendo obras y elegía autores nacionales y propuestas potentes. Convocaba a mucha gente, el pueblo entero iba al estreno. Eso me llevó a ser director a la fuerza. Trabajar con personas que no eran actores, tenía la doble misión de formarlos actoralmente y de fantasear puestas en escena. Yo sueño una puesta -que suelen ser bastante delirantes- y luego trato de ponerlo arriba del escenario. Yo dirigí puestas muy locas para la época, arriesgadas, que rompían con lo que se estaba haciendo. Rompía con la cuarta pared, los actores entraban desde la calle, claro, con los recursos que teníamos. No solo me transformé en director sino también en gestor, productor porque tenía que recorrer el pueblo, hablar con la gente y en función de eso yo armaba la adaptación de la obra. Siempre me gustó trabajar con mucha gente. La gente se arribaba para ver quiénes eran esos locos que hacían teatro. Tengo una anécdota. Una de las veces, como promotor cultural, me recibe un comisario y me cita para que vaya a su oficina, era la época del proceso. La sorpresa fue que me dijo “*Yo quiero hacer teatro, es una deuda pendiente de toda mi vida*”. Le dije que no lo iban a dejar y me propuso que le creara un personaje con máscara. En síntesis, hicimos ***El carnaval del diablo*** de Ponferrada, y ahí estaba con máscara. Como ésa, miles.

Ulises le pide que cuente un poco como fue esa época.

Carlos Canto: Carlos Schwaderer y Gladis Gómez llegan al Chaco corridos, tal vez, por lo que se venía. Ya se hablaba del golpe. Se ponen a trabajar con lo que sabían, ellos habían trabajado con Ariel Bufano. Me uní a ellos y formamos el grupo de teatro Uno, no muchos se animaban

en ese entonces. Ahí estaban Poen Alarcón, Carlos, Gladis, José Fuentes- mi amigo de toda la vida- y yo. Llega el golpe. Nosotros habíamos montado un teatrillo en la ciudad de Resistencia que se llamaba Instituto del Teatro. Resulta que Susana tenía gente conocida y nos avisaban si iban a venir, entonces, escondíamos los libros que era lo único que teníamos. A veces, se llevaban a uno, protestábamos, lo largaban. En esa época fuimos promotores. Yo venía de trabajar con pueblos originarios de Villa Ángela, mocovíes, siempre tenía a alguien espiando. Así que usamos la psicología inversa. Nos fuimos al ejército y le dijimos al comandante que éramos actores y que queríamos hacer teatro para los soldados. Llevamos ***Stefano***. Resulta que para esa época se hizo la fiesta nacional en Chaco ¿y quiénes ayudaron con la comida para los teatristas de todo el país? El ejército. Íbamos al interior en los camiones de los soldados.

Ulises Camargo: Ahora te pregunto por el Carlos Canto gestor. Llevás adelante una hermosa sala, Septiembre. Contame su inicio y su actividad.

Carlos Canto: Yo soy de Resistencia, a los treinta y tantos me fui a Villa Ángela y me quedé nueve años ahí. De ahí me buscan de un canal de televisión de Sáenz Peña para que fuera a dirigir el estudio mayor. Paralelamente estaba haciendo ***Los perros*** y paralelamente también, se acerca una mujer que quería que fuera a Sáenz Peña a dirigirlos, un día a la semana. Frente a esa oferta dije que sí a ambas cosas: a la dirección y al canal de TV. Ahí, a instancias de Elsi Villagra formo el grupo Septiembre.

Ulises: Al lado de tu sala pasa el tren. Uno puede pensar que es como una metáfora...

Carlos Canto: El grupo Septiembre no tenía lugar para ensayar. Y veíamos el galpón del ferrocarril que estaba abandonado- estábamos en los '90-. Levantamos un portón y nos metimos. Y lo fuimos transformando. La primera sala de teatro de Sáenz Peña. Ahí me siento feliz y útil. Para cerrar, yo admiro a mis colegas chaqueños y de la región y no quise nombrar a ninguno para no olvidarme de nadie.

CARLOS CANTO

Carlos Canto- Actor, Director, Autor, Titiritero, docente nació en la ciudad de Resistencia-Chaco el 3 de marzo del año 1954. En el año 1969 integra el taller de actuación dictado por el maestro Poen Alarcón, con quien sube por primera vez a un escenario con la obra: **Farsa del Corazón** de Atilio Betti. En 1970 forma parte del grupo del Teatro Universitario de la UNNE (Universidad Nacional del Nordeste). Participa como actor en diferentes espectáculos dirigido por maestros como: Héctor Veronese, Dante Cena, Hilda Torres Varela, Roberto Ponte. En el año 1973 crea, junto a Coco Barreda el Teatro Universitario Independiente y ya en el rol de director pone en escena obras como: **La Mueca, La Fiaca, Los Invasores**. En 1973 es elegido para formar parte del elenco de la película "Quebracho" dirigida por Ricardo Wlicher. En 1975 junto a Carlos Schwaderer y Gladis Gómez crean el Grupo Uno de teatro, y participa como actor o director en **Stefano, La Loca de Amor, El Guiso Caliente Bodas de Sangre, El Pollo**. En 1976 llega el golpe militar y el Grupo Uno inaugura su espacio cultural denominado Instituto de Teatro, transformándose en un verdadero bunker de resistencia artística del Nordeste, generando un movimiento inusual de fomento teatral, en establecimientos educativos de la ciudad capital y en el interior provincial. En 1977 es contratado por la Dirección de Cultura del Chaco como Promotor Teatral, actividad que lo lleva a formar más de 40 grupos de teatro en localidades chaqueñas. En 1981 en

la ciudad de Villa Ángela crea y dirige al Grupo TEVVA poniendo en escena obras como: **La Isla Desierta, Tiempo de Volver, y Chaque el Agua** con esta última, trabajo de creación colectiva, participa de la Primera Fiesta Nacional del Teatro, llevada a cabo en el teatro Cervantes de Bs. As. Y logra una trascendencia particular en los medios de prensa nacionales. En el año crea el grupo "La Plaza" dirige y actúa en la obra **Los Perros** de C. Schwaderer con la que obtiene reconocimientos y premios nacionales que lo llevan a participar de festivales latinoamericanos. En 1994 en la ciudad de Sáenz Peña, Chaco crea y dirige el Grupo Septiembre con el que participa como referente indiscutido del teatro chaqueño en encuentros y festivales en todo el país. En 1996 transforma un viejo galpón del Ferrocarril General Belgrano en la Sala de Teatro Septiembre, actualmente uno de los espacios artísticos más importantes del interior chaqueño. Crea la escuela de teatro Septiembre y dicta talleres para niños, adolescentes y adultos. Convoca a vecinos de la ciudad y crea el Elenco Vecinal, que genera un movimiento muy importante de público en sus más de diez espectáculos presentados. Carlos canto desarrollo funciones como Director de Cultura Municipal en Villa Ángela, Director del taller Provincial de teatro, Supervisor de teatro de la provincia del Instituto de Cultura. Profesor de la materia Teatro en cientos de establecimientos educativos, Jurado en Fiestas y Encuentros provinciales de teatro. Como actor es elegido para participar



en la producción del Teatro Cervantes **Ya nadie recuerda a Frederick Chopin**. Recibió como actor y director reconocimientos y premios a nivel nacional e internacional. En el año 2014 recibe el premio al Reconocimiento Artístico otorgado por concurso de antecedentes del Gobierno Chaqueño y en el 2015 es reconocido por el Instituto Nacional del Teatro con el premio a la Trayectoria Regional. Actualmente es Director de la sala de teatro Septiembre, Director del Elenco Universitario de la Universidad nacional del Chaco Austral, Director del Elenco Vecinal Sáenz Peña, Profesor de la materia Actuación en el Profesorado de Educación Superior en Teatro en el Instituto Juan Mantovani de Sáenz Peña.

8.

SUSANA SANTOS

"A LOS DOCE AÑOS YA HABÍA TOMADO LA DECISIÓN IRREDUCTIBLE: SER ACTRIZ"

ENTREVISTA: MERCEDES MOSCA

Susana Santos es una actriz tucumana muy reconocida con muchos años de labor. Durante 35 años fue integrante del teatro estable, se dedicó al teatro independiente, hoy la invitamos para darle voz y para que nos cuente su historia. Susana Santos: Estoy feliz, sorprendida y agradecida, son tan lindos los reconocimientos que se hacen en vida. Cuando se está más allá, no sirven de nada. Es acá. Feliz y emocionadísima.

Mercedes Mosca: Me contabas que estabas ensayando ¿qué estás haciendo ahora?

Susana Santos: Estoy trabajando un monólogo de una escritora española basado en un cuento de Chejov, se llama *La mujer que ama demasiado*. Estamos trabajando en una casa y lo pensamos hacer presencial. Yo estoy jubilada y esto lo hago por amor al teatro. Yo soy narradora oral, también, e hicimos videos de cuentos narrados.

Mercedes Mosca: ¿Cómo fue la experiencia de trabajar con lo virtual en este año, de reinventarse?

Susana Santos: Yo soy analfabeta en tecnología, pero para los chicos jóvenes no es difícil y me enseñaron. Acá en Tucumán, los de la Licenciatura en teatro, todos han sido alumnos míos. Claro que fue todo casero, no tengo luces, ni nada. No es lo mismo porque acá no hay nadie, está el aparatito y no hay esa energía. Pero bueno, hay que adaptarse. Es lo que hay, lo hacemos.

Mercedes Mosca: También hiciste radioteatro, que tiene otra mística; también algo en Instagram y en otras plataformas...

Susana Santos: Hice muchas cosas nuevas, una película para ciegos que se llamó *Película sonora*. Una experiencia increíble. En un teatro había videntes y no videntes, el escenario estaba a oscuras y la platea con luces. Empezaron a salir voces, olores, producía un impacto en el público...

Mercedes Mosca: Ustedes adaptándose a lo que le pasaba al público, poniendo el cuerpo. Un verdadero desafío que te enseña que el teatro puede llegar a través de otros sentidos. También estudiaste Letras ¿no?

Susana Santos: Sí, soy profesora en Letras, entré a la facultad en una época revuelta, en la que creíamos que los ideales eran posibles. Era la década del 70. Luego me inscribí en el flamante profesorado. Ingresé al Conservatorio Provincial de Arte Dramático, Ramón Serrano. Artes y Letras se fundían en una ligazón perfecta.

Mercedes Mosca: ¿Cuándo te picó el bichito del teatro?

