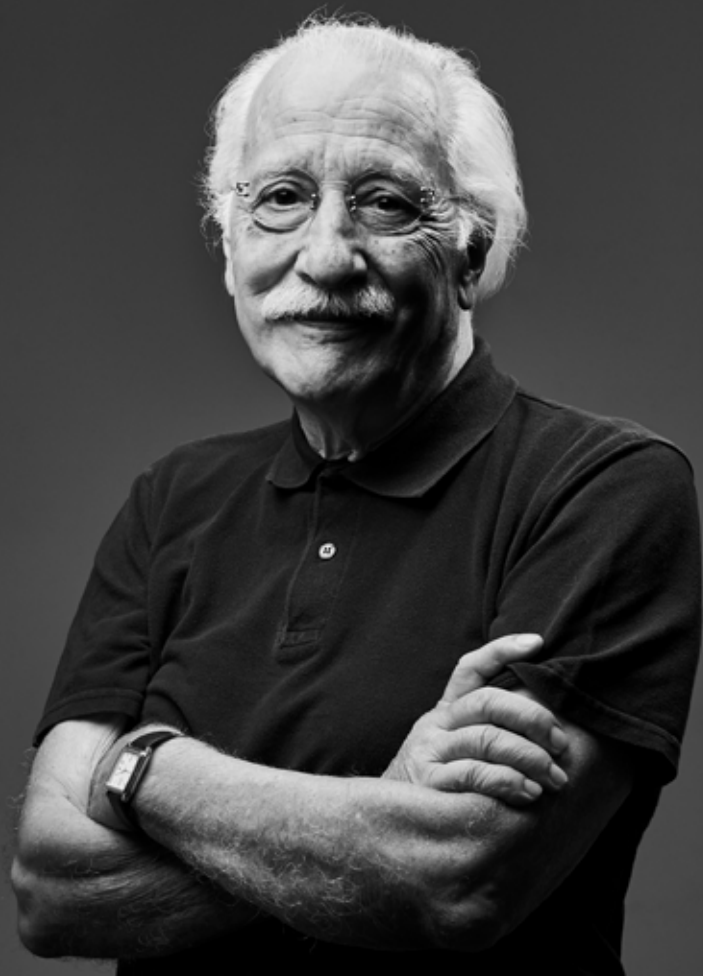


▲ HOMENAJE



UNA VIDA EN EL TEATRO ARGENTINO. RUBENS W. CORREA

CONVERSACIONES CON SANDRA WAINSZELBAUM

RUBENS W. CORREA

 EDITORIAL
INTeatro

UNA VIDA EN EL TEATRO ARGENTINO



Rubens W. Correa

Conversaciones con Sandra Wainszelbaum

HOMENAJE



Correa, Rubens W.

Correa, Rubens W. en el teatro Argentino / Rubens W. Correa ; Sandra Wainszelbaum . - 1a ed.

compendiada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : INTeatro, 2023.

303 p. ; 22 x 15 cm. - (Homenaje)

ISBN 978-987-3811-89-0

I. Teatro. I. Correa, Rubens W. II. Título.

CDD 792.092

Ejemplar de distribución gratuita

Prohibida su venta

Foto de tapa: Mariano Bossarelli.

Este libro es resultado de una coproducción entre el INT y el Centro Cultural de la Cooperación “Floreale Gorini”

Consejo Editorial

Gustavo Uano

Nerina Dip

Gisela Ogás Puga

Carlos Pacheco

David Jacobs

Staff Editorial

Carlos Pacheco (Dirección editorial)

David Jacobs (Edición y coordinación)

Graciela Holfeltz (Producción)

Patricia Ianigro (Distribución)

Laura Legarreta (Asistente de edición)

Juan Ignacio Crespo (Asistente de edición)

Agustina Periale (Diseño de tapa)

Gabriel D'Alessandro (Diagramación)

Sofía Bontá (Corrección)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN 978-987-3811-89-0

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Reservados todos los derechos.

Impreso en Buenos Aires, abril de 2023

Edición a cargo de EUDEBA

Primera edición

UNA VIDA EN EL TEATRO ARGENTINO

**Rubens W. Correa.
Conversaciones con
Sandra Wainszelbaum**

PRESENTACIÓN

Juan Carlos Junio y Juano Villaña
Director General y Director Artístico
Centro Cultural de la Cooperación

Es fundamental para las nuevas generaciones tener una memoria del teatro contada por sus protagonistas. También resulta alentador reconocer que las generaciones se reconocen a sí mismas desde las propias historias familiares y se representan por lo que fueron sus vidas y los impactos que generaron en cada uno de los presentes que les tocó vivir. En esta oportunidad presentamos las memorias de Rubens Correa, uno de los referentes fundamentales del teatro nacional. Y su historia justamente se ofrece en este libro desde el origen de su propia familia. Hijo de inmigrantes italianos y criollos, asociados siempre a la pasión y al trabajo, con una madre muy lectora, autodidacta, feminista, y un padre sabio, solidario. Estas primeras referencias hacen al origen de su trayectoria y se vinculan a las tradiciones de las familias y las influencias de los inmigrantes europeos radicados en el campo argentino. Rubens Correa vino a estudiar a Buenos Aires en 1951, vivió en una pensión ubicada en la calle Talcahuano, entre Av. Corrientes y Lavalle, lo que le permitió conocer el teatro por primera vez. Poco tiempo después regresó a la localidad de Azul, donde estaba radicada su familia, y comenzó a realizar un programa poético radial que lo vinculó con una compañía ambulante de radioteatro, en gira por los pueblos, de la que formó parte. El teatro comenzaba a rodearlo definitivamente. Los años cincuenta serán claves en su vida profesional. Se vincula con Nuevo Teatro, con Alejandra Boero y Pedro Asquini, uno de los grupos fundamentales del teatro independiente. Nuevo Teatro será el punto de partida donde la vida teatral estaba representada justamente por esa gran familia que se proyecta sobre los escenarios resolviendo todos los quehaceres, tanto domésticos como dramáticos. El actor ordenaba su teatro, hacía mantenimiento, ensayaba, construía su propia escenografía. Rubens Correa viene de esa maravillosa experiencia donde el teatro era la vida y la vida era el teatro. Fue protagonista en los años sesenta de los movimientos que intentaban transformar el mundo e impulsor de los grandes sueños y utopías. Vendrán las giras internacionales en los primeros años setenta, luego la resistencia a la dictadura cívico-militar. En 1981 fue uno de los protagonistas de Teatro

Abierto en defensa de la libertad y la democracia. En los últimos años se dedicó a la docencia y a la dirección teatral con excelencia. Dirigió el Instituto Nacional del Teatro. Tuvo a su cargo la dirección del Teatro Nacional Cervantes desde 2007 al 2016, cumpliendo con una de las gestiones más sobresalientes en toda la historia de éste gran teatro que acaba de cumplir cien años de vida.

Este libro tiene la virtud, como decíamos, de acercarnos la gran figura de Rubens Correa contada por él mismo, desde su historia familiar y su trayectoria teatral hasta nuestros días. Desde el Centro Cultural de la Cooperación nos alegra especialmente que podamos coeditar este libro con el Instituto Nacional del Teatro para presentar una de nuestras grandes figuras del arte dramático y la dirección teatral en nuestro país.

PALABRAS PRELIMINARES

Jorge Dubatti

Universidad de Buenos Aires

Cuando en noviembre de 2015 la Universidad de Buenos Aires le entregó a Rubens Correa el Premio Teatro del Mundo a la Trayectoria (a través de un jurado integrado por más de cincuenta miembros especialistas convocados por el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, que tuvimos el honor de coordinar), nos propusimos elaborar un libro sobre su magnífica experiencia en la creación, la docencia y la gestión escénicas.

Invitamos entonces a la investigadora Sandra Wainszelbaum, destacada integrante del Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA), del Centro Cultural de la Cooperación (CCC), a hacerse cargo de la tarea. Dichosamente, nos reunimos con Correa y aceptó. Luego de un arduo trabajo de entrevista y recopilación de archivo con el Maestro, se formalizó este volumen que, sin duda, es un documento insoslayable para la historia del teatro nacional.

En febrero de 2020, en reunión anterior al inicio de la pandemia, nos reunimos con Gustavo Uano, Carlos Pacheco y el equipo del Instituto Nacional del Teatro y acordamos la colaboración entre el Centro Cultural de la Cooperación (expresión del movimiento cooperativo) y el INT para la publicación de este libro. Vencida la interdicción de la pandemia, finalmente estas páginas se hacen accesibles a las/los lectores.

Rubens Correa es memoria viva de lo mejor de la escena argentina. Llevamos en el corazón muchos de los espectáculos que dirigió. Sus gestiones ejemplares al frente del Instituto Nacional del Teatro y del Teatro Nacional Cervantes constituyen auténticos modelos a seguir. Destacamos su creatividad, su inteligencia, su capacidad de diálogo y de escucha, su ética, su fuerza de trabajo, su rigurosidad, su constancia inquebrantable, su defensa de la democracia y los derechos humanos en momentos muy duros del país.

Nuestro agradecimiento a Rubens Correa por su colaboración, a Gustavo Uano (director del INT), a Juan Carlos Junio y Juano Villafañe (director general

y director artístico, respectivamente, del CCC), a los equipos editoriales del INT (encabezados por Carlos Pacheco y actualmente por David Jacobs) y del CCC (Javier Marín), a Sandra Wainszelbaum y su inmenso trabajo, por la alegría de que este volumen vea la luz e inicie un camino fructífero.

Esperamos que este libro pase de mano en mano, tenga numerosas reediciones e inspire a las nuevas generaciones a través de las prácticas, las luchas, los saberes y las tradiciones de la escena nacional.

Muchas gracias, Maestro Rubens Correa. Toda nuestra admiración, afecto y respeto.

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, febrero 2023

Dice el diccionario:

Prólogo: *Escrito colocado al comienzo de una obra en el que se hacen comentarios sobre la obra o el autor, o se introduce en su lectura.*

Cosa que se hace antes que otra y que sirve de preparación.

Por lo tanto, esto es un prólogo.

Coda: *Parte que se añade al período final de una pieza musical, que con frecuencia suele ser la repetición de uno o varios de los mejores motivos —o temas— de la misma. O repetición de los motivos más recordables del baile, al final de una pieza bailable.*

Parecen contradictorios, pero no lo son. En este libro —por su largo tiempo de añejamiento o estacionamiento— hay varias razones para introducir una preparación o prólogo. Y también una coda.

1° tema: Este libro comenzó su gestación a fines del 2016, o principios del 2017, con una llamada telefónica donde Jorge Dubatti me decía: “Hay una investigadora de mi equipo en el Centro Cultural de la Cooperación que es contadora pública, y quiere hablar con vos sobre los aspectos económicos de tu gestión en el Cervantes”. Le dije que sí, y nos encontramos con Sandra Wainszelbaum.

2° tema: Más tarde, Jorge y Sandra me propusieron extender las entrevistas a otros aspectos de mi vida teatral. Acepté la propuesta.

3° tema: El Centro Cultural de la Cooperación se haría cargo de la edición y se le propondría al Instituto Nacional del Teatro una coedición.

4° tema: Para llegar a presentarlo en la Feria del libro 2020, debíamos entregar el libro terminado antes de fin del 2019. El primero de diciembre de 2019, entregamos todo, incluidas las fotos, epígrafes, llamadas, etc.

5° tema: (Cambio de ritmo, aparición del atonalismo dodecafónico). Para mi cumpleaños del 11 de marzo del 2020, organicé una fiesta. Los 85 años se festejan. Un amigo me llamó por teléfono y me dijo: “No voy a ir porque acabo de llegar de España y viste cómo está allá el tema del COVID-19. No quisiera contagiar a nadie”. Otra amiga (que tiene una enfermedad autoinmune) fue a la fiesta con barbijo y no daba ni recibía los clásicos besos porteños. Algún otro amigo que estaba en la fiesta se sintió molesto. Preguntó: “¿qué le pasa a Fulana?”. Simplemente estaba mejor informada que el resto.

6° tema: (Pocos días después). Acentuación del trágico ritmo anterior, se declara la pandemia. No hay vacunas. Única medicina: el aislamiento. La peste medieval. Cada uno, encerrado en su castillo de naipes, bailando mientras se hunde el Titanic.

7° tema: (Un año y medio después). El ritmo anterior continuó, monocorde y obsesivo. El 30 de noviembre de 2021 tuve una tonta caída en mi casa. Me fracturé la cadera. O, mejor expresado, me quebré la cabeza del fémur. Me doparon para soportar el dolor, me operaron, me pusieron una prótesis. Lenta recuperación y reeducación. El amor de Pato, mi compañera desde hace 42 años y mis tres hijes, Martina, Lucía y Juan, fueron fundamentales en mi recuperación. También amigas, y otras partes de la familia, suegra, nietes, cuñades, yernos, compañeros de trabajo, etc. A principios del 2022, con Pato, decidimos casarnos. Trámites. Nos casamos. Casi un año más tarde, me estoy empezando a amigar con mi pierna nueva.

8° tema: (Allegro, ...ma non troppo). El libro olvidado empieza a ser coeditado por el Instituto Nacional del Teatro y el Centro Cultural de la Cooperación y en estos días del 2023 parece marchar hacia su edición definitiva. En marzo cumplí 88 años. Sería un lindo regalo de cumpleaños.

Todo este recorrido, además de un prólogo, merecía una modesta coda.

CAPÍTULO 1

El origen, primeras búsquedas
y hallazgos

CAPÍTULO 1 – EL ORIGEN, PRIMERAS BÚSQUEDAS Y HALLAZGOS

La infancia – Olavarría, Provincia de Buenos Aires – La familia, hijos de inmigrantes y trabajadores rurales – El arte – El traslado a Azul – La pintura – El viaje a Buenos Aires – Las matemáticas, la universidad, la Facultad de Ingeniería – Primero contactos con el teatro – Espectador de teatro comercial, independiente y el Teatro Nacional Cervantes – La “claque” – Clima político – Primer trabajo – Roberto Arlt y Jean-Paul Sartre – Una revista de historietas – Regreso a Azul – “Rubén Fontana”, locutor radial – Radioteatro – La colimba – Teatro Popular Horizontes – Primeros contactos con Nuevo Teatro, Pedro Asquini, Alejandra Boero y David Lang.

–Comencemos con tu historia de vida. ¿Cómo era tu familia?

–Nací en 1935, el 11 de marzo, en Olavarría, Provincia de Buenos Aires. Mi papá, Saúl Correa, tenía entonces 27 años y mi mamá, Juana Scipioni, 23.

–Contame de tu familia materna.

–Mi mamá era hija de inmigrantes italianos, que vinieron a principios de siglo a “hacer la América”. Mi abuelo, Donato Scipioni, llegó a la Argentina en 1902, corrido por el hambre y la miseria, alentado por narraciones de compañeros del terruño y con el proyecto inmediato de juntar la plata para traer a su mujer embarazada, que había quedado en Italia. Luego de más de un año de trabajar mucho en lo que fuera, pudo pagar los pasajes y mi abuela, Antonia Alfonsi, se vino, en tercera clase, con el pequeño Vincenzo en brazos. Durante el viaje se rompió el motor del barco, que anduvo unos quince días a la deriva por el Océano Atlántico, con mi abuela aterrada, hasta que por fin el problema se resolvió y, el 10 de enero de 1904, el buque Ravenna, arribó a Buenos Aires y la familia se reunió. Fueron a vivir a la zona rural de Puan, Provincia de Buenos Aires, y allí llegaron y se criaron nuevos hijos: Filomena; Avelina; Juana, pero le decían “Juanita” —mi mamá, en 1911—; Elisa y Domingo, hasta que en un momento la familia se mudó a Olavarría.

—¿Cómo era la vida en Olavarría?

—Mi abuelo puso un almacén, que también tenía vivienda. En el almacén, bien a la antigua, había grandes cajones con frente de vidrio por donde se veía su contenido: harina, fideos, azúcar, porotos, etc. Los productos se vendían sueltos, se sacaban del cajón con una palita de metal, se pesaban en una balanza con platos y pesas de bronce, y se empaquetaban con papel de estraza blanco con dos orejitas. El almacén también era semillería y traía productos del Valle de Río Negro, algunos años se hacía traer la uva con que mi abuelo elaboraba su propio vino “patero”, porque se pisaba “a pata”, y para nosotros, los chicos, era un juego muy divertido. Mi abuelo era muy trabajador, según mi mamá, “un burro de carga”. Emotivo, como buen tano, tierno, bromista y cariñoso. Mi abuela era más reservada. Para ese entonces ya habían comprado, o construido, no sé, una casa sobre el bulevar Uriburu con tres habitaciones, gran cocina, baño, que se usaba poco. Mi abuelo se lavaba en la pileta del patio, con agua fría de la bomba a mano. Tenía un inmenso patio con parral, fondo con quinta, gallinero y árboles de higos y ciruelas. Cuando mamá iba a la casa, siempre volvía con un paquete de lechuga o escarola o algo de la quinta. El local del almacén era parte de su casa, la esquina. A un costado había otra casa más pequeña, que se la alquilaba, creo, a La Fraternidad. Allí paraban los maquinistas de los trenes que venían de, o iban a Buenos Aires, y en Olavarría cambiaban de dotación. Al otro lado de su casa, tenía otra casita, más o menos similar a la anterior, que también alquilaba, y esa era su jubilación, antes de que la jubilación fuera un derecho de los trabajadores, cosa que recién ocurrió durante el primer gobierno de Perón. Por las tardes les gustaba sacar dos sillas a la vereda y tomar mate o café. Los vecinos y parientes se paraban, charlaban un rato y seguían su camino. En esa casa se hacían las celebraciones familiares. Nochebuena, en esa época, no se festejaba, ni se hacían regalos. Papá Noel, acá, no existía. Pero sí el 25, Navidad, al mediodía. Los regalos eran exclusivos para el día de Reyes. Pero cuando yo era pibe no creía en los Reyes. Mi mamá me había contado, creo que a los 5 o 6 años, que eran los padres, y ahí me iba yo, a elegir y comprar los juguetes con la plata que me daban. A mediodía de Navidad estábamos todos en una fiesta de abuelos, tías, tíos, primos y primas, que siempre éramos un montón. Para esas comidas multitudinarias cocinaban entre mis tías, en general pastas, bajo la dirección de mi abuela, que además había inventado para esas ocasiones el gran jarro de café, con bombilla, que circulaba como un mate, una de las múltiples simbiosis culturales de la gran

inmigración. Y recuerdo también los días en que se derretía la grasa y quedaban los chicharrones que comíamos con pan. Yo iba mucho a la casa de mis abuelos maternos y de mis tías.

–Hablemos de tu familia paterna.

–Mi papá y su familia eran gente de campo. No dueños de campo. Puesteros, creo. A mi abuelo paterno, José María Correa, no lo conocí, pero mi mamá decía que era un señor alto y apuesto. Murió antes de que yo naciera. El resto de la familia estaba compuesto por mi abuela, Matilde Castrillo, y sus nueve hijos. Saúl—mi papá—y Delfor nacieron en 1908, eran mellizos, pero no se parecían y ambos, por nacer el 14 de febrero, llevaban por segundo nombre Valentín. Vivieron en la zona rural, creo que en Querandíes, hasta que, a los dieciocho años, mi papá y su mellizo se mudaron a la ciudad de Olavarría. Allí aprendieron varios oficios, hasta que pusieron una gomería y venta de nafta, con surtidor a manija, en un antiguo local céntrico que alquilaban en la esquina de Vicente López y Necochea. Mis padres eran gente humilde. Mi mamá fue a la escuela hasta quinto grado y mi papá hasta cuarto.

–¿Cómo fue la educación religiosa de la familia?

–Cuando nací no me bautizaron. Ninguno de los dos era creyente. Sin embargo, un amigo de mi papá, teniendo yo 4 o 5 años, y temiendo él que los fuegos del infierno me consumieran para toda la eternidad, me bautizó sin decírselo a mis viejos, que, al saberlo, se enojaron mucho con él. Durante un tiempo. Después se amigaron y fue mi “padrino”. No tuve educación religiosa. En la escuela pública se enseñaba religión. Pero en esa hora, yo iba a clase de “moral”. Siempre me sentí lejos de la iglesia católica, aunque a los 12 años iba a misa, o mejor dicho a la salida de misa, para ver a algunas chicas, amores imposibles todos.

–¿Y con relación a la orientación política?

–Podría decir que mis padres no eran muy convencionales y eran vagamente simpatizantes de izquierda. Mi mamá leía novelas, cuentos, poesía, libros de política, socialistas, anarquistas, comunistas, y también sobre sexo. Recuerdo algunos autores: Stefan Zweig, Juan B. Justo, Alfredo Palacios, y algunos títulos:

Por qué cree en Dios la burguesía; El poder soviético; y Enciclopedia del conocimiento sexual, de Costler y Willy, que mis padres me regalaron y sugirieron leer, antes de cumplir 12 años, y que leí con interés y asombro. Mi mamá, sobre todo, era una persona inquieta y moderna para su tiempo. Librepensadora, feminista, le hubiera gustado estudiar, pero mi abuelo no la dejó porque pensaba que siendo mujer no era necesario. Y ella arrastraba este tema como una frustración. Mi papá leía menos, pero era un hombre sabio, tranquilo, confiado, bueno y muy solidario. De esas vertientes vengo. Debo haber sido hijo de la pasión porque me enteré, ya grandecito, que mis viejos se casaron a principios de diciembre de 1934 y yo nací en marzo de 1935. El 11 de marzo. Piscis. O sea, no dan las cuentas. Mucho menos daban, en esa época.

—¿Cómo era tu casa?

—Mi primera casa, la casa de mis padres, donde nací y pasé mi infancia, estaba en la calle Álvaro Barros 346, dentro del ejido pavimentado, a dos cuadras y media de la gomería. Por lo que sé, compraron el terreno, fueron construyendo la casa, y cuando yo era niño ya estaba terminada. La fachada nunca se revocó. Tenía un zaguán de hierro forjado, con mosaicos de colores, la puerta cancel daba al *living*. Allí estaba el “combinado” —radio y tocadiscos—, los sillones rojos, la mesita redonda con algún libro siempre en la parte de abajo. La galería techada y la cocina generosa. Completaban la casa dos dormitorios, el baño y el garaje. Arriba de éste, “el atillo”, piso de madera, balconcito al frente, fue refugio mío y de mis amigos de muchas horas, juegos, manualidades y travesuras de mi infancia. Atrás: “el fondo”, gallinero, con gallo y gallinas. El patio, grande, tenía canteros con muchas plantas, flores y un árbol de damasco al que viví trepado. Y un gato.

—¿Cómo era la Olavarría que recordás?

—Era una ciudad pequeña, tenía 10 cuadras por 12 cuadras asfaltadas. Cuatro bulevares eran el marco de esa zona pavimentada, y después seguían algunas pocas calles de tierra donde las casas comenzaban a ralearse rápidamente. Un bulevar corría al lado del arroyo Tapalqué, zona muy arbolada, medio virgen, que tenía barrancas profundas y vegetación que crecía sola, donde íbamos en barra, como una gran aventura. Recuerdo una oportunidad en que buscábamos un perrito que se había perdido, éramos seis u ocho chicos

que nos sentíamos en el Amazonas, bajando por la barranca hasta la orilla del agua y volviendo a escalarla, porque alguno creía haber encontrado un rastro. Horas de búsqueda, idas y vueltas de detectives aplicados al asunto, pero no lo encontramos.

El arroyo tenía dos puentes que se podían cruzar en auto, uno era el puente “de fierro”, y el otro era de hormigón, y se agregaban dos puentes colgantes para pasar a pie. Cruzarlos caminando, correr o saltar por ellos, que se movían al ritmo de varios niños a la vez, era otra de las extraordinarias aventuras que podían suceder. A diez cuadras, en el lado opuesto de la ciudad, otro bulevar corría paralelo a las vías del Ferrocarril Sud –hoy Roca– y era el acceso obligado a la estación de Olavarría. En el sentido transversal, el bulevar Uriburu, donde vivían mis abuelos maternos, y en el otro bulevar estaba la entrada al Club Estudiantes. Pasando esos límites estaban “el otro lado” del arroyo, “el otro lado” de la vía o “el otro lado del bulevar”, calles de tierra, donde vivían, en sus respectivas casas, las tres hermanas de mi mamá. Mi abuela, Matilde Castrillo, vivía del otro lado del arroyo, a unas ocho o diez cuadras del puente de fierro, una casa grande, que se veía de lejos, modesta, pero linda, terreno grande, con un montecito de árboles, muchos frutales. Junto a ella, había otra casa donde vivía mi tía Sara, que murió de tuberculosis cuando yo era chico. Quedó Pedro, su marido, albañil, y sus dos hijas, mis primas Irma y Fanny. Los vecinos más cercanos estaban como a dos cuadras de distancia. Los hermanos y hermanas de mi papá estaban más desparramados. Varios vivían en el campo, otros en La Plata, en Córdoba y por el interior. Por el lado de la familia Castrillo llegué a conocer a mi bisabuela, que era española. Vivía en Hinojo, un pueblito cerca de Olavarría, postrada en cama, y la cuidaba mi tía Nélide. Recién cuando murió mi bisabuela, la pobre Nélide comenzó a hacer su propia vida, se casó con un hombre de campo, David, y tiempo después murió de cáncer. Por el lado Correa, hasta mi tatarabuelo, decían, era argentino, nacido en Santa Fe. Y nosotros, los niños, explorábamos “los otros lados”, en bicicleta por las calles de tierra, o de barro, y descubríamos las diferencias. Tuvimos accidentes, caídas a la zanja, “refaladas”, atracciones y distracciones varias. Hasta perros que nos corrían. Nos sentíamos conquistando y ejerciendo un fantástico espíritu de aventura y libertad. Había dos clubes rivales: Estudiantes, el más grande y “más paquete”, y Racing, más pobre y modesto. Estaban en las dos puntas del mismo bulevar. Doce cuadras separaban a los dos clubes, pero uno estaba de este lado y el otro “del otro lado del

arroyo”. Mi papá era socio e integrante de alguna comisión de Estudiantes. Era un club “muy completo”. Lo sigue siendo. Allí pasaba la mayor parte del verano y también, aunque menos, el resto del año. El arroyo divisor de lados lo atravesaba, había un “balneario”, una playita con arena, muy cuidada. Además, tenía pileta de natación -con profesor ecuatoriano que me ayudó mucho a perderle el miedo al agua y a nadar con estilo-, cancha de fútbol, de vóley, básquet, pelota paleta, golf, varias de tenis, bochas, y otros deportes, hasta esgrima y remo. Practiqué algo de casi todos, pero fundamentalmente natación. Integré el equipo de menores e intervine en muchos torneos y aun después de irme de Olavarría, seguía compitiendo en “cadetes” para el club. Aguas abajo de la playita, tenía un embalse, un pequeño dique, que estaba a efectos de que el agua tuviera la altura apropiada para realizar las actividades acuáticas y además era el puente para pasar, a pie, al otro lado del arroyo, también zona del club, donde se fueron construyendo fogones, mesas y bancos. Tenía muchos botes, de distintas categorías, para uno, para dos, o cuatro, más gruesos y más finitos, y también una lancha, para varios pasajeros. Los remeros y la lancha, iban hasta un lugar a unos 5 km aguas arriba que se llamaba “La Isla”, también del club. Allí había unas dependencias, un lugarcito donde tomar algo, y unos lugares donde hacer picnic. Existía también la posibilidad de llegar a pie, a campo traviesa, siguiendo la margen del arroyo. Una vez lo hice. Salimos un grupo con un profesor, a la mañana temprano, estuvimos todo el día y volvimos a la tardecita, caminando. Esa actividad todavía no se llamaba *trekking*. Pero igual llegué a casa reventado. Mi mamá fue hasta el almacén de la esquina. Cuando volvió yo no contestaba el timbre. Se asustó, llamó a mi papá, golpeaban, timbre, nada... rompieron un vidrio. Entraron. Yo estaba profundamente dormido, agotado por el esfuerzo. El sueño pesado de esta anécdota me acompaña hasta la vejez. Había rivalidad entre Olavarría y Azul. Estaban a unos 50 km de distancia. Azul era la ciudad ganadera, Olavarría la ciudad industrial. Viniendo de Buenos Aires, por la ruta 3, a 300 km, se llegaba a Azul y allí había que entrar, atravesar todo Azul y tomar un camino pequeño, de dos manos angostas, antiguo ya en aquella época, que tenía curvas a 90° y la S de Sierra Chica, curva y contracurva muy cerradas, famosa por los accidentes y luego de atravesar unos pueblos muy chicos, Nieves, Hinojo, Sierra Chica, donde está el penal y cuando ya se estaba llegando a Olavarría, el camino de dos manos angostas se convertía en el bulevar Pringles, o sea una calle ancha con canteros al medio, con árboles y plantas, y ahí estaba el “Monumento al Trabajo”, que caracterizaba y daba la bienvenida a

Olavarría: “La ciudad del trabajo”. Para justificar nombre y monumento, estaban las fábricas de cemento y de cal: Loma Negra, la fábrica de cemento de Alfredo Fortabat, millonario moderno de esa época, que le daba en cuotas la casa a sus obreros, pagaba buenos sueldos, regalaba juguetes para los hijos de los trabajadores para Reyes y pan dulce y sidra para las fiestas, Sierras Bayas, Calera Avellaneda y otras muchas de pedregullo y de cal. Un intendente, en nombre del progreso, barrió los canteros del medio del bulevar Pringles, con el monumento lindo y significativo y los árboles incluidos y construyó una avenida ancha y lisita. Muchas veces he pensado cuánta influencia habrá tenido en mi vida, el importante lugar que en mi imaginario infantil ocupó el trabajo. Mi papá, por otra parte, había sido socio fundador de la Comisión de Automovilismo de Estudiantes —luego Auto Moto Club Olavarría— y lograron que en marzo de 1937 se disputaran los primeros 400 km de Olavarría para automóviles de fuerza libre. Y luego siguieron con la organización de carreras de autos, así que, en el garaje de mi casa, podía encontrarme con autos de carrera, abiertos y cerrados, y recuerdo a pilotos que estuvieron en mi casa: Ernesto H. Blanco, Carlos Zatuszek y Emilio Kartulovich, entre otros. Hasta hoy conservo algún interés por el automovilismo... Me acuerdo del “cambio de mano”, o sea cuando, después de mucha publicidad, un día de 1945, se dejó de transitar por la izquierda —a la inglesa— y se pasó a transitar por la derecha. También que en un momento —no tengo claro si fue durante el gobierno de Farrell o ya en época de Perón—, hubo unas razias persiguiendo comunistas y escondimos unos días en mi casa, en el altílo, a un médico de Olavarría, el Dr. Chueca. Entre los muchos amigos míos de esa época quiero recordar a Guigo Buiraz, a quien sigo viendo o cruzamos algún mensaje cada tanto; a Rubén Laguens, que luego fue médico integrado al equipo de Houssay; a Oscar Larroudé que vivía frente a mi casa y a sus primos Ferrari; a Carlos Castarés; a Miguel Ángel Cea, que se hizo sacerdote; y a Gladys, una vecinita de la que estaba muy enamorado. Tengo muchos recuerdos de mis primos, tanto Correa como Scipioni, Cora, Wilfredo, Chilo, Chichita, Chiquita, Didi, Teté, Elsa, Bochi y, especialmente Chiche. Pasé una niñez muy linda e independiente, en mi casa, en Olavarría, en la familia grande, en el club y en la calle, porque a la pelota y a los *cowboys* se jugaba en la calle. Cuando venía un auto parábamos, nosotros y el auto, y después que pasaba, seguíamos. Ya de grandes, Guigo me regaló mis cartas, las que yo le había mandado desde Azul. Valoré mucho ese gesto y me conmoví leyendo mis cartas, con su tremenda y hermosa ingenuidad.

—¿Cuáles fueron tus primeros contactos con el arte?

—No tengo antecedentes familiares artísticos, más que de mi papá, que en su juventud tocaba el violín, pero yo no tengo ningún recuerdo de eso. Mis primeros contactos con la música fueron a través de mi mamá, que escuchaba y me hacía escuchar. O con la poesía que a veces me leía. Desde niño tenía cierto amor por los libros. Leí muchas biografías cortas de Edison, Marconi, Newton, Bell y todos los creadores del “progreso tecnológico” del siglo XX. Y de personajes famosos. Iba a buscar libros a la biblioteca de Olavarría. Además, leí mucho *Sandokán*, *Sherlock Holmes*, *Arsenio Lupín*, *Tarzán*, algún *Julio Verne* y un libro que me impactó mucho de niño: *Hans y su liebre encantada*, historia de un viaje por el mundo en una liebre voladora. Entre los amigos de mis padres recuerdo con mucho cariño a dos hermanos, Ernesto y Atilio Giachetti. Atilio, era farmacéutico y comunista romántico, y lo recuerdo especialmente porque reunía periódicamente, en la trastienda de la farmacia, a un grupo de niños más o menos de mi edad, seríamos 8 o 10, y nos leía cuentos de Álvaro Yunque. Luego hacíamos nuestros primeros ejercicios de análisis. ¿Qué pasa en el cuento? ¿Por qué ocurría lo que ocurría? ¿Cuál creíamos que era el tema? ¿Que pensábamos nosotros de ese tema?, etc. Fue también para mis cortos años un tipo que me incitó a opinar, a pensar por mi cuenta, a ver que del mismo cuento podían surgir diversas interpretaciones y tal vez allí comencé a vislumbrar que toda lectura es un acto creativo. Que cada uno lee lo que lee. Que no hay una verdad que hay que descubrir en el texto, sino que esa verdad, es una construcción que realiza el lector, a partir de ese texto. Ernesto, su hermano, fue maestro y luego, director de escuelas, lo conocí de muy pequeño y en algún momento lo trasladaron a Azul. En Olavarría hice un taller de dibujo, con modelos de yeso. También fui a estudiar inglés, con una profesora viejita, inglesa, que usaba sombrerito y recuerdo haber visto una obra de teatro, muy cómica, hecha por aficionados de Olavarría. No tengo presente nada de la obra, ni el título, aunque recuerdo con cierta nitidez una escena. Pero los personajes eran actuados por el señor Díaz O’Kelli —que me atendía en la librería— y por otros vecinos, que a algunos conocía. Algo de esa relación y transformación entre persona y personaje me atrajo para siempre. También apareció la radio y el cine. Iba mucho al cine —había dos— con mi mamá, a ver películas argentinas y extranjeras. Y los miércoles a la tarde, solo o con algún amigo, era infaltable ir a la “matinée” para niños, con las series de aventuras y/o de *cowboys*, que cuando la sierra estaba por cortar a la chica en dos, aparecía

el cartelito: “Continuará la semana próxima”. Y los dibujitos animados. Todo ello mezclado con dos noticieros argentinos y dos noticieros extranjeros, uno francés y otro de la BBC, que atrasaban un año o dos y donde a los 10, 11 años, veíamos escenas de la guerra en Europa: los bombardeos, la caída de Mussolini colgado cabeza abajo y la gente que hacía cola y pasaba para escupirlo, los campos de concentración con sus muertos y sus sobrevivientes, que parecían muertos que se movían, Hitler y otros, que harían infartar a un pedagogo de hoy. Y las películas de terror: Drácula, Frankenstein, El hombre Lobo, etc.

—¿Cómo fue tu relación con la escuela?