Susana Santos: Yo era niña, no había teatro infantil y fui a ver *El sombrero de paja de Italia* con mi mamá y quedé tan impresionada que dije “Quiero ser actriz”. Ingresé el grupo de teatro universitario de adolescente, que era lo único que había. Estuve dos años con obras olvidables. No aprendí nada y como nadie me enseñaba ninguna cosa útil me fui. Alguna vez aparecerá algo, me dije. Apareció el Conservatorio Provincial, eran cuatro años de estudio y egresábamos con el título de Actor especialista en Arte Escénico. También estaba la carrera de Director. Fui de la primera camada. Al año siguiente no egresó nadie y al otro, dos personas. Luego lo cerró la dictadura. Hice lo que hacen los que egresan: armamos un grupo con los compañeros. A los doce ya había tomado la decisión irreductible: ser actriz. En la vida hice lo que quise: profesora, actriz y encima me pagan por hacerlo.

Mercedes Mosca: Tu mamá te llevó a ver la obra de teatro, tu abuela te llevaba al cine. Imagino que había una familia que te daba lugar para poder desarrollarte.

Susana Santos: Mi mamá y mi abuela, sí. Papá no, ¿a qué te vas a dedicar? Era la pregunta. Mamá siempre me apoyó y me ayudó en todo lo que pudo, la primera en estar el día del estreno. Pasamos toda la época de la dictadura haciendo teatro para niños, en los ingenios. No teníamos miedo. Cuando uno es joven es inmortal.

Mercedes Mosca: ¿Cómo sentís que fue cambiando el

teatro en Tucumán desde que empezaste hasta nuestros tiempos?

Susana Santos: Cambió muchísimo. Tucumán no tenía escuela, conservatorio. El teatro universitario implicaba un año de clase mal dada y al año siguiente una obra. El director le mostraba al actor lo que él quería que hiciera, el actor no tenía ni idea. Nadie sabía qué era crear un personaje, ni el tiempo, ni el ritmo del teatro. Hacían lo que podían. No había rigor. Cuando se abre el Conservatorio fue totalmente distinto, era un abanico de materias que nos servían.

Mercedes Mosca: El Conservatorio permitió profesionalizar al actor, darle herramientas. Que hubiese una carrera habilitaba al teatro como profesional.

Susana Santos: Claro, una actividad en la que se puede desempeñar una persona, actuando y enseñando. Y había una diferencia entre actores del teatro universitario, formados a través de la experiencia y los actores que estudiaron. Estos podían analizar la obra, sabían sobre el manejo de la voz, en fin, tenían herramientas que los actores necesitan. Luego fueron avanzando las instancias, la licenciatura, el profesorado, tesina para la investigación... Un avance muy importante: el teatro como materia de estudio.

Mercedes Mosca: ¿Cómo llegaste al teatro estable? ¿Cómo contás esos 35 años? Y me gustaría que hablaras del vínculo con la cuestión social; el arte no está ajeno a la realidad.

Susana Santos: Yo estaba en el teatro independiente, era difícil entrar al teatro oficial porque no había concursos ni nada. Eran los que venían del teatro universitario que pasaron al teatro oficial, al estable. A mí no me interesaba. Cuando uno es joven está en contra de lo oficial, en el independiente hacés lo que querés. Pero el grupo en el que estaba se diluyó. Se empezó a separar y empezaron a ingresar al teatro estable. Hubo un llamado a inscripción y se anotó todo el mundo. Un amigo que sugirió que yo también lo hiciera. La verdad es que sola no podía hacer

teatro así que me anoté. En 1986 se hizo una revalidación con un jurado.

Mercedes Mosca: ¿Y cómo funciona en la actualidad? Hay gente joven... como Martín Giner que hace cosas fantásticas.

Susana Santos: Se está contratando a gente nueva. Años atrás se contrataba siempre a la misma gente. Ahora como vos decís se contrata gente joven que le da otra perspectiva al teatro, otro aire.

Mercedes Mosca: Contame un poco cómo fue el trabajo de *Taquicardia*, fue de experimentación de ustedes ¿no?

Susana Santos: Lo armamos mientras lo íbamos transitando y paralelamente los personajes, que eran actrices que ya no actuaban rememoraban situaciones de otra época, otro momento donde brillaron o creyeron brillar. Fue una muy linda experiencia.

Mercedes Mosca: Acá la obra se iba armando a medida que la ibas haciendo. En el teatro estable recibías un texto... pero el actor arma también, cuando le pone el cuerpo.

Susana Santos: Sí, y es adaptarse. Hay gente que no se adapta, que pone resistencia, que está formada de otra manera. Tenés que tener flexibilidad para adaptarte a los nuevos tiempos, creatividad. No digo que sea fácil, pero es lo que se debe. El teatro se lo merece. Lleva más tiempo algo como lo de *Taquicardia*, todos los días era ¿cómo sigue? Yo soy ansiosa, pero bueno... Con *Papel papel* de Pablo Gigena tuvimos un trabajo así, él tenía un boceto y experimentábamos. Es una obra que recuerdo con mucho cariño. Todo a través del clown, hay denuncia social.

Recuerdo que también viajamos a Canadá con dos obras, en 1994 y 1995, con *Made in Argentina* y luego con *El gran deshave*. Había muchísimos latinos ahí.

Mercedes Mosca: Diferentes etapas de la historia argentina calaron hondo en la cultura, lo social y lo político, todo eso impacta en la forma de hacer teatro ¿cómo lo viviste vos?

Susana Santos: Como pude. Yo no pertenezco a ningún

partido, sé qué no quiero. Lo nuestro era más la cuestión social que la política. Cuando empezó la dictadura seguimos adelante. El teatro no muere y los cambios se van dando y yo los afronto desde otro lugar. Me interesa lo social, el teatro comprometido, citando a Barba, el teatro no va a hacer la revolución, pero sí puede despertar conciencias.

Obras como *Las criadas*, *Calígula*, *Antígona Vélez*...

El teatro pasatista está bien, pero a mí no me interesa.

Mercedes Mosca: Como docente estás en contacto con la gente que comienza, de alguna manera te va abriendo a la vez...

Susana Santos: Ser Profesora en Letras me encanta, me encanta leer, leo muchísimo y eso me sirve para el teatro. Yo escribo, además, soy narradora oral y eso me llevó a escribir mis propios cuentos.

Mercedes Mosca: ¿Y ahora que estás haciendo?

Susana Santos: Ensayando, como el director solo puede una vez por semana yo sumé dos días más con la asistencia de dirección, y estoy ensayando, y repaso, y veo posibilidades. He vivido bastante, he dado mucho creo que todavía puedo dar la yapa, pero si la cosa termina acá, termina acá. Pinto también. Soy polirrubro. Hice dos exposiciones y vendí un cuadro. También gané un premio en un concurso hecho por la provincia.

Mercedes Mosca: ¿Y qué es lo que escribís?

Susana Santos: No me considero una escritora sino una narradora oral que escribe sus propios cuentos. Trabajo sobre mitos y leyendas, los recreo. Sobre anécdotas de la historia no oficial, cuentos de humor, soy de amplio espectro.

Mercedes Mosca: ¿Y cómo es eso de la narración oral?

También tiene su teatralización, su cuestión corporal.

Susana Santos: Para ser narradora oral no es necesario ser actriz, pero ayuda mucho. Yo me metí y vi que me gustaba. El cuento lo podés contar hasta sentado, como lo hacía la abuela o la mamá. Todos tenemos el recuerdo, muchas veces dormido, de cuando estábamos en la cama y mamá o la abuela nos contaban un cuento. Eso está

dentro de nosotros. Está bueno contarlos desde la verdad. Como lo hace el actor. Si ves al actor y decís “no le creo nada” es porque no pasa nada. Ayer estaba ensayando, estoy muy movilizada porque esta obra toca cosas que me pasaron, entonces, me afectan y tengo que tratar de superarlo porque si no me largo a llorar ahí nomás. Pero lo estoy contando desde mi verdad y cuando el actor no lo hace, se nota, no llega. No le creo. Está diciendo la letra. En la narración oral pasa lo mismo. Si no te llega es porque no lo contó bien. Ahora en el estable se está trabajando con poca gente, con burbujas. Yo ahora voy a dictar un taller de narradores orales. Esos son mis proyectos y la obra, *La mujer que ama demasiado*, que hay que ver cuándo la podemos hacer. Recuerdo que una vez un actor (bah, no era actor) le dijo a un director “Yo amo el teatro” y éste le dijo “No solo es importante

que vos ames al teatro, sino que el teatro te amé”. En ese momento yo no entendía nada.

Mercedes Mosca: Me quedo con una actriz que sigue trabajando, que sigue pensando en estar vigente, buscando enriquecerse siempre, buscando adaptarse, emprendiendo cambios.

Susana Santos: Me gusta trabajar con gente joven. Son ellos los que insuflan al teatro, nuevos aires, su creatividad, su nuevo lenguaje. No me interesa seguir con lo mismo de lo mismo. Ya fue. Las nuevas plataformas no son ideales para el actor de teatro, pero bueno es lo que podemos hacer. El teatro no muere. Es menos gente la que te ve, pero no vamos a decir “no lo voy a hacer”. Son las circunstancias, hay que seguir. Y eso es lo que tiene la gente joven, continúa.

SUSANA SANTOS

Soy Susana Santos de Tucumán, Capital. ¡Resumir 55 años de actuación en una carilla es... imposible! Haré lo que pueda. En la vida hice lo que quise: soy una lectora voraz, y me convertí en Profesora en Letras. Amo las tablas, y soy actriz. Vivo de mis dos amores, dos sustancias armónicas e indisolubles. Empecé a forjar lo que soy en el Conservatorio Provincial de Arte Dramático de Nivel Terciario, donde hallé a mi maestro, Bernardo Roitman, inolvidable para mí. Egresé en 1970, y como casi todos, formé con mis compañeros un grupo independiente: Actores Tucumanos Asociados, que trabajamos 8 años. Hice muchos cursos con profesores importantes, que contrataba la Asociación Argentina de Actores, como Rubens Correa, Justo Gisbert, Tito Cossa, Manuel Serrano. Actué en cine con Gerardo Vallejo, en TV con Darío Vittori y otros. Tuve un programa infantil por Radio LV12. En 1982 ingresé en el Teatro Estable de la Provincia, donde seguí creciendo como actriz gracias a mis compañeros y directores. Hice de todo: farsa, drama, tragedia, comedia, sainete. Obras como **Made in Lanús**, **El gran deschave**, **Calígula**, **Antígona**, **Las criadas**, **El conventillo de la Paloma** son algunas de las tantas obras en las que disfruté. Participé en Festivales en distintas provincias. Traspasé las fronteras hasta Canadá en dos ocasiones, haciendo conocer en esas latitudes magníficas obras argentinas **Made in Lanús** y **El gran deschave**, con un grupo independiente invitados al The Fringe, un festival anual internacional. En 1995 y 1996.

También en una carrera tan larga, a la que me dediqué por completo, hay Premios, Menciones, Reconocimientos.

Esa amalgama de historias, leídas o interpretadas, me condujeron al taller de narradoras. Y aunque estos relatos no son infantiles, el contar me trae reminiscencias de la niñez.

Me diversifiqué también en la seducción de la delicadeza del óleo y la vertiginosidad del acrílico, que me sirven para expresar en el lienzo las formas conscientes e inconscientes que habitan en lo más profundo de mi ser.

Soy, asimismo, profesora en Letras y enseñé en la cátedra de la carrera Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la UNT, desde 1988 a 2018. Y Teatro Infantil en el Nivel Terciario del Colegio San Carlos.

Tengo artículos sobre teatro publicados en varios números de la Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes de la UNT; en la revista "La escalera" de la Escuela Superior de Teatro de la Universidad Nacional Del Centro en Tandil; en el libro **La Qui- la** con la recopilación del profesor Mauricio Tossi y en el libro **Escenas Interiores** de Halima Tahan del Instituto Nacional De Teatro del año 2000. Con orgullo puedo decir que soy la primera actriz a la que se le dedicó el ARTEA, premio que otorga la Asociación Argentina de Actores, filial Tucumán, todos los años a los teatristas. Esto fue en 2018. Y la única (hasta ahora) elegida de Tucumán este año, para el programa "Imprescindibles" de la región del NOA. Estos son mimos al alma.



El tiempo me lleva a una madurez ansiosa de cambios, de desestructuras. Mi carrera sigue y me siento plena y muy agradecida a los directores y compañeros que me ayudaron a crecer, y con quienes viví momentos de grandes satisfacciones.

Sacrifiqué mi vida personal por el teatro, porque me mueve un sentimiento: la pasión. La pasión que hace posible lo imposible. Soy y seré una actriz.

9.

JORGE VILLEGAS

EL PASADO COMO MATERIA VIVA

ENTREVISTA: GUADALUPE PEDRAZA

Guadalupe Pedraza lo presenta, dice que es cordobés y latinoamericano, dramaturgo, muy premiado, ha representado a Córdoba – lo sigue haciendo – Abre la pregunta con un cómo llegó el teatro a tu vida.

Comienza a hacer teatro en la secundaria, no había mucha formación artística. Le llega la inquietud de hacer algo más lúdico en donde pudiera poner en juego el cuerpo. Se anotó en un taller que daban en una biblioteca, después de leer un cartelito que indicaba que era para jóvenes. Sería por el 83 o 84. Venía de una familia en la que no se hablaba de política, pero supone que era por protección, sin embargo, el tema político se cuele en el colegio a partir de alguna materia, de algún profesor. Le tocó vivir el proceso de reconstrucción de la democracia y Córdoba era una ciudad muy movilizadora, empezó a salir a la calle, encolumnado en esas mareas del Nunca Más, Juicio y Castigo, Paz, Pan y Trabajo... era una ciudad en la que pasaba de todo. También volvían los artistas del exilio.

En esos tiempos Carlos Giménez, director y creador de

El Juglar, El grupo Rajatablas, le propone al gobernador Angeloz hacer un Festival de Teatro Latinoamericano, el gobernador acepta y se pone en marcha.

Villegas estaba haciendo un taller de teatro en el que hicieron como muestra una obra sobre Malvinas –debía tener 16 o 17 años– y sucedieron varias cosas a la vez.

Una: leyó en una revista un reportaje a Giménez en la que se refiere al teatro cordobés de los 60 y 70, de su exilio y lo realizado en Caracas y del futuro Festival de Teatro Latinoamericano. Dos: en ese festival, en octubre de 1984 entra de lleno en el teatro para siempre.

Se acercó a un casting con Ellen Stewart –dramaturga y directora de teatro de Nueva York–, y quedó para la obra que iba a hacer, como “indio cuarenta”; la obra se llamaba *Los últimos días* y se ensayó en un ex centro clandestino de detención – que había dejado de serlo hacía muy poquito tiempo–. Recorrieron el lugar, les pidieron respeto con el espacio. Pasó de una discusión en un taller a hacer ese teatro, con actores de verdad, además de participar en una experiencia iniciática.

Lo que vio en ese Festival Latinoamericano, además del clima social eufórico que había, fue deslumbrante.

Pudo ver al Grupo Rajatabla de Carlos Giménez con una versión extraordinaria de *Macbeth*. Recuerda que había ido con su novia de aquella época y que se quedaron hablando toda la noche de la obra. Eso no volvió a pasarle nunca más; la recordaba minuto a minuto de la impresión que le había causado.

También vio a la Fura del Baus, un teatro absolutamente rupturista, con actores que se mezclaban entre el público –sin butacas– con metáforas visuales, una experiencia de lo vivo. También recuerda *El padre* puesta por Alberto Ure, con una Cristina Banegas muy joven. Lo perturbó la obra, le costó media hora entender de qué iba. Era el 84 y Ure hizo un montaje en el que los hombres hacían de mujeres, pero vestidos de hombres y las mujeres hacían de hombres, vestidas de mujeres. Le costó entender lo que se estaba diciendo en ese marco.

Terminó el Festival y ya había decidido ser un hombre de teatro. Con una Córdoba muy distinta a la de hoy, se vinculó con gente que tenía una banda de rock, tuvo la suerte de hacer un seminario con Carlos Gandolfo en Buenos Aires y vio la movida porteña: el Clu del Claun y Batato Barea (una especie de barrilete cósmico), algo que atravesó la década del 90 del teatro argentino.

Se sentía profundamente identificado con esa forma de hacer teatro. Quería ser muy genuino con su experiencia, no quería tomar la obra de otro y replicarla. Así que juntó un puñado de actores, la mayoría compañeros de ese momento, algunos siguen haciendo teatro hoy como Carlos Piñero, Laura Gallo... no había leído el libro de Ure, pero en la revista Humor había salido una nota sobre “Cómo se hace un director de teatro” y Villegas hizo lo que él dijo: un director de teatro, simplemente, junta un grupo de actores y les dice “yo soy el director y chau”. Un director de teatro puede empezar así, como un caradura total.

Era joven y leía muchísimo, no hacía otra cosa que poner en la mochila del hombre de teatro en el que iba a convertirse, todos los días algo.

Con su primera obra fueron al Festival Latinoamericano en 1986, fueron elegidos. En muy poco tiempo ya estaba haciendo teatro y estaba a muy poco tiempo de hacer la osadía de cruzarse con un texto como *El contrabajo* de Patrick Suskind y tocar la puerta de Ricardo Bertone, un actor muy importante del teatro cordobés, teniendo veintipico de años y proponerle esa obra, que acepte y muy poco tiempo después, estrenarla.

Guadalupe refiere a una obra que recibió muchas críticas positivas, con la particularidad de que se montó en una casa para 22 espectadores, *Sin testigos*.

Villegas señala que entre *El contrabajo* y *Sin testigos* hay 15 años de diferencia. En el medio, viajó, tuvo una sala de teatro, hizo una obra dentro de un río. Vivió muy intensamente y consolidó un pensamiento sobre el teatro que en *Sin testigos* se plasmó con la fuerza que tiene las causalidades, las casualidades.

Mónica Nazar y Fernando Airaldo, dueños del teatro La Chacarita se iban se gira y le pidieron que les cuidara la casa. El sitio, con una galería a la que dan las habitaciones, una salida a la calle, una puerta intermedia... era lo más funcional para hacer una obra de teatro. Y solo entraban 22 espectadores ubicados estratégicamente. Encontraron la obra y durante dos años seguidos estuvieron allí, circuló de boca en boca. Les permitió hablar del menemismo.

Afirma que pudo atravesar ese tiempo porque tenía su sala, Zeppelin Teatro; un grupo de alumnos que se quedó dos años –las personas que están todo ese tiempo con ganas de hacer una obra, que se embalan– hicieron esa obra *Historia de un río* en las sierras.

Fue una tremenda experiencia trabajar con Ricardo por segunda vez y con Cristina Gómez Comini, dos artistas extraordinarios.

Guadalupe aprovecha la mención a la sala para pedir que desarrolle un poco más sobre ella, en tanto espacio de experimentación y de encuentro.

Jorge Villegas señala que duró cuatro años, no había muchas salas en Córdoba y el INT todavía no existía. Estaban La Cochera y La Luna. La sala en cuestión era un galponcito que le permitió consolidar su perfil de teatrista autogestivo. Pero luego trabajó de otra cosa, se fue a Europa. Estuvo un tiempo viviendo en Barcelona. No existe una escalera que te posicione mejor como teatrista si vivís en Madrid o en Barcelona, aunque, obviamente, las exigencias de producir no son las mismas. Todas las estéticas se cruzan en una ciudad. Córdoba es una ciudad muy grande, que tiene su propio discurso, su estética, su circulación de salas, su comunidad artística. Sin embargo, la ventaja de estar en Córdoba es que permite un pequeño delay con respecto a la moda, al canon, y es posible construir desde otro lugar y arrebatarle al canon un minuto de verdad. Eso es lo que le interesa de estar como excéntrico porque puede trabajar sin la urgencia de lo actual.

Frente al término “*actual*” Guadalupe, repregunta porque considera que si hay algo que caracteriza las propuestas de Villegas es, justamente, ese término. Eso será punto de partida para vincular actualidad y propuestas escénicas. El proyecto **Judiciales** tuvo lugar en 2007. Un trabajo en el que convocaba a una serie de actores que ensayaban 30 días y al 31 se estrenaba. Como si fueran fascículos. El actor recibía una hoja, el día uno, el dramaturgo no tenía que traer ninguna otra cosa escrita, era parte del procedimiento. Trabajaron, por ejemplo, con el caso de Nora Dalmaso. Villegas tomaba lo que circulaba socialmente, el discurso de los medios y a partir de ello, producía una escritura ficcional. En Córdoba, en el Cerro las Rosas, en 2006 un grupo de rugbiers asesinó a un chico, tomaron ese hecho también, y empezaron a ensayar; el caso estaba latiendo, tenía lugar el juicio. La madre de Marcos lo

llamó cuando supo lo que estaban haciendo y él sintió que tenía una enorme responsabilidad, ella supo que estaban de su lado. Empezó a construir una relación con lo actual que derivó en vincular historia y actualidad, hechos sociales... lo acusaron de oportunista, como si el teatro no pudiera meterse con esas cuestiones, como si solo le tocara tratar cuestiones viejas... históricamente el teatro lo hizo: Libre Teatro Libre, en la década del 70, por ejemplo.

Cuenta que él se encarga de la dramaturgia, no hace improvisar a los actores. Sí, escribe sobre la marcha, sabiendo quiénes son esos actores. Escribe mientras transcurren los ensayos, es dramaturgia en caliente; los actores van avanzando sin saber todo de la obra, lo mismo que le sucede a él, como proceso es interesante. Salvo, por supuesto, cuando escribe obras para presentar en concursos. Le interesa pensar el teatro histórico y el teatro político, siempre en el marco del presente, el único tiempo en el que se puede tener algo de conciencia, aquel tiempo en el que se está viviendo.