—Mi relación con la escuela tampoco fue del todo convencional. No empecé a los seis años, sino a los 4 o 5 yendo a la casa de una maestra particular, Chiquita Russiolelli, en la esquina de mi casa, a la que iba como un juego desde chico. Después, cuando tenía 7 años, entré a la escuela N° 16, una escuela pública, a la vuelta de mi casa. Ya leía, escribía, sumaba, restaba y por las cosas que me contaron era medio “sabelotodo”. Se entraba a primer grado inferior a los 6, y luego primer grado superior, 2°, 3°, 4°, 5° y 6°. Estuve unos pocos días en primero inferior, me pasaron a primero superior y luego a segundo grado. O sea que pasé de estar un año atrasado a estar un año adelantado. Y así fue toda la primaria y secundaria. Por nacer en la primera mitad del año ya me tocaba ser de los más chicos y además un año adelantado. Fui siempre el más bajito de la clase, casi todos los grados y los años del secundario. Pero era un año o dos más chico de edad. O sea que tan petiso, tal vez no fuera. En los actos escolares estaba siempre anotado para recitar poemas largos, como “Nido de cóndores”, “Negro Falucho”, “Santos Vega” y otros. En la escuela 16, estuve hasta quinto grado inclusive. Ese año tuve muchos problemas con la maestra. Entre otros, a un grupito de niños —yo tenía 10 años— nos dio por hacer una revistita, creo que dos hojitas o tres, dobladas al medio, en hectógrafo, una especie de gelatina que si para el original se usaba una tinta especial, podías hacer hasta 100 copias. Se llamaba “El pensador”, con algunos textos escritos por nosotros y otros copiados de próceres o escritores. No fue bien recibida por la maestra ni por la escuela. Desde la dirección llamaron a mis padres y a los otros padres de los audaces editores y les hicieron problemas por las ideas del pequeño libelo. Estábamos en 1945. Mis padres se disgustaron bastante y al terminar el grado me sacaron de esa escuela y para sexto grado me mandaron a la Escuela Normal. Nuevos compañeros. En ese mismo edificio por la tarde funcionaba el colegio Nacional. Allí hice primer año del bachillerato. También varios nuevos compañeros.

–¿Cómo fue que se mudaron a Azul?

–Por esa época, mi tío Domingo tenía el “Hotel Roma” en Azul, frente a la plaza de la estación de tren. No le iba bien y quería vender la llave del negocio, o sea el fondo de comercio. Mis padres decidieron comprárselo. Así que arreglaron lo de la gomería, la casa la alquilaron, y luego se la vendieron a una pareja amiga, los Galarza. Mientras ellos terminaban sus cosas en Olavarría, yo me fui como pionero a Azul, a casa de mis tíos, para comenzar las clases de segundo año de bachillerato. A los pocos días llegaron mis padres y comenzó una vida nueva y diferente. En Azul no conocía a nadie. Solo a Mingo, mi tío, a su mujer española, Pilar y a mi prima Teté. Luego ubicamos a Ernesto Giachetti.

–¿Cómo fue tu vida en Azul?

–Desde que llegué, no tuve más casa. Tenía Hotel, 33 habitaciones, 12 baños. Una de ellas, era mi habitación, siempre la misma. Mis padres trabajaban juntos, mucho. Levantaron el hotel. Consiguieron la parada de la empresa de ómnibus El Cóndor. Jerarquizaron la cocina con un buen cocinero y el comedor; además de abastecer a los pasajeros del hotel y a los colectivos, se convirtió en el restaurante de moda para la gente del pueblo. Mis padres eran buenos anfitriones. Dos comedores, uno más grande para uso general y el otro más pequeño, a mediodía para los colectivos y por las noches para despedidas o comidas especiales. Con *maitre*, mozos, varios empleados en la cocina, bar en la esquina, abierto toda la noche por los ómnibus. etc. Mi papá, buscando alguien de confianza, le ofreció trabajo a mi primo, Chiche, mayor que yo, y gran compañero mío de todos esos años. En una época, compartíamos pieza. Tenía la habilidad de vestirme sin despertarme, y cuando me despertaba estaba vestido y caminando por el pasillo. Comíamos en el comedor con mis padres o con mis amigos o solo. Mis amigos y amigas me visitaban en mi pieza y les encantaba venir a comer al restaurante.

–¿Cómo era la ciudad y cómo siguió tu vida en Azul?

–Azul también tenía un balneario municipal, sobre el arroyo Callvú Leovu, que significa agua azul. También había un parque muy hermoso diseñado por Carlos Thays, una plaza muy moderna con baldosas como las de Río de Janeiro,

estatua de San Martín y enfrente una Catedral. También eran notorias, la entrada del cementerio y el matadero, obra del arquitecto Francisco Salamone. Era un poco más grande que Olavarría y tenía más asfalto. Y también tenía sus “otros lados”, aunque estaban más ocultos. Tengo la impresión de que las actividades culturales estaban más desarrolladas, o más a la vista. O tal vez yo era más grande y las veía más. Mientras, seguía nadando, recitando, ahora también versos camperos, en el bar del padre de un amigo. Intervine en un Concurso de dibujo, donde fui premiado por un retrato de quien me desvelaba por ese entonces, Teresita Pérez. Comencé a escribir poemas, con cierta regularidad. Me fui haciendo un grupo grande de amigos: Flor Folgueras, Elsa Demar, Nilda Rocha, Mireya Begbeder, Carlos Aítra, Juan Rocha, Cesar y Walter y sobre todo Rubén Giachetti, gran amigo, atleta, después físico-matemático que además hacía experimentos con plantas, para comprobar que las plantas sienten, perciben, se asustan y se ponen contentas, con quien seguimos viéndonos a lo largo de la vida, hasta su muerte. Y su padre, Ernesto, que ya estaba jubilado, pero se había hecho una escolita en su casa, en la sala al frente con un gran pizarrón donde daba clases a chicos y adolescentes que tenían dificultad con la escuela, o los preparaba para los exámenes. Era maestro de alma y para mí fue un tipo importante, yo lo amaba. Me mostraba otra cara de las cosas que se ven simplemente. Ernesto siempre me alentó, me inquietó, me llamaba “indio querido”, me daba problemas de matemáticas, o de ingenio, difíciles para resolver, me llevaba por la noche al patio, para mirar el cielo, la majestuosidad del universo, o de día la maravillosa arquitectura de una flor. Sus ojos miopes, celestes y chiquitos detrás de sus anteojos culo de botella, siempre sonreían pícaros y asombrados, mientras el humo del cigarrillo lo rodeaba, como una nubecita personal. Padre e hijo eran personas hermosas. También conservo amistad con un compañero querido de la secundaria de Azul, Luis Boutigue, pianista de vocación y juez ya jubilado de la Cámara del Trabajo en Buenos Aires. En Azul hice segundo, tercero y cuarto año. Fue un período fecundo para mí. Empecé a ir por distintos lugares. Iba a la biblioteca, al centro cultural Maná, del que formaba parte mi profesora de literatura y poetisa de Azul, María Alex Urrutia Artieda. Y a la casa de Alberto López Claro.

—¿Quién era Alberto López Claro?

—Era un pintor de Azul, de imagen romántica. Un hombre grande, organizaba en su casa unas reuniones periódicas con gente joven que iba

invitando y armó un grupo, que bautizó “Peña de almas Pan”. Allí aparecían temas: el ideal, la realidad, el arte, el artista, etc. También cosas que él escribía, que llamaba *Discurrimientos* y sus cuadros, su sentido, etc. Era una persona de sonrisa bondadosa e irónica, me impresionaba su coherencia, su edad, su fervor, su voluntad de estar con jóvenes, de igual a igual. En 1952 falleció y con ese grupo, que también integraba su mujer, Doña Emilia Bettinelli, decidimos sacar la revista *Pan* en 1953. Yo estuve, junto con Jorge Rodríguez de la Fuente muy comprometido en los primeros cuatro números. Después la siguió dirigiendo y editando Doña Emilia y salió en forma ininterrumpida por treinta años. Yo aprendí mucho con estas personas. A opinar y a intercambiar ideas.

—¿Cómo definiste tus estudios universitarios?

—Al terminar cuarto año estaba absolutamente seguro de que iba a estudiar ingeniería, tenía mucha facilidad para las matemáticas, entonces, para no perder un año, convencí a mis padres que me convenía ir a Buenos Aires, para hacer, junto con quinto año, el curso de ingreso a la facultad, por entonces obligatorio, hasta que fue eliminado en 1953. Mis amigos de Azul me hicieron una despedida, donde éramos más de 30 amigos reunidos en la confitería de la plaza. A principios de marzo de 1951, estaba en Buenos Aires. Fuimos con mi papá a ver la posible pensión. Alguien se la había recomendado. No era en realidad una pensión. Era un departamento donde alquilaban habitaciones, quedaba en Talcahuano 439, entre Corrientes y Lavalle, 5° piso. La habitación no era grande, pero tenía lo necesario: cama, mesa, silla, ropero. Me daban una comida y podía usar la cocina. Comencé quinto año en el Colegio Nacional N° 1 Bernardino Rivadavia, en la calle San Juan. Todos compañeros nuevos. Recibí muy buena onda. Empecé mi vida universitaria cursando el ingreso. Y también...empecé a vivir solo...

—¿Cómo era tu vida en Buenos Aires?

—Iba a quinto año y al curso de ingreso a la facultad, a veces en la calle Moreno y otras en el viejo edificio gótico de la Av. Las Heras. En esa primera época en Buenos Aires, me fui haciendo amigos en los dos lugares. No es fácil esta ciudad. Tiene una corteza áspera, pero me adapté bien. Luego encontrás gente extraordinaria. En Buenos Aires y dado mi nuevo domicilio, el teatro

empezó a aparecer. La primera vez fui al teatro Smart, —ahora Multiteatro—, y vi a Enrique Serrano y creo que Elena Lucena. Me encantó pero no pensaba en hacer teatro todavía.

—¿Cómo era tu vida social?

—Mientras iba construyendo nuevas amistades, tenía otros puntos de apoyo: algunos amigos —más grandes de edad— que conocía de Azul. Uno de ellos era César López Ocón, unos 20 años mayor que yo, poeta, títritero, folklorista. Iba bastante a su casa, estaba casado, tenía hijos y un hogar estable. Entre muchas otras cosas me regaló e hizo conocer *Otoño imperdonable* el primer libro de María Elena Walsh, por entonces una muy joven poeta. Otro era Manuel “Peco” López Claro, pintor, conocido como Claro Bettinelli, 15 años mayor que yo, hijo menor de Alberto y, cuando a veces venía de Santa Fe, se sumaba su hermano mayor, César López Claro. Los tres fueron personas importantes para mí en ese momento de mi vida, y eran también profundos e importantes en lo que hacían. Vaya a saber cómo me veían ellos a mí, pero yo me divertía, escuchaba, preguntaba, pensaba y opinaba de todo, de arte, literatura, pintura. Y aprendía mucho. Vivía en pleno centro teatral. Y empecé a ir bastante al teatro. Supongo que no tenía apuros económicos. Mis padres tenían el hotel en Azul y les había ido muy bien con ese emprendimiento. Con ayuda de créditos, creo que del Banco Hipotecario, habían hecho el revoque del frente y más tarde, comprado la propiedad, que era como un cuarto de manzana. Me debían dar una mensualidad aceptable que me permitió ir al teatro de vez en cuando, aunque las entradas creo que no eran tan caras como ahora. Pienso que iría una vez al mes. Vi a actrices y actores famosos de esa época: Lola Membrives, Emma Gramática, Enrique Santos Discépolo, Osvaldo Miranda, Pierina Dealessi, Luis Sandrini y otros. Empecé a ir también a algún teatro independiente y al Teatro Cervantes, donde vi *Seis personajes en busca de un autor* de Pirandello y *Así es la vida* de Malfatti y de las Llanderas. Todo, solamente como espectador. Alguna vez fui a ver algún espectáculo como “claque”. O sea que íbamos, creo que gratis o nos daban algún peso, pero íbamos a aplaudir. O mejor dicho, a iniciar el aplauso, con un jefe que indicaba cuándo. La claque era una práctica ya en decadencia, pero todavía no había desaparecido.

—Tuviste mucha suerte con la gente que conociste en Buenos Aires en la etapa de tu formación.

—Sí, y también tenía a “mi padrino”. Cuando yo tenía 16 años, en noviembre de 1951, publicamos con él un libro de poemas —ingenuo y olvidable— que habíamos escrito entre los dos, la mitad era de él y la otra mitad mía, se llama *No me leas*, la ilustración de la tapa era de un compañero de quinto año, Juan Carlos Rossi, y el título, no era un mal consejo para el posible lector. Entre los libros de poesía de mi biblioteca, sin embargo, conservo un ejemplar de aquella temprana inquietud.

—¿Tenías militancia política en la universidad?

—Terminé el bachillerato y el ingreso a la facultad a los 16 años. Con muchos nuevos amigos, que me permitieron echar una ojeada a una diversidad de mundos que iba compartiendo. Uno me invitaba a verlo en sus torneos de esgrima representando a GEBA. Otro a ver rugby en San Isidro. El fanático del jazz moderno me hacía escuchar a Stan Getz, mientras otro me llevaba a conocer el teatro de revistas o un cabaret de la Boca y los de la música clásica me explicaban por qué Bach era el más grande. Entre ellos, Osvaldo Calarota, compañero de quinto año, pianista, después abogado, en cuya casa viví más tarde y su papá me regaló *Los Lanzallamas* de Arlt en su edición original. Con cada uno de ellos, descubría otra búsqueda, otro pliegue, otro color, otros códigos. Buenos Aires para mí fue un flash tras otro, que me iban estallando entre los dedos. Cuando empecé la universidad, con dos compañeros azuleños —uno estudiaba medicina y el otro, abogacía— me mudé a una nueva pensión. Era un *petit* hotel venido a menos, en la calle Arenales al 3000, la dueña siempre hablaba de la araña de alabastro y los pisos y las escaleras de roble y reunía una fauna donde había inmigrantes internos y externos —algún republicano español—, algunos empleados administrativos de mediana edad y otros personajes más marginados: los dos mucamos y el cocinero, mariquitas, a veces travestis, buenas personas, flacos y desdentados, que en una obra resultarían exagerados. Nos querían, les producíamos curiosidad, a veces nos usaban de confidentes y a veces se enojaban. También vivían una cantidad de “mujeres de la vida” —como llamaban por esos años a las prostitutas— de distintas categorías —una embarazada, con un cafishio que le pegaba—, coperas, alternadoras. Yo, con mis 16, 17 años, era fácil presa de la curiosidad que me

despertaban. Los pasillos de la pensión, por las noches, tenían mucho tránsito. Algunas de ellas se “enamoraban” de mi juventud o de mi inexperiencia, me llevaban a conocer sus lugares de trabajo y así conocí el Tibidabo, un cabaret de la calle Corrientes, otro de la Boca, un bar del bajo, hice mis primeras experiencias con “amuebladas”, más tarde hoteles alojamiento, hoy albergues transitorios y tuve para esos fines, gracias al borra tinta, una cédula con falsa fecha de nacimiento: 1933. A los 16 años pasaba por 18. Con esa revolución interna —como si fuera un *flipper*— entré a la universidad en 1952, un año difícil porque en 1951 habían secuestrado y torturado a un estudiante, Ernesto Bravo —creo que sobrino del ex diputado socialista Mario Bravo— y el fin del 51 y el 52 estuvieron plagados de conflictos entre la FUA y el gobierno peronista. Casi todo el año hubo huelgas y casi todos los estudiantes de Ingeniería, que era la que lideraba los paros, perdimos el año por ausencias. Cambiaron los planes de estudio y las carreras para 1953 y si no tenías aprobadas las materias de primer año tenías que comenzar con los planes nuevos. Por otra parte, el mundo de la universidad era un hervidero de ideas. Y entre las sensaciones y las ideas, las búsquedas y los descubrimientos, se me había pasado la certeza de estudiar ingeniería. Tuve también por ese tiempo mi primera experiencia laboral: entré a trabajar como empleado administrativo en la fábrica de pistolas Ballester Molina, en Campichuelo 250. Se marcaba tarjeta y yo a veces llegaba tarde, pocos minutos, pero me llamaba a la oficina el Jefe de personal, que se llamaba Capelletti, me retaba y me ponía notas de amonestación. Yo todo lo discutía y debía ser bastante arrogante para él. No duré mucho tiempo. Buscando algo que no sabía qué era, fui como oyente a algunas clases de abogacía y huí. Probé con Letras, de donde también huí y por fin decidí que no iba a estudiar ninguna carrera universitaria y me iba a volver a Azul. Sería mediados de 1953.

—Entonces volviste a Azul.

—En realidad, esta primera estadía en Buenos Aires, estuvo muy mezclada con Azul. Viajaba, a veces cada fin de semana, a veces, cada dos o tres semanas y además todas las vacaciones de invierno y de verano. Por ende, mantenía contactos permanentes con Azul, donde tenía mi novia de ese entonces, Susy, y donde varios jóvenes asistíamos y si podíamos colaborábamos con las actividades culturales de las distintas agrupaciones. En esa época un abogado de Azul, activo animador de la cultura, me ofreció y compré las obras completas

de Roberto Arlt, que editó en 1952 la Editorial Futuro. Y también una carpeta de grabados con obras de Antonio Berni, Alberto Bruzzone, Enrique PolICASTRO, Víctor Rebuffo y otros. Descubrí un autor que me trastornó y tuve cerca una serie de pintores, de imaginarios, que algunos todavía me acompañan. En esos días, en Buenos Aires, le dedicaba tiempo a las librerías, sobre todo a las de viejo. Allí descubrí una obra de teatro llamada *Polyeniana*, de Teodoro Tiltiz, que me llamó la atención y me hizo pensar. Averigüé por su autor con el librero, conseguí su dirección y ahí me fui para Parque Chacabuco a conocerlo. Era un joven un poco mayor que yo, estudiante de filosofía. Se llamaba en realidad Rodolfo Seijas. Nos hicimos muy amigos. Gracias a él conocí a un autor que ejerció una gran influencia en mi formación: el francés Jean Paul Sartre. Y entre los delirios de nuestros encuentros, típicamente juveniles, comenzamos a ensayar *Polyeniana*. Nunca llegamos a nada con la obra, aunque registro esos momentos como mis primeros contactos con la actuación, pero a cambio, más tarde montamos con Rodolfo una editorial con la que lanzamos una revista de historietas llamada *Tabú*. Funcionó muchos años, pero esa es otra historia.

—Cuando volviste a la casa de tus padres diciendo que no ibas a estudiar, ¿ellos cómo lo tomaron?

—Mis viejos —mi mamá especialmente— tenían una mirada inteligente y progresista para su época. Por supuesto no les gustó nada que volviera y dejara de estudiar, pero eso no duró mucho y lo entendieron.

—¿Cómo fue tu vuelta a Azul?

—A poco de volver, empecé a trabajar como locutor en LU10, Radio Azul — una filial de Radio Belgrano en esa época—. Me tomaron una prueba y quedé. Como locutor me llamaba Rubén Fontana. Y compré una pequeña motito con la que iba de acá para allá.

—¿Cómo te fue en ese trabajo?

—Muy bien, me entretenía y divertía mucho. Además de los programas que te tocaban en tu turno, tenía lo que en la radio se llamaba un kiosco, que es cuando un programa lo hace siempre el mismo locutor. Era un noticiero de la

tarde que auspiciaba Ginebra Bols. Cuando llegaba algún artista importante se hacían programas especiales en vivo, con asistencia de público en el estudio grande. En uno de ellos tuve el placer de compartir una charla y presentar a “Leda y María”, dúo que integraban Leda Valladares y María Elena Walsh —la de *Otoño imperdonable*—, que habían tenido un gran suceso con el disco *Canciones del tiempo de María Castaña*. En un momento llegó a la radio una compañía de radioteatro. Mejor dicho, dos actores y una actriz: Carlos Romero, de Buenos Aires, a quien seguí viendo tiempo después en Buenos Aires—fue directivo de la Asociación Argentina de Actores—, Carmen Delgado y Osvaldo Devó, de Mar del Plata, que tomaban a su cargo los papeles principales, mientras los otros papeles los hacían actores de Azul. Primero me consultaron si quería hacer los relatos y como necesitaban actores, luego me ofrecieron si quería hacer un personaje. Acepté.

—¿Cómo trabajaban en el radioteatro?

—En esa época la radio era para ellos fundamentalmente un medio de difusión. Servía para que la gente se enterara de la obra. El público escuchaba la obra, que se transmitía en vivo, incluidos los sonidos —no existía modo de grabar—, en capítulos diarios durante varios meses y en la mitad de ese proceso, se publicitaba la representación teatral, sintetizada, pero completa, en los pueblos pequeños de los alrededores de Azul y su zona de influencia. Hice tres o cuatro obras con ellos. No tenía ninguna formación, pero algo me había atrapado de ese trabajo. Y también en el radioteatro encontré a mi nueva novia de ese entonces. Se llamaba Blanca, pero le decían Negra.

—¿Qué te había gustado de trabajar en teatro?

—Era mágico. Llegábamos a un almacén con un salón en el medio del campo. No había otra casa a la vista. Preparábamos el escenario y a las cinco o seis de la tarde la gente empezaba a llegar, a caballo, en sulky, en bicicleta, en auto, en camioneta, en lo que pudieran. Se juntaban 150 o 200 personas, se hacía la función y después, había baile. Me gustaba la fiesta popular. No me gustaba mucho lo que se decía, la ideología. Eran obras que no cuestionaban nada. Al revés, contribuían a hacer perdurar las ideas, los prejuicios y la moral dominante.

—¿Cómo funcionaba el radioteatro y cuál era el negocio?

—El negocio era la venta de entradas en cada pueblo. En general por la transmisión radial, los que eran cabeza de compañía ganaban poco, tal vez casa y comida, y los demás, nada. Pero, gracias a la radio se vendían muchas entradas para la función de teatro, ya que la gente quería ver eso que la radio no da a conocer: la cara de los actores y actrices y además, para saber antes cómo terminaba.

—¿Cómo seguiste con el teatro?

—En 1954 comencé y seguí con el radioteatro durante el 55. Hicimos 3 o 4 obras. Mientras, sin que lo supiéramos, se iba gestando el Teatro Popular Horizontes.

—¿Cuándo vos te incorporaste el grupo estaba armado?

—No. La actividad cultural de Azul giraba casi exclusivamente entre La Biblioteca Municipal, el Centro Cultural Maná y el Centro Cultural Horizontes que tenía un salón céntrico en un primer piso, larga trayectoria, buena reputación, progresista, y que desarrollaba su actividad fundamentalmente a través de charlas, recitales, conferencias, exposiciones y conciertos, pero estaba un poco alicaído —tal vez, pienso ahora, para no incomodar al gobierno peronista, o viceversa—. En 1956, yo estaba haciendo la conscripción en Azul, en el Regimiento 2 de Artillería Montada Reforzada. En esa época la “colimba” se hacía a los 20/21 años —después la dictadura del 76 la adelantó a los 18 años—. Fue el año del levantamiento de parte del ejército peronista contra la revolución “Libertadora”. Al principio lo pasamos mal, marchando hacia Tres Arroyos, contra el alzamiento. No llegamos a entrar en batalla, pero luego de esas maniobras, pasados los fusilamientos de Valle y otros 17 militares sublevados —más dieciocho civiles que permanecieron desconocidos hasta la investigación de Rodolfo Walsh conocida como *Operación Masacre*—, la cosa se empezó a ablandar, empecé a participar como recitador en el Grupo Folclórico del Regimiento y a prestar servicio en la oficina del mayor Mazzaferro, que era el segundo Jefe del Regimiento y me permitía salidas casi todos los fines de semana. Un grupo de jóvenes comenzamos a colaborar con Horizontes, a convocar a otros, proponer y organizar diversos actos. Y de ese grupo de

gente joven y otros que veían bien esa llegada de sangre nueva, surgió la idea del grupo teatral y el centro cultural decidió hacer nacer al “Teatro Popular Horizontes” que era parte del centro cultural, pero tenía su propia conducción.

—¿Cómo organizaron el teatro?

—Armamos un teatro independiente, pero ninguno sabía de teatro como para conducir el proyecto que pretendíamos. Empezamos a buscar soluciones. Conseguí programar una reunión con Pedro Asquini en Buenos Aires, que con Alejandra Boero dirigían Nuevo Teatro, uno de los grupos importantes del Teatro independiente argentino en esa época. Viajé. Le expliqué largamente la situación, analizamos posibilidades y me ofreció enviar a un director joven, egresado del curso de dirección de la escuela de Nuevo Teatro que iría quincenalmente tres o cuatro días, nos daría clases y luego iríamos ensayando, paralelamente, las obras de teatro. Los teatros independientes estaban muy comprometidos para que el movimiento creciera y se expandiera. El director que viajó era David Lang, un muchacho un poco mayor que yo. Paraba en mi casa. Con él comenzamos a adquirir nuestras primeras herramientas: actorales, de análisis del texto teatral, del personaje, de la ética, de la importancia de organizar y de poner el cuerpo. Y dirigió nuestros primeros espectáculos.

—¿Cómo siguió el grupo?

—Lo primero que hicimos, además de un entrenamiento actoral, fue ensayar una versión de *La isla desierta*¹, obra corta de Roberto Arlt. David iba avanzando por escenas y marcando distintas cosas. Quedé encargado de realizar ensayos cuando él no estaba, para mantener y afirmar las escenas. O sea que ahí pudo haber estado la semilla —que tardó mucho en crecer— de una futura mirada de director. Hasta que la estrenamos, en noviembre de 1956. Creo recordar que, integrada con otra obra corta de un grupo de Tandil, hicimos funciones en ambas ciudades. De ese primer estreno solo tengo fotos.

—¿Dónde fue el estreno?

—En el Teatro Español, que estaba bastante caído, como consecuencia de que hacía muchos años estaba alquilado como cine. Fue un estreno, importante para nosotros, ya que para la mayoría del elenco era su debut ante el público.

–En esa época, tu formación entonces fue más práctica que teórica.

–Sí, podríamos decir que nos tiramos al ruedo directamente, con un tipo y un grupo que nos daban respaldo. Esa primera presentación fortificó mucho al grupo. Los comentarios recibidos nos dieron una mayor conciencia grupal. En esta época, el grupo juvenil con Horizontes organizamos una serie de conferencias públicas, entre otras, con Nicandro Pereyra, un poeta que dice “¿por qué seré tucumano siendo que soy santiaguense?”, el escritor Carlos Ruiz Daudet, Luis Natale, el musicólogo Juan Pedro Franze, el actor Arturo García Buhr, exposiciones de artes plásticas, y una charla colectiva, El Teatro de Federico García Lorca, donde hablábamos de su vida y su muerte, leíamos escenas de sus obras, que hicimos en el local de Horizontes, en la plaza de Azul y también llevamos a algunos pueblos vecinos como Las Flores, etc. Como fondo de todas estas actividades había un cartel grande con la frase de Lorca: “Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo”. Pero el verdadero estreno del grupo fue *Ha llegado un inspector*² de J. B. Priestley. Ensayamos tres meses largos y nos animamos a hacer una gran campaña de prensa. Lo que me sorprendió ahora, viendo papeles, es lo bien organizado que estaba todo, por supuesto para gente que no tenía experiencia. Mucho le debemos a Miguel Ángel Oyhanarte, gran amigo y excelente periodista del diario *El Tiempo*, que estaba muy cerca del proyecto. Yo creo que le divertía y entusiasmaba la seriedad con que lo encarábamos. Hicimos una campaña de prensa muy importante para la ciudad y novedosa: comenzamos a redactar gacetillas con preguntas que se podía hacer el espectador, como por ejemplo: “Priestley ¿es comunista?”. Nos daban espacio en *El Tiempo* porque estaba Miguel y los otros dos diarios, se sentían obligados. El programa de la obra tenía en la tapa el nombre del grupo, con un dibujito mal habido y la frase de García Lorca que usábamos en todas las actividades. Y la fecha: “1957 Viernes 12 de Abril”. En segunda página una especie de declaración de principios decía: “El Teatro Popular Horizontes nació como producto de la inquietud de un grupo de voluntades deseosas de dar a Azul un auténtico Teatro de Arte. Identificados con los principios que rigen el movimiento teatral independiente, pretendemos, con nuestro esfuerzo, engrandecer el caudal de la cultura popular. Teatro del pueblo y para el pueblo, no con la absurda intención de divertir a selectas minorías snobistas, sino reflejo fiel de la inquietud y el anhelo de ese pueblo, depositario único de nuestra obra”. La última página decía: “Público amigo: Para seguir adelante con nuestra empresa necesitamos la cooperación de todos ustedes. Porque entendemos que el

teatro es la mutua comprensión entre actores y espectadores. Por esta causa pedimos que nos hagan llegar la voz de aliento o la crítica constructiva que ayude a mejorar nuestros espectáculos, como así también —si estos le parecen dignos— divulgar entre sus amistades la labor que estamos desarrollando. Todas aquellas personas que se encuentren interesadas en integrar nuestro teatro, ya sea en calidad de actores o técnicos, no tienen más que llegarse hasta nuestro lado y arrimar el hombro en esta cruzada de cultura en que estamos empeñados. Necesitamos crear nuestra propia utilería y ropería. Si usted tiene ropa, muebles u objetos que nos pueda hacer llegar, no demore en hacerlo. Su ayuda material es la que hará posible ver cristalizados nuestros más caros anhelos: La creación de un gran Teatro de Arte para el pueblo de Azul. COLABORE con esta tarea. INSCRIBASE como socio protector del Grupo de Amigos de Teatro Popular Horizontes”. El estreno fue un gran éxito. Asistieron 700 espectadores, muchos de ellos parados y algunos quedaron afuera sin poder entrar. Programamos otra función para el 25 de abril, a beneficio del Hospital de Niños de Azul. Que también estuvo llena. Cuando estrenamos yo tenía 22 años, recién cumplidos, era la segunda obra que dirigía David, y el elenco y todo el grupo estábamos muy convencidos, entusiasmados y responsables de la tarea futura. Un diario local, no el de nuestro amigo, después de hablar muy bien de los actores, termina su “crítica” diciendo: “Una vez más nos vemos en el deber de felicitar sinceramente a David Lang por los frutos exuberantes de su trabajo al frente del Teatro Popular Horizontes. Todo estuvo a la perfección, hasta el detalle más insignificante. (...) La jerarquía del grupo ya es conocida fuera de Azul. Prueba de ello es el pedido llegado desde Tres Arroyos, ciudad desde la cual es reclamado. Con legítimo orgullo de azulenses podemos decirles a los tresarroyenses, tandilenses, florenses, olavarienses, etc., que el Teatro Popular Horizontes es muy digno de ser admirado y aplaudido en sus respectivas ciudades”.

—¿Vos seguiste siendo locutor en la radio?

—Sí, y además de ser locutor hacía un programa semanal que se llamaba *Romances del atardecer*. Cada uno sobre un poeta. Un relato iba desarrollando su vida y los poemas reflejaban su subjetividad. La parte biográfica la escribía yo, tomando información de todos lados. Me gustaba la poesía y propuse eso, porque me gustaba hacerlo y me parecía bueno que un público masivo, como el de la radio, se enterara algo de la vida y la obra de los grandes poetas de la lengua española. El programa se hizo varios meses. Y pasaron por él los textos de García Lorca, Bécquer, Espronceda, Amado Nervo, Fernán Silva Valdés, Almafuerte, Carriego, Guillén, Neruda, etc.

—¿Cómo siguieron con el teatro?

—Estábamos preparando nuestro nuevo espectáculo. Ya teníamos *La isla desierta*, que no había sido tan vista y decidimos hacer un espectáculo sumando otras dos obras cortas: *El Pastel y la tarta* —una farsa medieval francesa— y *El quetzal* —un estreno de un autor joven de Buenos Aires, Leónidas Barrera Oro—. En este espectáculo, el elenco era el mismo, con el agregado de César Piazza y David González, que ya habían sido parte de la primera versión de *La Isla desierta* y se sumaban para las obras nuevas. El Teatro Popular Horizontes había desarrollado una labor —en la que siempre había invitado a participar y a sumarse al público— que se había hecho “notar” en la comunidad. No recuerdo ahora cómo fue el desarrollo, pero La Municipalidad de Azul decidió realizar la función de gala del 9 de Julio de 1957, por primera vez con artistas locales: el Teatro Popular Horizontes³. Viajó Asquini, que fue cuatro días antes del estreno. Colaboró en las tareas del montaje y luces. Habló en el teatro y abogó por la creación de una gran Casa de la Cultura. Y la prensa en general habló muy bien del espectáculo.

—Cuando trabajaban con David Lang, ¿cómo hacían la selección de las obras?

—La hacíamos charlando, David venía a Azul y se quedaba varios días, comía y dormía en mi casa. Mis padres lo querían mucho. En 1954 habían vendido el hotel. Ahora teníamos un departamento. De lo que allí se charlaba, si algo nos parecía bueno o necesario para el desarrollo del grupo, como cualquier otro integrante, lo planteábamos al plenario, y éste en definitiva era quien resolvía. La experiencia del TPH terminó abruptamente. Muy poco tiempo después tuvimos un penoso problema pueblerino. Mi novia había empezado una relación paralela con otro compañero del mismo elenco, que por supuesto, era amigo mío. No recuerdo bien, pero creo que me lo contó ella y que había querido dejar que pasara el estreno para decírmelo. Nos reunimos los tres, lo hablamos y más allá de la ruptura de nuestra relación, como la situación no tenía que ver con el teatro, resolvimos que seguiríamos todos integrando el grupo. Allí apareció un compañero moralista, odontólogo y comunista, que no era actor, pero sí era muy importante en la organización y con quien habíamos trabajado mucho, que empezó a cuestionar esa situación. Me empezó a “defender”. Creía que había que echar a los dos “traidores”, porque era una

conducta inmoral. Yo discutía encarnizadamente que, si los implicados no teníamos inconvenientes, no había que mezclar la vida personal —que además es tan compleja y obedece a causas tan difíciles de determinar—, con la de la institución. Fue una gran polémica, el grupo se dividió. Nuestro moralista fue a pelear sus argumentos más arriba, con el Centro Horizontes —era el presidente— pidió y consiguió que además de expulsar a los dos tórtolos, me expulsaran también a mí, por “conducta inmoral”. Los integrantes del teatro en su mayoría apoyaban nuestra decisión y renunciaron a seguir perteneciendo al teatro sin el trío expulsado. Yo me quedé sin novia ni amigo, los integrantes nos quedamos sin grupo de teatro y yo, creo que bastante deprimido, sentí que no tenía más sentido tratar de modificar las estructuras conservadoras de Azul.

—De la segunda etapa de Azul, ¿considerás que alguna de las obras fue emblemática?

—Emblemática no. Pongámoslo en contexto. Se anunciaba como un grupo de aficionados voluntariosos de llegar a concretar un teatro de arte para Azul, que habían resuelto crear una Institución que se llamaba Teatro Popular Horizontes. El horizonte es ese lugar que siempre está más allá, donde se juntan la tierra con el cielo. Y popular para que en esa confluencia esté también el pueblo. Las obras estaban bien, me cuesta dejar de tener la mirada que tenía en esa época, no lo puedo ver con ojos de hoy. Porque por ejemplo veo las fotos y pienso que *Ha llegado un inspector* estaba bien vestida, de época, el vestuario era cuidado y lindo, y los actores en situación, pero con seguridad, yo tenía un personaje —hacia del inspector— que me quedaba grande por todos lados, y el resto del elenco actuaba bien, pero éramos todos novatos. La puesta tenía sentido, David era un director que sabía mucho más que nosotros, pero estaba empezando. La prensa de Azul habló muy bien de la obra e intentó hacer “una crítica”. Porque por supuesto no había críticos de teatro en Azul. Creo que era evidente una preocupación, un trabajo tomado en serio y con pretensiones “artísticas”. Comparando con Azul. Y tal vez, lo que era más diferente era el entusiasmo, la mística, que sí creo que el grupo tenía. Y cada obra de esas fue un paso de caminar hacia el horizonte. Que se alejó de pronto...

Una nueva idea se instaló en mi cabeza: ¡Me tengo que ir a Buenos Aires!

CAPÍTULO 2



Nuevo Teatro

CAPÍTULO 2 – NUEVO TEATRO

Buenos Aires – El teatro independiente – *Esperando al zurdo* – Dora Bueno – Ingreso a Nuevo Teatro – El Abasto – Visión de la historia del teatro independiente – Sus transformaciones – La experiencia formativa en Nuevo Teatro hasta sus últimas funciones en 1971 – Stanislavski – Trabajos, varios, en paralelo – El monólogo *La noche se prolonga* – San Martín de los Andes, ANTA, docencia y dirección – Jean Vilar y Lee Strasberg – Lucrecia Capello – Dictadura y teatro independiente – El cierre de Nuevo Teatro – Los saberes del teatro independiente y su proyección en la creación y la gestión.

–¿Qué hiciste entonces para volver a Buenos Aires?

–Volví a llamar a Asquini. Le conté lo que había pasado y le dije que quería ir a Buenos Aires. Me dijo que tenía la puerta abierta. La radio donde yo era locutor era una filial de Radio Belgrano, entonces pedí el traslado a Buenos Aires. Pero tardaba en llegar alguna respuesta. En medio de esa situación, Asquini me hizo saber que Alejandra Boero iba a hacer, en el Sindicato de la Alimentación, *Esperando al zurdo*⁴ de Clifford Odets y que había un papel para mí si podía viajar a la semana siguiente. Entonces renuncié a la radio y me fui a Buenos Aires.

–¿Hicieron la obra finalmente?

–Sí, la hicimos, en temporada, en el teatro que el Sindicato tenía en la calle Carlos Calvo, o Humberto Primo, no recuerdo. Todo lo que yo veía de la puesta me parecía maravilloso. Primero hice el doctor Benjamín y más tarde, se fue el actor que lo hacía y pasé a hacer Joe, el protagonista. Eran parte del elenco un muy joven Enrique Pinti y Dora Bueno, que hacía la esposa de Joe, con quien me casaría en 1959.

–¿Qué pasó cuando terminaron la obra?

–Cuando terminó esa experiencia, con Dora y Pinti, ingresamos a Nuevo Teatro, un teatro independiente, que ya tenía una larga trayectoria⁵.

–¿Tus padres te apoyaron cuando volviste por segunda vez a Buenos Aires?

–Cuando volví a Buenos Aires para hacer teatro me apoyaron y me acompañaron. En ese momento, ya habían vendido el hotel y tenían una situación económica tranquila. Compraron un departamento de tres ambientes chicos en la calle Agüero entre Tucumán y Zelaya, en Buenos Aires, donde yo vivía y ellos venían cada tanto y tenían allí su dormitorio.

–¿Cómo era el barrio de Abasto en esa época?

–El barrio del Abasto antes del *shopping* no era muy cotizado para viviendas de departamentos, pero me encantaba, estaba a dos cuadras del subte, movimiento día y noche de camiones estacionados a 90 grados cargando y descargando frutas y verduras, que desde allí se vendían a los mayoristas. Era lo que hoy es el Mercado Central. Y además, en el primer piso tenía mercado minorista. Cuando volvía del teatro, allí todo era gente trabajando y vendiendo, los changarines llevaban unas pilas tremendas de cajones, cargando y descargando camiones gigantes. Era como tener “espectáculo todas las noches”, ritmos, personajes, tareas, muchos lugares de comer, las cantinas del abasto, más o menos limpias, a donde iban a comer los laburantes y también lugares de reunión.

–Antes de seguir con Nuevo Teatro. Hablemos de la evolución del teatro independiente y comercial.

– Tratemos de hacer una muy breve historia. Si bien existió durante el virreinato de Vértiz, el Teatro de la Ranchería, el teatro “argentino” nace junto a los orígenes de la Nación, con autores nativos, como Lavardén, Morante, Cruz Varela, De Luca, Alberdi y otros que ensalzan los valores y el espíritu de libertad de la revolución de mayo, con actores argentinos como Juan J. Casacuberta, el ya nombrado Morante y Trinidad Guevara, que alternando con compañías europeas y en especial españolas van desarrollando un repertorio y un público. Avanzada la década de 1880 los Podestá, una familia de cirqueros, escenifican en el picadero del circo un folletín muy popular de Eduardo Gutiérrez, *Juan Moreira*, primero como pantomima, pero con caballos y habilidades del circo; rápidamente le agregan texto, y con esto llevan a cabo lo que se considera una

refundación del teatro argentino, con una estética propia: el drama gauchesco, que alternaba con lo que se da en llamar el género chico español, donde están la zarzuela y el sainete, una obra breve, cómica, de tipos y costumbres. Luego pasan al edificio teatral clásico y los Podestá se separan en dos compañías, una comandada por José Juan y otra por Jerónimo. Aparecen en esta época importantes autores, como García Velloso, Martín Coronado, Nicolás Granada, Ezequiel Soria y Roberto Payró, a los que se sumarán Gregorio de Laferrere y Florencio Sánchez, poco después Pedro Pico, Julio Sánchez Gardel, Carlos Mauricio Pacheco, y otros, que junto con nuevos actores como Pablo Podestá, Enrique Muiño, Florencio Parravicini, Guillermo Battaglia, los hermanos Ratti, Angelina Pagano, Orfilia Rico, Pierina Dealessi, Olinda Bozán, Camila Quiroga y muchas otras actrices y actores jóvenes confluyen en lo que se conoce como la “época de oro del teatro argentino”, entre 1900 y 1910. Se estima que en esa década se estrenan un mínimo de 800 obras, se crea la Asociación de Actores Líricos y Dramáticos Nacionales, la Sociedad Argentina de Autores Dramáticos y Líricos, se sanciona la primera ley sobre derechos de autor, otra que elimina la censura previa y se construye el Teatro Colón. Buenos Aires pasa a ser una de las plazas teatrales más importantes del mundo: los espectadores pasan de 1.500.000 en 1900 a 6.600.000 en 1910. 440 % más, mientras la población solo aumenta 100 %. En 1900 solo hay una sala de cine. Diez años más tarde, el 17 de octubre de 1910, el diario *La Nación* anuncia una gran compañía de ópera española y argentina, dos compañías líricas italianas, dos dramáticas italianas, siete españolas, ocho nacionales, tres compañías de variedades y 15 salas cinematográficas. El sainete deja de ser español y pasa a ser criollo y a dar cuenta del fenómeno de la gran inmigración. Esa babel de idiomas, vestimentas, comidas y costumbres “extrañas” que configuran, tal vez, el nacimiento del “teatro comercial argentino”, porque cuando apareció el sainete criollo un empresario joven, Pascual Carcavallo, que venía trabajando con Jerónimo Podestá, creyó en ese género, se arriesgó, lo sostuvo y lo impulsó.

—¿Cómo influyó el sainete en la evolución del teatro en Buenos Aires?

— El sainete, que fue un género importante en un momento del teatro argentino, con el tiempo se fue convirtiendo en una fórmula, en una receta. Alberto Vaccarezza, con cierta ironía, escribió *Receta para escribir un sainete*: “Un patio de un conventillo, un italiano encargao, un yoyega retobao, una percanta,

un vivillo, dos malevos de cuchillo, un chamuyo, una pasión, choques, celos, discusión, desafío, puñalada, aspamento, disparada, auxilio, cana... telón". Y más o menos con esa fórmula se hacían todos los sainetes. Las obras empezaron a ser todas iguales y en la decadencia de ese sistema teatral es cuando aparece el teatro independiente, con otras banderas. La que podríamos llamar su etapa fundacional, donde los teatros se autodenominaban libres y no independientes, comienza antes de 1930 con algunos intentos fallidos de grupos que aparecen y desaparecen, el Teatro Libre, Teatro Experimental de Arte, etc., que Álvaro Yunque sintetiza como la búsqueda de un teatro de arte: "que esté sobre la angurria del empresario, la vanidad de la actriz, la ignorancia del actor y la chatura del público burgués". Teatro del Pueblo, fundado el 30 de noviembre de 1930, cuyo ideólogo y animador principal fue Leónidas Barletta, que ya había participado en casi todos los otros intentos, es el primero de estos grupos que logra consolidarse. Siguiendo su ejemplo, rápidamente aparecen el Teatro Juan B. Justo, el Teatro Proletario y La Máscara, que en corto tiempo se convierten en los treinta grupos que se presentan en el desfile de teatros independientes de 1938.

—¿Cómo podrías definir las distintas etapas del Teatro Independiente?

—Creo que hubo distintos momentos en el Teatro Independiente de esa época: A partir del 40 ya hay conciencia de ser un movimiento. Pero Pablo Palant, autor, director y crítico destacado de la época señala, en 1943: "La falta de actores capacitados, por ejemplo, hizo que se aceptaran elementos entusiastas y dueños de una gran voluntad que, por desgracia, no iba aparejada a similar capacidad escénica. Se ha llegado ahora a un momento crucial en que hay que adoptar nuevos métodos de lucha y adaptarse a una realidad que no es, de ninguna manera, la de hace diez años". Aguda crítica de Palant, que señala un rumbo de mejoramiento general. En el movimiento independiente siempre hubo un espacio para la reflexión y la polémica sobre el teatro y sobre el movimiento teatral. Porque, cuando empezó la cuestión entre el teatro comercial y el independiente, el Teatro del Pueblo hacía *Edipo* de un modo primario y el comercial, también de modo primario, por ya decadente, hacía *Viuda, fiera y avivata, busca soltero con plata*. El Teatro Independiente fue mejorando la calidad de los textos y las puestas en escena, creando autores, actores, directores, escenógrafos, etc., y fue adquiriendo prestigio artístico respecto del teatro comercial.

-¿Qué podés comentar con relación a la ideología y estética de los distintos teatros?

-El planteo fundamental del Teatro Independiente fue que los actores y la gente de teatro, que se asumían solo como trabajadores, debían hacerse cargo de su responsabilidad social como artistas. Y la principal responsabilidad era transmitir al espectador lo que pensarán o sintieran, por los medios estéticos que creyeran más convenientes y no permitir que eso lo decidieran los empresarios. Para eso era necesario que esos grupos aprendieran a gestionar y se autogestionaran. Y si cada uno decía lo que tenía que decir, y como lo quería decir, nadie interfería en la ideología o estética de los otros ni como tenían que ser sus obras. Estaban en contra de la idea de “estrella”, el “*Star system*” que Hollywood le había vendido al mundo. El actor era un trabajador, como otros. De esa época son frases como “El teatro no es un templo, es un taller”, o la apropiación de frases como “Sin prisa y sin pausa, como la estrella”. Había mayoritariamente un pensamiento de izquierda, con muchos matices.

-¿Cómo lograron el desarrollo de una dramaturgia nacional?

-Leónidas Barletta era escritor. No era, de origen, un hombre de teatro. Pero le reconocía un gran valor social y era un incansable generador de que se escriba teatro. Alentó a todos sus amigos escritores a que lo hicieran. Decía que no iba a haber teatro nacional hasta que no haya una dramaturgia nacional. Álvaro Yunque, Conrado Nalé Roxlo, Elías Castelnuovo, Roberto Mariani, Roberto Arlt y muchos otros, escribieron teatro, gracias a la insistencia de Barletta. Arlt, por ejemplo, era narrador y no quería escribir teatro, entonces Barletta estrenó un espectáculo con el capítulo “El Humillado” de *Los Siete Locos* que es la muy teatral escena en que Erdosain llega a la casa y su mujer lo espera, acompañada de el Capitán, para anunciarle que lo deja. Arlt lo vio, quedó fascinado y a partir de ese momento, terminó la novela que tenía empezada y no escribió más novelas. Y hasta su muerte, escribió numerosas obras de teatro. Barletta era un hombre de acción, un gran periodista, un promotor del teatro nacional y de una firme actitud ética. De algún modo marcó a los grupos de Teatro Independiente, que mantuvieron esa característica.

-¿Cómo cambió el panorama del Teatro Independiente?

-Además de la conciencia de crecer en las búsquedas estéticas y de actuación, con la guerra de Europa llegaron también algunos directores,

escenógrafos y otros artistas teatrales que colaboraron a un cambio de mirada del movimiento, prestando más atención y profundizando en la construcción del texto, en la preparación actoral y en los otros aspectos artísticos del espectáculo, escenografía, vestuario, luces, etc. La puesta en escena, podríamos decir. En 1949, *El Puente*, de Carlos Gorostiza, dirigida por su autor y Pedro Doril en La Máscara se convierte en un faro para otros grupos. Y creo que marca el comienzo de otra etapa del movimiento independiente, más popular tal vez, más argentina y con más personalidad artística. En 1950, aparece Nuevo Teatro con *El Alquimista* de Ben Jonson y toda su historia posterior. Oscar Ferrigno, que había ido con una beca de estudio a Francia, allí estuvo en contacto con Charles Dullin y León Chancerel entre otros y trajo ideas de un teatro más físico. Armó un grupo, que se inició también en 1950 y se llamó Teatro Estudio Fray Mocho.

-¿Cómo trabajaban en Fray Mocho?

-Durante tres años fueron “estudio” y no actuaban, trabajaban a puertas cerradas. Cuando decidieron que estaban maduros, presentaron sus primeros espectáculos que eran muy corales, estaban en general caracterizados por la malla negra y la expresión corporal. Después fueron variando a una búsqueda vinculada a las raíces del teatro argentino, como por ejemplo *Los disfrazados* de Carlos Mauricio Pacheco, obra ubicada entre el sainete y el grotesco y más tarde hicieron *Mateo* de Armando Discépolo, y creo que *El Organito* de Armando y Enrique Santos Discépolo. Fray Mocho fue el primer grupo que le presta gran importancia a las giras. Llegó a tener tres elencos: uno en gira por el país, otro por el gran Buenos Aires y otro en su sala. Vale acá recordar que en varias de sus giras nacionales, organizamos con el grupo del Centro Cultural y el teatro Horizontes las funciones de Fray Mocho en Azul y también de otros grupos.

-¿Había diferencias entre los distintos grupos de Teatro Independiente?

-Cada teatro tenía su personalidad, artística, organizativa, política e ideológica. Había comunistas, socialistas, anarquistas, peronistas, izquierdas independientes, mezclados, incluso dentro de cada grupo. Pero también estaban los que no pensaban de esa manera. Asquini estaba totalmente en contra de la malla negra. Esas polémicas se resolvían principalmente en los escenarios y en los repertorios. En los primeros años había una Federación que unía a

todos los teatros independientes, la FATI —Federación Argentina de Teatros Independientes— que estaba vinculada al Partido Comunista, y después, con el correr del tiempo, empezó a haber un sector que no estaba de acuerdo con la dirección del partido comunista. Era una época de mucha discusión política en el mundo, la revolución en un solo país, el socialismo en China, la invasión soviética en Hungría y más tarde en Checoslovaquia, en fin, las discusiones de ese momento hicieron que diversos grupos, entre los que estaban Nuevo Teatro, Los Independientes y otros muchos más, un montón, se agruparon en UCTI, Unión Cooperadora de Teatros Independientes. Lo de cooperadora tenía que ver con que se ayudaban prestándose objetos —vestuario, utilería—, no así los actores o las salas. Al principio por ejemplo en el Teatro del Pueblo no figuraban los actores, cuando se inició Fray Mocho tampoco. Sólo el grupo. En nuestro caso sí, pero Teatro del Pueblo empezó en 1930 y Nuevo Teatro en 1950. Nuevo Teatro tampoco se negaba a obtener dinero del teatro, por el contrario. En cambio Barletta sí se negaba.

—¿En cuanto a las técnicas de actuación, había una mezcla o qué técnicas usaban en los distintos grupos?

—No debemos olvidar que la primera edición en español de *Mi vida en el arte* de Stanislavski, que no es un libro sobre técnica de la actuación, se conoció en español recién alrededor de 1950. Y todo lo demás más tarde. Cada grupo entonces, tenía su creencia y reivindicaba e investigaba a distintos personajes del teatro universal. Dependía de que idiomas leyeran. Era como una declaración de principios. Nuevo Teatro, al cumplir diez años en 1960, publicó un libro, donde Alejandra y Asquini dicen: “La enseñanza fundamental de nuestro oficio la hemos recibido del viejo y querido maestro don Ricardo Passano. De Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo hemos tratado de adoptar la tenacidad, la incansable continuidad en el esfuerzo, la disciplina y la consecuencia con los propios principios. Reconocemos además como maestros o inspiradores de la obra realizada a André Antoine, en la celosa defensa de nuestra independencia institucional y artística; a Romain Rolland, por su ideario de teatro popular, espíritu de lucha y profunda confianza en los valores del hombre; a Stanislavski, por su permanente y exitosa búsqueda de una técnica teatral nacida de la auténtica realidad de la vida. En la delicada misión de dirigir Nuevo Teatro intentamos aplicar esos ejemplos y enseñanzas, adaptándolos a nuestra realidad”. Onofre Lovero reconocía como personaje

inspirador a Jacques Copeau y de hecho tenía una placa con una frase de él en el teatro. También cuando se fueron de Nuevo Teatro, Gandolfo, Fernandes, Alezzo y otros, fundaron el grupo Juan Cristóbal, luego pasaron a La Máscara y fueron un importante factor de renovación actoral y autoral, con la profunda investigación que hicieron con Heddy Crilla sobre el sistema Stanislavski en su primer método*. Todos en la década del 50. También comenzaron en ese tiempo y tuvieron gran importancia: OLAT dirigido por Alberto Rodríguez Muñoz, el Instituto de Arte Moderno con la conducción de Marcelo Lavalle, Teatro Florencio Sánchez con Rubén Pesce, Teatro Estudio con la animación de Roberto Pérez Castro, Nuevo Teatro Bonorino con Néstor Ameijeiras y Osvaldo Calatayud y el Teatro Evaristo Carriego con Eugenio Filipelli. Había diferencias sutiles y no tanto, entre los distintos teatros. Cada grupo se distinguía por su repertorio y el estilo de sus puestas en escena. Lo que te cuento me recuerda la frase de Perón que dice: “Los peronistas somos como gatos: cuando parece que nos peleamos, nos estamos reproduciendo”. Así pasaba con el movimiento independiente.

–¿Existía también un teatro menos comprometido?

–Había un teatro independiente con menos compromiso político, como el que hacía el Instituto de Arte Moderno, por ejemplo. Marcelo Lavalle fue un director muy talentoso y reconocido. Era un teatro vanguardista en un sentido formal, atento a las vanguardias europeas. Había otros grupos de ese estilo, pero menciono al Instituto de Arte moderno porque era importante, tenía un público fiel, su sala estaba en la calle Florida y tuvieron muy buenos actores, como Ignacio Quirós, Lydé Lisant, María de la Paz, Mercedes Sombra y Duilio Marzio, entre otros.

–¿Cómo era el funcionamiento de los teatros independientes?

–Cada uno tenía su propio modo de organización y su propia búsqueda estética, pero compartían una característica general: eran grupos estables, de actividad permanente, tenían su propia sala, elegían su repertorio y organizaban sus puestas en escena. Por esta época, en los cincuentas, comienzan a aparecer también varios grupos que no tienen sala. Es importante aclarar

* Ver *Realismo y Teatro Argentino* de Nestor Tirri (Edit. La Bastilla, 1973).

que, en esa época, la Asociación Argentina de Actores no nos consideraba actores a los del teatro independiente, ni podíamos agremiarnos, porque no estábamos contratados por ningún productor, situación que solo se modificaría alrededor de 1970 con la llegada de la lista Blanca a la conducción, agrupación donde se reunieron actores originarios del teatro independiente, que se iban profesionalizando a través de la TV, con otros actores profesionales, peronistas, radicales y de izquierda, donde estaban Carella, Gené, Brandoni, Rivera López, etc. que modificó el Estatuto de la Asociación y aceptó a los actores de teatro independiente como socios y, por lo tanto, con derecho a los servicios médicos y otros beneficios de la obra social.

—¿Cómo ves, a la distancia, el tema del dogmatismo en el Teatro Independiente de ese momento?

—El dogmatismo me parece que siempre es malo, fue un error, sin dudas. Pero, como todas las cosas, tiene dos caras. El Teatro Independiente nació y estaba en lucha con el Teatro Comercial. Al rival también se le teme. Ahora muchos actores y directores trabajan, o trabajamos, en los distintos tipos de producción teatral —comercial, oficial e independiente— y eso es bueno. Pero hubo que recorrer ese camino y llegar hasta esa idea. Por otro lado, no hay, por lo menos en Buenos Aires, grupos que perduren, o son una minoría. Y el teatro es un arte grupal. El fútbol nos da un buen ejemplo: Los mejores jugadores individuales del fútbol argentino, desparramados por el mundo, entraron al mundial del 2018 de un modo agónico. El equipo, “el grupo”, no funcionaba. En esa época creo que era al revés. El grupo era más importante que todo. Lo sabio sería encontrar el equilibrio entre esos dos factores. El desarrollo del individuo y del grupo. Aquel Teatro Independiente fue dogmático a favor del desarrollo grupal. Pero desapareció en la segunda mitad de la década del sesenta. Yo creo que porque no supo adaptarse a los cambios sociales, a cambios del modo de producción y a una concentración cada vez más brutal, producida por la televisión.

—¿Convivieron el Teatro Comercial y el Teatro Independiente por varios años?

—El Teatro Comercial convivió cuarenta años con el Teatro Independiente de los grupos estables y sigue conviviendo con sus formas actuales. Tuvo varias etapas. En una primera, hubo buenos actores comerciales que se pasaron al

Teatro Independiente, como Ricardo Passano padre, que dirigió *La Máscara*. Hubo otros actores comerciales, como Milagros de la Vega y Carlos Perelli, que eran muy conocidos y estrenaron, por ejemplo, *El fabricante de fantasmas* de Roberto Arlt, un autor y un concepto teatral propio del Teatro Independiente. En la década del 60, Inda Ledesma, una gran actriz y directora, tuvo el Teatro Argentino en la calle Bartolomé Mitre al 1400, un gran teatro, de mil localidades, e hizo una tarea muy importante. Un teatro comercial que buscaba otros caminos. Era teatro de arte. Allí hizo *Israfel* de Abelardo Castillo, *El señor Puntilla y su chofer* de Bertold Brecht, *La muerte de un viajante* de Arthur Miller, *Llegan los artistas* de Jacobo Langsner, entre otras. El actor Iván Moschner cuenta de ella: “Era una artista de una gran inteligencia y de alguna manera me marcó en muchos sentidos. Tenía, por otro lado, mucha preocupación por sus alumnos. Algunos teníamos incluso un permiso de ella para ir a su casa a comer cuando estaba ausente. No utilicé demasiado ese derecho, pero debo decir que en ocasiones lo usé. Era de su parte un gesto generoso. Nos decía que nos daba ese permiso para que no cayéramos en la desesperación e hiciéramos cosas raras. En casa de mi madre hay una gran foto de ella”. Después ese teatro lo compró Alejandro Romay y cuando iba a estrenar *Jesucristo Superstar*, un grupo fanático de católicos quemó el teatro.

—¿Cómo se manejaban con los derechos de autor?

—Los derechos de autor se pagaban como ahora, el 10 %. Pero había una serie de costos accesorios, una entrada extra, unos centavos por espectador, etc. El Teatro Independiente protestaba, porque parte de esos accesorios por función iban a parar a la Asociación de empresarios. Eran reglamentaciones que estaban vigentes en ese momento y que los teatros independientes lucharon por eliminar. Y lo lograron después de muchos años. En el 2000 o 2001 como director del INT, me tocó firmar el acuerdo con Argentores por el cual se aclaraba que los teatros independientes pagarían solamente el 10 % del derecho de autor, sin otros agregados.

—¿Qué pasaba con el Teatro Independiente y la política en una época que había golpes de estado y dictaduras?

—El Teatro del Pueblo se fundó en noviembre de 1930, casi como respuesta al golpe de Uriburu de septiembre del 30. Después viene la Década Infame con el

“fraude patriótico”, el golpe del 1943, en contra de los conservadores fraudulentos, el peronismo y el golpe del 55, que provocó el exilio de Perón. En general los teatros independientes no estaban a favor del peronismo, porque había sido caracterizado por la izquierda, en parte acertadamente y en parte erróneamente, como un gobierno fascista. La izquierda, en general fue antiperonista. El partido socialista y el comunista formaron parte de la “Unión democrática”, armada por el radicalismo Alvearista y otros partidos de derecha, que llevó a las elecciones del 46 la fórmula Tamborini-Mosca, apoyada por el embajador de EEUU Spruille Braden. Un espanto. Otro sector del radicalismo apoyó a Perón. En lo teatral, el peronismo, trataba de “bajar” la importancia del movimiento independiente llamándolo siempre “teatro vocacional” o “grupos filodramáticos”.

—¿Funcionaban normalmente durante la época de Perón?

—Yo no estaba en el Teatro Independiente en esa época. Pero mi impresión es que Perón no le daba mucha importancia a ese tema. He leído alguna vez que Perón había dado instrucciones de que no hostigaran al Teatro Independiente, porque lo veía como una forma de tener tranquila a la contra. Lo molestaban un poco y él también molestaba un poco. Sé que Asquini estuvo uno o dos días preso en la época de Perón, pero muchos que vinieron después molestaron mucho más. Onganía, por ejemplo, empezó a clausurar las salas independientes por orden alfabético. De verdad, aunque parezca mentira.

—¿Había censura previa de las obras?

—No, nunca. Ni siquiera en las numerosas dictaduras que tuvimos. Prohibieron varias obras de teatro, pero primero se estrenaban y después se prohibían.

—¿Qué pasó después?

—Entre las cosas que se consiguieron con las luchas del Teatro Independiente, la primera fue la ordenanza porteña de 1957 que le daba facilidades a los teatros independientes para habilitar salas, limitando su capacidad a 300 espectadores. Tal vez un reconocimiento a su anti-peronismo. Antes los grupos eran los dueños de las salas. A partir de allí, un teatro independiente es un teatro de hasta 300 espectadores. Cuando el Teatro de los Independientes —también

Cooperativa de trabajo—entra en una fuerte crisis económica, en época de Onganía, busca cambiar su imagen y el primer paso fue cambiar el nombre de la sala. Era 1967, se celebraba el centenario del nacimiento de Roberto Payró y deciden rebautizar la sala con su nombre. Por ese tiempo muere Martín Romain, compañero de Onofre desde la fundación de los Independientes y días después muere el padre de Lovero, que en su oportunidad había hipotecado su casa para el proyecto del teatro. Fueron dos golpes muy fuertes para él. Jaime Kogan, junto con otros compañeros, que se habían retirado del Teatro IFT estaban buscando sala, e hicieron un arreglo con Lovero y los integrantes de su grupo. Ellos se hacían cargo de las deudas, se integraban a la cooperativa Los Independientes y los viejos integrantes se retiraban. Jaime y su grupo venían con una mentalidad más moderna y decidieron que no sólo ellos iban a trabajar en la sala, sino que tendrían otras actividades, alquilarían para otras obras de teatro, organizarían un importante ciclo de recitales de música, y en fin, harían que la sala, que ya había pasado a llamarse Teatro Payró, se auto-financie. El grupo artístico que llegaba sería Equipo Teatro Payró. Y la Cooperativa de Los Independientes —con sus nuevos integrantes— eran los “dueños” de la sala Payró. Ahí se empiezan a producir una serie de cambios, yo diría que el más importante es que un teatro independiente se asume como empresa. Cuando digo que nosotros no teníamos un criterio empresario, me refiero, por ejemplo, a que aún en ese último tiempo, ensayábamos una obra y estaba la sala cerrada. A partir de este momento, comienza a afianzarse la idea de que las salas no llevan más el nombre del grupo, son autónomas de los grupos artísticos y éstos son independientes de las salas y los grupos de producción también. Estos tres elementos: sala, grupo artístico y grupo de producción, que hasta esta época estaban unidos y eran una sola cosa, se separan, y aunque en la práctica tengan lazos de unión, adquieren autonomía funcional.

—Retomando el tema de Nuevo Teatro, ¿quiénes fueron sus fundadores?

—El grupo fundador estaba integrado por supuesto por Alejandra Boero y Pedro Asquini, que venían de ocho años de estar en La Máscara de donde se retiran en 1949, para fundar Nuevo Teatro, a los que se agregaron Héctor Alterio, Virgilio Caldi, Onofre Lovero, Martín Romain, Isidro Fernán Valdés, Carlos Gandolfo, Walter Soubrié, el escenógrafo Antón y otros más, para subir a escena *El alquimista*, de Ben Jonson.

—¿En qué salas funcionaba en sus primeros tiempos?

—Nuevo Teatro tuvo su primera sede en Maipú 28, que había sido antes sede de La Máscara. Allí estuvo dos temporadas. En 1952 pasó a Corrientes 2120 —ex galpón, ex salón de bailes, ex teatro IFT— donde estuvo hasta 1961. Era una construcción antigua, un terreno muy grande, de alrededor de 17 metros de frente por 60 metros de fondo. Sobre un costado, entrada para camiones. Un *hall* afuera, que en un lado tenía la boletería y la oficina de la administración, un *hall* grande adentro, la sala para unos 300 espectadores, escenario, cabina de luces con resistencias de agua salada* y atrás, dos camarines colectivos de tamaño mediano, patio y al fondo un espacio grande, con entrepiso, “La Taperola” —que es el nombre de un clavo de hierro muy cabezón que se usaba solo en las escenografías, ya entonces en vías de extinción— pero que en realidad era el nombre del lugar de descanso, donde siempre había mate cocido gratis para todos, hecho por la encargada de la taperola, tarea que rotaba y también implicaba tener algo para masticar, en general sándwiches caseros, a veces un guisito, o torta, que se pagaban casi al costo. Este lugar era de techos altos, con entrepiso, y tenía en tres de sus lados depósitos de pinturas, ropa, utilería, etc. Todos los lugares donde estuvo Nuevo Teatro después, tuvieron su “Taperola” y sus depósitos.

—¿Cuántas horas trabajaban en el teatro?

—Todos los integrantes concurrían al teatro de martes a viernes en el horario de 20 a 24 horas y sábados y domingos de 17 a 24 horas, porque se hacían dos funciones, aunque a veces se armaban dos turnos. Los lunes había descanso. A los que trabajaban para el teatro fuera de esos horarios se les pagaba, como por ejemplo a los boleteros, porque la boletería abría a las 10 de la mañana o a la gente de limpieza general, que la hacían antes del horario común. Todos cobrábamos un “sueldo bajo” comparado con los salarios corrientes, y muchas veces se utilizaban para ayudar a algún compañero que estuviera en la mala. Además, a partir de 1964 se agregaron espectáculos para niños.

—¿Qué actividades hacían?

—En el horario obligatorio se hacían distintas actividades. El ensayo era la más importante. Para los que no ensayaban, una parte del tiempo se dedicaba a la

* Antiguo y muy económico método de dimerizar la luz de escena.

formación teatral: vocal, corporal, teoría, historia del teatro, actuación, ética teatral. A veces cursillos. Recuerdo uno de José Marial sobre el Teatro Independiente, otro de 8 o 10 clases sobre grotesco con Don Armando Discépolo, con escenas que él dirigía, con nosotros como actores, otro con Manuel Galich, que había sido embajador de Guatemala en la Argentina, y nos dio una serie de clases de historia sobre las grandes culturas americanas antes y después de la llegada de Colón, cuando preparábamos *Los indios estaban cabreros*, o clases especiales sobre cualquier tema de interés. Sobre casi todas las obras había alguna charla para los integrantes que no trabajaban en ella. Otra parte del tiempo estaba destinado a las tareas generales vinculadas al edificio, al mejoramiento técnico o al montaje: escenografía, utilería, vestuario, carteles de publicidad, etc., de los nuevos espectáculos. La sala era usada sólo por el grupo. Eventualmente se programaban Festivales de Teatro Independiente, por ejemplo, una temporada de dos meses con ocho grupos sin sala, que estaba un fin de semana cada uno y ocupaban dos meses de la programación. Pero en general, no se mezclaban salas y grupos, porque había idea de que el público seguía una estética y una ideología, que estaban en esa sala.

—¿Cómo se ingresaba a Nuevo Teatro?

—Para entrar a Nuevo Teatro debías cursar un año en la escuela. Yo entré directo como aspirante, porque se consideró que las clases y los montajes de Azul suplantaban la formación de un año como alumno. En la escuela, que creo era tres veces por semana, la mirabas de afuera, pero ibas conociendo a todos y luego, terminado el curso, a las personas que eran más interesadas y con más condiciones, se las invitaba a ser “aspirantes”, que tenían la exigencia de ir todos los días y compartir el trabajo diario con los integrantes y tenían voz, pero no voto en las asambleas. El grupo grande —integrantes y aspirantes— para las tareas se subdividía en grupos más pequeños, donde se trabajaba, se charlaba y se tejían lazos más profundos. Cuando un grupo terminaba o hacía un alto en la tarea, ibas a La Taperola, descansabas, tomabas o comías algo y charlabas. Había días en que todos los restos de madera y desperdicios de materiales que quedaban del trabajo, se quemaban y ese día comíamos papas y batatas al rescoldo. Se charlaba mucho, se comentaban lecturas e ideas, se bromeaba y participabas de las discusiones importantes y te ibas entrenando en conocer los problemas del teatro y opinar. Ocupaba un lugar destacado Pinti contando las películas que veía, que eran muchas y muchas veces era mejor la que él contaba que ir a verla al cine. Después de compartir ese año, si manifestabas voluntad de seguir, los integrantes discutían y votaban tu ingreso como socio de la cooperativa y desde ese

momento, decidías en asambleas el rumbo de la institución. En Nuevo Teatro tenían lugar destacado las fiestas. Siempre había oportunidad para organizar alguna, las 100 o 200 representaciones de una obra, o los aniversarios, diez años, quince años del grupo. En el libro de los diez años de Nuevo Teatro una página se titula “El trabajo y la canción”. Y el texto es: “Siempre pensamos que el nuevo teatro se hacía así: trabajando y cantando”.

–¿Quiénes estaban en la parte organizativa?

–La parte organizativa la llevaba adelante mayormente Asquini. Y aunque ensayábamos con los dos que compartían todas las áreas, Alejandra estaba más en la parte estética, artística. Al poco tiempo de estar en Nuevo Teatro, seis meses tal vez, Asquini me propuso hacerme cargo de lo que en Nuevo Teatro se llamaba la Intendencia.

–¿La Intendencia funcionaba como una administración?

–No. Era la administración de los recursos humanos. No tenía nada que ver con el dinero. Lo que hacía el Intendente era analizar el total de tareas a realizar, dividir las, estimar el orden y qué materiales eran necesarios: si había en *stock*, o si había que pedir lo que faltara para que se compre; quiénes podían encargarse de cada uno de los trabajos y quiénes ayudarían; y también la supervisión de esas tareas. En general, se armaban grupos y se trataba de que todo se hiciera en el teatro. Salvo que fueran trabajos complicados, que nosotros no conocíamos. Llegamos a hacer hasta los reflectores. Tuvimos dos o tres diseños de reflectores de chapa, que fuimos mejorando o cambiando, de acuerdo a las nuevas lámparas que iban apareciendo, comprábamos los lentes y fabricábamos los tachos en talleres montados especialmente en el teatro, con guillotinas, dobladoras de chapa y soldadoras de punto, prestadas. Todo ese trabajo era gratis, o mejor dicho, de acuerdo a lo que decidiera la cooperativa porque si la cooperativa daba ganancias las repartíamos. Pero en general era poco lo que se repartía, porque el crecimiento del teatro en su aspecto técnico, luces, sonido, montajes, etc., era prioritario.