Trabajar con los hechos del pasado, de la historia argentina le permite, citando a Juan Mayorga —un dramaturgo y pensador madrileño, que tiene un trabajo denominado “El dramaturgo como historiador”— “trabajar con el pasado como una materia viva”. Cuando se estudia Historia en el colegio, salvo excepciones, hay algo muy aferrado al dicho *lo pasado pisado*, y el hecho político (aunque el acontecimiento ya haya tenido lugar) no necesariamente ha desaparecido. Le interesa trabajar con el pasado como una materia posible de creación. No se puede hacer teatro político pensando que es político solo el eje temático, se debe politizar la forma. El procedimiento también debe estar problematizado. Así, nace el ciclo **Patria o Muerte**. Guadalupe le pregunta cuánto tiempo del que tiene como persona de teatro está dedicado a gestionar el ciclo **Escena y Memoria** que ya lleva 12 ediciones.

Villegas aclara que el ciclo lleva 13 años porque el año de

la pandemia estaba todo preparado, planificado, aunque no pudieron llevarlo a cabo. Describe que *Escena y Memoria* es teatro por los Derechos Humanos en ex Centros Clandestinos de Detención y surge de un modo casi natural. En su paso por la universidad se acercó a la problemática de los Derechos Humanos, que son muchos, pero en particular a lo vinculado con la desaparición de personas en la dictadura. Ya estaba en el proyecto *Patria o Muerte*, buscaba problematizar el modo de referir a un personaje real sin formular una posición biográfica. Se dio un acontecimiento singular y es que mientras ensayaban esa obra se enteran de que Néstor iba a poner a todos los ex centros clandestinos bajo la gestión de organizaciones de Derechos Humanos. En ese contexto, iba a visitar Córdoba el 24 de marzo de 2007. Estar en el momento justo, en el lugar justo. Se dio que fueron a La Perla a relevar el lugar antes de la llegada del Presidente. Formó parte de esa pequeña delegación, una de las experiencias humanas más impresionantes: todavía estaban las salas de tortura.

En ese mismo tiempo un teatrista de Rosario lo llamó para consultarle si tenía algo para llevar al Festival de Teatro por la Identidad. Las cosas se conjugan. La idea de que se produjera teatro en los ex - centros clandestinos implicaba una nueva discusión. ¿Cuán válido es llevar una obra de teatro? ¿Qué valor tiene hacerlo? La pregunta en paralelo era si la espectacularización en ese contexto no tenía algo de incómodo para con la memoria. Le parecía que esa discusión había que darla y había que saldarla. En *Escena y Memoria* se discute mucho, los que organizan el evento tienen que militarlo. El artista

que es invitado también es invitado a pensar su propia obra, no la puede hacer igual que en otro lado, no debe reproducir el modelo de la sala. Su obra se tiene que poner en diálogo con los muros de esos lugares, eso convierte la función en algo único. A través de un hecho poético se pone en diálogo con la memoria activa de un lugar que no tiene nada que ver con llevar un espectáculo ahí.

Guadalupe plantea que esos espacios permiten una relación distinta con lo que nos ha pasado como pueblo. Y le pide que cuente algo de lo sucedido con **KYS**.

Villegas dice que esa propuesta, como otras, fueron experiencias que los pusieron como ciudadanos en carne viva. La búsqueda de un teatro en formato contemporáneo, una de las posibilidades expresivas. Cuenta también que muchas propuestas les permitieron ir a festivales y estar en contacto con cuestiones muy presentes. **Operación Pindapoy, Man in chat o la historia de un soldado afortunado, Argentina Hurra, Esdrújula...** en todas hay una articulación entre el pasado y el presente. Plantea un concepto un poco disparatado: *arqueología del presente* –se supone que recuperan vestigios de civilizaciones anteriores– pero los hechos poéticos necesitan del disparate.

Guadalupe reflexiona sobre la ida y la vuelta, sobre el comienzo del Festival Latinoamericano, sobre el espacio de memoria, de identidad parte de lo que se vive hoy y también de la propia historia.

Villegas cierra contando sobre su actual trabajo, **La noche como navío** que tematiza la persecución de Mitre y de Sarmiento sobre el Chacho Peñaloza, todavía existe la división entre civilización y barbarie.



JORGE VILLEGAS

Nací hace cincuenta y cuatro años en Córdoba, Argentina, donde resido y produzco. Al calor de aquellos primeros y gloriosos Festivales Latinoamericanos de Teatro de los ochenta y con la primavera alfonsinista inicié mis estudios en el Seminario de Teatro "Jolie Libois" de la Provincia mediterránea. Estudié también en Buenos Aires, San Pablo y Barcelona. En el año 88 estrené mi primera obra como director haciendo una versión con impronta personal de ***Chau Misterix*** de Mauricio Kartún llamada ***Malditas Lunas Llenas***, obra con la que inicié una ininterrumpida labor de dirección y escritura teatral hasta el día de hoy. He recibido por mi labor premios provinciales y nacionales tales como el Premio Provincial de Teatro Córdoba 2013, el Premio Municipal de Dramaturgia 2019, el Premio Mejor Director en el Festival Iberoamericano de Mar del Plata 2007, entre otros y el Premio Podestá a la Trayectoria Honorable otorgado por la Asociación Argentina de Actores y el Senado de la Nación. Representé a Córdoba en muchas Fiestas Nacionales del INT-Instituto Nacional del Teatro-, destacándose la participación de Zéppelin Teatro en las de Salta 2015 y Mendoza 2017. Fundé hace veinticinco años el grupo Zéppelin Teatro con el que llevo estrenadas más de veinte obras, sobresaliendo las piezas: ***TETETE, el CHE para principiantes***, un viaje en la oscuridad a la infancia y adolescencia de Ernesto Guevara, ***KYS***, sobre Kosteki y Santillán, ***Operativo Pindapoy***, sobre el secuestro de Aramburu, ***Man in Chat o la historia del soldado afortunado***, sobre el general San

Martín, ***¡Argentina Hurra!*** sobre el regreso de Perón, y ***Esdrújula, palabras para Bonino***, un diálogo entre nuestra estética y el mito de aquél genial actor cordobés que fue Jorge Bonino. Mis preocupaciones políticas y mi vínculo con la historia argentina pasada y reciente me han sido reconocidas en el prólogo que la ensayista Victoria Varas hiciera sobre ***INCOMPLETO 1***, libro en el que se reúnen cinco obras escritas y estrenadas. Creé y dirigí los festivales teatrales "El Urondo", teatro, política y sociedad en diversas salas y espacios teatrales en el año 2014 y en 2016 todo el grupo Zéppelin comandó el "Julio Patriótico", encuentro de teatro político que se realizó con obras de temática política e histórica para conmemorar los 200 años del estado argentino. Dirigí por invitación, la Comedia Cordobesa en el año 2008 escenificando con el elenco oficial de Córdoba la obra ***LSD-los siete dementes*** una adaptación que dirigí y escribí de la novela ***Los Siete Locos*** de Roberto Arlt y por concurso dirigí en 2011 el Elenco Universitario de Teatro de la UNC, poniendo en escena una obra del dramaturgo uruguayo Sergio Blanco llamada ***Slaughter***. También participé en 2006 en la edición del FIBA -Festival Internacional de Buenos Aires- con la obra ***Sin Testigos*** de la rusa Sofía Prokofieva y se me reconoce además en Córdoba la creación de los festivales teatrales "Cien Horas de Teatro" y "Escena y Memoria", teatro, poesía y DDHH en ex Centros Clandestinos de Detención, actualmente Espacios para la Memoria, festival que cumplió ya once ediciones.

10.

CÉSAR TORRES

“EL ESCENARIO ES UN ESPACIO PARA LA METÁFORA Y EL TEATRO ES UN BUEN LUGAR PARA UN ACTO DE FE”

ENTREVISTA: ISMAEL FUENTES NAVARRO

Ismael Fuentes Navarro: Pertenecés a una generación que fue la que impulsó el teatro en la provincia. Tu generación viene a “devolverle a la gente el teatro”, a sacarlo del ámbito de la élite. ¿Cuál fue la puerta de entrada al teatro?
César Torres: Me tendría que remontar a la época de la escuela primaria. Yo actuaba en todas las fiestas escolares, pero recuerdo, especialmente una vez, en la que recité un poema y hubo un silencio... Yo sentí que algo había pasado. Sin saber bien que eso era la actuación, por ahí intuía que estaba una de mis inclinaciones artísticas. Eso que se estableció en la platea es lo que uno siente cuando actúa. Fue mi primer acercamiento a lo que sería la actuación. Luego tendría que contar

mis incursiones en el circo que en los 50 llegaban a La Rioja. Existía la primera parte – destrezas, trapeceistas, malabaristas– y la segunda parte, detrás de la pista había un escenario donde se podían ver las obras: dramas terribles y también comedias de todo tipo. Como a veces no nos dejaban ir a la noche porque éramos chicos, yo me escapaba a la siesta. Esa siesta riojana de 50° de calor. Me escapaba y me metía debajo de la carpa para ver los ensayos. Ahí veía a los actores paseándose sobre el escenario con los libretos en la mano, armando la función de la noche. Y recuerdo como un momento que me marcó muchísimo un actor que hablaba de la luna y miraba hacia arriba. Yo miré hacia el techo de la carpa

y vi la luna. Ese actor me hizo ver algo que no existía. Yo dije “Esto me gusta, esto me gustaría hacer a mí.” Posteriormente estuvo lo del radioteatro, que también constaba de dos momentos: el de la radionovela que se transmitía por radio y paralizaba todo y luego las compañías que venían girando por todo el país y pasaban por aquí. Hacían un resumen, un extracto de la radionovela y se presentaban en clubes de barrio, ahí la ponían en escena. Yo iba a los clubes a ver esas representaciones y también me llamaba la atención que esos actores se tenían que enfrentar a un público difícil, revoltoso. Como había mesas, la gente bebía mientras ellos actuaban. Recuerdo la anécdota de una actriz que en un momento dejó de hablarle a su compañero de escena y encaró a una mesa de borrachos y les habló a ellos. Se produjo un silencio en todo el lugar...esos actores sabían muy bien cómo trabajar. Ese cúmulo de cosas fueron dándome material para lo que iba a hacer después.

Ismael- ¿También tenías inclinación hacia la escritura, ¿no? -Yo, en realidad, quería ser escritor. Ser poeta. En esa época comencé a hacer títeres, comencé adaptando leyendas. Eran tremendamente aburridas. Ese salto entre la prosa y la cuestión dramática no lo manejaba. Mi gran deseo estaba puesto en la Literatura. Llegué al teatro a través de la dramaturgia.