–Todo lo hacían ustedes.

–Sí. Había quienes sabían un oficio. El que sabía de algo, le iba enseñando a un grupo. Y así, en el trabajo, ibas aprendiendo. Yo aprendí de todo un poco,

electricidad, carpintería, construcción de escenografías, herrería, plomería, costura. Y actuación, ética y teatro.

—¿Tenían un trabajo aparte? ¿Cómo era tu vida laboral en Buenos Aires?

—Cuando me integré al teatro y todavía no tenía el departamento del Abasto, un ex compañero de quinto año, Osvaldo Calarota, que su padre tenía un taller de letreros pintados en Lima e Independencia, muy generosamente me ofreció vivir en una habitación que había allí y que pusieramos él y yo un taller de letreros de acrílico, que eran el último grito de la moda. Trabajamos en eso durante un tiempo, aunque no siempre teníamos trabajo. Puchereábamos, pero la pasábamos muy bien. Por curiosidad fui aprendiendo también a pintar letras, habilidad que me ayudaría para hacer los letreros de Nuevo Teatro. Y en algún otro momento también pinté departamentos con Alterio. Lo dejé cuando entré como liquidador de sueldos en una dependencia del estado que se llamaba Dirección de Asistencia y Previsión social para Ferroviarios, un organismo que se ocupaba de la parte de salud del personal ferroviario y donde trabajaba Dora, mi novia por entonces, que me alentó para tratar de entrar a ese organismo. Mi mamá habló con un primo de ella, Antonio Scipione, que era presidente de la Unión Ferroviaria y entré. Mi trabajo era liquidar los salarios del personal de los numerosos hospitales y consultorios ferroviarios de todo el país. Los ferrocarriles eran del Estado y la Unión Ferroviaria, era un sindicato grandísimo que creo recordar tenía 120.000 afiliados. Ahí trabajé unos años mientras estaba en Nuevo Teatro. En 1961, cuando tuvimos que dejar el local de Corrientes 2120 y apareció la Sala Suipacha, Asquini me preguntó si quería ocuparme de las tareas que le correspondían al teatro en la supervisión y terminación de la construcción y equipamiento, que requería mucho trabajo de día, compras de materiales, etc. Dejé la oficina del ferrocarril y empecé a ocuparme de la construcción de la nueva sede, junto con un maestro mayor de obras que estaba por parte de la empresa constructora, Víctor Watnik, que se fue entusiasmando con el teatro, y más tarde nos acompañaría en la construcción del Teatro Apolo, en el Grupo Acto, en Teatro Abierto, y en el Teatro de la Campana, con quien seguimos amigos, aunque nos vemos poco porque vive en Paraná. Aprendí bastante del tema construcción mientras duró la obra. Después volví a trabajar aparte. Tuve varios trabajos. Uno fue la editorial de la revista de historietas *Tabú*, que hicimos con Seijas y mencioné en el primer capítulo, pero fue una experiencia que para los dos no rendía. Así que en algún momento, lo dejé y él siguió.

–¿Cómo se manejaban con la elección de las obras?

–La elección de las obras era variada, en general las argentinas eran ofrecidas por los autores y leídas por Boero y Asquini, que las proponían o no a la asamblea. Ellos asumían ese papel de liderazgo artístico y cuando ya no estaban en la conducción de la cooperativa, se fueron apartando del tema administrativo pero quedaron siempre con el tema artístico. Las propuestas se definían en Asamblea. Había casos en que se dudaba entre dos proyectos y se analizaban los mismos, en función de las ventajas que ofrecían para el desarrollo artístico de una parte del elenco o porque le daba trabajo a más integrantes, o por su actualidad, etc.

–¿De esa época a quiénes recordás como compañeros?

–Me acuerdo de casi todos: Virgilio Caldi, Héctor Alterio, Paulino Andrada, Domingo Basile, Mario Caponi, Lila Di Palma, Carlos Alberto Gaud –uno de los actores desaparecidos por la dictadura 1976/83–, Mario Fogo, Antonio Labriola, José María López, Elida Mauro, Oscar Muñoz, Norberto Pagani, Norma Peralta y su hermano Miguel Peralta –más conocido luego como Miguel Abuelo– Enrique Pinti, Juan Carlos Puppo, Alicia Rajlin, Débora Simcovich y muchos otros. Alterio y Alejandra eran los mejores actores que teníamos, pero había un montón de actores que estaban muy bien formados.

–Contame sobre las obras donde participaste en los primeros tiempos.

–Lo primero que hice en Nuevo Teatro en mayo de 1958 fue *Los indios estaban cabrerós*⁶, de Agustín Cuzzani. Esta farsátira se desarrollaba en tres actos, el primero en la América indígena, donde ya había luchas por el poder y de clases. Tres indios parten hacia oriente buscando el nacimiento del sol y descubren España, donde transcurre el segundo acto, entre polémicas sobre si los recién llegados eran peces, si tienen alma, burlas a la inquisición y sabios encarcelados y en el tercero, Colón convence a la reina Isabel de que si viajan hacia occidente llegarán a las Indias y los tres indios tendrán distintos destinos. Nuestra sala estaba ocupada con *El cajero que fue hasta la esquina* de Aurelio Ferretti y luego por *Las nueve Tías de Apolo*⁷, de Juan Carlos Ferrari en la que trabajaba Dora, así que *Los indios*... se estrenó e hizo su temporada en

la sala del Teatro Fray Mocho, que estaba en la calle Cangallo—hoy Perón— al 1500. Ellos estaban en gira y les venía bien mantener la sala ocupada y recibir ingresos. Luego, cuando Fray Mocho necesitó su sala, y debido al éxito de la obra, nos ofrecieron pasarla al Teatro Odeón, una sala comercial muy tradicional y hermosa, lamentablemente demolida, que estaba en Esmeralda casi Corrientes. En enero de 1959, hice *La noche se prolonga*, un monólogo de Jorge R. Masetti, dirección de Conrado Ramonet, que con *El Incendio* y *El Quetzal* —la misma del Teatro Horizontes de Azul—, integraba un espectáculo titulado *Teatro de combate*⁸, que tenía por finalidad presentar a tres directores jóvenes y a actores, también de la última camada de Nuevo Teatro, asumiendo roles de mayor relevancia.

—¿De qué trataba el monólogo?

—Ese monólogo, que duraba 50 minutos, fue muy importante para mí. Un crecimiento en mi responsabilidad artística. Trabajamos mucho y muy bien con Conrado. Fue la primera vez que me asombré de lo que hacía, que me sentí “actor”. Era la historia de un trabajador de una provincia donde apenas había trabajo rural, en la primera época del gobierno de Perón. Entonces, algunos compañeros lo convencen que se venga a Buenos Aires, porque aquí había trabajo en la creciente industria. No tenía donde vivir. Una gran cantidad de gente del interior, en esa situación, iba generando barrios precarios, el principio de lo que hoy se llaman villas miseria. Un dirigente del radicalismo, Ernesto Sanmartino, calificó esta emigración interna como “el aluvión zoológico”, más descarado aún que “la invasión alienígena” de la esposa de Piñera. Por fin consigue trabajo en el Ferrocarril, que ya era una empresa nacionalizada por el gobierno peronista. Entre noviembre de 1950 y enero de 1951 hubo tres huelgas ferroviarias consecutivas y en esa situación, es encarcelado y su mujer, embarazada, muere víctima de la policía que reprimió el paro. Él permanece en prisión en Villa Devoto. Hasta que en 1955 llega la caída del gobierno peronista y el triunfo de la Revolución Libertadora, o mejor dicho “fusiladora”. Lo liberan inmediatamente porque era considerado un preso político encarcelado durante el gobierno peronista. Sale a la calle a festejar, contagiado por ese momento de euforia y libertad, hasta que desde un auto le gritan “Atorrante, ahora ya no mandan ustedes”. Confundido, perdido, vuelve para su villa. Cuando llega a Villa Tranquila, están los mismos policías rodeando el lugar y metiendo presos a los que vivían en la villa y vuelve a caer preso, esta vez por peronista. El monólogo

terminaba cuando vuelve a salir de la cárcel, y se pregunta “¿Y ahora, para dónde agarro...?”. Estaba muy bien escrito y era precioso para actuar. Para mí en ese momento implicó un compromiso muchísimo mayor al que estaba acostumbrado.

-¿Qué dijeron las críticas?

-Fueron unánimes en destacar mi trabajo y el de Conrado. *Propósitos* dijo: “El monólogo a cargo de Rubens W. Correa transmitió a la sala su dolor, su desconcierto traicionado, la espera fatigada, todo con belleza, con profundidad, con arte genuino. La dirección de Conrado Ramonet, muy inteligente”. *Noticias Gráficas* señaló: “De los numerosos intérpretes y los tres directores... corresponde señalar la notable labor de Rubens W. Correa —actor— y Conrado Ramonet —director—”. A su vez *Clarín* afirmaba: “*En la noche se prolonga* de Masetti, mono drama, crónica dramatizada de intenso contenido, notablemente protagonizada por Rubens W. Correa y bien dirigido por Conrado Ramonet”.

-¿Y con relación al autor qué me podés contar?

-Jorge Ricardo Masetti era un periodista de radio El Mundo que en 1958 había viajado a Cuba, para entrevistar a los jefes de la guerrilla cubana, Fidel Castro, Camilo Cienfuegos y el Che Guevara, cuando estaban en la Sierra Maestra. Fue el primer periodista latinoamericano que llegó, con todas las dificultades y les hizo un reportaje. Cuando volvió a La Habana se enteró de que los reportajes no habían salido por radio, regresó a la Sierra y los hizo nuevamente. Viajó de vuelta a La Habana, y luego a Buenos Aires. Además, escribió un libro sobre la revolución cubana: *Los que luchan y los que lloran*. Nosotros teníamos planeado estrenar *Teatro de Combate* el 9 de enero de 1959. La revolución triunfó el primero de Enero. El 2 o 3, Masetti vino al teatro, nos contó que de Cuba le habían pedido que vaya y le iban a mandar un avión militar para el viaje, por lo que no iba a poder estar en el estreno. Se fue creo que el 5 de enero y después supimos que le habían propuesto la creación de la primera Agencia de Noticias de Cuba, Prensa Latina. Volvió para levantar su casa y ver la obra. Se fue a vivir a Cuba. Viajó después cada tanto a Buenos Aires y se entrevistó varias veces con el presidente Arturo Frondizi. Siempre pasaba por el teatro. Nos contaba novedades de la revolución. Fue fundador y director de Prensa Latina unos años. Después viajó a Argelia. En 1963 volvió a la Argentina de incognito y fue el dirigente de la guerrilla que se instaló en

Salta —EGP. Ejército Guerrillero del Pueblo—. Masetti usaba el nombre de Comandante Segundo. Se suponía que el Comandante Primero sería el Che. Yo no era amigo íntimo de él, pero, en ese momento previo a la guerrilla, mandó a alguien para que hablara con Asquini y dos o tres personas de Nuevo Teatro. Nos invitó a colaborar con la guerrilla. Yo, concretamente, abrí una Caja de Seguridad en un Banco a nombre mío y de otra persona que no conocía, donde se guardaron fotos, papeles y dólares. Esa guerrilla tuvo muchas dificultades. La primera fue cuando ganó las elecciones Arturo Illia, que no era merecedor de un levantamiento guerrillero. Pero igual continuaron con el plan original y resultó una situación catastrófica. En abril de 1964, la mayoría de los integrantes fueron heridos, muertos o tomados presos. Masetti, tal vez herido, se internó en la selva, cerca de Bolivia y nunca se supo nada más de él. Fue un momento de dolor, inquietud y miedo.

—¿Qué obras siguieron representando en Nuevo Teatro?

—Se estrenaron tres obras: *El Burgués gentilhomme*⁹ de Molière, *La Familia Lenoir*¹⁰ de Salacrou y *El Matrimonio*¹¹ de Gogol, en las que yo no trabajaba. En noviembre de 1959, *Muchacha de campo*¹² de Clifford Odets, donde hacía un personaje pequeño, Paul Unger. En Junio del 60, *La máquina de sumar*¹³ de Elmer Rice, con dirección de Conrado Ramonet —donde tampoco trabajaba—. En septiembre de 1960, estrenamos *La danza macabra*¹⁴ de Augusto Strindberg, una obra compleja, de solo tres personajes, interpretados por Alejandra, Alterio y yo. La acción transcurre en una torre y se había construido un túnel desde un costado del escenario hasta el centro del circular y aparecíamos de abajo del piso de la sala. Representó otro importante desafío para mi crecimiento como actor. Alguna crítica habló muy bien de mi trabajo, considerándome “ese buen actor formado en Nuevo Teatro”, aunque haciendo hincapié en mi “juventud para interpretar al otoñal Kurt”. Inmediatamente después, se estrena la primera obra de teatro para niños de Nuevo Teatro: *Gran fiesta en el Circo Pin Pam pum*¹⁵. Y en enero de 1961, hicimos *Bah, no tiene importancia*¹⁶ de Pedro Herbstein. Una comedia popular, muy divertida sobre un intendente chanta que hace un negociado con las alcantarillas del pueblo, que termina con una gran inundación y protestas de todos los sectores. Era un espectáculo multitudinario con Asquini en el rol del Intendente y yo en el del Secretario de la Intendencia, que se representó hasta muy poco antes de que se cerrara Corrientes 2120. En agosto de 1961 abandonamos esa sala. Para irnos, porque los propietarios querían construir, cobramos una indemnización de

1.000.000 de pesos y nos mudábamos a una sala que estaba en construcción en la calle Suipacha 927, entre Paraguay y Charcas. Recuerdo la mudanza, varios viajes de camión tan cargados que íbamos varios de nosotros arriba de la carga con la misión de verificar que no chocara contra los cables de la calle.

–¿Cómo fue el cambio a la sala Suipacha?

–La empresa Landyco S.A. estaba construyendo una torre. En la planta baja había una galería, con entrada por Suipacha y por Paraguay, prácticamente terminada y con algunos locales ya funcionando y al fondo de la galería, en un primer subsuelo, la sala, avanzada en lo que respecta a la albañilería. Pagamos el millón recibido, que además de la llave por el alquiler de la sala, incluía un local comprado en la galería, que luego fue el barcito del teatro y una especie de quiosco, que era la boletería, y fijamos el alquiler. Por la llave, ellos se comprometían a terminar albañilería, pisos, revestimientos, sanitarios e iluminación del edificio y nosotros a poner todo lo que fuera equipamiento teatral. Hasta que la sala se terminara nos prestaron unos locales con sótano que no se habían vendido, para dejar nuestras pertenencias.

–¿Cómo siguió Nuevo Teatro?

–En el año 1961 se dio una coyuntura particular. Alejandra y Asquini habían ganado sendas becas del Fondo Nacional de las Artes para ir en viaje de estudios a Europa en enero de 1962. Se iban los dos, por seis meses, aunque tenían la intención de quedarse más si podían. Por lo tanto hubo que llamar a asamblea y hacer una elección para ver quién quedaba a cargo del teatro y a partir de ese momento y hasta el cierre de Nuevo Teatro, fui presidente de la cooperativa, Héctor Alterio secretario, Norberto Paganí tesorero. Además, Alejandra y Asquini me hicieron un poder para representarlos en cualquier situación, que usé para cobrar sus becas y enviárselas a Europa. En enero de 1962, Alejandra y Pedro dejaron casi puesto el espectáculo de inauguración, lo terminaría Ramonet y partieron en el vapor “Corrientes” rumbo a Europa. Había que terminar de equipar la nueva sala, preparar el montaje y estrenar. Su primera correspondencia estaba firmada por “Los dos viejitos”. El encabezado de la segunda era: “Queridos nietitos nuestros”. Toda una metáfora. Seguimos con todo el plan de equipamiento y una de las últimas tareas grandes antes de la inauguración fue hacer creo que 500 afiches, a mano en sistema Planograf, o

serigrafía, que fijamos en la zona céntrica. Entre las cosas que habíamos hecho para recaudar fondos, organizamos una rifa de un auto De Carlo, popular en esa época. Se sorteaba por la lotería nacional, de la que habíamos vendido muchos números y nos habían quedado unos cuantos, más de lo deseado. Tuvimos la suerte de que quedó entre los números no vendidos. O sea el auto le quedó al teatro. Lo vendimos, por supuesto.

—¿Qué características tenía la sala Suipacha y su programación?

—En Nuevo Teatro era siempre una preocupación la comodidad del espectador. La sala Suipacha tenía por primera vez 270 butacas de cuero, usadas y reacondicionadas —no sillas—, telón de pana, alfombra en *hall* y sala, luces manejadas con resistencias electrónicas, creo que las primeras que hizo Daniel Arrascaeta, que fue técnico de luces del teatro y por supuesto camarines, sonido, Taperola, sala de ensayo y clases, depósitos, etc.

—¿Cómo transcurrió tu vida personal?

—Ya me había separado de Dora hacía un tiempo y comenzado una relación con Beatriz Grosso, escenógrafa, integrante de Nuevo Teatro, con quien nos iríamos a vivir juntos en el transcurso de ese año.

—¿Cuándo inauguraron esa sala?

—El 27 de abril de 1962. Con *Sempronio, el peluquero y los hombrecitos*¹⁷ de Agustín Cuzzani, dirección Boero-Asquini. Yo hacía *Sempronio* y *Alterio*, el peluquero. Ese año la programación se completó con *Cuarta era*¹⁸ de Giagni y Sbraglia, dirección de Conrado Ramonet, estrenada a principios de octubre, en la que yo no trabajaba. Trataba sobre Oppenheimer y el proyecto Manhattan, que permitió la fabricación de la primera bomba atómica, que sería arrojada por Estados Unidos sobre las poblaciones civiles inocentes de Hiroshima y días después otra sobre Nagasaki.

—¿Cuándo volvieron de Europa Alejandra y Asquini?

—Volvieron, previa extensión de la beca, el 14 de octubre de 1962, en el vapor Yapeyú. En 1963 hicimos una innovación en el modo de programar:

en vez de tener una sola obra, teníamos cinco, una cada día de miércoles a domingo: Teatro de Repertorio, práctica común en Europa, que no existía en Buenos Aires y que adoptamos ese año para hacer conocer más rápidamente el nuevo lugar. Hacíamos *Lady Godiva*¹⁹, de Jean Canolle, dirección de Pedro Asquini; *3 temas para pantomima*²⁰, temas y dirección de María Escudero; *Sacco y Vanzetti*²¹, de Roli y Vincenzoni, dirección Alejandra Boero; *Festival de Buenos Aires*²², espectáculo donde actuaban todos los integrantes, con poemas, cuentos hechos como monólogos y tres obras cortas de Wernicke, que él llamaba “sainetes contemporáneos”, dirección Boero-Asquini, música de Atilio Stamponi; y *Polvo Púrpura*²³, del irlandés Sean O’Casey, dirección de Conrado Ramonet. Trabajábamos cinco días por semana, de miércoles a domingo, cada obra tenía su elenco, algunos actores trabajaban en varias. Yo, por ejemplo, estaba en tres: *Sacco y Vanzetti*, donde hacía el abogado defensor, *Festival de Buenos Aires*, donde hacía varios poemas, textos y uno de los monólogos, *Diga algo doctor* de Humberto Constantini, y *Polvo Púrpura*, donde interpretaba a uno de los dos protagonistas. El otro lo hacía Alterio.

—¿Qué anécdotas recordás de esa época?

—Me vienen a la memoria dos historias personales. Las cinco obras compartían una estructura, sobre la que se colocaban los elementos escenográficos de cada obra, la más compleja era *Sacco y Vanzetti* que tenía rejas que corrían sobre rieles. Otros paneles abrían y cerraban. Para que este montaje funcionara, organizamos turnos voluntarios de integrantes, alguno iba a comprar sándwiches, empanadas o pizza y comíamos, dormía unas horas tirado sobre el piso del escenario y batí mi record de permanencia: tres días y medio sin salir del teatro. Tiempo después, en la misma obra, mi personaje era el abogado defensor y mi escena fundamental era el alegato final de la defensa, y cuando dejé mi silla y me enfrenté al público, que era a su vez el público del juicio, tuve la más espantosa laguna de mi vida de actor. No tenía idea de qué tenía que decir. Todos los actores hacían lo que se les ocurría para tratar de ayudarme, pero el papelón fue inevitable. Algo dije, pero el público se fue convencido de que los habían condenado por culpa del abogado defensor, que era un tarado. El año siguiente, 1964, se estrenó *Raíces*²⁴. Fue un gran trabajo de Alejandra. Allí hice un personaje de composición, el viejo Stan Mann, un borrachín, alegre y enamorado de la vida. Yo solo tenía 29 años. Era notable el maquillaje, creo que me lo había marcado Horacio Pisani: me envejecía la piel

con algodón pegado con látex —material nuevo, que reemplazó al mastic como pegamento—, encima *pancake* y arriba me pegaba barba, bigotes y cejas hechas con pelo crepé —una trenza de pelo natural que se iba cortando y pegando—. Víctor Laplace, que era un joven actor de Tandil que, hacía el servicio militar acá, y venía a visitarnos al teatro, pasaba por el camarín a charlar y a mirar mi casi hora de maquillaje. Las entradas para *Raíces* se agotaban tres semanas antes. Siguió en 1965. En los dos primeros años hicimos 526 funciones, de miércoles a domingo, y tuvo un promedio de 252 localidades vendidas. En ese año, 1964, se creó el Departamento de Colaboración Teatral, para colaborar con otros grupos y se incorporó de modo regular el Teatro para niños, con *Don Retorta y su robot* de Enrique Pinti.

—¿Conociste en Nuevo Teatro a actores reconocidos de la época?

—Sí. Algunos actores célebres, como Tita Merello, Santiago Gómez Cou y Lola Membrives iban frecuentemente a ver funciones de Nuevo Teatro. Esta última cuando llegaba necesitaba que dos personas la ayudaran a subir los escalones de la platea. Luego, la ví como actriz y subía una larga escalera sin inconvenientes. Lo he visto muchas veces. Al actuar o para actuar, aparecen unas energías en los actores y actrices que ya no tienen en su vida real. Hablando de energías, en Nuevo Teatro presenté muchas veces sus recitales uno de los más grandes actores que tuve oportunidad de ver, Raúl De Lange. Este actor nacido en Argentina, de padres austríacos, vivió acá hasta los cinco años y volvió con sus padres a Europa, donde llegó a ser, con Alejandro Moisi, actor predilecto de Max Reinhardt, seguramente el más importante director de su tiempo y profundamente convencido de que el teatro era solamente del actor. Ante el advenimiento del nazismo, la compañía se disolvió y De Lange decidió volver a Argentina. Hablaba en castellano con mucho acento alemán. Llegaba al teatro dos horas antes, o más, estaba un poco rengo, traía siempre un vinito de buena calidad, recorría el escenario, se sentaba mucho tiempo, acomodaba sus gongs y sus telas, mientras lentamente tomaba su vino. En las funciones lo acompañaba al piano su mujer, Herta, que también lo peinaba y maquillaba. Durante la función hacía cosas prodigiosas, por ejemplo, si hacía un cuento chino, o el testamento de Beethoven, bajaba la cabeza y al levantarla tenía ojos achinados, o se parecía a Beethoven. Escucharlo era una fiesta para los oídos. Ritmos y melodías aparecían solo con su voz diciendo textos. Con el cuerpo y el movimiento creaba espacios, a pesar de sus notorias dificultades

físicas. Le ví muchos espectáculos, uno con escenas de Shakespeare, El Cid, otro con textos poéticos y cuentos chinos. Vivía en la calle Florida arriba de la confitería Boston, de la que era habitué. Hizo dos películas: *Prisioneros de la Tierra* y *El Crimen de Oribe*. Cuando vio esta última, se dio cuenta que una escena en la que salía por una puerta y atravesaba un pasillo, ocurría después de la muerte de su hija o algo así y no le avisaron. No le gustó nada. No hizo más cine. “Es arte en lata” decía. Tengo de él un recuerdo imborrable. Otro actor que ví y me deslumbró por esos años, aunque solo lo ví en el escenario, fue Ralph Richardson. Luego los actores de su compañía fueron a hacer una visita a Nuevo Teatro. Nosotros estábamos haciendo *Raíces* o *Sopa de Pollo*.

–¿Cómo compraron el Teatro Apolo?

–En 1965 el Teatro Apolo estaba en construcción y en venta. Era un lugar de gran valor histórico, fue el teatro de los Podestá, Casaux y Ratti, unido a los inicios del teatro nacional. En 1958 se había vendido y se iba a demoler. Los actores se movilizaron, hubo peticiones, marchas, protestas y lo ocuparon durante mucho tiempo para impedir la demolición. De esa lucha y después de unas reuniones con diversas autoridades se logró la ley 14800, que “declara de interés nacional a la actividad teatral en todas sus formas y ramas” y establece que donde se demuela un teatro se debe construir otro de características “similares”. Pero nunca fue reglamentada y ese vacío legal hizo que se demolieran salas de 800 butacas, y a cambio se hacían teatros de 150, como fue el caso del Teatro Marconi. En el Apolo, por ser el primero, se demolía un teatro de gran valor patrimonial por un teatro de 500 localidades dentro de una galería. Saulo Benavente vino a Nuevo Teatro para decirnos que los únicos que podían comprar ese teatro éramos nosotros, y que si no se vendía, pensaban en usarlo como un stand de tiro. En vez de repartir los ingresos cuantiosos del primer año de *Raíces*, la asamblea decidió invertirlos en una sala propia, intentando la compra del Teatro Apolo. Estábamos totalmente decididos a darle pelea al teatro comercial en su terreno. Plena calle Corrientes, en la zona de los teatros. Después de múltiples negociaciones, el 4 de enero de 1965, con las ganancias del primer año de *Raíces*, se compró la sala Apolo, en el estado en que se encontraba, en 120 cuotas de m\$n 439.062; total m\$n 52.687.500. Estaba casi terminada la parte de albañilería, faltaban totalmente las instalaciones sanitarias, eléctricas, conductos de aire acondicionado, pisos de sala y escenario, carpinterías, *hall* de entrada, cielorraso de sala, revestimientos, butacas y necesidades teatrales, entre ellas, acústica, dos

discos giratorios, parrilla de 13 metros de altura, sonido y luces. El trabajo fue diseñado por los arquitectos Emilio Santos, Marta Scheinngart y Deledicque-Niilus y Asociados, por parte de Nuevo Teatro y los arquitectos Conrado Pando y Natalio Firszt por Apolo S.A., la escenotecnia estuvo a cargo de Saulo Benavente y la acústica de Federico Malvarez. Yo volví a trabajar para el teatro, esta vez con la colaboración de Víctor Watnik y los profesionales ya nombrados para llevar adelante la construcción del Apolo. La sala Suipacha funcionaba y producía ganancias y el Apolo, las gastaba. Durante este segundo año de *Raíces* nos separamos con Beatriz, y aunque la vida nos fue llevando por lugares diferentes, seguimos siempre amigos y mantenemos todavía una relación, aunque más espaciada, de gran afecto.

– ¿Cómo era el Teatro Apolo?

–El Teatro Apolo era una empresa enorme. Tenía, además de la sala de 500 localidades, escenario de 14 metros de boca y hombros a ambos lados, en la parte de atrás, hacia abajo y hacia arriba del nivel del escenario, nueve pisos de distintos tamaños, que se dedicaron a camarines, salas de ensayo, biblioteca, administración, sala de máquinas, etc. y dos depósitos muy grandes, a los costados de la sala, que se destinaban a vestuario, escenografía y utilería. En total 1399 m². Nos quedó una tarea inmensa. En 1966 se estrenó en Sala Suipacha *Sopa de pollo*²⁵, también de Wesker, que fue otro éxito importante. Comenzamos por esta época una relación con Lucrecia Capello, que estaría destinada a continuar por muchos años, hasta 1979.

–¿Cuándo inauguraron el Teatro Apolo?

–Luego de dos postergaciones, el 8 de septiembre de 1966, se inaugura, por fin, el Teatro Apolo y se levanta el telón con la obra *Ese mundo absurdo*²⁶, ocho “sainetes contemporáneos” de Enrique Wernicke y canciones de Héctor Negro y Atilio Stamponi.

–¿El grupo trabajó en cine y en televisión en alguna oportunidad?

–Sé que antes de que yo entrara a Nuevo Teatro, un cineasta muy conocido, Simón Feldman, había filmado una película sobre Nuevo Teatro que vi una

vez, pero no sé qué pasó con ella. Sería bueno ubicarla. En 1969 Manuel Antín filmó *Don Segundo Sombra* y contrató a Nuevo Teatro para que nos ocupáramos de hacer la escena de *El herrero y el diablo*²⁷, entonces se pensó que fuera con el formato de una compañía ambulante berreta, tipo radioteatro, que llegaba al pago. Yo hacía del herrero. La filmación se hizo en San Antonio de Areco y fue muy divertida. Pinti hacía un personaje de apuntador memorable. Alejandra y Alterio tenían personajes de la película. En cine, además hice *Hombre mirando al sudeste*, dirección Eliseo Subiela, *La noche de los lápices*, dirección Héctor Olivera, *Prontuario de un argentino*, dirección Andrés Bufali y *El otro oficio*, dirección Jorge Cedrón. En televisión, como actor hice varios programas de *Teatro Argentino* y *Teatro Universal*, en canal 7 y un programa de unitarios para adultos llamado *Colorín Colorado*.

—¿Hicieron grabaciones de poemas en Nuevo Teatro?

—En los años finales de Nuevo Teatro unos productores de discos, Dupuy y Del Priore, lanzaron una serie de discos de poemas donde grabaron Alcón, Alterio y otros intérpretes, y donde yo grabé un simple: *A Bolívar* de Pablo Neruda y seis L.P.: *Palabras* de Jacques Prevert, *Poemas* de Federico García Lorca, *Bolívar* de Miguel Ángel Asturias, *Poemas* de Miguel Hernández, *Auschwitz* de León Felipe y *Poemas lunfardos* de autores e intérpretes varios.

—Leí en una entrevista que Héctor Alterio no aceptó trabajar en Teatro Comercial cuando formaba parte de Nuevo Teatro. ¿Qué me podés comentar sobre ese tema?

—Alterio era un actor muy reconocido del Teatro Independiente, por lo que también tuvo muchos ofrecimientos. Yo me acuerdo de dos muy importantes. Uno era una película basada en un cuento de Julio Cortázar, *El Perseguidor*. Le ofrecieron hacer un personaje importante, creo que el protagónico. La asamblea dijo que no y Alterio aceptó no trabajar. El otro caso fue con Jorge Lavelli, un director argentino, muy reconocido en Francia, que por primera vez iba a dirigir en Argentina después de su éxito en París una obra de Valle Inclán que, si no me equivoco, era *Divinas palabras*, la protagonista femenina era María Casares, gran actriz española, integrante del Teatro Nacional Popular de Francia —dirigido por Jean Vilar— que venía a Buenos Aires para hacer la obra. Le ofrecieron a Alterio uno de los dos papeles masculinos más importantes

y también se dijo que no. Y él aceptó no trabajar, porque era una producción “comercial”. Lo analizo ahora y pienso que fueron errores increíbles.

—¿Cómo era la relación con el espectador en Nuevo Teatro?

—En principio siempre tuvo un grupo de amigos bastante numeroso, que aportaban una suma mensual. En los momentos en que hubo problemas, —cambios de sala, o algo que lo ameritara— un integrante hablaba después de cada función con los espectadores, para explicar lo que ocurría y solicitar su apoyo extra.

—¿Qué características podés destacar de Nuevo Teatro?

—Fue un grupo pionero en varios aspectos: había sido el primero en ofrecer en Buenos Aires espectáculos en teatro circular y semicircular. Estrenó, por primera vez en Buenos Aires, a Chéjov, a Brecht en español, y obras como *Bajo Fondo* de Gorki, entre otras. Abrió en 1954 la primera escuela de teatro de un grupo independiente. En 1953 alquila el Teatro Patagonia, donde estrenó *Demanda contra desconocido*. El Patagonia era un teatro comercial. Esto encrespó los ánimos del teatro de empresarios, que conspiraron hasta lograr que se deshiciera la operación y abandonara la sala, que fue rápidamente ocupada por el elenco de la Comisión Nacional de Cultura. En 1953, había adoptado la forma jurídica de cooperativa de trabajo, de acuerdo a la ley 11388, siendo la primera cooperativa de trabajo teatral en la Argentina, lo que implicaba autoridades legales, asambleas periódicas, estatutos, reglamentos, balances, control estatal y significaba, en primer lugar que los actores y los técnicos teatrales son trabajadores y como todo trabajador, aspiran a cobrar de acuerdo al trabajo realizado. En el orden interno se reforzaba la noción de “iguales”, porque en las cooperativas todos los socios tienen un voto. Nuevo Teatro, por otra parte, tenía su propio servicio médico, oftalmólogo, dentista, etc., que eran profesionales que colaboraban con el teatro de ese modo: atendían gratuitamente a los integrantes del grupo. Tenía unos 40 integrantes y en alguna época llegó a tener más de 60. Se hacían obras de muchos actores y también de repartos más chicos. Se trataba de que el repertorio permitiera el crecimiento artístico individual de las actrices y actores que se iban destacando.

—¿Utilizaron técnicas de teatro físico en Nuevo teatro?

—Sí, pero siguiendo a Stanislavski, en el sentido de “acción física”.

–¿Nuevo Teatro fue clausurado?

–Sí, unos días en sus principios, antes de que yo estuviera. El Apolo se inauguró en la época de Onganía. Tuvimos muchos problemas, tenía 500 localidades o sea que sobrepasaba el tope de butacas de los teatros independientes y se debía habilitar como “Teatro”. La ordenanza de habilitación de Teatro, era de principios de siglo XX, cuando se inauguró el Teatro Colón. Primero nos clausuraron por la aplicación de una ordenanza que decía que había que tener un soporte de alambre abajo de la butaca para poner el sombrero, cuando hacía 25 años que no se usaba sombrero. Tuvimos que hacerlos fabricar y ponerlos para levantar la clausura. Una gran polémica con las autoridades fue que la ordenanza decía que el teatro debía ocupar una manzana exclusiva para el teatro. Era tan obvio que nadie la cumplía, que la ganamos. Y otras cosas por el estilo. El 9 de junio de 1969 nos clausuraron porque no teníamos telón de seguridad. Muchos teatros comerciales no lo tenían y aun así funcionaban. Luego de más de un mes con el teatro cerrado, conseguimos, con un gran apoyo de los más importantes referentes de la cultura, que se levantara la clausura por 90 o 120 días, en que debíamos tener instalado y funcionando el telón de seguridad, pero hasta ese momento no podíamos usar más de 300 localidades. Instalamos el telón de seguridad, que era todo de hierro y nos costó una fortuna de esa época. Otro artículo que tenía la ordenanza que nunca se había modificado, decía que en el teatro tenía que haber un palenque en la calle, porque la gente venía en carros, con caballos. Por suerte, no nos clausuraron por no tener el palenque. Hubiera sido demasiado ridículo y evidente. El hábito de no decir “suerte” en los estrenos, sino mierda, viene de esa época, cuando el palenque era necesario y si había mucha mierda era signo de mucho público. Como se ve, cualquier cambio cuesta un montón, sobre todo de tiempo.

–Contame cómo fue el final de Nuevo Teatro.

–Alejandra y Asquini que habían estado juntos más de 20 años, se habían separado a principios de 1965. Esto generó muchos problemas. Asquini no soportaba la situación. Anunciaba que se quería retirar del grupo. Estaba en una actitud muy complicada. Tenía celos de otros integrantes del teatro. Se victimizaba. El grupo se comenzaba a dividir. Hablamos con Asquini. Yo, personalmente, hablé mucho con él. Alterio, Pagani y otros compañeros también. Largas reuniones.

—¿Cómo lo resolvieron?

—Finalmente Asquini pidió una asamblea, que se realizó el 25 de septiembre de 1966. Nuevo Teatro en ese momento tenía tras de sí una importante trayectoria artística y de lucha. Dieciséis años en los que había montado 43 espectáculos, 15 de ellos de autores nacionales; había pasado por cuatro salas, inaugurando dos de ellas; contaba con 19 socios y 40 aspirantes, actuaba simultáneamente en dos salas: la sala “Suipacha”, donde presentaba *Sopa de Pollo* que acumulaba 185 representaciones y 44.436 espectadores y la sala “Apolo”, inaugurada 18 días antes, donde se habían invertido unos 17.000.000 de pesos. Existía una deuda hipotecaria de \$ 48.000.000, más \$ 4.500.000 con el Fondo Nacional de las Artes y acreedores varios por más o menos \$ 5.000.000. Esa noche, como corolario de un largo proceso y luego de una amarga asamblea, Pedro Asquini se retiró de Nuevo Teatro y junto a él un grupo de 4 socios y 15 aspirantes, que hicieron abandono de los espectáculos en que participaban.

—¿Y entonces, qué pasó?

—Se abrió para el grupo una grave crisis, económica y artística. El futuro estaba hipotecado y los vencimientos eran permanentes. Se resolvió —por imposibilidad de realizar los reemplazos— bajar definitivamente de cartel *Ese mundo absurdo*, que, de este modo, totalizó sólo 19 funciones y aplicar todo el esfuerzo a realizar los reemplazos necesarios para la reposición de *Sopa de Pollo*²⁸, que se concretó once días más tarde en la sala Suipacha. Y después, pasó al Apolo, donde el escenario y la sala eran más grandes. Luego de las adaptaciones de escenografía, luces y ensayos en el nuevo espacio, el 28 de octubre, *Sopa de Pollo* pasó a la sala Apolo, donde permaneció en cartel hasta el 20 de junio de 1967, totalizando 343 representaciones y casi 75.000 espectadores. Los ingresos de *Sopa de Pollo* eran importantes pero las deudas eran mayores y se acumulaban impagas. La sala Suipacha permaneció inactiva meses, hasta el 27 de abril de 1967, en que se estrenó *La Chinche*²⁹ de Vladimir Maiakovski, que siguió en cartel con éxito mediano hasta fines de julio, en que para resolver graves problemas económicos se decidió transferir el contrato de alquiler y vender las instalaciones de la sala Suipacha al Sr. Eduardo Eurnekián. Con fecha 4 de agosto de 1967 se estrenó en la sala Apolo un gran montaje en el que habíamos cifrado grandes expectativas y que se había decidido y anunciado en plena crisis, en septiembre del año anterior: *El mercader de Venecia*³⁰ de W. Shakespeare.

—¿Cómo siguieron los problemas económicos del grupo?

—Dos días después, el 6 de agosto aparece en los diarios *La Prensa* y *La Nación* un aviso de remate judicial del edificio del Teatro Apolo, solicitado por el Fondo Nacional de las Artes por el atraso en el pago de cuatro cuotas del préstamo de \$ 4.500.000 —convenido a 36 cuotas—. Innumerables tratativas, sumadas a la solidaridad de más de doscientos artistas e intelectuales de distintas disciplinas, consiguieron revertir la medida y obtener una refinanciación del préstamo, previo pago de las cuatro cuotas atrasadas. En un viejo recorte leo palabras de Alejandra de ese momento: “Tenemos nuestra responsabilidad frente a las 3.000 personas que compraron butacas de nuestra sala; tenemos que defender los 18.000.000 de pesos que ya llevamos invertidos en el teatro, pero básicamente tenemos que defender nuestra historia de casi veinte años, la obra que desarrollamos, el público que conquistamos. Vamos a luchar hasta la muerte”. La referencia a las butacas tiene que ver con que para juntar dinero vendíamos unas butacas por 5 años y otras vitalicias, que quiere decir que por 5 años o de modo vitalicio, podías ir a ver los espectáculos del teatro sin pagar entrada.

Tal vez porque no es posible trabajar bajo tantas presiones, tal vez porque no siempre se puede huir hacia adelante, *El mercader de Venecia* fue un sonoro fracaso. Bajó de cartel el 9 de septiembre —apenas un mes—, con solo 27 funciones y 2272 espectadores. No teníamos espectáculo. La sala albergó al grupo I Musicisti³¹, y el 10 de enero de 1968 se estrena *La Promesa*³² de Aleksei Arbuzov. Sólo tres actores: Alejandra Boero, Héctor Alterio y yo. Estrenamos en pleno verano una obra donde íbamos vestidos para la estepa rusa y todo el tiempo se hablaba del frío. Para peor, nunca habíamos podido terminar la refrigeración. Anduvo modestamente. Nuevo Teatro para poder sobrevivir necesitaba éxitos. Cada vez mayores. Las deudas que no se pagaban, generaban intereses, punitivos y gastos: o sea, más deudas. Repusimos uno de nuestros éxitos: *Raíces*³³, que ocupó el escenario del Apolo desde el 22 de marzo, compartiendo al principio horarios con *La Promesa* y después con *La Valija*, hasta el 6 de octubre, realizando 155 funciones y 23.240 espectadores. Se adaptó la escenografía de *Raíces* y el 26 de octubre, se inicia una gira que abarcó Rosario, Córdoba y ciudades grandes y pequeñas de las provincias de Buenos Aires, Río Negro y Neuquén. Hasta casi las fiestas de navidad.

—¿Qué anécdotas podés contar de la época de giras?

—Como curiosidad y reconocimiento quiero consignar que la gira de *Raíces* fue organizada, como colaboración, por un actor y autor de radioteatro, Jorge Edelman, que era hincha fervoroso de la obra, la vio muchas veces, nos hicimos amigos de él y de su mujer, Lucerito. Jorge actuaba y era muy conocido en esa zona y en cada pueblo al que llegábamos, iba a las radios y decía más o menos: “Hola queridos radioescuchas, les habla Jorge Edelman y les quiero comentar que estoy trayendo este espectáculo: *Raíces*. Quiero que lo vean. Les pido que lo vean. No se trata de una de las obritas sencillas que yo hago, sino que se trata de un espectáculo realmente excepcional, que todo el mundo debería ver. Si no les alcanza la plata, véanme, yo voy a estar en la boletería”. Se llenaba de un público soñado, que a veces, si no tenían plata, llevaban un pollo, o empanadas. En Zapala, en plena función se cortó la luz. Yo estaba descompuesto y fui al baño. Volvió la luz y retomaron la función sin verificar si estábamos todos. Alejandra y Myriam tuvieron que inventar una escena de un gatito perdido, mish, mish, hasta que aparecí. ¡Qué nervios! En esa gira, estando en San Martín de los Andes, tomamos contacto con un grupo que nos pidió ayuda técnica y artística para organizar un grupo teatral. Nos pedían lo que había hecho David Lang con nosotros en Horizontes de Azul. Mantuve un vínculo con ellos. Fui varias veces. Me quedaba un tiempito. Daba clases y colaboré en la dirección de dos obras. A veces iba yo y otras veces otro integrante de N.T., Adrián Verdaguer. Y alguna vez, antes de un estreno, los dos.

—¿Cómo se llamaba el grupo?

—ANTA —Agrupación Nuevo Teatro Andino—. Y, tiempo después, estaban construyendo su sala propia. De allí conservé entrañable amistad con Elsa Palavecini, que murió en los años de la pandemia, Eduardo Ubaldini y su hija Paula, que entonces tenía 2 años. Luego hicimos, organizada por nosotros, una gira por diversas ciudades de Santa Fe, Córdoba y Mendoza, también con mucho éxito, retornando al Apolo en el verano siguiente y marcando un hito para el teatro independiente argentino: bastante más de 700 representaciones y más de 150.000 espectadores.

–Contame sobre la obra *La valija*.

–El 27 de agosto de 1968 se hizo el preestreno en La Plata y el 4 de septiembre se estrenó en el Apolo *La Valija*³⁴, de Julio Mauricio, llamado a ser otro de los grandes éxitos de Nuevo Teatro. Eran sólo tres personajes: Osvaldo: Héctor Alterio; Luisa: Elsa Berenguer y Horacio: yo. Compartiendo en un principio sala con *Raíces*. Luego, por la gira de *Raíces*, Víctor H. Vieyra me reemplazó en *La valija* que siguió en Sala Apolo hasta el 22 de diciembre, luego fue a Mar del Plata, donde realizó 21 funciones en la temporada veraniega, pasó al Teatro del Globo donde se presentó desde el 28 de febrero al 13 de abril y el 15 de abril volvió al Apolo, donde permaneció hasta el 31 de agosto de 1969, totalizando hasta aquí 317 funciones y 41.252 espectadores. Con Víctor, intercambiamos el rol de Horacio, para hacer gira de *Raíces*.

–¿Y luego qué pasó con la situación financiera?

–El tiempo de clausura —sin ingresos—, más el inmenso costo del telón de hierro para un escenario de 14 metros de boca, más la limitación de la capacidad de la sala, fueron el prólogo del último capítulo. Pese a todo este esfuerzo el dinero no alcanzaba, aunque estábamos mejor. Una aclaración necesaria para comprender lo que sigue: Se hacían 8 funciones semanales, con precios muy económicos, dos funciones el sábado y dos el domingo, llenando prácticamente las dos del sábado —entre 900 y 950 personas— mientras las seis funciones restantes sumaban solamente entre 500 y 700 personas por semana. El golpe militar, como todos, provocaba pobreza y dificultades económicas. Fieles a la costumbre de huir hacia adelante, nos propusimos un gran “tour de forcé” en las peores condiciones: continuaríamos con *La Valija* y estrenaríamos dos nuevos espectáculos. Así fue. En septiembre de 1969 en la sala Apolo se puso en escena *Rockefeller en el Far West*³⁵ de René de Obaldía, mientras *La Valija* pasaba al Teatro Regina y en Sala Planeta —ambas salas tomadas a porcentaje— se estrenaba *El asesinato de la enfermera Jorge*³⁶ de Frank Marcus. Si bien ambos estrenos tuvieron reconocimiento a méritos artísticos, especialmente los magníficos trabajos de Lucrecia Capello y Myriam Van Wessen en *El asesinato de la enfermera Jorge*, esto no se correspondía con la llegada del público que necesitábamos. Las deudas se hicieron insostenibles. Cundió en los integrantes la sensación de estar “atados” a la propiedad del teatro porque no estaba permitiéndonos mayor libertad, sino todo lo contrario: una dependencia

cada vez mayor del éxito de boletería. El cansancio y el desaliento se apropiaron del grupo y en una asamblea funeraria, a fines del 1969 se resolvió poner en venta el teatro. En ese año, antes de la crítica decisión que acabo de adelantar, vino a Buenos Aires a realizar unos seminarios una importante figura del teatro mundial, Jean Vilar, creador del Festival de Aviñón y director durante más de una década del Teatro Nacional Popular, de Francia. Iba a hacer varias actividades. La más importante: un seminario que Vilar llamaba “de investigación y búsqueda acerca de un Teatro popular”, que duraría un mes, con un grupo muy reducido de participantes. Me anoté y tuve la suerte de ser elegido. Los puntos a considerar propuestos fueron: 1) Precios de las entradas. 2) Relaciones de un teatro popular con el Estado. 3) Posición de un teatro crítico revolucionario. 4) Relaciones con el público. 5) Repertorio. 6) Ubicación geográfica de los teatros populares. 7) Arquitectura de estos teatros en relación a un público popular. 8) Los teatros populares y la noción estética. 9) ¿El teatro popular es un teatro de arte? Si es así ¿puede tener mensaje? 10) ¿El artista debe y puede ser un militante? Estábamos en ese seminario Alejandra Boero, Jaime Kogan, Norma Aleandro, Federico Luppi, David Stivel, Raúl Serrano, Jacobo Kaufmann, Jorge Hacker, Eugenio Filippi, Jorge Álvarez, Héctor Giovine, Héctor Calmet, Elena Cánepa, Alfredo Zemma, Gastón Breyer, Kive Staiff, Guillermo Ben Hassan y yo. Fue muy intenso, polémico y movilizador. Otro maestro que vino al año siguiente fue Lee Strasberg. En este caso estuve en un grupo grande, muy grande, que duró también un buen tiempo, tengo idea de que más o menos un mes. Aunque yo ya estaba interesado y partidario del segundo Stanislavski, ambos seminarios fueron importantes en ese momento y contribuyeron a afianzar mi interés por la teoría teatral y los mecanismos de la creación actoral y teatral.

—¿Cómo terminó todo?

—Nuevo Teatro fue el último de los grandes grupos que cerró. Antes ya habían ido desapareciendo todos los otros. Cuando empezó la televisión a tener poder, alrededor de 1960, los canales empezaron a competir, tratando de atraer a los mejores actores del teatro independiente. Oscar Ferrigno fue uno de los primeros, pero hubo muchos otros. La televisión también se hacía cargo de distintos teatros comerciales. Hacían grandes producciones, muchas de ellas, en cuanto al repertorio, se podrían haber hecho en el teatro independiente, como *Después de la caída* de Arthur Miller, que se hizo en el Astral. Los actores de TV

tenían contratos por todo el año. Les pagaban un muy buen sueldo por estar, por ejemplo, en una tira y en el teatro. Por nuestra parte, ya no intentamos nada nuevo. Alquilamos la sala a uno o dos espectáculos muy feos, para no aumentar tanto las deudas, mientras *La Valija*³⁷ con Lucrecia Capello, Domingo Basile y yo haciendo Osvaldo, se hizo en gira por el interior. La gente se iba desparramando y así iba cayendo, lentamente, el telón sobre esa formidable experiencia que había sido Nuevo Teatro.

—¿Cuándo vendieron la última sala?

—Casi un año después de la decisión tomada. El 15 de septiembre de 1970 se consiguió vender la sala Apolo por una cifra idéntica a las deudas. Había que vaciarla. El equipamiento técnico se lo vendimos a los compradores, el vestuario se lo llevó un compañero que tenía un galpón donde podía guardarlo. Las herramientas, sierras circulares, utilería, etc., las fuimos vendiendo al mejor postor. Los libros de la biblioteca y muchas cosas, que nos pareció que tenían valor, pedimos que nos dejaran dos habitaciones de la parte trasera del teatro y las guardamos allí. Y todo lo que sobraba que era mucho, lo pusimos en exposición en el *hall* del teatro y que se lo llevara cualquier integrante. Alterio creo que se llevó los recortes y críticas, otro las fotos, otro una cajonera y así. Lo que seguía quedando, lo cargamos en un camión y lo tiraron en algún relleno sanitario. Fue una especie de largo velorio, pero esforzado, trabajoso, todos estábamos emocionados, heridos, pero también liberados del tremendo esfuerzo de los últimos años. Nunca nadie reclamó nada de esas cosas que quedaron. Vaya a saber qué fue de ellas. El día de la escrituración fue tremendo. A la escribanía concurrieron compradores, vendedores y acreedores. Los compradores pagaron al escribano, quien pagó a los acreedores. Saludamos a todos. Y nos fuimos, cada cual por su lado. Seguíamos todavía con las fechas comprometidas de *La valija* que en el verano 1970/71 terminó en el teatro Florencio Sánchez de Mar del Plata. Telón.

—¿Cuáles fueron según tu opinión las múltiples causas del cierre?

—Traté de mostrar hasta aquí la actividad y la lucha que se llevó a cabo para sostener a Nuevo Teatro desde 1966 hasta su cierre definitivo. Pero creo que para explicar este cierre, hace falta hablar de las persecuciones de las dictaduras

de turno, de la enorme presión de un teatro comercial que en esa época estaba dominado por producciones de las emisoras de televisión —cada canal tenía acuerdos con uno, dos o tres teatros, en los que producían sus obras y a los que apoyaban con su poderío publicitario—, de los desentendimientos internos y de las deudas. Pero también de una crisis de crecimiento no resuelta: mientras saltábamos a la calle Corrientes, con una gran sala, en plena lucha con el teatro comercial en su propio terreno, mientras contraíamos obligaciones de una gran empresa, no teníamos un criterio empresario que nos indicara que las razones artísticas no podían hacer que una sala estuviera cerrada o inactiva. No pudimos generar la estructura organizativa que pudiera hacer frente a ese desafío, ni una actitud dialéctica ante una realidad que cada vez con más fuerza generaba en los actores la fantasía de vivir de la profesión, mientras Nuevo Teatro necesitaba que sus socios aportaran todas sus ganancias para cubrir las deudas de su crecimiento. Tal vez otras condiciones internas o externas hubieran hecho posible lo que estuvo a un paso de ser realidad, pero creo que a todos nos queda el orgullo, el cansancio y el placer de haberlo intentado hasta el final. No dije la frase que encabezaba todas las actividades de Nuevo Teatro. Era de los expresionistas alemanes: “Cuando se es joven, se debe ser joven hasta el final”. He colocado todos los datos y cifras que pude recuperar, y los que no figuran, han sido víctimas del tiempo.

—¿Cómo fue para vos la experiencia de Nuevo Teatro?

—Yo a Nuevo Teatro lo vivo como un período de aprendizaje intenso, una experiencia importantísima. Fundamental. Las bases de todo lo que sé y creo, las aprendí en el teatro independiente, a favor o en contra. Siempre lo digo. De todos esos aciertos y errores, fui aprendiendo también de gestión, y creo que siempre estuve vinculado a los aspectos artísticos, organizativos y culturales del teatro.

—¿Y qué pasó con ustedes? ¿Cómo estaban anímicamente?

—Bueno, este sería el capítulo que viene, un capítulo muy movido. Ligeros de equipaje, cada uno fue marchando hacia su nuevo desconocido destino.

CAPÍTULO 3



Once al Sur

CAPÍTULO 3 – ONCE AL SUR

La valija, en Mar del Plata – Raúl Serrano – *Ceremonia al pie del Obelisco* – Augusto Boal – Carlos Trigo y Once al Sur – Viaje a Nueva York – Asumirse director – *Buenos Aires, hoy* – Ellen Stewart y el Centro Experimental de Teatro La MaMa – El entrenamiento con Allan Winroth – Open Theatre, Bread and Puppet Theater, Performance Group, vistos en el Off-Off-Broadway – Teatro de Orilla – Nueva Orleans – Guatemala – El Salvador – Giras por Centroamérica – Jerzy Grotowski y el Festival de Wroclaw, Polonia – El Odin Teatret – Gira europea – 1° Festival Latinoamericano de Teatro de El Salvador – La necesidad de volver al país.

–¿Qué pasó cuando se cerró la etapa de Nuevo Teatro?

–Nuevo Teatro había terminado. Había quedado atrás el doloroso final. Una sensación de agotamiento feroz, de pérdida irreparable, como la muerte de un ser muy querido, pero también de alivio. Había sido tan complicada esa etapa final, que la nueva situación estaba teñida de una extraña sensación de libertad recuperada, de renacer. De que hay que esperar, pero en actitud activa.

–¿Qué hicieron en ese año?

–Bueno, Lucrecia, Basile y yo teníamos el compromiso de ir como Nuevo Teatro con *La Valija* a Mar del Plata. Como asistente vino Adrián Verdaguer, acompañado por Alicia, su mujer, los dos queridos amigos. El suegro de Adrián tenía departamento y carpa en la playa. Fuimos a parar allí. Después de la locura, un tiempito en Mar del Plata. Mar, arena, sol. Fue una buena manera de separarnos de Nuevo Teatro.

–¿Cómo conociste a Raúl Serrano?

–Raúl, cuando volvió de Rumania, se había acercado a Nuevo Teatro. Allí nos conocimos, tuvimos largas conversaciones y nos fuimos haciendo amigos. En Buenos Aires ya se habían publicado algunas cosas sobre el Método de las Acciones Físicas de Stanislavski. Hacía tiempo en las ediciones del Teatro Fray Mocho, y más cercano el libro de Toporkov *Stanislavski dirige* y cosas sueltas que aparecían y que me habían interesado y buscaba material nuevo. En esa

problemática nos encontramos. Él venía con un conocimiento importante del tema. Al cerrar Nuevo Teatro, interesado en profundizar sobre la cuestión, se armó un grupo de reflexión y estudio teórico, donde éramos unos diez actores y directores. Más tarde, Serrano nos invita, a Lucrecia y a mí, a participar de un espectáculo que iba a dirigir, con su Grupo de Estudios Teatrales –GET–, que se llamó *Ceremonia al pie del obelisco*³⁸. El autor era Walter Operto, que en 1967 había sido el primer periodista argentino en llegar a La Higuera, Bolivia, cuando ocurrió el asesinato del Che y cuya larga nota en la revista *Así* y las fotografías que la acompañaban, dieron al mundo la noticia de que el Che no había muerto en combate, sino que había estado vivo un día y asesinado por una decisión política, nos estremecieron y confirmaron la cruel noticia. La obra estaba basada en un hecho real: cuando fue la inauguración del obelisco, un anarquista, Alejandro Novoa, puso unas bombas de estruendo y pronunció un discurso de protesta. Lo llevaron a la cárcel, lo juzgaron, sentenciaron que estaba loco y lo encerraron en el manicomio. Después de treinta años, la justicia revisó el caso y lo liberaron. Nunca había estado loco. Lo mandaron ahí como una forma de castigo. A partir de ese hecho, la obra ocurre en un manicomio y se va desplegando en paralelo con la historia argentina desde la inauguración del obelisco hasta 1970, época del “gran acuerdo nacional”, impulsado por los milicos. Ya no estaba Onganía que había sido reemplazado por Levingston. El autor trabajó junto al director durante el proceso de improvisaciones y ensayos que duró unos meses, estrenando a mediados de junio de 1971, en la sala Planeta –la que había sido la sala Suipacha de Nuevo Teatro y luego vendida a Eduardo Eurnekian–. No era tan fácil separarse. Las críticas decían que la obra era de un punzante sarcasmo, que aspiraba a sintetizar un posible sentido de nuestro proceso histórico y algunas destacaron el oficio y la solvencia de los trabajos.

–¿Cómo conociste a Augusto Boal?

–Mientras esto ocurría, nos hicimos amigos con Augusto Boal, un brasileño muy encantador e inteligente, que estaba exiliado en Buenos Aires, con una gran experiencia en lo que hace al teatro popular y político, que había desarrollado con su Teatro Arena, temas que me habían interesado desde siempre. Hablamos, compartimos, me pasó materiales teóricos de él, publicados y sin publicar, intercambiamos y colaboré con él haciéndome cargo de la producción ejecutiva de *El gran acuerdo internacional del tío Patilludo*³⁹, que se presentó, también, en Sala Planeta.

—¿Y a Carlos Trigo?

—A Carlos lo conocía desde hacía mucho. Había dirigido un teatro independiente, el ABC. Un día me llamó para encontrarnos y me comentó que estaba dirigiendo dos espectáculos para un grupo que había armado una gira que tenía una serie de funciones por Centroamérica y Nueva York, Los Ángeles y seis Universidades más de Estados Unidos, gira de unos cuarenta días. El grupo se llamaba Once al Sur, fundado en 1969 por Oscar Ciccone, Adhelma Lago, Yaco Guigui y Dina Korolenco. Viajaban Oscar y Adhelma, integrantes del grupo desde su origen, María Celia Sánchez, Carlos Giordano, Enrique Glass, Rubén Otero, Carlos Trigo y Ana María Colombo, su compañera. Me dijo que tenía desentendimientos o fricciones con algunos de los actores y me proponía hacerme cargo de los ensayos y terminar lo que faltara, como un asistente de dirección un poco especial. Acepté. Terminamos de ensayar las dos obras, que eran: *Sólo un sueño de pasión* que agrupaba una serie de obras cortas de diversos autores argentinos como Pablo Palant, Julio Mauricio, Caloi, Marco Denevi, Adellach y canciones de Schussheim, Piazzolla y Viglietti; y *Esa canción es un pájaro lastimado* de Alberto Adellach. Tuvimos un buen vínculo con todos los integrantes del grupo y en abril de 1971 se fueron de gira. Me mandaron dos cartas contándome de la gira. Les había ido muy bien.

—¿Cómo fue que Lucrecia y vos viajaron?

—En agosto, recibimos una carta de Adhelma y Oscar desde Nueva York, donde nos planteaban que habían tenido tres deserciones en el grupo: Carlos Giordano, que se volvió a Buenos Aires y Carlos Trigo y Ana María Colombo que irían a Puerto Rico, con ofrecimientos de televisión. Nos proponían integrarnos al grupo a partir de octubre, Lucrecia como actriz, yo como director artístico del grupo, encarar nuevos trabajos y estudiar para homogeneizar estilos. Que había posibilidades de laburo. Lo charlamos con Lucrecia. Viajar era una buena opción. Yo no me consideraba un director, había tenido pequeñas experiencias, pero me atraía la posibilidad. Nosotros todavía estábamos con funciones de *Ceremonia al pie del obelisco* y planteamos que no podríamos viajar hasta fines de noviembre o diciembre. Contestaron que nos esperaban. Hubo más deserciones y hacían falta dos actores más. Un poco nos asustamos, pero decidimos seguir adelante. Los elegidos fueron Yaco Guigui, que no había podido viajar antes y Jorge Amosa, ambos ex-Fray Mocho.

Hicimos todos los preparativos del viaje. Y al terminar *Ceremonia...*, Yaco, Lucrecia y yo viajamos juntos primero y unos días después viajó Jorge.

—¿Cómo fue la llegada a Nueva York?

—Nos encontramos con ellos, los que quedaban, Adhelma, María Celia y Oscar, que ya habían alquilado un departamento en 418 East 9th Street, pegado al Greenwich Village, 5° piso, —como 4° para nosotros— por escalera. Éramos jóvenes. Lo habían conseguido a través de Ila, la portera del edificio, una entrerriana muy solidaria, que hacía unas empanadas riquísimas y a quien habían conocido en la Embajada Argentina. El edificio era de los típicos yanquis de película, con escaleras de incendio exteriores y el departamento era de tres ambientes grandes, cocina amplia donde comíamos los siete y calefacción tal que con nieve afuera, adentro andábamos en remera. Lo habían amueblado, decorado con colchas y cubrecamas de terciopelo, vajilla de cocina y de mesa, todo regalado porque lo iban a cambiar, o recogido de las calles los miércoles, que se tiraban muebles, heladeras, etc. y luego seguimos agregándole detalles de confort, equipos de sonido, máquina de coser, muebles lindísimos, y hasta pantalones con dinero en los bolsillos, encontrados entre las cosas para tirar en el país del despilfarro. Ya teníamos resuelto el lugar que nos hacía falta para vivir, y empezamos una etapa de profunda reflexión acerca del proyecto estético que perseguíamos, mientras ensayábamos de apuro los reemplazos de *Sólo un sueño de pasión*, para cumplir con unas funciones ya programadas. A paso más lento, fuimos buscando y encontrando una forma y una poética de la actuación y empezamos a pensar cambios en la dramaturgia. Con esta forma intermedia, hicimos unas funciones en dos teatros chicos de Nueva York: el Greenwich Mews Spanish Theatre y el Potbelly Theatre. A una de esas funciones, por no sé qué vínculo, fue Ellen Stewart, un personaje muy importante del teatro off de Broadway, animadora fundamental del Centro Experimental de Teatro La MaMa, que monopolizaba desde hacía tiempo, las expresiones teatrales que cuestionaban al *establishment*. Obras como *Hair*, ¡*America Hurrah!* y *Viet Rock* se habían estrenado allí, mostrando las preocupaciones de la agrupación. Ellen vio nuestro espectáculo. Le interesó.

—Un golpe de suerte que haya ido Ellen...

—Sí. Y también, que funcionaba muy bien el grupo de prensa y relaciones públicas. Ellen nos invitó a cenar a su casa y en un ambiente muy cordial y

relajado nos hizo una crítica muy inteligente. Habló algo de los textos y dijo que el espectáculo tenía intensidad y buena actuación, pero que había un cierto déficit en lo corporal, que debíamos trabajar y nos ofreció, a modo de beca, un taller que estaba por comenzar en La MaMa, tres veces por semana, 4 horas por la mañana, que dictaría Allan Winroth, que venía de trabajar con Jerzy Grotowski. Por supuesto, aceptamos. Esa noche también nos sorprendió con su charla el mirlo negro amaestrado que tenía Ellen en su casa.

—¿La dramaturgia de quién era?

—En ese momento estábamos armando una nueva dramaturgia para el espectáculo. Eliminamos cinco obras breves y dos canciones de *Sólo un sueño de pasión*. Cambiamos el título general del espectáculo por *Buenos Aires, hoy* que anteriormente habían usado alguna vez, incorporamos un texto de Renzo Casali, *Water Closet*, lo redujimos, le cambiamos el nombre por *El caso de Juan Rodríguez* y agregamos *Gracias a la vida*, la canción de Violeta Parra. Ese fue el comienzo del espectáculo y mantuvimos los otros textos, que eran las tres obras cortas de Adellach que integran *Homo dramáticus -Criaturas, Marcha y Palabras*— más una cuarta, *Lagartos* injertada entre las dos últimas, más las canciones que oficiaban de separadores. El espectáculo, a mi ver, ganaba en coherencia ideológica y unidad de estilo. Y fuimos trabajando mucho en la actuación, en el enriquecimiento de las imágenes escénicas y en la comunicación entre los integrantes durante la representación. Se hizo, y siempre se siguió haciendo, en castellano.

—Contame del taller de entrenamiento.

—En el taller de Allan, estaban, además de nosotros, otros actores y actrices yanquis. Fue muy importante, aprendimos muchas cosas y tomamos conciencia de un montón de detalles, que hacían a la sensación de “facilidad” o “livianidad” de la acción corporal. También el intercambio con nuestros compañeros yanquis fue enriquecedor y los espectáculos que veíamos. El trabajo que hacíamos con Allan lo incorporamos a nuestra rutina y lo reelaborábamos en las búsquedas de los ensayos. El espectáculo iba cambiando mucho. Cuando consideramos que estaba más o menos terminado, invitamos a Ellen a que lo viera, le encantó y nos ofreció presentar *Buenos Aires Hoy*⁴⁰, en uno de los locales de La MaMa, funciones que realizamos en la sala The Extensión,

–277 Park avenue south & 21 st.– los días 18, 19, 20 y 25, 26, 27 de febrero de 1972 y que se repitieron el 25 y 26 de marzo. Mientras, ensayábamos *Chau papa*⁴¹, también de Adellach, que presentamos en una función en La MaMa, y seguíamos trabajando con Allan. Ellen nos ofreció ser “La MaMa argentina” y cuando volviéramos a Buenos Aires, armar una MaMa acá. Stewart era empresaria. Pero debo decir que con nosotros fue muy generosa. Nos ofreció el curso con Allan, nos facilitó el espacio para ensayar muchas horas por día sin ningún costo, nunca nos cobró una clase, ni nada, nos becó y nos hizo críticas que nos fueron muy útiles. Toda esta historia que cuento, fue seguramente un espaldarazo importante. Y por todo ello: ¡Muchas Gracias, Ellen Stewart!

–**¿A ustedes les cambió la estética de actuación?**

–Sí, no solo pensado desde el resultado, sino que al cabo de los siete meses que estuvimos en Nueva York, se produjo un conocimiento tan profundo entre todos nosotros, que ensayábamos todos los días, muchas horas y llegamos a un nivel tan hondo en los ensayos, había tanta entrega al compañero, física y emocionalmente, tanta confianza, que eso era lo que el público veía. El espectáculo tenía mucho de todos y de cada uno de los integrantes. La construcción escénica era el resultado y el soporte para toda esa energía. Para mí, y creo que para todos nosotros, fue una época importante en muchos aspectos: éramos una comunidad, nos habíamos asumido como tal, vivíamos todos juntos, todo lo que entraba, aun las entradas por trabajos individuales iban al pozo común y lo repartíamos en partes iguales.

–**¿Cómo hacían para llevarse bien?**

–Ese también fue un trabajo importante. Lo mismo que te cuento de los ensayos, pasaba en otros órdenes. Todo lo que fuera grupal se conversaba en grupo y en el funcionamiento del grupo, lo individual juega. Y en el desarrollo individual, la confianza en el grupo también juega. Una de las experiencias más interesantes fue la de la convivencia, aprender la convivencia, hablar de la convivencia. Un material riquísimo eran las charlas internas, ridículas algunas: “¿Por qué tengo que sacar yo los pendejos que vos dejás en la bañadera?” o “tenemos un chocolate, que se divide en 8, somos 7, ¿qué se hace con el que sobra?” o “si yo no quiero ¿lo puedo donar?”, por ejemplo, que hacen a la

convivencia y de lo cual íbamos aprendiendo todos un montón y fijando reglas para una sociedad más justa. Cómo hacer la mía, sin joder a los demás y aprender también que nuestro trabajo grupal no significa que deba coincidir en todo lo demás con el otro. Teníamos un funcionamiento básico, que empezamos a hacer en Nueva York. Jorge era el “contador”, manejaba el dinero y era riguroso. Si nos tocaban 53,25 a cada uno, así lo repartía, con los 0,25. Las decisiones eran siempre del grupo. Todo en partes iguales. Todo se conversaba, a veces se iba guardando para tener un pozo de reserva. Yaco, Lucrecia y María Celia se ocupaban del grupo hacia adentro y afuera, que había que comprar, que necesitábamos resolver, etc. Adhelma y Oscar que eran pareja, se ocupaban de la correspondencia y las relaciones públicas, yo me ocupaba de lo artístico, cultural e ideológico. Cada uno fue haciendo su tarea más fácil y eficiente. Las tareas del hogar las hacíamos por turnos rotativos, a la mañana y a la noche, un día uno barría, otro cocinaba, o lavaba los platos, etc.

—¿Cómo eran los ensayos?

—En Nueva York preparamos durante siete meses los cuatro espectáculos que llevaríamos a la gira por Centroamérica. Nos levantábamos, desayunábamos e íbamos caminando hasta La MaMa que estaba a seis cuadras más o menos, era un lugar muy grande, tenía varias salas, estaba en la 2ª Avenida y calle 5, hacíamos el taller con Allan y estábamos en un óptimo estado físico. Después ensayábamos y/o estudiábamos, que a veces era leer un material, conocerlo, comprenderlo, qué vio, qué leyó cada uno y muchas veces era trabajar con el cuerpo, improvisar sobre temas, relaciones, cómo comunicar con el cuerpo, sin palabras, incorporar acciones físicas obligatorias en distintas situaciones, etc. Y a la noche hacíamos función, cuando teníamos. En Nueva York hacíamos funciones en distintas organizaciones de la ciudad, o viajábamos a universidades y teatros del interior. Continuamos siempre con ese funcionamiento: con temas vinculados al teatro, a temas ideológicos, a la teoría del arte y la comunicación, o a la realidad social que íbamos conociendo. También tuvimos la suerte de ver algunos grupos fundamentales del teatro norteamericano de ese momento, como el Open Theatre, que dirigía Joseph Chaikin, formado en el Living Theatre, que ya no estaba en Estados Unidos; el Bread and Puppet Theater, creado por Peter Schumann con sus muñecos gigantes de tres y cinco metros y de todo tamaño y sus ideas casi místicas, de tanta importancia en las grandes manifestaciones contra la guerra de Vietnam

y también el Performance Group, liderado por Richard Schechner en su histórico local Performing Garage y otros grupos del Off-Off-Broadway, que nos impresionaron fuertemente y nos influenciaron con sus búsquedas. Toda esa experiencia de Once al Sur fue muy fuerte, estábamos 24 horas por día juntos, en clave de teatro y fue de mucho crecimiento para todos nosotros. Habíamos llegado a un grado de funcionamiento óptimo.