Ismael Fuentes Navarro: Terminaste el secundario y te fuiste a vivir a Buenos Aires.

César Torres: En el secundario ya había armado un elenco con mis compañeros y hacíamos obritas de teatro para acontecimientos importantes. Hice versiones (qué osado) de *La fierecilla domada* de Shakespeare, hice una puesta con mis compañeros. Cuando terminé el secundario me fui a estudiar Derecho, estuve tres años en la facultad hasta que me di cuenta de que no era lo mío. Yo todavía tenía puesto mi interés en la escritura. Asistía a muchísimos talleres literarios. En los 60 la SADE hacía muchos talleres y ahí descubrí lo que tenía que ver con el

cuento que creo que me sirvió mucho. Siempre hago un paralelo entre el cuento y el texto dramático, con esa economía de recursos; con el planteo y los finales rotundos. Dejé la carrera. Asistí a una escuela de Avellaneda que dependía del teatro Roma, empecé a estudiar actuación dos años. Oscar Pinferrada, dramaturgo catamarqueño fue llamado al teatro Roma para poner una obra que se llamaba *El televisor*. Hicieron un casting, me presenté y quedé. Pero la obra no me gustaba mucho así que renuncié y me volví a La Rioja, eso sí, había visto muchísimo teatro. Me enriquecí viendo cosas de todo tipo. Viendo buen teatro y mal teatro, se aprende. Regresé a finales de los 60, principios de los 70.

Ismael Fuentes Navarro: ¿Con qué Rioja te encontraste? Porque para los que no conocen, la de los 60 era una provincia más chica, con 150000 habitantes. ¿Con qué ambiente cultural te encontraste?

César Torres: Me encontré con una ciudad que no se había modificado mucho. Respecto al movimiento teatral prácticamente no había grupos independientes. Recién en 1968 se creó la Comedia de la Provincia. No había un movimiento teatral interesante, salvo el radioteatro, que todavía estaba. Cuando vine conocí a Manuel Chiesa y debo aclarar que todo lo que cuente de ahora en más debe ir en plural porque con Manuel logramos un entendimiento muy grande e hicimos muchísimas cosas juntos. El origen de su vocación era el mismo que el mío. Conversamos sobre una misma obra en la que habíamos coincidido y a los dos nos había impresionado la misma escena. El escenario es un espacio para la metáfora y el teatro es un buen lugar para un acto de fe. En aquel momento, él estaba haciendo Café concert con un mímocino, Daniel Boedo, trabajaba en bares y me llamó para escribir, yo hacía adaptaciones. A todo esto, ya estaban llegando los fatídicos años 70, empezó la censura y como trabajábamos en lugares no convencionales, una tanguería, un boliche (La cantina de Juan) nos cambiá-

bamos en medio de los chorizos y las mortadelas que colgaban...yo había hecho la adaptación de *Carta Abierta a Buenos Aires violento* de Eduardo Gudiño Kieffer; una parte del texto se llamaba *Los sacos grises*, le había dado una vuelta de tuerca y le había dado un sentido dramático. Eso lo actuaba Manuel. La mayor industria de La Rioja siempre fue la administración pública, así que estaba lleno de sacos grises, con los empleados públicos, agachados sobre la máquina de escribir ...y conté una especie de rebelión del personaje. Tuvimos algunos llamados y nos sugirieron que sacáramos los sacos grises. En realidad, sacamos todo el espectáculo.

Ismael Fuentes Navarro: Esos Café Concert ¿te hacían acordar a las compañías de radioteatro? Porque la gente que iba era un poco parecida. No iba predispuesta a ver un espectáculo.

César Torres: Claro la gente iba a comer. Ahí me fue muy útil todo lo que yo había mamado de chico en los circos. Recurríamos al circo, al efectismo de romper la cuarta pared y hablarle al comensal. Era un espectáculo de lucha entre el público y nosotros. Yo ya había empezado a actuar también. Habíamos creado un grupo, *Arsénico*, hacíamos un humor bastante revulsivo, tomábamos personajes del poder político, del arte y satirizábamos, nos ganábamos retos, pero nos reíamos mucho. Así que lo seguimos haciendo. Teníamos un amigo que tenía una casona, la reacondicionamos y nos pusimos a hacer teatro los fines de semana. Había mucha persecución y censura.

Ismael Fuentes Navarro: ¿Había teatro en sala?

César Torres: No, en ese momento no había salas. La única que había era la del teatro provincial y por otro lado, la Comedia de la provincia fue borrada del mapa. Entonces, empezamos a trabajar en ese rincón, medio clandestino. Después de la función, Manuel preparaba un ponche y la gente bebía y se iba muy contenta. Un día nos dijimos por qué no tomamos un texto y lo hicimos: *El difunto* de René de Obaldía. No teníamos luces,

sonido, nada. Hicimos los dos personajes, dos mujeres que se disputaban el amor de un hombre que no aparecía. Ahí surgió el tratamiento de lo femenino en nuestras propuestas. Interesó muchísimo y empezó a llegar gente que no eran nuestros invitados. Después nos animamos a una obra de Lorca, *Don Perlimplín*. Manuel hizo una escritura escénica, con toda la escenografía plateada y en el centro una cama redonda, colorada, acentuando lo erótico que tenía la pieza. La hicimos una sola vez, en un galpón, intentamos llevarla al teatro provincial. La censura provocaba muchos miedos y mucha crueldad. Nos dijeron que Lorca figuraba en el índice y que el tema de la cama había provocado un escándalo. Cultura no podía permitir que al teatro provincial accediera una cosa tan escandalosa. Así que nos sugirieron que no la hiciéramos. Una sola función tuvimos. Ya en 1981 iba aflojando un poco la cosa. Nos llamaron de la Asociación Folklórica riojana porque querían hacer teatro riojano, sobre todo la obra de un dramaturgo riojano de los más completos que dio el teatro riojano, Víctor María Cáceres que desplegó una tarea importantísima para el teatro riojano con su elenco en los 50. Querían rescatar su obra, hacerle un homenaje. Con Manuel armamos el elenco de la Asociación folklórica y ahí empezamos a sentir que necesitábamos volver a las raíces, a nuestra historia después de ese momento tan oscuro que habíamos estado viviendo. Y elegimos un tema que nos toca mucho a los riojanos: el tema de Facundo Quiroga. Hicimos un espectáculo que se llamó *Facundo, camino a la muerte*, pero no era un espectáculo convencional, hice la dramaturgia y puse a un elenco extranjero que venía con un capo cómico inglés a contar la historia del tigre de los llanos. Les pedimos a diferentes escritores de La Rioja que produjeran textos sobre Facundo. Así conseguimos material de Eloy López, María Arguello, Ricardo Mercado Luna. Y ahí nació un espectáculo que yo decía que era posmoderno. No era lineal, no contábamos una historia porque

sino estábamos haciendo lo mismo, había que modificar también el modo de contar. Todos esos intertextos le dieron forma a la puesta en escena. Pasábamos de un estilo a otro. Yo decía que no había que tenerle miedo a la mezcla, pasábamos del realismo al expresionismo a una forma onírica de contar. Teníamos miedo de cómo iba a reaccionar el público, pero funcionó. Eso nos invitó a seguir rompiendo con los convencionalismos, después hicimos *La muerte del Chacho* en este afán de tomar lo histórico una obra de Rodolfo Kusch.

En 1984 desde la Municipalidad se interesaron por el teatro y se empeñaron en hacer un elenco público. La provincia tenía su Comedia, querían hacer un teatro estable y nos llamaron para ver si podíamos llevar al elenco de la Asociación folklórica, completo con técnicos y todo a la municipalidad.

Ismael Fuentes Navarro: Es un momento clave en el teatro de La Rioja. Sacaron al teatro al barrio.

César Torres: Ya habíamos tenido experiencia en sala y veíamos cómo les iba a los otros, ensayaban cinco o seis meses para una función y de pronto, se les agotaba el público. No iba nadie más, se agotaba la obra. Era un desperdicio. Así que nos dijimos: si la gente no viene, vayamos nosotros. Decidimos empezar con obras para chicos, buscamos un libro de Berta Finkel que tiene una obra de títeres. Fue adaptada para hacerla con actores. Nos íbamos al barrio sin avisar, no teníamos cómo avisarles. Íbamos caracterizados, con redoblantes, con tambores, cornetas y demás. Les sacábamos a los chicos de la casa y los llevábamos a la placita. Ahí hacíamos la función. Después trabajamos con textos de *Don Juan* de Leopoldo Marechal, el vestido de novia que se usaba cubría a los personajes. Los actores no se iban del escenario, sino que quedaban como espectadores. También tenían sus cambios a la vista del público. Yo trabajé como actor, asistente de dirección, con Manuel trabajábamos con puestas que se salían de lo convencional; eran puestas

muy criticadas por los ortodoxos de La Rioja pero, por suerte, tuvimos un público que fue creciendo con lo que hacíamos.

Ismael Fuentes Navarro: Acá llega la convocatoria por los cien años de Lorca donde vos hacés *La casa de Bernarda Alba...*

César Torres: Sí, era un concurso. A cada provincia le tocaba una obra de Lorca y todos los elencos tenían que hacer la misma obra. Se seleccionaba una para ir al Cervantes. Manuel me propone que traigamos el texto a La Rioja, sacándole lo español (arriesgado y difícil). Yo hice la escritura dramaturgica y Manuel la escritura escénica sin mantones ni abanicos. La casa de Bernarda era casi un campo de concentración, tomó todo lo violento. Era un espacio despojado, como la pista del circo (esto se repetía en todas las puestas que hacíamos) circular, una especie de jaula donde las hijas y Bernarda jugaban. Espacio despojado, todo se armaba con cuatro o cinco cubos. En la puesta los personajes femeninos estaban hechos por varones. Año 84 u 85.

Ismael Fuentes Navarro: ¿Eran varones que no hacían de mujer o sí?

César Torres: Yo hacía de Bernarda. Teníamos el vestuario de los 30 pero desde la dirección nunca se sugirió que hiciéramos de mujeres, éramos nosotros con el vestuario. De alguna manera, estábamos travestidos, no éramos ni hombres, ni mujeres. Ésa era la propuesta. Fue un escándalo para La Rioja en ese momento, igual lo hicimos, nos presentamos al concurso y lo ganamos. Fuimos al Cervantes. Esta puesta nos costó mucho porque empezaron a escribirles cartas a los jurados, un poco insultándolos por haber seleccionado una obra de esas características. Eran cartas del medio pelo intelectual. Decían que era una vergüenza que tipos disfrazados de mujeres fueran a representar a La Rioja en el Cervantes.