–¿Cómo conociste al grupo Teatro de Orilla?

–En ese momento, habíamos tomado contacto con un grupo de teatro portorriqueño independentista, Teatro de Orilla, que habían visto una función de *Buenos Aires, hoy* y nos invitaron a conversar. En esa charla, nos propusieron que yo dirija un espectáculo con ellos. Se resolvió que lo hiciera. Comenzamos por hacer unos trabajos de integración y actuación con el grupo, mientras íbamos armando los textos del espectáculo con Víctor Fragozo –integrante del grupo y referente del teatro portorriqueño en Nueva York– a partir de textos de narrativa y algunos teatrales de autores de Puerto Rico, como Pedro Juan Soto y José L. González, y también a partir de improvisaciones sobre situaciones cotidianas de los portorriqueños en Nueva York, incluimos canciones de Antonio Cabán, Bernardo, Damián Sánchez y Atahualpa Yupanqui. Me enteré por ellos y me interesó mucho en aquella época, la compleja problemática portorriqueña: durante cuatro siglos cultura española, formando parte de las provincias de ultramar de España. Luego, Estados Unidos se apropia de Puerto Rico en la guerra EEUU - España, en 1898, para terminar teniendo ese estatus esquizofrénico de “estado libre asociado”, que sintetizado sería: Son territorio de EEUU, pero no votan para elegir al presidente. Volviendo al Teatro de Orilla, el espectáculo se llamó *¿Este tren para en Delancey?*⁴². Delancey es una estación del endemoniado sistema del metro de Nueva York. Ensayamos unos meses con mucho placer y estrenamos en el local donde funcionaba el grupo: 214 Este Calle 2 –NY–. Luego del estreno, que resultó movilizante para los espectadores boricuas, que se encontraban con sus problemas en escena, me dieron u\$s 5.000 por el trabajo de dirección. Yo primero me negué, nunca habíamos hablado de eso, pero ellos me explicaron que tenían un subsidio del New York State Council for the Arts, y que si no me lo pagaban lo tenían que devolver. Por lo que acepté el pago, que ingresó a las arcas grupales, como todo lo que entrara por cualquier concepto.

–Estamos hablando del año 1972.

–Sí, tuvimos muy buenos comentarios en distintas presentaciones en Nueva York y otros lugares de Estados Unidos donde estuvimos. Nos invitaron al Festival de Teatro de Las Naciones, en Francia, al que no pudimos ir por tema de fechas y al Festival de Wroclaw, Polonia, para octubre de 1973. En Wroclaw funcionaba el Teatro Laboratorio, dirigido por Jerzy Grotowski. Y era objeto de la atención del mundo teatral. Ya había leído en Buenos Aires su libro *Hacia un Teatro Pobre* y fue también objeto de estudio de Once al Sur. Y de investigación corporal. Eso aumentaba nuestro interés por esa invitación. Durante nuestra estadía en Nueva York, pasó por allí Augusto Boal, con Cecilia –su mujer– y su hijo. Nos vimos unos días. Nos trajo algún libro suyo y siguió viaje para Europa. Para cubrir parte de ese tiempo de espera antes del viaje a Polonia ya estaba organizada por Adhelma y Oscar, una gira por Centroamérica. Antes de abandonar Nueva York hicimos un trabajo de doblaje de dibujitos animados en español. Con lo ganado nos compramos un auto enorme, una Chevrolet Station Wagon 69, caja automática, con tres filas de asientos. Dejamos un montón de cosas en Nueva York, porque pensábamos volver y nunca volvimos. Salimos de Manhattan hacia Guatemala, con esperanza de arreglar alguna función en México DC. Llevábamos *Buenos Aires, hoy* y *Chau papá*, el espectáculo de Adellach que habíamos ensayado y presentado en La MaMa y donde yo hacía, como actor, el personaje del funebrero; una nueva puesta de *La valija*⁴³, que habíamos hecho en Nuevo Teatro Lucrecia y yo, ahora con nueva puesta y Oscar en el personaje de Horacio Herrera y por último, una obra para niños de la brasileña María Clara Machado: *Plufi, el fantasmita*⁴⁴ que dirigía Oscar Ciccone y donde yo cubría el rol de Tío Gerundio.

–¿Cómo fue el viaje hacia el Sur?

–De Manhattan salimos con el plan de llegar hasta Nueva Orleans sin parar. Unos 2100 kilómetros. Había turnos organizados de manejo, acompañante, etc. El tercer asiento estaba destinado para que el primero en tomar el volante pudiera dormir cómodo. Antes de llegar a Nueva Orleans, aunque ya en el profundo sur de EEUU, en una de las comunes paradas para descansar un poco y tomar o comer algo, cuando íbamos a entrar al lugar nos tropezamos en la puerta con un cartelito que decía más o menos: “Todo lo que los *niger* –que es un despectivo de negro– consuman en este local será donado a la organización local del Ku Kux

Klan". Ya hacía casi 20 años que la Suprema Corte de EEUU había dictaminado que la discriminación racial en los colegios públicos era inconstitucional y ocho años que la ley de derechos civiles prohibía la discriminación. Pero no estaba prohibido que lo que consumieran los *niger* se donara al Ku Kux Klan, para que los asesinaran. No resultaba muy acogedor. Aunque sí muy representativo de la hipocresía del gran país del Norte. Seguimos ruta sin comer hasta encontrar otro lugar con mejor onda. Paramos un día o dos en Nueva Orleans, paseamos por la calle Bourbon, donde mujeres desnudas se hamacaban y salían por las ventanas de los locales, como atracción de los shows y fuimos al Preservation Hall, un local histórico de los inicios del Jazz. Dormimos en un hotelito y continuamos el viaje. Hasta la frontera con México no hubo inconvenientes. La aduana para entrar fue interminable. El auto estaba repleto. Por fin continuamos viaje. A poco de andar, un reventón. Cambiamos la cubierta y rápidamente... otro reventón. No teníamos más gomas de auxilio. Allí nos enteramos que las cubiertas de Estados Unidos eran de dos telas y mientras íbamos por las perfectas autopistas yanquis, ningún problema. Pero en pocos kilómetros de rutas al sur del Río Bravo, tuvimos que cambiar todas las cubiertas, por otras que aguantaran la dura vida latinoamericana. Ya en México, queríamos hacer funciones en el DC, pero el gremio de actores es bravísimo.

-¿No les permitió?

-No, no es que no nos permitió, pero nos exigían, por ser elenco extranjero, contratar a ocho actores mexicanos y no nos daba el cuero para contratar actores mexicanos y además vivir nosotros, entonces anduvimos un poco de paseo por México y continuamos acercándonos a Guatemala, donde ya teníamos arregladas funciones en el teatro GADEM. Estrenamos una obra por semana y la obra para niños. Se fueron agregando nuevas presentaciones hasta multiplicar todos los planes y estuvimos con funciones junio, julio y agosto del 72. Mientras, íbamos ensayando un espectáculo de café concert *Juglares de medianoche*⁴⁵ que más tarde estrenamos en un lugar llamado El Bodegón y en otro momento llevamos a Honduras.

-¿Qué pasó en Guatemala?

-Fue una revolución teatral. Entonces nos ofrecieron dirigir un espectáculo para el Festival de Antigua Guatemala, algo totalmente distinto a lo que

estábamos haciendo. En esa época este Festival era el evento artístico más importante del año, lo llamaban pomposamente “Festival Permanente de Cultura”, y el presidente Honorario, era el general Carlos Arana Osorio, presidente de la República –parece un chiste de Les Luthiers–. La presidenta Ejecutiva era la Licenciada Eunice Lima, que había visto todos nuestros espectáculos y fue la que nos lo propuso. Antigua Guatemala es una ciudad hermosísima, patrimonio de la humanidad, que fue parcialmente destruida por un terremoto en 1773. Lo del terremoto viene a cuento, porque las funciones se hacían en un auditorio gigante, para 4500 personas, que habían construido, con un gran escenario de 24 metros de ancho, en cuyo fondo estaba la fachada de la iglesia de la Santa Cruz que había quedado en pie. Todo el resto del edificio y muchas otras construcciones se habían caído durante el terremoto. Era un escenario hermoso. En ese festival y en ese espacio, se hacían los espectáculos grandes, que ese año eran *Estampas del Popol Vuh*, concebido como un ballet-drama, dirigido por un director guatemalteco: Jorge Sarmientos, a quien conocíamos desde nuestra llegada, director del Teatro de Arte de la Universidad de Guatemala; *Carmina Burana*, hecho por El Ballet Guatemala; *El Paabanc*, fiesta indígena Maya-Kekchi, por el Ballet Moderno y Folklórico y actividades musicales con la Sinfónica Nacional y el coro Nacional. Además de eso había muchísimas otras actividades en diversos horarios y diversos espacios, relacionados a letras, plástica, teatro, música, danza, etc. Luego de pensarlo un poco y de conversar las condiciones económicas, les propusimos hacer una versión de *Fuenteovejuna*⁴⁶, convinimos en 25.000 dólares por dirección, ensayos, cuatro funciones y la producción ejecutiva. Nosotros haríamos además los personajes principales, Laurencia lo hacía Lucrecia; el comendador, Jorge; Jacinta, Adhelma; Mengo, Oscar; Flores, Yaco; María Celia, escenografía y vestuario, y dirección, yo. Para todos los otros personajes y para hacer el pueblo en escena, invitamos a actores de Guatemala, y para las realizaciones, artesanos locales, de cuyos salarios se ocupaba el festival. En definitiva la hicimos con 82 actores, más caballos, bueyes, carretas, perros, ovejas, gallinas, etc. Quiero hacer una mención especial para el trabajo de María Celia, que era escenógrafa y vestuarista y tomó a su cargo ambas tareas de la obra, con una ayudante guatemalteca. Trabajo monumental por la cantidad de personajes a vestir y la cantidad de utilería que todos esos personajes requerían. Otra mención para Adhelma que además de su personaje, fue la asistente de dirección y coordinó las multitudes.

-¿Qué me podés contar de la dirección?

-Hicimos una versión de *Once al Sur*, simplificando el texto clásico. La fachada de la iglesia, que tenía al centro un gran Portón de dos hojas, era el Palacio del Comendador y estaba al fondo del escenario. Cuando Fernán Gómez entraba a escena, venía de fuera del escenario, a caballo igual que sus lugartenientes Flores, Ortuño y otros soldados custodiando tres carretas con bueyes que traían los botines de su conquista, atravesaban el pueblito y la feria de Fuenteovejuna, que estaban a ambos costados del escenario y luego desaparecían todos tras los portales del palacio. Más tarde, de la ventanita más alta de la fachada, tirarían al comendador durante la revuelta y en un escenario alto, como si fuera dentro del palacio, la sala de torturas, donde el pesquisidor torturaba e interrogaba: “¿Quién mató al Comendador?”. Y los torturados contestaban las inspiradas palabras de Lope: “Fuenteovejuna, Señor”. Todo un pueblo solidario en la lucha contra la tiranía.

-¿El festival era latinoamericano?

-Había algunas obras de otros países de la zona, pero los principales espectáculos eran de Guatemala. Para mí fue un trabajo increíble. Nunca había dirigido espectáculos multitudinarios. Tenía que dirigir con megáfono porque eran tantos que no me escuchaban cuando quería parar el ensayo. Le puse mucha garra, como dicen ahora. Trabajamos mucho en que la multitud estuviera viva. Hicimos familias, noviazgos, amistades, enemistades, etc. entre los personajes del pueblo. Y, en otros horarios, trabajamos mucho con los personajes de la obra. Y quedó bien. Nos fue bárbaro con ese espectáculo. Una crítica firmada por Isabel de los Ángeles Ruano acerca del Festival comienza diciendo: “La más importante obra de teatro del V Festival, *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, fue estrenada el jueves 30 de noviembre a las 21 horas, en las ruinas de la Santa Cruz, habiendo conquistado un éxito espectacular por su inmenso realismo y la calidad dramática de los ejecutantes. (...) El haber llevado a los majestuosos escenarios de la Antigua Guatemala, esta obra, constituye quizás uno de los grandes aciertos de los organizadores de este V Festival, y un rotundo éxito para el grupo argentino *Once al Sur* y los primeros actores guatemaltecos que intervienen en su reparto, así como para los setenta actores integrantes del pueblo de *Fuenteovejuna* en la obra”. La crítica ocupó una página completa del diario. En esa época Guatemala tenía más del 50 %

de población indígena pura, sin mezclas. Los nativos hablaban en sus muchos idiomas mayas, el más extendido era el náhuatl. Eran muy amables, pero impenetrables. Hacían las cuentas de lo que te vendían con su propio sistema matemático, que es vigesimal y muy simple, consiste en puntos, que valen 1, rayas y una escala. 5 puntos = 1 raya. 4 rayas = un punto arriba. Los mayas usan semillas y ramitas. En aquel momento se estaban llevando a cabo con mucho éxito las primeras experiencias de enseñar matemáticas en las escuelas, con el sistema maya. Recorrimos todos los pueblos indígenas, cada uno con sus ropas y huipiles bordados, los de cada pueblo todos en los mismos colores, sus mercados increíbles, llenos de humos ceremoniales. Una cultura ancestral, pero viva y latiendo. Y descubríamos en los cerros sus altares “ocultos”. En el tiempo de nuestra estadía hicimos relaciones y ofrecimos espectáculos en barrios muy populares, algunas en el barrio donde era cura párroco, el padre Chemita. Íbamos a la Iglesia y actuábamos arriba de las andas de las procesiones, convertidas en escenario. En todos lados tuvimos experiencias interesantes y transformadoras. Y mientras estábamos en Guatemala, Roberto Salomón, que era director de la Escuela de Teatro de El Salvador, y había visto nuestros espectáculos, y habíamos conversado, nos ofreció ir a dar clases a esa escuela pública salvadoreña. Un nuevo desafío, diferente, que asumimos. Terminamos en Guatemala en diciembre, luego del Festival de Antigua. Un periodista, Enrique Wyld, publicó una nota en su diario que tituló “Adiós Once al Sur”, que decía: “Siete artistas argentinos. Llegaron a Guatemala, han trabajado entre nosotros por medio año consecutivo y nos han dado lo mejor de sí mismos, su propio corazón plasmado en trabajo artístico que ha expandido nuestro espíritu. Adhelma Lago, María Celia Sánchez, Lucrecia Capello, Oscar Ciccone, Rubens W. Correa, Jorge Amosa, Yaco Guigui. Realizaron una larga temporada en el Teatro Gadem, durante la cual proyectaron una serie de técnicas y experimentos. Se atrevieron a montar Café-Concert en ‘El bodegón’. Impartieron cursos de perfeccionamiento teatral a docenas de agradecidos alumnos. Finalmente corrieron al frente del monumental montaje de *Fuenteovejuna* en el V Festival de Antigua. Un grupo sin alardes, llenos de sencillez y de gran rango artístico. Se van. A Europa, al mundo. A seguir en su vida de esparcir oro y plata astrales por donde quiera pasan. Nos dejaron mucho. Pero se llevan también mucho. Porque se llevan el amor de Guatemala, el afecto impercedero de quienes tuvimos la suerte de tratarlos y quererlos”. Nos emocionó. María Celia, que cuando comenzó la gira, estaba con problemas en su matrimonio, tras dos años de relación epistolar se había vuelto a enamorar

de su marido y decidió volver a Buenos Aires, y recomenzar su relación. Decisión acertada, tuvieron una hija y aún continúan en buena relación. María Celia, volvió a Buenos Aires. Adhelma y Oscar viajaron con ella, de paseo. Yaco y Constanza —su pareja guatemalteca, que después tuvieron hijos y continúan juntos en México—, más Lucrecia y yo nos fuimos, con el auto, a la selva del Petén y las ruinas de Tikal, una de las más hermosas y monumentales que vi con las estructuras de las construcciones de piedra donde vivía la gente del pueblo. En esa época desde lo alto de una de las pirámides se veía la selva inmensa donde sobresalían muchos picos de pirámides todavía no “descubiertas”. De ahí pasamos a Belice. Era absurda esa colonia tropical de población negra, donde se pagaba con libras esterlinas con el rostro de la reina Isabel, la misma que murió hace poco tiempo. Luego fuimos a Yucatán, con las ruinas mayas y aztecas de Tulum, Uxmal, Chichén Itzá, Palenque y luego Mérida con sus vestidos blancos con flores bordadas multicolores.

—¿Entonces fueron a El Salvador a dar clases?

—Sí, después de esas vacaciones, cuando volvimos a El Salvador, se planteó el tema de ponernos de acuerdo, entre nosotros y con Roberto Salomón, para dictar las clases. Qué materias podía asumir cada uno, qué temas, qué contenidos, cuáles eran para nosotros los objetivos principales de cada materia y del total, tener un discurso común, que las distintas materias no plantearan confusiones para los alumnos, y que las habilidades de cada uno de nosotros sirvieran mejor para determinadas materias. Un enfoque común fue que la escuela no sería académica sino fuertemente basada en el trabajo práctico.

—¿Era una escuela universitaria de arte?

—Era una escuela secundaria. Antes de que nosotros llegáramos a El Salvador, hubo una reforma educativa impulsada por un ministro de Educación, Walter Béneke, basada en una serie de bachilleratos técnicos de distintos tipos y por alguna razón, tal vez vinculada a que Béneke tenía escritas varias obras de teatro. La reforma incluyó la creación de un Centro Nacional de Arte —CENAR— con tres departamentos: Escuela de teatro, Escuela de plástica y Escuela de música. Comenzó a funcionar en 1970. En nuestro primer año en San Salvador, participamos como invitados especiales del III

Festival Internacional de Música, que tuvo como Invitado de Honor a Alberto Ginastera, con quien entablamos una cordial relación, como también con su esposa Aurora Nátola Ginastera. En San Salvador conocimos y conversamos mucho con Roberto Rossellini, que ya estaba dedicado al cine documental y estaba en El Salvador invitado por la TV Educativa, al que Lucrecia un día le comentó: “Qué hermosa película *Milagro en Milán*” –queriendo decir *Roma ciudad abierta*–, a lo que Rossellini respondió: “Siamo amici, siamo amici”. En ese año 1973, asistí al Festival de Manizales, donde había mucha efervescencia y polémicas, me reencontré allí con Augusto Boal, con María Escudero y su grupo Libre Teatro Libre y conocí personalmente a los colombianos Enrique Buenaventura y Santiago García, de quienes conocía su trabajo y con quienes conversamos largamente.

–¿Cómo siguieron las giras?

–En 1973 y en 1974, además de pequeñas giras por Centro América, y la gira por Europa, estuvimos dando clases en El Salvador casi todo el período lectivo. Desarrollamos una hermosa relación con los docentes salvadoreños: Roberto Salomón, Pedro Portillo, Rafael Rodríguez, Roberto Galicia, que nos diseñó un hermoso poster para la gira por Europa, Roberto Hueso y Magda Aguilar, directora general del Centro de Arte. Yo creo que esa escuela y nuestra estadía allí, para nosotros fue fuerte y transformadora, por el tipo de alumnado, por el tipo de vínculo que se entabló y por la realidad social y a su vez, para ellos, que la mayoría fueron después importantes animadores de la escena teatral Salvadoreña, y por lo tanto, muy importantes en el desarrollo del teatro de El Salvador.

–¿Antes estaba muy retrasado el esquema de enseñanza de teatro?

–Sí. Antes del CENAR, sí. El profesor de teatro de El Salvador, exiliado de la guerra civil española y que había mantenido “encendida la antorcha” en medio de la oscuridad, era un viejito divino, a quien todos llamaban cariñosamente el maestro Barbero, que también era profesor del CENAR, pero se había quedado en el Teatro español del 36. Los que vinieron después, ya a la Escuela de Teatro, también españoles, el matrimonio Malonda, eran más modernos, brechtianos e interesados en la Creación colectiva que se estaba desarrollando en Colombia por esos años. Habían estado dos años o tres y se volvían a España.

–Ustedes reformaron la educación artística.

–Yo creo que la educación artística nos modificó a nosotros. El Salvador era, y sigue siendo, un país muy pobre, muy poco territorio y mucha población. Todo el país tiene unos 20.000 km². Y tenía en esa época unos 5.000.000 de habitantes, algo así como 250 por km². Había muchos alumnos del interior profundo del país. Campesinos, hijos de campesinos. Recuerdo el caso de un alumno, que nunca había usado calzado en su vida. Y cuando venía a San Salvador para ingresar a la escuela de teatro, los vecinos del pueblo hicieron una “vaquita” para comprarle un par de zapatillas. Había también estudiantes de clase media y media baja y alguno tal vez, los menos, clase media, con algo de dinero. Ese fue para nosotros un choque cultural muy fuerte. Cómo integrar esas diferentes realidades. Qué era para cada uno de ellos la cultura o el teatro. ¿Para qué el teatro? Y además, el país dejaba ver ya los síntomas y la crisis política e institucional, de lo que pocos años después sería la guerra civil de El Salvador, que comenzó en 1980 –cinco años después de nuestra estadía– duró doce años y se llevó 75.000 vidas. Varios de nuestros alumnos participaron, otros se exiliaron y algunos murieron en esa guerra. Para complicar las cosas, en la escuela, además de los que entrarían a primer año, había ya alumnos de segundo año y de tercero. Nos propusimos primero una especie de nivelación alrededor de conceptos básicos y notando su predisposición hacia lo político, uno de los ejes centrales fue: El teatro político debe tratar de ser primero buen teatro y además, político. Discutimos mucho con los alumnos acerca de las múltiples caras de la verdad teatral. De cómo en cada situación pueden servir distintas propuestas estéticas. El panfleto, es bueno, pero para repartir en la plaza, impreso. El actor, con su cuerpo y las palabras del autor, es el protagonista fundamental del hecho teatral, produce signos y el espectador construye el significado de esos signos, según su experiencia y su horizonte cultural. El signo artístico es multívoco, no tiene un solo significado. Tiene muchos. Fuimos construyendo en ese primer año una relación, no exenta de conflictos, pero que se fue volviendo más sólida y apasionada. Ese primer año los alumnos de segundo y tercero prepararon cinco espectáculos de distintos estilos: *Berenjenas* –17 cuentos breves en pantomima– dirección: Yaco Guigui y Pedro Portillo; *Picnic en el Campo de Batalla*, de Fernando Arrabal, dirección: Oscar Ciccone; *Manzanas para Eva* de Manuel Gómez García, no recuerdo quién la dirigió, probablemente Salomón; *Historias con Chéjov*, –cuatro cuentos de Chéjov, versión teatral de Gabriel Arout–, dirección: Yaco Guigui y Jorge Aмосa; *Los de la mesa 10*, de Osvaldo Dragún, dirección: Lucrecia Capello.

-Entonces vino el viaje a Europa.

-Después de esos estrenos terminaba el primer ciclo y nos marchamos a Europa. Teníamos pasajes por Air Bahamas. Nuestro primer vuelo, El Salvador - Bahamas, llegó con atraso. El vuelo a Luxemburgo ya se había ido, así que no tuvimos más remedio que aceptar un día de hotel, pagado por la empresa, donde a los pies de nuestra ventana, el mar acariciaba una divina playita del Caribe. Por fin, Luxemburgo. Teníamos unos días hasta tomar el tren en Frankfurt rumbo a Wroclaw, Polonia. Habíamos reservado unos días para España, pero no nos dejaron actuar, porque había censura previa, mandamos el libro y nos dijeron que no se autorizaba nuestra presentación. Todavía estaba Franco. Alquilamos una combi en Luxemburgo, que devolveríamos en Frankfurt. Fuimos de paseo por Austria y Francia. Quisimos pagar con dólares y conocimos el malhumor francés. Nos quedamos unos días en París, pasamos por Alemania y llegamos a Frankfurt. En la estación, descargamos las cosas de la combi. Un changador nos ayudó y tratamos de comunicarnos en inglés con él, para averiguar dónde era la dirección en que debíamos devolver el vehículo. No había caso. Yaco que hablaba idish intentó, porque se parece al alemán. Con esfuerzo de ambas partes consiguió que le explicara y entender. Cuando Yaco se dio vuelta y comenzó a explicarnos, el changador exclamó: “¡Pero me cago en la hostia! Que ustedes hablan en español!”. Era uno de los tantos españoles sin trabajo, que se iban a Alemania en busca de unos marcos para pagar sus porotos. Yo marché raudo a devolver la combi. Cuando llegué, estaba cerrado. Tuve que esperar media hora hasta que abrieran. Esperé. Hice la devolución. Volví a la estación. El tren ya había partido. Un día en Frankfurt, solo, barrio del puerto. Vidrieras en la vereda con fotos pornográficas, pero muy pornográficas. Restaurante con mozos que no hablaban nada de inglés. Elegí cualquier cosa. Por el precio. Me trajeron algo. Lo comí. Busqué dónde dormir y al día siguiente a la mañana, tomé el tren para Polonia. Nadie me hablaba. Apenas cruzamos la frontera con Polonia comenzaron a subir al tren, muchos polacos que tenían ganas de entenderme. Charlábamos, como si nos entenderíamos, nos reíamos, me entendían, festejábamos entender la palabra teatro, con una bebida que llamaban “Mariposa”, que tenía ya no me acuerdo cuantos grados, pero muchísimos, dormí como un santo y por fin llegué, un día después que los otros, a destino.

-¿Cómo empezó la gira?

-La primera etapa de la gira sería el Festival de Wroclav. Lo organizaba la Asociación Nacional de Estudiantes Polacos. Y se llamaba Festival del Teatro Abierto. “Símbolo de la actitud social del artista, que determinará la imagen del teatro de mañana” decía un texto del programa. Participaban cinco grupos polacos: Kalambur, Pleonazmus, STG, Teatro 77 y Ósmego Dnia, University Theatre de Hungría; Theatre de L’Homme de Canadá; Freies Theatre de Alemania Federal; Odin Theatre de Dinamarca; Triple Action Theatre de Gran Bretaña; Teatro A Comuna de Portugal; La Cuadra de España; Theatre Creation de Suiza, Divadlo Slovo de Checoslovaquia; Studio de la URSS, Podul de Rumania; Studentina de Bulgaria; Tenjo Sajiki de Japón; Uniao e Olho vivo de Brasil; y nosotros, Once al Sur, de Argentina. Llegamos al festival, ahí lo conocimos a Grotowski. Dio una larga charla para los integrantes del festival. Antes de comenzar señaló unas reglas: Fotografías, solo cinco minutos, o diez, no recuerdo. Luego no más fotos. Está prohibido fumar. Él primero haría su exposición y luego aceptaría preguntas. Comenzó su disertación, brillante. Tenía sus ideas muy claras. Fumó muchísimo, él sólo, a pesar de su propia prohibición. Eso no me gustó nada. Aunque sigo considerando que es uno de los grandes pensadores del teatro del siglo XX, no me gustan los divismos. También estuvimos invitados a ver una función del que resultó ser su último espectáculo: *Apocalipsis Cum Figuris*. La concepción del espectáculo y todos los actores eran muy buenos. Pero tuvimos oportunidad de ver a un genio, un loco, uno de los mejores actores que vi en mi vida. Por supuesto hablo de Ryszard Cieslak. Un actor extraordinario, de un magnetismo increíble, con un cuerpo fuerte, capaz de accionar de una manera que parecería imposible. Carreras desaforadas en círculo, con otro actor llevado en hombros, caídas de rodillas, una tras otra, donde uno creía ver como estallaban las rótulas, etc. Lo que Grotowski proclamaba, que el cuerpo no debía ser un límite, convertido en una realidad casi mágica. También me acordé de Meyerhold que definía al actor como un atleta emocional.

-¿Cómo siguió la participación del grupo en Polonia?

-Luego tuvimos nuestra participación en el Festival, los días 25 y 28 de octubre de 1973, en el teatro Wspolczesny. Ellen Stewart viajó especialmente desde Roma para presentar al grupo Once al Sur, la MaMa argentina, en la

noche del estreno. Se trató del primer grupo hispanoamericano que se presentaba en Polonia. Las críticas fueron excelentes. Un diario tituló Dinamarca y Argentina, destacando la presencia en el Festival del Odín Theatre de Dinamarca, dirigido por Eugenio Barba –discípulo de Grotowski– y la nuestra. Tomo un párrafo: “Los argentinos actúan extraordinariamente. En suma, muestran un magnífico teatro de verdadera ‘crueldad’”. Otro crítico señalaba: “He vivido impresiones muy fuertes. Me gustaron los intérpretes. Estoy de acuerdo con la proposición de los argentinos, aunque no todo fue fácil de aceptar sin discusión”. La crítica de Trybuna Ludu, decía: “Si tuviéramos que hacer una evaluación de los mejores grupos presentados en el Festival, podríamos decir que Argentina y Portugal están entre los primeros”. Después de Wrocław, gira por Gliwice, Katowice, Rzeszow, Cracovia, Varsovia, –donde actuamos en el Teatro Stodola y en la Unión de Estudiantes Polacos–. En esa función nos ocurrió algo fuera de lo común. En la primera parte del espectáculo, “la historia de Juan Rodríguez”, había una escena de tortura y dejaban tirado al actor, que era Yaco y un espectador se metió en escena cuando terminaba la situación, lo protegió, tomó al actor torturado en su regazo, lo consolaba y acariciaba; luego entró alguien de la organización y con mucha amabilidad, sacó al espectador, que lloraba, lo llevó afuera, lo calmaron y al rato volvió a entrar. La “Escuela Superior de Arte Dramático” de Varsovia nos invitó a dar una charla sobre “El teatro en Latinoamérica” y a un encuentro para intercambiar métodos de trabajo. Por último, Lublin. Todo del 30 de octubre al 12 de noviembre. Señalo párrafos de críticas de distintas ciudades de Polonia: “Es difícil expresar con palabras las impresiones que nos dejó el Grupo Once al Sur”. “*Buenos Aires, hoy* se eleva al nivel de significativas predicciones. Dice más que los gruesos libros del lugar histórico en el cual se encuentran los habitantes de América latina...”. “Magníficos artistas, llenos de verdad y fuego interior, con una fuerza difícil de encontrar”. “Los argentinos nos enseñaron un teatro tan brutal, reflejando la verdad de sus tiempos, que se me secaba la garganta”. “*Buenos Aires, hoy* revela, en forma horrorizante la situación y la tragedia del individuo ante la fuerza y la humillación”. “Nadie puede observar su obra con fría objetividad. En cada gesto de ellos se refleja una gran carga de emoción y de pasión”.

–¿Después fueron a otros países?

–Ya teníamos comprometidas una serie de funciones en Italia. Pero al vernos en el festival nos invitaron a varios países de Europa. Razones de tiempo nos impidieron aceptarlas en su totalidad, limitando nuestra gira a los siguientes

puntos: Hungría, Yugoslavia y Suiza. Más Italia. O sea, se nos armó una gira buenísima. En Yugoslavia nos presentamos en el XII Festival Internacional de Teatro en Zagreb. 13, 14, 15, 16 de noviembre, funciones en Lapidaria, Teatro ITD, Centro Internacional de Estudiantes y Facultad de Filosofía. En Hungría, en la Universidad Técnica de Budapest. Del 20 al 24 de noviembre. Además de las presentaciones se realizaron encuentros con directores y actores. A raíz de nuestra labor, la Universidad nos otorgó “la medalla por trabajo artístico destacado”.

—¿Qué obras hicieron?

—*Buenos Aires, hoy* fue el único espectáculo que llevamos por toda Europa, porque era un espectáculo que se pensó en Nueva York, para cualquier público. Aunque tenía textos en español, era muy visual, las intenciones del texto se entendían en cualquier idioma, tenía música, canciones y era políticamente claro. Volviendo a la gira. De Hungría, partimos hacia Italia. Allí estuvimos más de un mes. Del 26 al 30 de noviembre en Padua —Teatro Verdi y Universidad de Padua—, del 6 al 12 de diciembre en Roma —Teatro De Tollis, Cuartieri La Magliana y Universidad Católica—, del 14 al 16 de diciembre en Palermo, Sicilia —Teatro Libero—. Del 19 al 22 de diciembre otra vez en Roma —Teatro Centocelle—. 24 de diciembre en Florencia —*Natale per il Chili*— Navidad para Chile, tres presentaciones callejeras para recaudar fondos para los refugiados chilenos que huían de la dictadura de Pinochet. 28 al 31 de diciembre en Roma —Folkstudio y Dopolavoro Inail— y por último del 3 al 6 de enero de 1974 en Milán —Teatro Officina—. En medio de ese trajín nos las ingeniamos para ir dos o tres días a Venecia. Antes de una de las funciones del Teatro Centocelle en Roma, llegó uno de los organizadores con unas botellas de *champagne* y pan dulce, diciendo: “¡Vamos a festejar!”. Así nos enteramos que ETA le había puesto una bomba a Luis Carrero Blanco, Presidente del Gobierno español y casi seguro sucesor de Franco y que su auto había quedado en la azotea de un convento. Festejamos. ¡Qué ocasión para hacer un brindis! Quiero recoger algunos fragmentos de críticas de Italia. “Un teatro político que se expresa por imágenes”. “La actriz Lucrecia Capello pudo llorar realmente sobre la escena y su conmoción no es sino el signo indeleble de una lograda madurez política”. “Lo que distingue a *Once al Sur* es la excepcional capacidad de fusión de sus medios expresivos y la inmediatez comunicativa”. “Se alza un son dulcísimo, con vagos ecos brechtianos, cantado por Adhelma Lago”. “Reelaboraciones,

breves y concisas, que ilustran temas particularmente significativos de la realidad social y política de nuestro tiempo: la violencia, el embrutecimiento del consumismo, la represión, la desmistificación de la religión, que —para evitar todo riesgo de banalidad— requieren un tratamiento de alto nivel. Once al Sur supera fácilmente esta prueba”. “Para el grupo argentino el cuerpo representa el principal medio expresivo”. “Lo que nos interesa, en particular, es el estilo teatral del espectáculo argentino. Y aquí es necesario reconocer que, en absoluta pobreza o, mejor dicho, ausencia de elementos escenográficos, el grupo ha revelado talento y afeitamiento fuera de lo común”. “Estos argentinos saben actuar y poseen un dominio extraordinario de los movimientos del propio cuerpo, con los cuales obtienen resultados notables de tiempo y categórica alusividad”.

—¿Luego cómo siguió la gira?

—De allí fuimos a Ginebra, Suiza —Maison des Jeunes—: La casa de los jóvenes. Del 9 al 12 de enero de 1974. Ellos nos pagaban lo pactado por las funciones, pero lo recaudado iría íntegramente al fondo de ayuda creado en favor de los refugiados latinoamericanos víctimas de la Junta Militar chilena. Cuando recién llegamos, me llamó la atención que muchos jóvenes que encontrábamos en la Maison llevaban unos números pintados en la cara. Cuando pregunté qué significaba eso me contestaron: “Son los días que ustedes van a actuar acá. 9, 10, 11 y 12. La gente nos pregunta, igual que usted, y entonces nosotros le explicamos que son las fechas en que se presenta un grupo argentino, etc”. Muy simpático, barato y original medio de promoción. Una nota del diario Tribune de Geneve decía: “En un reciente viaje que hizo a Polonia el bien conocido profesor Jean Georges Ernst, fue impresionado por la calidad del espectáculo que presentaba el grupo argentino. ‘Este teatro muestra lo esencial —dijo— sin privilegiar la política a expensas del arte y viceversa’. ¡Un milagro de equilibrio! Además, la fuerza de expresión del grupo es tal, que la barrera del lenguaje desaparece”. Una crítica señaló: “Asistimos a un espectáculo total que posee tanto una proeza física como vocal. Es toda la poesía de la violencia y del sufrimiento humano”. La gira por Europa fue una experiencia maravillosa en muchos sentidos. Pero éste es el colmo del disparate agradable: En Yugoslavia, donde habíamos estado en el Festival de Zagreb, una revista, *VUD*, seleccionó a los diez personajes del año 1973. En política: Salvador Allende; poesía: Pablo Neruda; cine: Liza Minelli; música popular:

David Bowie; ciencia-ficción: Erich Von Däniken; deporte: Cornelia Ender; técnica: Hans Hass; cine de animación: René Laloux; música: Nikolaj Suk; y teatro: Rubens W. Correa. ¿Qué tal?