Ismael Fuentes Navarro: Era muy jugada la puesta. Después de haber trabajado tanto tiempo con Manuel, se te

abre una posibilidad grande y controversial, el concurso en la Comedia de la Provincia.

César Torres: En 1994 llaman a concurso para cubrir por concurso el cargo de director de la Comedia porque Edgardo Gordillo pasó a la Secretaría de Cultura. Yo quería presentarme. Lo hablé con Manuel y estuvo de acuerdo.

Ismael Fuentes Navarro: En ese momento la Comedia de la Provincia y el Teatro Estable Municipal eran rivales muy fuertes, una grieta teatral había.

César Torres: Sí, éramos bastante apasionados. Me presenté al concurso y lo gané. Tuve que dejar el Municipal con muchísimo dolor. Dejar a mis compañeros con los que había trabajado quince años, actuando, haciendo dramaturgia, asistiendo a Manuel en dirección. Pero me dije “No te podés quedar. Es tu oportunidad de volar más alto”. No me podía quedar en el pasado. Con toda la experiencia que había acumulado me sirvió para entrar en la Comedia que tenía un estilo para actuar únicamente en sala. Me propuse salir a la calle. Lo primero que se me ocurrió fue hacer un entremés de Cervantes, cruce con comedia del arte, textos de *Gargantua y Pantagruel*, Lope de Vega, hice un cóctel de textos. El espectáculo se llamó *El juez de los divorcios*. Tuve resistencia por parte de los actores, estaban acostumbrados a poner la actuación en la palabra. Empezamos a trabajar con el cuerpo, a usar máscaras que obligaban a que el cuerpo cuente. Metí marionetas en la propuesta. Hicimos un espectáculo bastante atractivo y popular. Tengo que aclarar que yo siempre hice teatro popular, que puede ser visto y disfrutado por quien nunca vio teatro. Nosotros íbamos a los barrios, entonces tenía que trabajar de ese modo. No tenía ni que hacer propuestas herméticas ni subestimar al público. Hacíamos propuestas con humor, pero seguía siendo revulsivo- no televisivo-. Con todas esas cuestiones entré en la Comedia. Al mismo tiempo en 1992 cree el grupo de *Teatro Independiente Macondo*. Seguía dirigiendo y actuando con mi grupo independiente y a su

vez me desenvolvía en teatro público.

Ismael Fuentes Navarro: Siempre has sido docente, acá tenemos un profesorado de arte que tiene una carrera de profesorado de teatro y además tenemos la universidad que tiene una licenciatura en artes escénicas. Vos fuiste docente durante mucho tiempo y en tus grupos has trabajado mucho con jóvenes ¿Cómo estás viendo esta camada que viene? ¿Cómo han ayudado las dos casas de estudio a fortalecer o no, el teatro en la provincia?

César Torres: El teatro se ha visto fortalecido con esta situación, una formación más profunda para la gente que quiere dedicarse al teatro. Sí noto una debilidad que es en la formación del actor. Porque el profesorado forma docentes en teatro y la universidad forma, más que nada, para la investigación teatral y ahí queda en el medio la actuación. Recuerdo que Edgardo Gordillo siempre decía que una de las grandes debilidades que tenía el teatro de La Rioja era la actuación. Si bien hay muy buenos actores, en su mayoría, no tienen autonomía. Tenés que estar haciendo docencia con ellos.

Ismael Fuentes Navarro: ¿Y de dónde viene tu repertorio?

César Torres: Yo siempre me estoy preguntando qué necesito decir o qué necesitamos decir nosotros, los riojanos. En ese momento, surge el repertorio. Por estos momentos me estoy preguntando por el tema de la verdad, tenemos planteada una obra con la Comedia que se llama *Modo ciego*, yo hice la dramaturgia a partir de escritos que hicieron los actores tomando el caso de un crimen irresuelto, acá, en La Rioja. Todos los personajes están involucrados de una manera u otra con el crimen y van diciendo su verdad. Con un final abierto, como sucedió con el acontecimiento real porque no fue resuelto.

Ismael Fuentes Navarro: ¿Te pasa que lees un libro o ves una película y lo hacés en clave de teatro? ¿Pensando en actos, en diálogos?

César Torres: Siempre me pasa lo mismo. Con circunstancias de la vida, cuando estoy en un bar... siempre

estoy mirando la vida en clave de teatro. Me acuerdo de un dicho de Bergman, que decía que él siempre estaba en sus sueños y que, de vez en cuando, salía a la realidad. A mí me pasa que estoy demasiado tiempo adentro del teatro y de vez en cuando salgo a visitar la realidad. También cuando estoy preparando obras, leo mucho, leo cuentos, novelas y, a veces, de ahí salen disparadores. Les recomiendo a los actores determinadas lecturas para que eso enriquezca su trabajo, el de ellos y el mío en la escritura escénica.

Ismael Fuentes Navarro: Me gustaría que hicieras una reflexión sobre lo que deparará el teatro en pospandemia. César Torres: Es difícil saberlo, pero sí estoy seguro de que el teatro no va a morir. Viene resistiendo desde siempre. Desde que nos empezamos a dedicar nosotros, nos decían que nos íbamos a morir de hambre. Pienso que el teatro con las cuestiones tecnológicas se va a enriquecer. Un grupo de Tucumán trabajó en simultáneo por streaming y presencial. Va a haber aportes importantes para el futuro. Pero sí, vamos a volver a la presencialidad.



CÉSAR TORRES

Nace en la capital de La Rioja, el 25 de marzo de 1946.

Con una vastísima trayectoria en el quehacer artístico cultural de la provincia y de la región, es actor, dramaturgo, docente y director teatral. Algunas de sus principales actividades fueron: 1976-1984: Actor en el grupo teatral independiente "ARSENICO" creado y dirigido por el teatrista Manuel Chiesa.

1981: Crea, junto a Manuel Chiesa, el Elenco Teatral de la Asociación Folclórica Riojana, realizando la dramaturgia de piezas de teatro regional para su repertorio, trabajando además como actor y codirector del grupo de referencia. 1984: Funda, junto a Manuel Chiesa, el TEATRO ESTABLE MUNICIPAL DE LA CAPITAL DE LA RIOJA, trabajando como actor, dramaturgista y co-director de dicho elenco, habiendo participado en más de treinta puestas en escena con el mismo, hasta el año 1994.

1992: Funda el "TEATRO INDEPENDIENTE MACONDO", elenco que continúa su actividad hasta el presente y bajo su dirección, habiendo participado en Fiestas del Teatro Provinciales y Regionales, alcanzando instancias nacionales.

1994-1999: Director artístico de la COMEDIA DE LA PROVINCIA DE LA RIOJA, cargo al que accede por concurso de antecedentes.

2004: Nuevamente es designado director artístico de la COMEDIA, cargo que desde entonces y

hasta la fecha ejerce, habiendo puesto en escena más de cincuenta obras teatrales, clásicas y contemporáneas, como así también obras de teatro para la infancia. Como director, tanto del grupo independiente "MACONDO" como de la "COMEDIA DE LA PROVINCIA" supo ganar en instancias provinciales, la representación de La Rioja en fiestas Nacionales del teatro, como las de: La Pampa: **Esperando el lunes** de Carlos Alsina. Catamarca: **El Familiar** de su autoría. **Río Negro: Lloverá** de Victor María Cáceres. Formosa: **Aquí llegan los Anselmi** de su autoría. Jujuy: **Santa Eulalia** de Leonel Giacometto y Patricia Suárez (Distinguido por dispositivo escénico y Dirección en fiesta provincial). Tucumán: **El Murmullo** de Juan Carlos Carta (distinguido por Dirección en fiesta provincial). Rosario: **Sanagasta** de Leonel Giacometto. (Distinguido por Dirección en fiesta provincial).

Ejerció la Docencia teatral durante 25 años en el Instituto Superior del Profesorado de Arte y Comunicación Alberto Mario Crulcich, de la provincia de La Rioja.

Fue jurado en fiestas provinciales como la de San Luis (1999), Catamarca (2016)

2019: Recibe el Premio a la trayectoria Regional Nuevo Cuyo otorgada por el I.N.T

2021: Mediante Ordenanza del Concejo Deliberante, la sala del teatro de la ciudad de La Rioja, lleva su nombre.

11.

EDUARDO BONAFEDE LA ESCRITURA Y LA SOLEDAD

ENTREVISTA: VICTORIA LERARIO

Victoria Lerario: Dentro de este ciclo del INT vamos a tener un encuentro con un referente de la Patagonia. Tengo la alegría de ser quien entreviste a Eduardo Bonafede, dramaturgo, director de teatro, arquitecto urbanista. ¿Cómo fueron tus años en Rosario y cómo decidiste radicarte en Ushuaia?

Eduardo Bonafede: Soy rosarino y desde muy chiquito quería ser actor, dedicarme al teatro o al cine. Por esas cuestiones de la vida, cuando terminé la secundaria me inscribí para estudiar Arquitectura. En 1983 recién recibido de arquitecto urbanista me vine para acá, a Tierra del Fuego. Tenía un matrimonio amigo que se había recibido conmigo en Rosario y me habían dicho que había un puesto vinculado con el planeamiento de diseño urbano. A partir de febrero de 1983 yo estaba viviendo en Ushuaia.

Victoria Lerario: ¿Cómo se dio esa decisión en tu vida?

Eduardo Bonafede: Cuando me recibí yo sabía que no me podía quedar en Rosario, la situación durante el gobierno militar, la situación económica, política, social era compleja. Mi idea siempre había sido irme al sur, a la Patagonia. No pensaba que me iba a ir tan lejos pero ese matrimonio amigo me convenció. Tierra del Fuego era todavía Territorio Nacional, no éramos provincia. Pero políticamente no

era un lugar tan convulsionado como otros. Era bastante más llevadero.

Victoria Lerario: Vos escribiste *Aquellas cartas* que después se publicó y se convirtió en la primera obra teatral que ganó el Premio Nacional. ¿Cuánto influyó en la escritura vivir en esta isla?

Eduardo Bonafede: Totalmente, yo había escrito algo antes de entrar en la facultad. Cuando llegué a Tierra del Fuego me abrió la cabeza. Me puse en contacto con un grupo de teatro emblemático y tenía la necesidad de escribir lo que me pasaba. El tema del desarraigo, estar lejos de mis afectos fue muy fuerte. Y todo ese tema de la distancia, la lejanía. Antes era más difícil llegar hasta acá, había pocos vuelos y muchas escalas. Todas esas cosas más el nuevo clima (en Rosario tenía las cuatro estaciones), acá tenemos dos. Eso me fue llevando a las cartas, incluso con la enfermedad de mi madre que fallece en 1990. Todo eso me fue llevando a escribir esas cartas que se van encadenando y que hablan de la amistad, de los afectos, con los padres, con el amor y los hijos. Eran personajes que se iban encadenando a través de cartas y fue muy conmovedor porque fue la primera obra que escribí en Tierra del Fuego y me ganó un premio nacional, la obra se montó

con co-producción con el Teatro San Martín. Viajé para estar presente en el estreno. La verdad que fue muy fuerte y a partir de ahí nunca más dejé de escribir.