–Estas son facetas tuyas desconocidas, fuiste famoso internacionalmente.

–Sí, fue muy impresionante. No esperábamos una recepción tan unánime. Al volver de Europa, en nuestro segundo año en la escuela, se fue radicalizando el conflicto interno de El Salvador. Nosotros en el tiempo que habíamos estado el año anterior, habíamos entablado vínculos amistosos con líderes del Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional. Uno de ellos fue Jorge Schafik Handal, otros compañeros suyos y un luchador histórico, Miguel Mármol, que había estado en la guerra del propio Farabundo Martí. En 1932, en una masacre tremenda, fue fusilado, pero quedó herido, los sesos de otro compañero fusilado estaban sobre su cabeza y se salvó del tiro de gracia, que pasaban a darle a los heridos. Venían con relativa frecuencia a cenar y charlar con nosotros. A nuestra vuelta de tantos Festivales, comenzamos a impulsar la idea de organizar el 1º Festival Latinoamericano de Teatro de El Salvador, que se programó del 20 al 28 de julio de 1974 auspiciado por AGEUS –Asociación General de Estudiantes Universitarios Salvadoreños– y CETA –Central de Trabajadores del Arte–. Fue un gran suceso. Se agregaron grupos y funciones y se prolongó hasta el 31 de Julio. Participaron los siguientes grupos: T.U.T. –Teatro Universidad de Trujillo–, Perú; TEC –Teatro Experimental de Cali–, Colombia; Teatro La Candelaria, Colombia; Grupo Zopilote –CLETA– San Luis, México; Grupo Génesis –Universidad del Comahue–, Argentina; Teatro Universitario de Honduras; Teatro Universidad de Costa Rica; Teatro Universitario La Parodia, Guatemala; Escuela de Teatro Universitario “Contaminación”, El Salvador; Grupo de Danza Moderna de San Salvador; más 14 espectáculos independientes de El Salvador y tres conciertos con grupos musicales de varios países. Funciones en Salas de la Universidad de San Salvador y funciones especiales de todos los grupos extranjeros en barrios populares de San Salvador. Fue una movida que provocó gran interés y entusiasmo en la juventud inquieta y en el estudiantado del país. Tiempo más tarde, hubo una matanza de campesinos en un pueblo de El Salvador, cuyo nombre no recuerdo. Los alumnos más avanzados se interesaron por el tema. Se hizo una investigación sobre el hecho, que incluyó una visita al pueblo, con

la compañía de un diputado de izquierda. Las viudas, novias y madres de los campesinos muertos, que eran 14, nos contaron cómo habían sido los sucesos, cómo los policías les decían a ellas “putas” y se reían. Tengo fotos increíbles de sus rostros y de toda la situación. Comenzamos a trabajar sobre un espectáculo acerca de esa situación, que luego terminaron los alumnos.

–¿Era un espectáculo acerca de la masacre de campesinos?

–Sí. Con base en los testimonios recogidos y en otras fuentes. En 1974 las obras representadas fueron más comprometidas: *Historias con Cárcel* de Dragún, y otros espectáculos de teatro invisible –o sea que el espectador no sabe que está viendo teatro– con temas sociológicos y políticos dramatizadas. Boal recoge estas experiencias en su libro *Técnicas latinoamericanas de teatro popular* – Buenos Aires: Ediciones corregidor, 1974–. Tengo que destacar de esta época la cercanía con nuestros alumnos, que los fines de semana muchas veces venían a casa a charlar, a entrenar, a conversar de sus inquietudes. Varios de ellos después viajaron a países socialistas para perfeccionar sus estudios. Así que toda esa época de 1971 hasta principios de 1975 fue la gira de Once al Sur, la convivencia de Once al sur. Todo ese período fue maravilloso y de una velocidad increíble. Personalmente descubrí Latinoamérica y me identifiqué con la idea de Latinoamérica, para siempre. Cuando fui para Nueva York lo único que conocía, porque había ido algunas veces a sus playas, era Uruguay.

–O sea que se te abrió el mundo.

–Sí, y se me abrió un concepto y un sentimiento muy fuerte de lo que es Latinoamérica, lo que vi y conservo. Conocí primero la realidad de Centroamérica y luego fui conociendo toda Latinoamérica.

–¿Y por qué vuelven a la Argentina? ¿Porque ya se había agotado la gira?

–No, en realidad yo fui el que más se expresó en este sentido, estaba harto de ser extranjero, extrañaba, o sea se me iba volviendo extraño, sentía como que me iba muriendo por dentro. Cuando sos extranjero, todo pasa y no es tuyo. Veía pasar una manifestación y decía: ¡qué bueno! No sé, pero esa sensación de ser extranjero, que al principio me encantó por la novedad, cuando pasaron

tres años se me empezó a poner pesada. Cuando llegamos a Nueva York tenía 36 años, todo este período del que vengo hablando, para mí fue de una riqueza increíble, eso de estar todo el tiempo pensando en el teatro y nada más.

–En Nuevo Teatro también se daba.

–Sí, pero acá nos manteníamos con las funciones y las clases, estudiábamos, ensayábamos, practicábamos, leíamos. La vida y el teatro. Pero me cansé. Además, tuve una experiencia, en el 74, después de casi tres años de estar en gira, vine con Lucrecia y con Oscar, 28 días, –era un pasaje de oferta por ese tiempo– y en esos días cayó el primero de mayo de 1974. Con Lucrecia dijimos: “Vamos a la Plaza a ver a Perón” y fuimos. Nos tocó el día que echó a los jóvenes de la Plaza. De casualidad, estábamos al lado de la JP y cuando él comenzó a hablar de los imberbes, de repente se dieron vuelta todos y se fueron. ¿Qué hacemos? Nos vamos también. Y nos fuimos. Fue muy fuerte. Empecé una batalla conmigo: estoy allá, ¿qué estoy haciendo? Con todo lo que está pasando acá. Me quería volver. Creo que la decisión interior la tomé allí.

–¿Volvieron a El Salvador?

–Sí. Cuando volvimos, yo empecé a plantear que terminaríamos nuestro compromiso con la escuela y nos volviéramos a Buenos Aires. Perón murió, empezó la triple A y todo lo que siguió. Y yo me quería volver. ¿Qué hacíamos allí? ¿Cómo nos comprometíamos con lo que estaba pasando en nuestro país? Los que no querían volver, planteaban, también con razón, que estábamos en una situación privilegiada, que teníamos un reconocimiento internacional que nos permitiría seguir un camino de festivales y de perfeccionamiento. Y, después de todas esas discusiones y charlas, no encontramos una síntesis y quedaron dos grupos: los que queríamos volver, que éramos Adhelma, Lucrecia, Jorge y yo, a los que se agregaba Isabel Quinteros, la compañera salvadoreña de Jorge y los que no querían volver a Buenos Aires, que eran Oscar, Yaco y su compañera guatemalteca, Constanza. Adhelma, que se había separado de Oscar, estaba embarazada de él. Cuando terminamos el compromiso con la escuela, Oscar se fue a Nueva York. Todos los otros acompañamos a Adhelma hasta el nacimiento de Camila, que ocurrió el 18 de diciembre. Después Yaco y Constanza se fueron a Guatemala y unos años después, la situación de Guatemala se volvió muy complicada, con asesinatos de periodistas, artistas e intelectuales y ellos

marcharon hacia Jalapa, México, donde viven, tuvieron dos hijos y tienen un teatro. Jorge e Isabel volvieron directamente a Buenos Aires. Lucrecia y yo fuimos volviendo, pasaje con escalas, a visitar amigos en Panamá: Roberto Fernández Iglesias, que había vivido un tiempo en nuestra casa de Nueva York, poeta, hombre de vasta cultura, que en su casa, donde vivimos, tenía colchones en el suelo y paquetes de libros a modo de sillas y mesas, que peleó con el Registro civil y logró ponerle de nombre a sus dos hijos A y B. Colombia, donde en Bogotá fuimos a visitar a nuestros amigos Santiago García, Patricia Ariza y los compañeros del Teatro La Candelaria, y en Cali, a Enrique Buenaventura y los integrantes del Teatro Popular de Cali. En Ecuador, estuvimos con Ulises Estrella, escritor, en Perú con Alonso Alegría. En Paraguay, con los amigos de Tiempovillo que nos llevaron por la noche al lago de Ipacarái, a Bolivia fuimos de turistas y finalmente, Buenos Aires. Oscar en Nueva York fundó un grupo portorriqueño, Grupo 4 y después, con Joseph Papp, fue organizador del Festival Latinoamericano en Nueva York. Adhelma quedó en San Salvador, con amigos y cuando Camila cumplió dos meses volvió a Buenos Aires. Teníamos un proyecto, tratar de armar nuevamente Once al Sur, con otros compañeros argentinos. Tal vez armar La MaMa Argentina.

CAPÍTULO 4

Dictadura y resistencia (I)

CAPÍTULO 4 – DICTADURA Y RESISTENCIA (I)

Regreso a la Argentina en 1975 – La Triple A – Docencia y Escuela Nacional de Arte Dramático – El cierre de Once al Sur – Golpe y dictadura en 1976 – Terrorismo de estado, fuerzas paramilitares, intento de secuestro – Prófugo – Rodolfo Bebán y el actor “Rubén Fontana” – Protagonístico de *El proceso*, a partir de la novela de Kafka – Nace Martina – Grupo Acto – *Los siete locos*, a partir de la novela de Arlt, en 1980–1981.

–¿Volviste en 1975?

–Sí. Volví de cabeza dura. Todo el mundo me decía: “¿cómo vas a volver ahora, cuando todos se van por las amenazas y los asesinatos de la Triple A?”. Ya se habían ido Alterio, Horacio Guarani, Nacha Guevara y todo un grupo grande de artistas, pero yo estaba obcecado: me quería volver. Y volvimos Lucrecia, Adhelma, Jorge, yo, y también Isabel Quinteros, la compañera salvadoreña de Jorge. Después de nuestra llegada, estuvimos dedicados a conectarnos nuevamente con la familia, volver a ver a los viejos amigos y tratar de entender las nuevas realidades y las siglas de las tantas agrupaciones, armadas y no armadas y sus diferencias.

Apenas llegué, mis padres me comentaron que Pagani, el tesorero de Nuevo Teatro, me andaba buscando. Hablé con él y me enteré que de Rentas le habían reclamado que teníamos que pagar los impuestos por la venta de la sala Apolo. Una millonada, cosa que no correspondía porque Nuevo Teatro era una Cooperativa legal y estaba exenta de esos impuestos. Así que nos encontramos, fuimos, tuvimos que hacer una serie de trámites, entrevistas y polémicas, pero yo tenía todos los libros y papeles legales, y logramos que se convencieran que el reclamo no correspondía. Perdimos un montón de tiempo y el susto de tener que pagar una cifra totalmente fuera de nuestro alcance. La pesadilla nos seguía persiguiendo y cuando se resolvió, nos fuimos con Norberto a festejar.

–¿En ese momento te volviste a encontrar con Serrano?

–Sí, en ese encuentro con Serrano, me enteré que se abriría en la Escuela Nacional de Arte Dramático –hoy UNA–, que dirigía Carlos Gandolfo, una carrera pedagógica de post grado, que otorgaría un título de profesor de Teatro. Se podía entrar con antecedentes, que reemplazarían títulos de grado,

dado que era una carrera nueva y no había títulos pedagógicos en teatro. Me alentó a presentarme, así lo hice y entré. Serrano y Beatriz Mosquera eran los responsables de las áreas de teatro y pedagógica respectivamente de la nueva carrera. Me pareció una buena manera de ir penetrando en el área de la enseñanza, que había comenzado a ejercer, en el interior y en el exterior, un modo de “legalizar” esa actividad. De adquirir herramientas pedagógicas y didácticas y una manera de ordenar mi formación y mis ideas teatrales. Entré sin inconvenientes. Y fue mi actividad principal de 1975 y 1976.

—¿Y con relación a la docencia privada, a los grupos de estudio?

—Empecé a dar clases acá, en Buenos Aires, alquilando una sala. Creo que se armó un sólo grupo, que fue el puntapié inicial de mi trabajo docente en Buenos Aires. También, lentamente, fuimos retomando la idea del grupo de estudio y reflexión, con Raúl y otros compañeros. Con Adellach nos abocamos a preparar lo que pensábamos que sería nuestro primer espectáculo en Buenos Aires: Una versión teatral de *Redoble por Rancas*, la novela de Manuel Scorza. Trabajamos bastante en la posible adaptación y llegamos a armar todo el esquema, que todavía conservo. Con los Once al Sur comenzamos a ver actores, elegimos algunos y empezamos un trabajo de puesta a punto tendiente a lograr un funcionamiento grupal similar al anterior. Este trabajo lo hicimos durante unos meses, pero por fin desistimos y dimos por terminado el grupo Once al Sur.

—¿Cuándo volvieron a Buenos Aires ustedes tenían casa?

—Cuando volvimos a Buenos Aires, mis padres vivían en un departamento en la calle Sánchez de Bustamante, donde nos alojamos al llegar. El edificio tenía tres cuerpos y entre cuerpo y cuerpo un jardín. Era muy lindo, antiguo, de planta baja y dos pisos por escalera. Nosotros traíamos unos dólares que habíamos ahorrado en ese tiempo en la gira y con esa plata queríamos comprar un departamento, entonces mis viejos nos comentaron que enfrente, jardín de por medio, se vendía un departamento en primer piso, igual al de ellos. Lo compramos, en pesos, lo que en esa época era habitual. Entre la firma del boleto y la fecha de entrega, el famoso ministro de economía Rodrigo, ejecutó el Rodrigazo que lo hizo famoso: devaluó el peso 60 % y nuestros dólares valían un montón. Los vendedores, buena gente, en medio de muchas dudas, nos entregaron el departamento casi en las mismas condiciones pactadas, o sea

que vivíamos, jardín de por medio con mis padres y nuestras ventanas estaban enfrentadas. Ellos en el segundo cuerpo y nosotros en el tercero. En esa época, hacia el final del año 1975, tuve un tiempo alojado en casa a Julio Saldaña, un compañero del grupo Libre Teatro Libre dirigido por María Escudero, mientras él esperaba conseguir el pasaporte para salir del país. El trabajo sobre la versión de *Redoble por Rancas* se suspendió porque Adellach, que era creativo de publicidad y no conseguía trabajo, viajó a España, con Rebeca, su mujer y su hijo menor Esteban, para investigar posibles horizontes laborales. Luego planeaban volver y verían qué hacer. Quedaron en su departamento, la hija mayor y los dos varones de 13 y 15 años.

-¿Cómo fue el año 1976 con la Dictadura?

-En esa situación, se produjo el Golpe, -que ya era *vox populi*- en la madrugada del 24 de marzo de 1976. En esa misma madrugada, un grupo armado se llevó de su casa a Jorge Amosa y el 24 de marzo lo pasamos buscándolo en comisarías, hospitales, etc. Estuvo desaparecido unos ocho o diez días. Después lo soltaron. Lo habían llevado a Coordinación Federal, una dependencia policial de inteligencia que en esa época estaba en la calle Moreno, a dos cuadras del Departamento de Policía. Inicié el segundo año como alumno en el profesorado de la Escuela Nacional de Arte Dramático. También en esos días “desaparecieron” a los hijos de Adellach. Él me pidió, desde Europa, que hablara con otros autores, amigos suyos y con Argentores para reclamar por su aparición. Adellach desde España tuvo una actitud muy activa, desesperada diría, consiguiendo apoyos internacionales importantes, para encontrar a sus hijos. Por fin aparecieron, luego de un tiempo. Y supimos que los habían torturado, les habían hecho simulacros de fusilamiento, etc. A dos niños de 13 y 15 años, investigando el paradero de Adellach. El 5 de mayo cayeron en mi casa. Yo no estaba.

-¡Qué terrible!

-Ese 5 de mayo, a la noche, yo estaba en la casa de Alejandra Boero. Me había invitado a una reunión con un grupo de integrantes de El galpón de Montevideo. Lucrecia estaba haciendo funciones en el Teatro del Centro de *Esperando la carroza*, la hoy muy conocida obra de Jacobo Langsner, que con dirección de Villanueva Cosse, se había estrenado en Buenos Aires. Entonces, fui a la reunión con los compañeros de El galpón y Lucrecia, cuando terminara la función, iría a buscarme a la casa de Alejandra. La función terminó, la

reunión declinaba, pero ella vino con nuevos ímpetus, con esa energía de después de la función y la reavivó. Al tiempo, la gente se fue yendo. Cuando ya quedábamos solo nosotros, continuamos un rato más charlando con Alejandra y cuando ya estábamos saliendo, Lucrecia le dijo: “¡Qué linda esta lámpara!”. “¿Te gusta?, la hice yo”, dijo Alejandra. “Es re fácil, la pinté por dentro así, etc. etc. creo que tengo una damajuana igual ¿la querés?”. “Bueno”. Fue a buscarla, mientras se iba haciendo tarde. Ya eran más de las dos.

–Entonces finalmente se fueron.

–Sí, nos fuimos, con la damajuana. Cuando llegamos a casa y quisimos abrir la puerta de la calle, estaba rota, prendimos la luz y vimos que el picaporte estaba tirado por allá, la puerta partida y pensamos que serían chorros, o no pensamos nada. Entramos en alerta. Lucrecia tuvo un tino que yo no tuve: cuando iba a prender la luz del segundo cuerpo me dijo: “no prendas la luz”. No prendimos. Pasamos el jardín del segundo cuerpo y vimos luz en nuestro departamento. A través de las cortinas de voile divisamos gente que estaba sacando cosas del placard alto, dentro de nuestra casa. Ahí tuvimos como un Dios aparte, –varias veces tuve un Dios aparte–. Lo primero que se me ocurrió fue: “¡Vamos a la casa de mis viejos!”. Lucrecia me dijo: “no, vámonos”. Nos fuimos.

–¿Y qué hicieron entonces?

–A la vuelta, en Las Heras y Billingham había un teléfono público. No había celulares. Primera llamada, a mis padres. Estaban muy asustados, creían que estábamos en casa. Habían escuchado todo, porque cuando los tipos llegaron a nuestro palier, llamaron a las cuatro puertas. En dos había gente adentro, que atendieron aterrados, los hicieron tirar al suelo con las manos en la cabeza y en las otras dos no atendió nadie, y tiraron las puertas abajo. Una era la nuestra. En la otra vivía un capitán del ejército, que tenía dos perros grandes, que comenzaron a ladrar y bajar y subir por las escaleras y mi viejo, que se había despertado por el alboroto, abrió la ventana y preguntó: “¿qué pasa, qué pasa?”. “¡Métase adentro carajo!”, le gritaron. Gente armada. Una locura. En esa situación, desde el teléfono público, logré que mi viejo entendiera que no estábamos en casa y se tranquilizaran. Luego empecé a llamar a un amigo y a otro y no contestaban, hasta que el tercero que llamé me contestó y le conté lo ocurrido. Venite para casa. Ese compañero era integrante del grupo de Serrano.

-¿Quién era el que te cobijó?

-Arnaldo Strasnoy. Siempre le estaré agradecido.

-¿En ningún momento de esos se te ocurrió volver a irte?

-No, yo no quería. Lucrecia a veces quería irse. Cuando lo pienso, creo que fue una especie de locura pasajera, pero estaba como emperrado, pensaba: si quieren que me vaya, entonces no me voy a ir, como un capricho.

-O sea que estaban en la clandestinidad.

-Bueno, estuvimos prófugos con Lucrecia un tiempo. Al principio sin salir a la calle. Mejor dicho, a los dos días, la Asociación Argentina de Actores armó una reunión entre nosotros y mi papá, para tranquilidad de la familia, que vieran que estábamos bien. Gente amiga del PC tomó a su cargo mi seguridad, fueron muy solidarios conmigo, siendo que yo no era del partido, me escondieron, me cambiaban de casa cada varios días, me acompañaban de lejos cuando empecé a salir y cuando volví al Conservatorio, después de faltar un tiempo, hacían guardias y me acompañaban al colectivo. Varios compañeros, algunos que no conocía, nos alojaron de casa en casa, y toda esa movida de conocidos y desconocidos me llenó de gratitud y de sentimientos hermosos. En situaciones tan feas, es muy emotivo sentir el apoyo, sobre todo el anónimo. Creo que ahí yo me hice solidario de la solidaridad que recibí. Y más tarde entré en el PC, estuve un tiempo militando en el Partido. Lo conocí a Patricio Echegaray, hablé un montón de veces con él, me parecía un tipo sensato, estaba en contra del stalinismo, etc., pero había funcionamientos que se mantenían y volvimos a encontrar las diferencia que teníamos.

-¿Y el departamento?

-Mi departamento había quedado abierto. A la mañana siguiente mi viejo fue. Todos los libros, la ropa y los objetos tirados por el piso. Unas cositas de oro que habíamos juntado para vender no estaban más. Tampoco el dinero, la cámara de fotos y un pequeño laboratorio fotográfico. Y todos los casetes de música y grabaciones que habíamos traído del viaje. Desaparecieron durante la patriótica labor del grupo de tareas. Papá llamó a un carpintero que arregló la

puerta y todo adentro quedó como estaba. No volví a ese departamento durante mucho tiempo. Volví años después cuando se lo vendí a Javier Margulis. Él sabía, por supuesto, todo. Era alumno mío en esa época.

-¿Y dónde vivían?

-Ahí vivimos en casas de amigos y parientes, una quincena con uno, otra con otro, yo creo que hasta octubre o noviembre. Era todo medio loco, porque iba todos los días al Conservatorio. El portero de la casa donde había ocurrido todo, era un uruguayo exiliado, que le contaba a mi papá cualquier novedad. Supimos que el grupo de tareas, por error, había ido en principio al departamento que tenía la misma letra en el primer cuerpo y habían maltratado a sus ocupantes, la familia del carnicero del mercado de la vuelta. El que había quedado en la puerta de calle, se dio cuenta del error, subió y les dijo que es en el tercer cuerpo y se fue con ellos. Eso hizo que cuando llegamos, no hubiera nadie en la puerta de calle. También supimos que en total deben haber estado unos quince, o veinte minutos. Y nosotros llegamos en ese momento. Sin las ganas de conversar de Lucrecia y Alejandra, o sin la historia de la damajuana, llegábamos antes que ellos. Luego, fueron dos veces más al departamento, a averiguar. Una vez dijeron que eran de la empresa telefónica y preguntaban si yo tenía hijos, auto, etc., o sea que no sabían nada de mí. Por qué fueron a buscarme a casa, nunca lo supe. Puede ser porque recibía correspondencia de Europa y entre otros, de países socialistas, puede haber sido que estuviera en la agenda de alguien que había caído, porque en esa época figurabas en una agenda y cualquier cosa podía pasar... Yo fui llegando a la conclusión que no me buscaban a mí, sino que tenían mi nombre vaya a saber por qué, pero si esa noche me hubieran encontrado, tal vez no estaría contándolo. La puerta de calle de esa casa, cuarenta y siete años más tarde, todavía está como la arreglaron después de la rotura, con unas chapas de hierro.

-A pesar de la época nefasta que se estaba viviendo: ¿Siguieron actuando?

-En el primer momento, Lucrecia no fue a las funciones. La reemplazó, en un gesto solidario que merece ser destacado, Golde Flami durante un tiempo y más tarde Lucrecia retomó su papel. Jorge Hacker estaba por comenzar los ensayos, como director de *Sin salida*⁴⁷ en el Teatro El Nacional, protagonizada por Rodolfo

Bebán –en cine se conoció como *Atrapado sin salida*–. En una charla con Hacker sobre la posibilidad de entrar en ese elenco, le dije “pero no puedo actuar con mi nombre, tengo que actuar con otro nombre”. Jorge me dijo que le preguntaría a Rodolfo, pero le tendría que contar lo que pasó. Rodolfo tuvo una actitud bárbara, dijo que sí inmediatamente, sin dudar. Y habló con Romay, que era el productor, aunque no sé qué le dijo. Tuve muy buena relación con Rodolfo. Había sido compañero de mi primera mujer, Dora, en un grupo independiente y nos conocíamos de vista y del ambiente. En la época de Nuevo Teatro, habló bien de mí como actor, en una nota de *Clarín*. Y *Sin Salida* era una buena obra, que había conocido en Nueva York, cuyo título original era *Alguien voló sobre el nido del Cucú*. Yo haría el sereno, que en esta versión era “el turco”, un papel pequeño. Así que empecé a ensayar y en agosto estrené *Sin salida* con el nombre de Rubén Fontana –que era mi nombre de locutor en Radio Azul–. También trabajaban actrices y actores amigos, como Walter Soubrié, Mirta Mansilla, Carlos de Matteis y Carlos Carella.

–¿Mientras, dónde vivían?

–Antes de irme de Buenos Aires, en el 71, había comprado, con un crédito bancario, un departamento en la calle Cangallo, que cuando volvimos se llamaba Perón y había vivido un tiempo corto allí. Durante la gira de *Once al Sur* estuvo alquilado y cuando volvimos, había hablado con la mujer que vivía allí y en ese momento no se podía mudar. Cuando decretamos que no nos buscaban a nosotros, a fines de 1976, comenzamos a fantasear con presentar un espectáculo que pudiera mostrar nuestra manera de trabajar. Buscamos obras y elegimos una que me había hecho llegar su autor y me había encantado: *El pollo* de Orlando Leo –una obra para una actriz y un actor, bastante negra, pero con muchas posibilidades de juego, que ya había sido estrenada, dirigida por Alejandra Boero–. Así que, comenzamos a ensayarla con Lucrecia y Jorge Aмосa. Ya estábamos ensayando, cuando dos novedades alteraron nuestra situación: La inquilina dejó el departamento y cuando ya nos habíamos mudado allí, nos enteramos de que Lucrecia estaba embarazada. Felices con la noticia, nos pareció natural y hasta realista, que después de las situaciones vinculadas con la muerte que habíamos atravesado, apareciera esta reafirmación de la vida. Hacía tiempo que intentábamos, pero no ocurría. Más tarde, por unas pérdidas que tuvo, le recomendaron reposo absoluto. Se suspendió el estreno de *El pollo* y nos trajo un primer cambio: compramos un televisor, que nunca habíamos tenido, para que colabore a pasar las horas de Lucrecia en su reposo.

Un tiempo antes, un grupo de actores reunidos como Grupo Presente, me había invitado a dirigir *El Huésped vacío*⁴⁸ una obra del autor uruguayo Ricardo Prieto, que dirigí y estrenamos el 9 de junio de 1977, en el Teatro Eckos, en Rivadavia 2215, con funciones de lunes a sábados a las 21.30 hs, domingos 19.30 hs, jueves descanso y más tarde pasó a la sala Molière, Bartolomé Mitre 2020. Las críticas fueron buenas, aunque no entusiastas. Puse los días de función, para destacar que un espectáculo modesto, sin nombres conocidos, hacía funciones 6 días por semana. Para reflexionar un poco sobre las modificaciones del modo de producción en la Ciudad de Buenos Aires.

—¿Siguieron con los grupos de estudio?

—En ese tiempo el grupo de estudio y reflexión estaba funcionando y lo integrábamos Raúl Serrano, Alberto Mediza, Enrique Laportilla, José Bove, Ignacio Alonso y yo, así que estábamos muy cercanos con Raúl y con Mediza. Alberto escribía y se interesaba por los procesos de la creación. Con este grupo publicamos una revista *Teoría y Práctica teatral*, en cuya presentación se decía: “El grupo, constituido como equipo de redacción, reúne a un conjunto de hombres de teatro vinculados a la docencia y a la dirección escénica. Inicialmente, nos planteamos un trabajo de investigación, dirigido a resolver algunos problemas metodológicos que nos preocupaban a todos por igual. Estudiando formas de funcionamiento de prácticas, surgió la inquietud y más tarde tomó cuerpo la necesidad de crear un instrumento que nos obligara a darle un carácter más concreto a nuestros trabajos. La práctica en el arte —como sucede con cualquier acto productivo— necesita de un proceso objetivador que sitúe críticamente sus alcances, a los efectos de su misma superación. Precisamente, en esa doble función, que implica un hacer, pero luego también un pensar el acto, se halla una de las claves del desarrollo histórico de las producciones humanas. Por ello, práctica y teoría se nos presentan como términos indisolubles de un mismo circuito. Nos proponemos, pues, pensar la práctica teatral. (...) No somos, ni pretendemos ser, una iglesia teatral. Y sí un grupo de trabajadores que pretende hacer avanzar su práctica a la luz de la teoría. (...) Y trataremos de difundirlo. Hemos adoptado, sí, un sistema de trabajo que, de alguna manera, constituye un elemento aglutinante: el método de las acciones físicas. Pero no pretendemos convertirlo en paradigma universal, ni le concedemos el estatuto de un mito. En todo caso lo consideramos una herramienta de trabajo que nos es útil y que también sabemos perfectible. Dicho sea esto en el sentido de que

no se nos confunda con una cofradía. La tarea que deseamos llevar adelante no podrá hacerse en la soledad de una cripta y sí en el marco de una saludable confrontación de ideas y muy distintos puntos de vista. En ese aspecto, nuestra revista –a pesar de sus modestas posibilidades– pretende ser una tribuna abierta a todos los aportes que puedan hacerse en materia de teoría teatral. Sería altamente empobrecedor que redujéramos sus alcances a nuestras exclusivas formulaciones. Por otra parte, si esta iniciativa tiende a cumplir con una de las necesidades –a nuestro entender– insoslayables de la cultura teatral argentina, bueno es que la asumamos con madurez y amplitud de criterios”.

–¿Cómo fue que participaste en la obra *El proceso*?

–Cuando Serrano empezó a armar el elenco para *El proceso*⁴⁹, me convocó para hacer el Sr. K. Teníamos el antecedente de *Ceremonia al pie del obelisco*. Hubo un tiempo de ensayos con un elenco entusiasta. Se ensayó muy bien. La escenografía era de Gastón Breyer y estaban en el elenco Manuel Callau, Andrés Bazzalo, Carlos Antón, María Leopardi y Leonardo Odierna. La música era de Rolando Mañanes y se estrenó creo que en septiembre de 1977. Fue un espectáculo jugado para la época. Plena dictadura. La obra estuvo dos años en cartel –1977 y 1978– en el teatro IFT, en la sala 2 –del segundo piso– que tenía cabida para unas ciento cincuenta personas, ubicadas de modo circular alrededor de la escena.

–Contame cómo lo tomó la crítica y el público.

–La crítica en general fue buena. Me acuerdo cómo terminaba el espectáculo y se me pone la piel de gallina. En el proceso José K. era declarado culpable y lo mataban. El piso era claro, un guardia me agarraba, ya muerto, de los pies, me daba toda la vuelta al escenario, eso iba dejando un camino rojo de sangre y me sacaba del teatro por la puerta de entrada. Era un efecto muy fuerte –mucha gente ya sabía de los asesinatos y desapariciones de la época–. Más aún, supongo que, para intimidar, habían fusilado a un tipo en el obelisco y el público tenía que salir de la sala pisando la sangre.

Yo creo que la dictadura lo dejó pasar porque no le daban mucha bola al teatro, le preocupaba más la televisión o el cine, los medios masivos. El teatro produce un contacto muy fuerte y profundo, pero los militares, creo que no lo saben.

—¿Vos como actor intervenías en la puesta o sólo actuabas?

—No, era actor, la dirección era de Raúl. Aunque el método con que trabaja Raúl y también yo, le da participación al actor, en el sentido de que el actor propone. Así que ese espectáculo, *El proceso*, fue para mí una mezcla de sensaciones, porque yo venía de dirigir y actuar en el grupo Once al Sur y ser reconocido por mi trabajo artístico. Al llegar a mi país, que me había rechazado, pasé a actuar con nombre falso en un teatro comercial y este proyecto, que había comenzado como una necesidad de reflexionar juntos sobre los problemas de nuestra profesión, filosofar sobre el arte y su función, ahondar en lo teatral, en su lenguaje y en nuestra realidad, era, creo que para todos, lo opuesto, como un renacer, en el sentido de que desde lo teatral queríamos hablar de nuestra realidad, en épocas bastante silenciosas, de censuras y autocensuras, y además volvía a actuar con mi nombre. Volvía a ser yo. Era época de temor. La seguridad era una preocupación. Y en este sentido había compañeros, alumnos, etc. que cuidaban la entrada al teatro, los pasillos. Vigilaban. Todo era un poco ingenuo, pero todos le poníamos ganas.

—Esta crítica de *Clarín* dice: “Rubens Correa asume con progresiva eficacia el personaje protagónico, lo hace crecer y trasunta con fuerza sus cíclicos avatares”.

—Sí. Las críticas destacaron mi trabajo. Pero nunca me “creí” mucho las críticas, ni las buenas ni las malas. Prefiero que sean buenas, por supuesto. Pero hay que leerlas como lo que son, la opinión individual de una persona que ve muchos espectáculos, un espectador entrenado, pero que también tiene sus gustos, su cultura, su ideología, su buena o mala fe, y si uno las lee así, a veces, descubre cosas que no había pensado y otros puntos de vista interesantes y enriquecedores. El “boca a boca”, es otra cosa, porque esa es una actividad del público que recomienda un espectáculo que le hizo pasar un momento que quedó recordando y quisiera que lo pases vos también. El espectáculo teatral se atraviesa. Es una experiencia personal.

—Para vos fue como volver a lo tuyo.

—Claro, sí, totalmente, lo otro era para comer.

–Con lo que sacaban en el Teatro Independiente, más o menos: ¿podían vivir?

–No. En general no. En este caso era una cooperativa, con un elenco numeroso. Sólo ayudaba. Era como una propina. Excepcionalmente, podés vivir de eso. Con relación a las críticas, Emilio Stevánovich, conocido crítico de la época, creador de la revista y del Premio Talía decía: “Partiendo del absurdo inicial, la planta circular acerca de un modo inimaginable la densidad del hecho al espectador, sumergiéndolo en el contexto y en la violencia, esta última utilizada hasta la exasperación, al igual que una porción nada despreciable de erotismo sumada a la ya cargada acción... Serrano obtiene así una directa participación del espectador, le guste o no, en el hecho que presencia. En otras palabras, lo involucra. Quizás sea éste uno de los mayores aciertos del joven orquestador tucumano... Correa da a K toda la envergadura que requiere el personaje. Invierte a su atormentado ser con las posibilidades humanas que le brinda, jamás deja que la oportunidad se asiente esquivamente en su faena y da a la misma una calidad que va madurando hasta el estallido final sin jamás desviarse de una progresión trazada con pulso certero y fervor...”. *La Nación* decía: “Digna versión de una obra de Kafka, (...) el director Raúl Serrano logró una puesta en escena inteligente (...) e hizo participar a los espectadores, ubicados circularmente del calvario de José K., y Rubens W. Correa, elaboró cuidadosamente a su personaje, lo dotó de la necesaria emoción y lo convirtió en ese ser desesperado (...) hasta llegar a ese patético final, símbolo de la decadencia de la condición humana. Se destacan Carlos Antón como el siniestro abogado, Manuel Callau como el pintor, María Leopardi en los dos papeles que le toco interpretar”. Héctor P. Agosti le mandó una carta a Serrano, donde decía, entre otras cosas, que “hacía mucho tiempo que no recibía un espectáculo con tanta emoción y tanta satisfacción” y le parecía un acierto la puesta, la adaptación, el trabajo de los actores y en primer término del impecable Sr. K. La gente salía muy conmovida. El 30 de noviembre de 1977, día del Teatro Nacional, a las 12 horas, con una cesárea programada, nació Martina, 3,5 kilos de hermosura y, a medida que crecía, suave, tímida, compañera, precisa con el lenguaje, inteligente. Yo tenía 42 años. Dos días después, Lucrecia cumplía 39. Dos alumnos me regalaron un número de la quiniela. ¡Salió con premio! A fin de diciembre terminamos la primera temporada de *El Proceso*. Nos fuimos de vacaciones a Córdoba con la pequeña Martina. Allí recibimos la infausta noticia de la muerte de Mediza. Una muerte absurda: Hacía mucho calor en Buenos Aires, empezó a tener mucha sed y tomaba Coca Cola

helada. Pero lo que tenía y no sabía, era diabetes, entró en un coma diabético, del que no logró salir cuando se descompensó y lo llevaron al hospital. Fue una gran pérdida. Alberto era crítico teatral, poeta, autor dramático, director y estudioso uruguayo. Cuando fue el golpe de 1973 en Uruguay, estuvo preso hasta que hacia fin de ese año lo liberaron, y debió exiliarse en Buenos Aires. Era muy joven para morir, no llegó a cumplir los 36 años. En La Plata, la Biblioteca Teatral Alberto Mediza, lleva ese nombre, en su memoria. Como dato curioso, Alberto era albino. Luego de unos días de vacaciones, a fines de enero retomamos las funciones.