Victoria Lerario: Además te dedicás a la arquitectura que es el arte de proyectar la forma ¿Cuánto hay del Eduardo arquitecto en el Eduardo actor, director y dramaturgo?

Eduardo Bonafede: Mucho, haciendo un trabajo con un referente mío Hugo Aristimuño, un gran director de la Patagonia, de Viedma, trabajamos con el tema de la proxi-mica teatral tiene mucho que ver con la arquitectura, la relación del hombre con su hábitat, del hombre con el hombre, del hombre consigo mismo. El tema de la arquitectura está muy presente en el teatro porque yo traigo la visión, cuando estoy escribiendo, del ámbito teatral, arquitectónico. Así que fue muy fuerte y me marcó, la idea de puesta en escena, escenografía, iluminación, se hizo como algo muy integral anexar la arquitectura con el teatro.

Victoria Lerario: ¿Cómo conviven el actor, dramaturgo, director? Porque además de escribir tus obras, las actuás y has dirigido muchas de tus obras.

Eduardo Bonafede: Lo que más me gustó siempre fue actuar. Pero cuando empecé a estar en el grupo TEF (Teatro Experimental Fuegoño) creado en los 70 por Roberto Sargenti, la dramaturgia surge como necesidad de plasmar lo que me interesaba como actor, desarrollarlo en el espacio teatral, mostrar lo que me pasaba viviendo en este lugar. Hoy ser actor y ser dramaturgo son las cosas que me enloquecen. La dirección surgió porque Tierra del Fuego, no tiene muchos directores, por lo menos que hayan tenido un estudio. Me surge como necesidad. En 2001 formé un grupo Tres por tres y tuve la necesidad de desarrollarme como director y con el tiempo me fue gustando, fui trabajando con muchos actores y actrices, fui formándolos y en este momento está como en paralelo la actividad de dirección como la de actuación y dramaturgia. Pero si tengo que elegir me gusta más actuar y escribir que dirigir. Disfruto mucho cuando actúo y me dirigen a mí.

Victoria Lerario: En 1994/5 fuiste distinguido como dramaturgo con la beca UNESCO en Avignon, Francia.

¿Qué nos podés contar?

Eduardo Bonafede: Yo venía con una experiencia en 1991 con el grupo TEF habíamos trabajado con un director francés que vino a Tierra del Fuego a montar una obra que tuviera relación con nuestro territorio. Ése fue mi contacto. Hizo un trabajo actoral con nosotros y como estaba en la selección oficial del Festival de Avignon, nos llevó a Francia, estuvimos un mes y medio. En 1994 me presenté a un concurso y, entre más de 600 escritores, gané junto con un escritor cubano. Estuvimos en un centro cultural cerca de Avignon desarrollando la beca. Para mí fue maravilloso. Y cuando vi los nombres de quienes se habían presentado, no lo podía creer. Estuve desde noviembre de 1994 hasta marzo de 1995. Fue una experiencia maravillosa. Escribir una obra de teatro y trabajar con una traductora francesa para montar la obra allí. Fue una obra que tenía que ver con los pueblos originarios, con el exterminio, con los primeros pobladores, los buscadores de oro. Fue una experiencia muy importante, llevé mucha bibliografía para poder escribir algo interesante.

Victoria Lerario: Esto de la dramaturgia que comentabas, de la necesidad, imagino que uno viviendo en un lugar tiene la necesidad de contar la historia de ese lugar, la visión de ese lugar, uno tan particular como Ushuaia ¿Cómo está atravesada tu dramaturgia por todo lo que tiene que ver con este hábitat, con el desarrollo de nuestra historia, articular la historia de la ciudad más joven de la Argentina con un pasado histórico tan amplio? Tu dramaturgia viene a poner en escena, a rescatar muchas cuestiones que forman parte de nuestra identidad. Has nombrado muchos de los tópicos que aparecen en las obras ¿Cómo podrías definir tu dramaturgia? ¿Se podría definir? ¿Qué cosas lo atormentan y lo apasionan a Eduardo Bonafede?

Eduardo Bonafede: Si leen mi dramaturgia siempre está atravesada por el tema de la soledad de este lugar, sobre

todo en la época en la que yo me vine a vivir aquí, el tema de la distancia, de la marginalidad. En todas mis obras aparece la marginalidad de este lugar. El clima, toda esta maravilla que nosotros adoramos, la nieve, el frío y que, en otro momento, odiamos. Todo tuvo que ver. La historia que es bastante reciente. Hasta principios del Siglo XX en Tierra del Fuego había descendientes de los pueblos originarios, toda la historia de los buscadores de oro, recorriendo el territorio en la parte norte, sobre todo.

La gran inmigración que vino desde distintos sectores: Croacia, Italia, España, todo eso me fue marcando en el desarrollo; lo planteo en historias liminares, estar en el borde, en la frontera, en lo más bajo de la Argentina, separado por un estrecho y estamos en una isla. A veces me hace pensar si se desprende y quedamos a la deriva, todas esas cosas me fueron marcando y quedaron en mi dramaturgia.

Victoria Lerario: Tus obras, además, no solo con tu compañía sino con otras compañías han recorrido distintos países. ¿Hay alguna experiencia que te haya marcado más que otras?

Eduardo Bonafede: Tuve la suerte entre 2000 y 2015, época de gran desarrollo de mi actividad pude viajar a Festivales en Chile, Perú, Cuba, EEUU, Francia. Lo que más me marcó fue haber participado en el Festival de Avignon pero después tuve un gran desarrollo con el pueblo peruano, estuve en Lima, Arequipa, Cuzco. He conocido muchos grupos de otros países.

Victoria Lerario: ¿Vos crees que hay un mito alrededor de esto de vivir en el fin del mundo? ¿Cómo se percibe esto?

Eduardo Bonafede: Cuando hicimos el trabajo con el director francés, apareció eso místico de Tierra del Fuego, de estar en lo más austral del mundo, siempre hay una mirada especial por nuestra lejanía, por nuestra distancia. Algo de una extrañeza, extravagante.

Victoria Lerario: ¿Hay imprescindibles en la vida de Eduardo Bonafede?

Eduardo Bonafede: Sí, me gusta mucho la dramaturgia

de Beckett, me siento un poco identificado, el tema de la marginalidad y de la condición humana, de los personajes oscuros, escenografías oscuras pero a la vez, dándole un sentido del humor. Los escritores rusos, también, y argentinos, Tito Cossa, Mauricio Kartun, Ricardo Monti.

Victoria Lerario: ¿Y alguna mujer?

-Tengo muchas amigas: María Rosa Pfeiffer, Patricia Suárez con las que he compartido encuentros de teatro y me apasionan como escritoras. Hay un montón, bueno, Griselda Gambaro.

Victoria Lerario: Sos referente del teatro patagónico y fueguino. *Aquellas cartas*, la primera obra que se editó por nuestra editora de cultura provincial y has salido a surcar este camino para muchas generaciones. Gente que sigue apostando a estrenar tus obras, a trabajar con vos ¿Cuál es tu visión actual del teatro fueguino?

Eduardo Bonafede: Para ser sincero, veo una falta de referentes que se encarguen de desarrollar una dramaturgia fueguina. Yo he tratado de trabajar también en cuanto a la docencia, hacer una apertura para que la gente más joven se dedique a escribir, incluso sobre temas más actuales que los que yo he tratado, pero en este momento, lo noto como medio vacío. Lo que vos estás empezando a escribir es muy interesante, con las cosas que has presentado en el museo, pero no encuentro otras personas que lo hagan. Algunos emergentes en Río Grande, pero todavía lo veo como que falta un poco.

Victoria Lerario: Esa necesidad desde los talleres de materiales que uno usa para trabajar, la referencia a nuestro espacio, cómo se percibe aquí el resto del país. Hay obras de teatro argentino que uno quiere representar toda la vida. Creo que está esa necesidad de decir desde dónde contamos la vida; percibimos la realidad desde un punto de vista que no es el nuestro. Porque es completamente distinto desde la ubicación geográfica hasta algo que es muy palpable: la Cruz del Sur acá no está al sur. Entonces surge esa necesidad imperiosa...

Eduardo Bonafede: La mayoría de las obras que se producen en Tierra del Fuego tienen que ver con dramaturgias de otros lugares, trabajan mucho con dramaturgos de Buenos Aires, por ahí, con otros escritores de Santa Fe o de Córdoba. Se apunta mucho a un teatro que no es de este lugar. Por eso te digo que hay una falta de dramaturgia fueguina. A veces, los mismos actores de mi grupo me dicen ¿por qué no hacemos una obra de otro autor? Y yo quiero trabajar lo que tenga que ver con este lugar, con la vida nuestra, lo que pasa aquí, que sea interesante para llevar después al resto del país. Yo estuve en muchos festivales de teatro y la mirada que tiene la gente que va a ver lo de otras provincias, ya sea público, crítica, directores de otras provincias, les interesa ver qué se desarrolla en Tierra del Fuego, como producto de lo que sucede en esta provincia. Lo que pasa con el clima, con la gente, con la historia y eso me resulta, a mí, apasionante como dramaturgo. Tanto la municipalidad como el INT ayudan en esta dirección.

Victoria Lerario: La necesidad de hablar del lugar donde vivimos, tener ese material, dejar un legado que otorgue ese punto de vista.

Eduardo Bonafede: Por eso me parece muy interesante que yo haya podido editar mi dramaturgia porque los libros vuelan, te representan en todo el país.

Victoria Lerario: Es increíble el trabajo que hacés por el teatro. No solamente producciones como dramaturgo, también presidís la Asociación Civil Teatro del Hain, el primer teatro independiente de Ushuaia. ¿Cómo se impulsa ese deseo hasta concretarlo?

Eduardo Bonafede: Una cosa muy importante en mi vida. Hasta 2000 teníamos que pedir por favor un espacio para poder trabajar, en cines, jardines de infantes, clubes... todo el tiempo estábamos pidiendo permiso para llevar a delante nuestra actividad. Eso me impulsó a buscar lugares hasta que apareció ese galpón, bien ubicado, pudimos comprarlo. Formamos una asociación. Ahí montamos el

teatro más austral del mundo y fue el primero. Gracias al INT pudimos ampliarlo y ahora está muy bien equipado.

Victoria Lerario: Es un teatro que todo el tiempo está creciendo, para mí es el teatro más precioso que tenemos en Ushuaia y en la provincia.

Eduardo Bonafede: Yo como arquitecto me dediqué a dirigir la obra arquitectónica, ahora es emblemático. Reconocido en todo el país.

Victoria Lerario: ¿Cómo surge el *Teatro del Hain*? ¿Por qué ese nombre?

Eduardo Bonafede: A través de mi investigación sobre pueblos originarios aparece que el *Hain* no es solo la choza ceremonial sino también el ritual de pasaje de la adolescencia a la adultez. Para mí el teatro es ritual, así que nada mejor que poner ese nombre, como algo ceremonial.

Victoria Lerario: Tan vinculado con nuestra identidad, con nuestros antepasados que trabajamos constantemente, reivindicar muy buena elección del nombre como símbolo.

Eduardo Bonafede: Sí, yo también creo que sí. Inclusive para la gente que no vive en Tierra del Fuego, crea una perspectiva, te preguntan qué es Hain, uno tiene posibilidad de contar, es muy representativo.

Victoria Lerario: Yo sé que durante la pandemia no has parado de producir, no ha logrado detenerte. ¿Cuál es el presente de Eduardo Bonafede?

Eduardo Bonafede: Es un momento de mi vida particular, la dramaturgia era mi obsesión, estaba permanentemente escribiendo. Ahora estoy más tranquilo. Si estoy con ganas, lo hago, sino lo dejo. Cuento con un grupo maravilloso de actores y lo que escribo lo voy perfeccionando en cuanto a la gente que tengo, después estoy con la dirección de varias obras mías, la que estoy trabajando con vos, que es una obra de un dramaturgo de Buenos Aires, Carlos Diviesti, también me gratifica; escribió sobre una mujer que tiene que ver con este lugar. En cuanto a la actuación estoy en dos obras de teatro, me he ocupado durante la época de la pandemia de estar en actividad, si no podía-

mos encontrarnos de forma presencial lo hacíamos a través del ZooM, que sé no es lo mismo, pero nos permitía tener un acercamiento, estar en contacto, no perdersnos, estar juntos en lo mismo, tener la esperanza de que en algún momento íbamos a poder encontrarnos de nuevo y esto es lo que sucedió. Nos hemos podido encontrar, con todos los recaudos, he podido continuar con mi actividad, no me paró. No me sentí en ningún momento deprimido, dije, *hay que seguir para adelante*. También la escritura tiene que ver con una soledad que no tiene que ver con la pandemia, surge de uno mismo.

Victoria Lerario: Este lugar tan particular donde vivimos suele ser muy generoso en oportunidades, están todas las condiciones, pero hay que ir por ello. Uno tiene que ser muy determinado en construir. Vos has sabido marcar ese rumbo tan definido. Te preguntaba por el teatro fueguino ahora te pregunto ¿cuál es la visión del teatro argentino en general?

Eduardo Bonafede: Lo veo como en un momento de crisis. Creo que tiene que ver un poco con la pandemia y, por otro lado, creo que se está tratando de buscar un nuevo camino que tiene que ver con cosas que han aparecido en los últimos tiempos y me parecen muy importantes, el tema de la discriminación, de la aceptación de otras personas, de la mujer, de la posición que tiene la mujer en este momento, me parece que la búsqueda va por ahí en este momento, la diversidad de géneros, pero creo que está como en un momento de crisis. Eso es lo que yo siento. Pero hace un año y medio que no he podido viajar ni siquiera a Buenos Aires, por el tema de la pandemia, por lo tanto, tengo una visión momentánea de lo que pasa en este momento en el resto del país. Trato de ver lo que pasa en forma on line, pero creo que es eso que se trata de una búsqueda, de encontrar un nuevo camino, que tiene que ver con esto que está pasando, por estos grandes cambios políticos, económicos, sociales de la Argentina y del mundo.

Victoria Lerario: Yo sé que muchos de los sueños que has tenido, ese Eduardo viviendo en Rosario, ese Eduardo llegando a Ushuaia al día de hoy muchos se han cumplido ¿cuáles son los que quedan por cumplir?

Eduardo Bonafede: Ahora estoy trabajando con Hugo Aristimuño con una obra de un autor español, lo tengo como un sueño que me pueda dirigir otro director, que no me tenga que *autodirigir*, es un sueño poder concretar esta obra porque es muy interesante, se llama **Perdonen la tristeza** de Eusebio Calonge. Es una obra que Aristimuño quiere mucho, que tuvimos la suerte, a través de una beca que hice con él, de poder trabajar con este material. Yo quiero desarrollar mi labor como actor. Por otro lado, que sé que no se va a dar nunca, mi sueño es protagonizar una película...

Victoria Lerario: ¿Y por qué no se va a dar nunca?

Eduardo Bonafede: Y yo pienso que no, a esta altura. Salvo que... ahora hay un desarrollo bastante interesante en cinematografía acá en Tierra del Fuego y por ahí uno tendría tener la oportunidad. Yo desde chico tenía el sueño de ser un actor de cine. Y otro sueño podría ser participar de festivales a nivel internacional, volver a viajar con la actividad teatral, ver otro tipo de teatro que no tiene nada que ver con el nuestro.

Victoria Lerario: Para cerrar ¿qué es el teatro para Eduardo Bonafede?

Eduardo Bonafede: Yo creo que, en mi caso, el teatro para mí es vida, es mi vida. No podría hacer otra cosa que no fuera esto. Inclusive habiendo terminado mi actividad como arquitecto cuando me jubilé en la provincia mi vida pasa todo por esto. Yo creo que es eso, no podría definirlo de otra manera, es una pasión, todo pasa por el teatro: desarrollar mi dramaturgia, la actuación, la dirección, creo que es eso, no lo podría definir de otra manera. Tal vez soy un obsesivo, muchas veces me lo han dicho, familiares, mis hijos... todo pasa por el teatro. Y sí, no podría

hacer otra cosa. Y en el momento en que no tenga tantas ganas de escribir o no tenga tantas ganas de actuar lo haré desde otro lugar, pero siempre con el compromiso con la actividad, yo creo que también he colaborado con mucha gente que forma parte de mi grupo y de la Asociación.

Victoria Lerario: Y de la comunidad también...

Eduardo Bonafede: Ellos lo han visto reflejado en todas las obras que he hecho, que te pueden gustar o no te pueden

gustar, pero han visto reflejado este espacio, este clima, esta geografía, todo este espacio urbano, yo creo que lo han visto plasmado en mis obras. He marcado una huella o un rumbo y eso me hace sentir feliz. Y el espacio que me da ahora el INT me reconforta.

Victoria Lerario: Totalmente merecido. Larga vida al teatro, a tus puestas, a tu actuación que siempre hacen muy bien.



EDUARDO BONAFEDE

Eduardo Bonafede, nació en Rosario el 12 de mayo de 1957. Se radicó en Ushuaia (Tierra del Fuego) en el año 1983. Arquitecto urbanista, dramaturgo, actor, director y docente teatral. Como dramaturgo, sus siguientes obras han obtenido premios nacionales y/o regionales: ***Aquellas cartas*** (1992), ***Los Ángeles del espejo gris*** (1993), ***Un sueño diferente*** (1994), ***El exilio de los colores y Haruwen Ma-Hai*** (1995), ***Musarañas*** (1998), ***Luciernagas curiosas*** (2000), ***H & H*** (2001), ***Partitura Géminis*** (2002), ***Banderita mía*** (2002), ***Punta Páramo*** (2003), ***Las Goletas*** (2004), ***Sabandijas y Sanguijuelas*** (2006), ***El velorio de la azafata*** (2008), ***Impiedad*** (2013), ***Magda y Lila*** (2014), ***Como ratas por tirante*** (2015), ***San Juan de Dios*** (2016), ***Gorrión del Cielo*** (2018), ***Los Hermanos Taratutti*** (2020), ***Los Ángeles del Espejo Gris*** (Radioteatro/2020).

Últimos textos: ***Steiner-Hoft, Los pasos de Gabriel, Gardiner y Habitaciones Oscuras (Los Primos / El Dependiente / La Casera)*** y ***Hasta que la luna se encuentre con el sol.***

En 1991 participó en la Sección Oficial como actor en el 45 Festival Internacional de Teatro en Avignon, Francia, con la obra ***Pequeño Sur busca Gran Norte***, del director francés Vincent Colin.

En 1994/95 gana la Beca Unesco-Aschberg como dramaturgo, desarrollada en el Centre

National des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse, en Villeneuve lez Avignon, Francia. En 2004, 2007, 2011, 2012, 2014 y 2018 obtiene diferentes Becas de Perfeccionamiento Dramatúrgico y Actoral del Fondo Nacional de las Artes, del Instituto Nacional del Teatro y de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Ushuaia.

Con las puestas en escena de sus obras fue seleccionado para participar en numerosas Fiestas Nacionales de Teatro (Santa Fe/1992, Tucumán/1994, Paraná/1996, Rosario/1998, Mar del Plata/2000-2002, Mendoza/2003, Rafaela/2004, La Rioja/2007, Chaco/2009, La Plata/2010, San Juan/2011, Salta/2015, Rosario/2018); Fiestas Regionales en Santa Cruz, Chubut, Río Negro, Neuquén y La Pampa, y en Festivales y Giras Internacionales (Francia, México, Cuba, Perú, Chile y EE.UU.)

Libros editados: ***Historias Liminares*** (2010) y ***Soledades Tangenciales*** (2015). Fue Director General de Cultura de la Provincia de Tierra del Fuego (1995 a 1999), Director de Planificación Turística del INFUETUR (2003 a 2007) y Representante Provincial del Instituto Nacional del Teatro (2000 a 2005). Desde el año 2001 es el Director Artístico del Grupo Teatral "Tres x Tres" de Ushuaia y desde el 2006 integra la Asociación Cultural Teatro del Hain (actualmente es el Presidente de dicha entidad).

STAFF

AÑO XIX - #41 / SEPTIEMBRE 2022

EDITOR RESPONSABLE

Gustavo Uano

DIRECTOR PERIODÍSTICO

Carlos Pacheco

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

David Jacobs

Juan Ignacio Crespo

EDICIÓN ENTREVISTAS

Mónica Berman

CORRECCIÓN

Rubén Sabbadini

PRODUCCIÓN EDITORIAL

Graciela Holfeltz

Laura Legarreta

DISTRIBUCIÓN

Patricia Ianigro

DISEÑO DE TAPA:

Agustina Periale

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Jorge Barnes - SujetoTácito

REDACCIÓN

Avda. Santa Fe 1235 - piso 1
(1059) Ciudad de Buenos Aires
República Argentina
(54 11) 5815-6661 interno 100-103
editorial@inteatro.gob.ar

IMPRESIÓN

Impresión a cargo de EUDEBA

PICADERO
#CUADERNOS

41