–Contame sobre el Grupo ACTO.

–Tal vez inspirados por la experiencia que Erwin Piscator desarrolló en Alemania en los años 20, con la Volksbuhne, un organismo teatral sostenido por los sindicatos, que eran sus dueños, del grupo de estudio fue surgiendo la idea de armar un grupo de producción: el grupo ACTO. Pensábamos que del teatro nos tenemos que hacer todos responsables, también los espectadores. Cuando lanzamos la idea, en setiembre del 1978, decíamos: “Somos un grupo de gente de teatro que coincidimos en creer que el arte en general, y el teatro en particular, se nutren de la vida misma y deben opinar sobre ella, pero por medios profundamente estéticos. Pensamos que el artista de un arte colectivo, como es el teatro, necesita desarrollarse en un trabajo grupal, que le permita investigar en la creación de un lenguaje consecuente con sus principios artísticos. La realidad teatral de nuestro país no alienta la realización de proyectos artístico-culturales, obligando al actor a ser instrumento de planteos comerciales. En experiencias anteriores diversos artistas hemos intentando resolver este problema, uniéndonos sólo para concretar un espectáculo, mas todo el esfuerzo realizado, tanto en la producción, promoción, como en los logros artísticos, se diluían una vez terminado el mismo. Nosotros creemos que esto era así, porque el acento estaba puesto en el plano artístico, descuidando el de la producción. En consecuencia creamos ACTO –Cooperativa de producción y trabajo, en formación–. Hemos concretado el alquiler de un local, Bustamante 620, que será nuestro centro de actividades, donde realizaremos ensayos, charlas, conferencias, mesas redondas, muestras, etc., con perspectiva de convertirla en una pequeña sala teatral. También hemos nucleado a un grupo de colaboradores que, acordando con nuestro proyecto, desean cooperar con él, económicamente o con materiales o tareas. Nos proponemos: -Mantener en actividad seminarios de investigación y perfeccionamiento para los integrantes del grupo. -Crear sucesivos espectáculos que testimonien nuestra propuesta,

comenzando con *Arlt, un cross a la mandíbula*, basado en la obra de Roberto Arlt. -Luego de su estreno, encararemos otro espectáculo sobre *El Cándido* de Voltaire. -Nosotros aisladamente, no podremos concretar este proyecto. Ahora deseamos ampliar nuestra base de sustentación: que la propuesta sea tomada por los espectadores. Esto es: REEMPLAZAR AL PRODUCTOR CLÁSICO POR UN FONDO INTEGRADO POR NUMEROSOS PEQUEÑOS PRODUCTORES. Para ello hemos lanzado a la venta acciones de cincuenta mil y de cien mil pesos. Cada acción participará de los resultados económicos de todos los espectáculos que genere el grupo. Así, el accionista podrá recuperar su dinero y las ganancias que pueda producir. Luego del primer estreno, se hará una liquidación semestral. Todo accionista podrá participar de un ‘curso’ o ‘taller’ para espectadores, que consistirá en una serie de charlas mensuales a cargo de representantes de las distintas ramas del quehacer teatral”. Es decir: el público haciéndose cargo del teatro que quiere ver. Ésta es la idea que en ese momento pensamos, movilizamos y ejecutamos. Era una época de silencio. La peor dictadura militar de nuestra historia se había instalado unos años antes. Proponíamos la creación del grupo ACTO. Sin embargo cuando *El pollo* se estrenó, en mayo, ya figuraba como Grupo ACTO, o sea que la idea supongo que todavía no estaba redondeada, pero ya estaba dando vueltas. Los espectáculos producidos devolverían la cifra recibida, más las ganancias que pudiera producir, en las proporciones establecidas por la Asociación Argentina de Actores para el productor en las cooperativas. En este punto se presuponen varias cosas. 1) Hay por lo menos un grupo de gente de teatro, o más, que quiere mantener un teatro libre, opinante, que lo saque del silencio impuesto por la dictadura. 2) Hay un numeroso grupo de espectadores que desearía ir a ver espectáculos que sean algo más que diversión, espacios que inciten a la reflexión. 3) Siendo el teatro, por esencia, la reunión de seres vivos, en una ceremonia que consiste en que un grupo –los artistas–, va a mostrarle al otro grupo –los espectadores– un juego, un cuento que inventaron, pero que no se cuenta, se realiza cada vez para sentirlo en común –una comunión–, luego de la cual, ambas partes salen modificadas. En lo teatral, nos sentíamos unidos por el deseo y la voluntad de investigar sobre el método de las acciones físicas de Stanislavski.

–¿Cómo fue el proceso de la obra *El Pollo*?

–Con Lucrecia y Jorge recomenzamos los suspendidos ensayos de *El Pollo*⁵⁰. Cuando ya estaban avanzados, le pedimos a Saulo Benavente, que iba a ser nuestro escenógrafo, que viniera a ver un ensayo. A Saulo lo conocía desde

Nuevo Teatro, donde hizo varias escenografías, y trabajamos varias veces juntos en eso y en las puestas de luces y además había sido mi profesor de Visión en el profesorado: un tipo genial, con una impresionante capacidad de divague, muchísimos conocimientos históricos y que después de llevarte a pasear por distintos mundos, terminaba yendo siempre al punto, al nudo del tema.

—¿Qué opinó Saulo Benavente sobre *El Pollo*?

—La obra es un drama, tal vez un grotesco actualizado. Se trata de una pareja, que se lleva mal, ella trabaja en un supermercado y él no puede asumir su necesidad de trabajar. Ella tiene otra relación, espantosa, con un tipo con el que no habla, pero que viene a su casa y sólo tienen relaciones sexuales. Él lo sabe desde hace tiempo, pero nada hace o dice al respecto. Por otro lado, cada vez que ella lo intenta, él escapa con algún juego absurdo y tierno. En el final, la noche de año nuevo, no tienen nada para festejar y él le dice a ella que lo espere, roba un pollo, lo persiguen y lo hieren, pero alcanza a llegar con el pollo a su casa y muere. Nosotros estábamos a la búsqueda de una actuación que escape de las formas naturalistas, pero también que los sentimientos fueran reales. Al terminar el ensayo, le preguntamos a Saulo su impresión. Dijo: “Para mí, son dos payasos”. Quedamos perplejos. Era una propuesta. Tras largos diálogos de por medio y luego de pensar, me pareció que ese podía ser un elemento muy significativo. Todavía no existía el clown como género teatral. Saulo, viejo zorro, atisbó algo que apuntaba en la actuación y nos ayudó a que esas ideas tuvieran más fuerza. Teníamos que cambiar, o acentuar, algo fundamental de la actuación. Yo creo que toda obra debe tener unidad de estilo. Y si el estilo cambia, ese cambio también debe inscribirse en una unidad de estilo.

—¿Y qué hicieron finalmente?

—Decidimos encarar ese trabajo y la actuación se potenció de modo notable. La escenografía tenía, como alfombra, una lona ovalada, reminiscencia de la pista del circo. Las sillas y la mesa eran un poco más pequeñas que las reales y el vestido de ella tenía botones muy grandes, los pantalones de él eran a cuadros grandes. O sea que ellos quedaban desproporcionados respecto de los muebles y todo tenía una reminiscencia de payasos. La actuación y el movimiento perdieron “realismo” y la obra ganó expresividad. La música que acompañaba la muerte de él era música de calesita. Cuando pudimos agregar ese punto de

vista, dimos un salto cualitativo respecto de lo que estábamos haciendo, la obra ganó en “forma”. Y en arte la forma es el contenido. Se producía un efecto de extrañeza, o de extrañamiento como diría Bertolt Brecht.

–¿Cuál fue tu conclusión?

–Para mí: Si das espacio, el espectáculo es de todos. Hay gente que se siente amenazada por una idea diferente a la que ya tiene. Pero si uno piensa que una idea diferente puede enriquecer mi idea, el resultado será mejor y además será “nuestro”. El teatro no tiene un sentido unívoco. No es una verdad que se dice. Es una pregunta que se lanza al espectador. A la sensibilidad y a la razón del espectador. El arte está en las fisuras del sentido, en las piezas que no encajan. Muchas cosas, pueden funcionar y ser buenas, si lográs integrarlas en el todo. Bienvenidas las propuestas que te mueven el piso. Cuento esta anécdota porque fue importante para mí en su momento. Aprendí. Y siempre incluía esta historia en mis clases de dirección para escenógrafos. *El Pollo* fue la primera obra producida por el grupo ACTO. La estrenamos el 19 de mayo de 1978 en la Sala 2 del Teatro del Centro, Sarmiento 1249, que en ese tiempo tenía Manuel Iedvabni y su grupo, funciones de miércoles a domingos. *La Nación*, en su crítica señaló: “Jorge Aмосa y Lucrecia Capello animaron, con exacta visión de las pausas, las risas y las lágrimas, a esos dos pobres seres angustiados por la molicie, que pretenden refugiar sus fracasos en inútiles fantasías. Rubens W. Correa, de reconocida capacidad como actor, dirigió la pieza con claro sentido teatral. La escueta escenografía y el vestuario de Saulo Benavente y la sugerente música de Rolando Mañanes vitalizaron esta interesante pieza”.

Al año siguiente, en el 79, hice una versión de *Esperando la carroza*⁵¹ de Jacobo Langsner, un espectáculo con alumnos de la Escuela de Teatro La Barraca, que se estrenó en la sala TEA, una sala que por entonces tenía Pucho Medrano. Pero de la Escuela hablaremos después.

–Hablemos de *Los siete locos*, ¿cómo surgió el proyecto?

–*Los siete locos* fue el resultado de un proyecto más amplio que fue el grupo ACTO, producto de otro anterior que fue la formación del grupo de estudio y de reflexión, del que hablé anteriormente. En un momento se nos planteó proponer espectáculos para elegir un proyecto. Raúl propuso *Cándido* de Voltaire, y yo propuse hacer un espectáculo que se llamaría *El mundo de Roberto Arlt* y después

Arlt, un cross a la mandíbula. Iba a ser un espectáculo con los textos, las situaciones y los personajes de Roberto Arlt. Nos juntamos un grupo de ocho actrices y actores y empezamos a meternos en ese mundo. Comenzamos a investigar un montón de escenas, de sus obras teatrales, novelas, cuentos y también de las aguafuertes porteñas. Escenas “típicamente arltianas”. En marzo el grupo ACTO decidió hacer primero el espectáculo de Arlt. El grupo de *El Cándido* se incorporó al elenco. Se ensayó un año y medio, y fue cambiando, fuimos llegando a la conclusión que lo que mejor representaba el mundo de Roberto Arlt era *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, que en realidad son una sola novela, pero en el espectáculo final, quedaron algunas escenas que no eran de ninguna de las dos novelas. En un momento nos hizo falta más gente, entonces incorporamos diez actores más, y ahí se nos fue ocurriendo la idea de que todo ese material se debía unir por la presencia de unos coros. En la primera parte eran las máscaras de un corso y luego se transformaban en mendigos y prostitutas y más adelante en locos del manicomio. Iba desapareciendo el color y la alegría que predominaba en el corso del principio.

—¿Cómo fue el proceso de ensayo?

—Tuvo un proceso raro de mostrarse al público. Empezamos a organizar unas fiestas, que en general las hacíamos en el Centro Lucense o en otro centro español que no recuerdo el nombre, que nos servían para juntar plata y vender acciones de ACTO. En esas reuniones empezamos a mostrar algunas escenas, aspecto que nos servía para “probar el material” y luego escuchábamos opiniones y era también una forma de publicidad. Hicimos varias muestras de distintas escenas, que despertaban mucha expectativa. Había opiniones muy favorables y un grupo de gente que esperaba el estreno. Todo con gran fervor. En uno de los lugares funcionaba una parrilla, también fuente de ingresos, donde se vendían uno decía chorizos y otro decía hamburguesas y ya había una razón suficiente para armar una apasionada discusión... Algo parecido a estas muestras de escenas, ahora tiene nombre en inglés: *work in progress*. La colonización cultural avanzó.

—¿Quiénes fueron quedando como actores?

—Manuel Callau hacía su primer protagónico, Erdosain. Era y es muy buen actor, creativo, imaginativo, difícil. También trabajaban entre otros Mabel Decoud, Carlos Weber, Ricardo Díaz Mourelle, Jorge Bazá de Candia, Manuel Vicente, Elida Sinoca, y Ana Ferrer que hacía de Luciana y brillaba en la escena

en la que viendo a Erdosain, atormentado por sus angustias, con infinito amor le dice que le quiere hacer un regalo, se desnuda y él la desprecia. La música era original de Rolando Mañanes, un músico muy bueno, moderno, esa música que suena rara, pero era tremendamente expresiva. Estaba grabada, no había músicos en escena.

—¿Cómo se manejaban con la selección de actores? ¿Por conocimiento o hacían *casting*?

—No, el *casting* no existía. Lo había escuchado en Nueva York, pero acá no. En el elenco habían ex de Nuevo Teatro: Lila Di Palma, Carlos Antón, Luis Alcalde; ex de Once al Sur: Jorge Aмосa, que luego se retiró y Adhelma Lago, que con Ingrid Pelicori, fueron magníficas asistentes de dirección y otros actores que conocíamos, ex alumnas y alumnos míos y de Raúl, etc. En la primera etapa, no había roles asignados, los probábamos ensayando. Distintos actores iban haciendo el personaje hasta que se le asignaba el rol a alguno de ellos. En esta etapa de ensayos de *Los siete locos*, entre mediados y fines del 79, luego de algunos desencuentros y distintas miradas sobre cómo llevar adelante nuestra vida profesional, con Lucrecia resolvimos separarnos después de casi catorce años de estar juntos. Alquilé un departamento de un ambiente, en barrio Norte, que dejaba una alumna, Rosario Lungo, que era la novia de Manuel Callau. Fue un momento difícil, confuso, pero siempre fuimos encontrando modos de compartir tiempos y responsabilidades con respecto a Martina y mantener una relación cordial, de gran afecto y más adelante también trabajar juntos. Tuve un período de relaciones circunstanciales y falta de compromisos afectivos. Pero, volvamos al tema del teatro.

— ¿Vos dirigías y la adaptación ya estaba hecha o la ibas trabajando en escena?

—La versión se fue construyendo a lo largo del año y medio de ensayos. Se iba trabajando en escena y en las reuniones de los que hacíamos la versión, primero Carlos Antón y yo. Y luego se sumó Pedro Espinosa. Allí iban cobrando su forma y orden definitivo. Como te decía, se ensayó mucho tiempo, primero se hicieron las escenas, después se hicieron las uniones y ahí empezaron a aparecer muchos personajes, hasta que eran cerca de cincuenta actores y 150 personajes. Lo que implica 150 vestuarios. En este rubro fue fundamental, además de las

vestuaristas, el rol que jugaron dos integrantes del elenco: Jorge Bazá de Candia, un genio de la costura, que cortó, sin moldes, todos los vestuarios, y Amalia Canedo, que organizó todo el trabajo de la costura, que realizaron voluntarios de dentro y fuera del elenco. Con el maquillaje recuerdo también que yo quería que tuviera algo de transparencia, que el color no fuera compacto, hasta que encontramos una empresa de maquillaje que nos la hizo, y en el programa figura: “Material de maquillaje creado por Karen Horn, exclusivamente para *Los siete locos*”. Entre las cosas que armamos con el grupo ACTO, alrededor del estreno hubo una exposición de originales, inaugurada el primero de agosto en Galería Atica, Paraguay 414 y la realización de una importante cantidad de carpetas de grabados. A través de un pintor amigo, Horacio Rodríguez Gerpe –que además supervisó todos los trabajos de la impresión–, Marcelo Katz –actor y *marchand* amigo– y otras personas, hicimos contactos con una cantidad de artistas plásticos. Recibimos el apoyo de pintoras y pintores muy importantes: Juan Carlos Benítez, Antonio Berni, Aníbal Carreño, Hugo Druucaroff, Nora Iniesta, Ladislao Magyar, Oscar Mara, Horacio Rodríguez Gerpe, Silvia Stalman y Cristina Villamor. Además fueron muy interesantes las charlas con los artistas. Me acuerdo cuando fuimos a ver a Berni, estuvimos charlando con él en su atelier más de una hora, fue un lujo. Cada uno de ellos grabó y donó entre uno y tres originales y los derechos de copia de los grabados. Les pedíamos que tuvieran que ver con Arlt o con *Los siete locos*. Hicimos 100 copias de cada original, supervisadas, numeradas y firmadas por los pintores, con las que hicimos diferentes carpetas. Las ofrecíamos durante las funciones y a los compradores les dábamos acciones por la compra y con ellas, también la posibilidad de ir a otros teatros y a negocios que hacían descuentos a nuestros socios.

–¿Cómo hicieron con la sala?

–Cuando empezamos a buscar sala, supimos que estaba en construcción el teatro del Picadero, una nueva sala ubicada en una vieja cochera de la calle Rauch. Antonio Mónaco era un director y docente, que tenía como alumna a Guadalupe Noble, hija de Noble, fundador de *Clarín*, a quien, luego de la muerte del padre, previo conflicto con Ernestina Herrera de Noble, le correspondió una importante serie de propiedades inmuebles y fue la que puso el dinero para hacer el teatro. Era un teatro hermoso, moderno, con gran *confort*, la técnica la había diseñado Breyer, tarimas, filas de asientos normalizados que podían cambiar de formas y relaciones entre público y espectáculo. Hacía falta un día

para modificarlo. La nueva sala la dirigían Mónico y Guadalupe. Hablamos con ellos, les mostramos escenas, y convinimos que el teatro se inauguraría con un espectáculo de Antonio, que iría más temprano y nosotros estrenaríamos unos días después, iríamos más tarde y nos adaptaríamos al escenario elegido por ellos. *Los siete locos* duraba algo menos de dos horas. La sala llevaba un porcentaje, y ya sabíamos cómo iba a ser, bifrontal, dos plateas enfrentadas y escalonadas, estilo anfiteatro y un escenario que las dividía. Arriba, como a dos metros había otro escenario. En la puesta, se usaban los dos escenarios, además de los pasillos de la sala. Con esa distribución admitía 285 espectadores. La plata que habíamos juntado con el grupo ACTO pagó la producción.

—¿Cómo resolvió la escenografía Gastón Breyer?

—Fue una genialidad, todos los ámbitos de la novela se resolvían sin cambios. Habíamos hablado sobre la alienación del personaje. En un viaje que hizo Breyer a algún lado, me escribió desde el avión y me dijo que había estado pensando y creía que el símbolo de la alienación del hombre contemporáneo era la silla, y entonces, me proponía hacer la escenografía sólo con sillas. Conversamos mucho y convinimos que habría solo sillas y dos mesas, una en la casa del Astrólogo y otra en la pieza de Erdosain. La cama de esta habitación era también una especie de mesa de dos metros de altura, a la que había que subir por unas escaleritas incorporadas. La escenografía era una especie de “instalación” que tenía unas 250 sillas que subían en grupos desde el piso o bajaban desde el techo, a modo de una gigantesca escultura hecha con sillas. Luego de que armó los grupos de sillas, con un pincelito fue disimulando las diferencias notorias de las sillas —todas muy usadas— y ya definida su ubicación, finalmente con pintura roja, fue dando unos toques que le dieron al todo una unidad visual increíble. Gastón Breyer fue, como Saulo Benavente o Luis Diego Pedreira, un grande de nuestro teatro. Era un espectáculo con un grupo muy numeroso y cohesionado. Habíamos trabajado un año y medio, con objetivos claros, nos llevábamos bien y, lo principal, creíamos profundamente en lo que estábamos haciendo.

—¿Cuándo se estrenó?

—*Los siete locos*⁵² se estrenó el 6 de agosto de 1980. El programa de mano estaba muy cuidado. La foto de Arlt y su firma, que constituían la tapa, nos las dio

Mirta Arlt. Además, se informaba del Grupo ACTO. Se agradecía al Teatro del Picadero por la colaboración recibida y les deseábamos éxito en esta gran empresa que era la inauguración de la nueva sala. Una página se titulaba “Roberto Arlt por Roberto Arlt”. Por supuesto el numeroso Reparto y Ficha técnica. Un recuadro titulado LOS PLÁSTICOS CON ROBERTO ARLT informaba y agradecía la solidaridad de los distintos pintores. Y se incluían frases de Roberto Arlt en márgenes y cuerpo desde su famosa: “El futuro es nuestro por prepotencia de trabajo”, y muchas otras. “Me atrae ardientemente la belleza. ¡Cuántas veces he deseado trabajar una novela que, como las de Flaubert, se compusiera de panorámicos lienzos...! Más hoy, entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en bordados”. Frases peleadoras como “Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad, libros que encierren la violencia de un *cross* a la mandíbula”. O “yo quiero violar la ley del sentido común”. Cuando debutamos fue un acontecimiento. Las críticas, todas, fueron impresionantes. Según Luis Mazas del diario *Clarín*: “Un teatro pleno en recursos asombrosos... el mundo de Arlt a través de un prisma delirante, absurdo e implacable. (...) La puesta accede por momentos a una belleza visual en la que la locura se instala, y todo el universo de Arlt es compendiado a través de una anarquía que sirve, con exactitud, a los más fieles propósitos del autor. Se apoyan en el movimiento, disfrutan de una vida magníficamente respaldada por la composición de las escenas –notables las del Astrónomo y la de la muerte de Erdosain–, por el color, la iluminación y la música... los personajes, no copian un modelo, no reproducen ningún tipo de realidad. Su clima no obstante es coherente con lo que propone Arlt... Precedidos de un lujurioso y colorido carnaval porteño de los años 30 surge un mundo que sigue siendo fiel retrato de ese ‘crepúsculo de la piedad’ que menciona el autor, donde los personajes transgreden las reglas para finalmente destruirse”. Según el diario *la Nación*: “Y si la adaptación, rica en situaciones y en diálogos auténticos, es notable, no es menos enjundiosa la puesta en escena de Rubens Correa. Este supo utilizar un espacio no convencional hasta en sus más apartados rincones. Trabajó cada una de las escenas por separado para después fundirlas en un todo pleno de sugestión y belleza. No descuidó el más mínimo detalle y supo guiar a los actores para que todos, sin excepción, realizaran trabajos dignos, ricos en matices y en originalidad. Se nota, además, que cada uno de los comediantes compuso su papel con total libertad pero con rigurosa minuciosidad”. Según Ulyses Petit de Murat en el diario *La Opinión*: “Correa se larga fuerte con un agitado regalo para los ojos, una muy hábil distribución de los movimientos y algún momento de singular

excelencia. Subrayaremos, especialmente, el burdel expresionista... Aparte de lo que sucede intrínsecamente en la novela de Arlt, los adaptadores y el director han concebido una impresionante teoría de la locura general de la vida humana, que en murgas, estallidos carnavalescos, espectrales sujetos de manicomio, amplifica el tema central. Está bien. Se le da al público Arlt y, además, un vibrante espectáculo”. Según la revista *Humor*: “En la puesta de Rubens Correa existen dos logros básicos: hay Arlt y hay teatro. (...) Fue muy emocionante: 285 butacas ¡ocupadas! Por un público en su mayoría ¡joven! Que aplaudió enardecido, entusiasta y feliz, poniendo un sello justo a ese bendito intercambio escenario-platea, tantas veces manoseado”.

– Si vos tenés que hacer un listado por amor y por importancia, *Los siete locos* va primera, ¿no es así?

–Sí, acá en Buenos Aires, seguro. *Buenos aires, hoy* con Once al Sur también fue un espectáculo fundamental. Con *Los siete locos* nos dedicaban páginas enteras.

–Era una época de auge del teatro, es difícil encontrar una puesta así en el Teatro Independiente.

– Era muy difícil, pensé que en esa época había estado de sitio, en la calle no podía haber más de 5 personas juntas y en el escenario había 50, en el Picadero entraban 285 espectadores y trabajábamos a sala llena, ahí funcionaba la crítica y el boca a boca.

–¿Te ofrecieron hacer una puesta para televisión?

–Ya había hecho en El Salvador *Serrín de Cedro*, versión de un cuento de Salarrué, un escritor prócer de la narrativa salvadoreña y años después hice unas puestas en canal 11.

–¿Vos viste la puesta de *Los siete locos* que hizo la TV pública?

–Sí, por supuesto, estaba muy bien, pero no tenía nada que ver con la nuestra.

—¿Tuvieron el apoyo de la familia de Arlt?

—Cuando fui a ver a Mirta Arlt —la hija— le dije que quería hacer *Los siete locos*. Me preguntó porqué quería hacer una versión de una novela, si Arlt escribió teatro. “¿Por qué no hacen una obra de teatro?”. Traté de explicarle por qué y no la convencí. Ella tenía que autorizar y había que pagar unos derechos anticipados. En esa charla me dijo: “Es como hacer guantes para los pies”, o sea, no estaba muy de acuerdo. La invité a ver ensayos aunque creo que no fue. Pero por fin, nos dio la autorización. Cuando faltaba poco para estrenar, justo pasé por la vidriera de una mercería y había unas medias con deditos, nunca las había visto. Compré un par y el día del estreno se las regalé, con una tarjetita que decía: “Espero que le gusten ‘los guantes para los pies’”. La obra le encantó. Iba con nosotros a todos lados donde había una charla, o conferencia sobre la obra. Nos acompañaba y hablaba muy bien del espectáculo. En esta nota de la revista *Reportaje a la Cultura*, Mirta habla de las dificultades de llevar una novela al teatro y dice: “Lo más notable de este caso es el gran trabajo en equipo entre adaptadores, director y actores y esto es muy extraño en nuestro medio porque se dice que somos muy individualistas. Sería como una desmentida a esa realidad. Juntar más de 40 actores sobre el escenario y formar un equipo solidario, significa en nuestro medio, para nuestro teatro, un hecho totalmente excepcional. Yo misma dudaba que esa novela pudiera llevarse al teatro, por eso esta ha sido una demostración de que los textos de una novela pueden resistir la confrontación con la expresión dramática que de suyo no tenían”. Yo creo que la obra tenía lo que dice en esta crítica: “cada integrante de este numeroso elenco nos convence con la veracidad de su interpretación, pero no podemos dejar de destacar el trabajo de Manuel Callau”. Pienso que para él, también debe haber sido una de las obras más importantes que hizo, aquí dice también que el trabajo mío fue el de un director sumamente creativo. Yo creo que este espectáculo tiene mucho, mucho, que ver conmigo, con mi formación, con mis raíces. Cuando vivía en Azul, yo tenía 16 años y la Editorial Futuro había editado la obra completa de Arlt. Yo lo conocía en parte, de antes, era un autor que me apasionó, me trastornó diría, averiguaba cosas de su vida con gente que lo había conocido y tenía, como un tesoro, la primera edición de *Los lanzallamas* que me había regalado el padre de Calarota, por mi fanatismo. Quería entender la cabeza de Arlt. Y de golpe me encontré con toda su obra. Fue un autor tan popular que cuando el diario *El Mundo* comenzó a publicar sus *Aguafuertes porteñas* el tiraje del diario aumentó notablemente. Arlt es uno de los escritores

que mejor pintó la Argentina, pero nunca tuvo una mirada costumbrista, sino que refleja algo profundo de “la argentinidad”. En el espectáculo, creo que se veían muchas cosas de esas, además del amor por el autor, el mundo real y el mundo fantástico de Arlt. También se veía que se ensayó mucho tiempo. Fue una obra que superó todo lo que uno puede esperar.

–Contame sobre la publicidad gráfica.

–Según los papeles que encuentro, a principios de noviembre, tal vez en octubre, empezamos a publicar avisos conjuntos con *El viejo criado* escrita y dirigida por Tito Cossa; *Marathon* de Ricardo Monti, dirigida por Jaime Kogan; *Boda blanca* de Tadeusz Rozewicz, dirigida por Laura Yussem; y la obra nuestra *Los siete locos*. Decía: “CONSAGRADOS COMO LO MEJOR DE 1980” y las cuatro obras con sus datos y salas: Payró, Los Teatros de San Telmo, Planeta y del Picadero. Era un aviso de unos cinco centímetros de alto y cuatro o más columnas de ancho que era en general pie de la cartelera en *Clarín* y *La Nación*. Llamó la atención que, en vez de competir, nos uniéramos para ser más visibles. El 30 de noviembre *Clarín Revista* publica una larga nota con foto de representantes de los cuatro grupos en un bar de San Telmo, con el título “MEMORIA Y BALANCE DEL ÉXITO COMPARTIDO. A través de varias obras las cooperativas de teatro han logrado un inusual suceso”.

–¿Ya había empezado Teatro Abierto?

–No, Teatro Abierto empezó en el 81, cuando era el segundo año de *Los siete locos*. El crítico de *Humor*, Paredero, tituló su balance del año “Teatro argentino 80: viaje de una larga noche hacia el solcito” y la termina diciendo: “...Pero los postres fueron otros. Se cocinaron con talento y tuvieron más comensales de lo esperado: *Boda Blanca* de Tadeusz Rozewicz, *Marathon* de Ricardo Monti dirigida por Jaime Kogan, *El viejo criado* escrita y dirigida por Roberto Cossa, *Los siete locos* de Roberto Arlt dirigida por Rubens Correa y *Fando y Lis* de Fernando Arrabal dirigida por David Amitin, se adueñaron por meses de las carteleras, y lograron que mucha gente tuviera hacia el teatro un acercamiento algo tembloroso pero no por eso menos válido... el público ha olfateado una verdad: ha habido detrás de cada uno de esos proyectos un tiempo de elaboración inmenso, en tiempo y en profundidad... Son artistas que durante meses de ensayos y de búsqueda trabajaron de artistas. Cosa que (...) es una aseveración de lujo en un medio

teatral tan anti-arte como el que nos toca presenciar. ¿Para el 81? Creer más de lo debido en lo que nos pasó teatralmente en el 80 y adornar la esperanza hasta que parezca otra... ‘Nunca hay que decir por juego que estamos descorazonados, porque puede suceder que nos tomemos la palabra’, Cesare Pavese”. Estaba anticipando su optimismo para 1981. El espíritu de estas cuatro obras y las ganas de juntarse preanunciaban Teatro Abierto.

-¿Qué pasó con el crítico César Magrini?

-Había sido declarado persona no grata por la Asociación Argentina de Actores, por haber sido irrespetuoso con una actriz muy querida, Margara Alonso.

-Era la época de la crítica soberbia.

-Sí. Lo cierto es que fue al teatro y se le dijo que tenía que pagar la entrada, ya que como era persona no grata para la Asociación Argentina de Actores, no lo podíamos invitar y pagó la entrada enojado. El 12 de agosto sacó un suelto referido al hecho titulado: “Estos son los hechos, que el lector juzgue”, diciendo que no lo habíamos dejado entrar y tuvo que pagar la entrada, y una semana después publicó una crítica fantástica, para mostrar que no se dejaba influenciar por la situación. Y es importante reconocérselo. Transcribo algunos párrafos de su crítica: “(...) una adaptación inteligente y fiel (...) que conserva el sabor del original y que en algunos aspectos, los visuales, notoriamente lo enriquece (...) Rubens W. Correa (...) aprovecha, en primer término, y con un rigor y con una disciplina que no desmayan un solo momento, las posibilidades del escenario del Teatro del Picadero (...) con la salvedad de que no sólo trabaja, y muy bien, en extensión, sino que lo hace sin descuidar, nunca, la hondura de lo que va mostrando. Así, el conflicto y la dicotomía constantes que sin cesar, a su vez, roen y corroen al protagonista, son seguidos sin esfuerzo por el espectador, a salvo, siempre, de cualquier confusión. Así, el trabajo de Correa se impone como uno de los más importantes vistos el presente año: va al fondo del tema, lo expone sin grandilocuencia, profundiza sin desbordes ni retórica, y guía, con mano experta y profesionalismo fuera de lo común, al espectador, en algo que se parece bastante a una revelación, ya que la claridad es norma invariable de su concepción, ni importa en qué parte de la vasta escena se juegue determinado pasaje, ni cuántos sean –y con frecuencia son muchísimos– los actores que en él intervengan. Todavía más: casi me atrevería a decir que el mismo Arlt sale beneficiado con esta puesta, que elimina algunas oscuridades o desprolijidades del

texto original”. Ese año, saboreando las mieles de tantos elogios, hicimos funciones hasta el 14 de diciembre y luego de un corto receso retomamos las funciones a mediados de enero de 1981.

CAPÍTULO 5



Dictadura y resistencia (II)

CAPÍTULO 5 - DICTADURA Y RESISTENCIA (II)

Los ochenta – Teatro comercial – Docencia privada: actuación y dirección – Escuela y Grupo de Teatro La Barraca – Patricia “Pato” Balado – Osvaldo Dragún – Teatro Abierto 1981 – Militancia teatral – El atentado al Teatro del Picadero – El Tabarís – *Lobo... ¿estás?* – Encuentro de Teatristas Latinoamericanos y del Caribe, Cuba – *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* – Teatro Abierto 1982 – *Bar La Costumbre* – 1º Taller Internacional del Nuevo Teatro, Cuba – *La Piaf* – Teatro Abierto 83 – *Inventario*.

–¿Cómo respondió el público con la obra *Los siete locos*?

–*Los siete locos* se había convertido en un gran éxito, todos los medios lo habían destacado, el público respondía con salas llenas y luego de un corto período de vacaciones, reanudamos las funciones en El Picadero en enero de 1981, el teatro tenía ya compromisos contraídos con Teatro Abierto 81 y también con la obra *Las noches blancas* de Fiódor Dostoyevski, que protagonizaban Luisina Brando y Jorge Marrale, con dirección de Hugo Urquijo por lo que continuamos allí hasta poco más de mitad de ese año. Estuve nominado al Premio Molière, mejor dirección 1980 y al Premio “Pepino el 88” –del Ministerio de Educación de la Nación–, mejor dirección bienio 1979/80. Este premio tenía un jurado integrado por representantes de distintas organizaciones. Muchos creían que le tenían que dar el premio a *Los siete locos* y no fue así. La Asociación Argentina de Actores se retiró del jurado, en desacuerdo con la decisión.

–Por los compromisos del Teatro Picadero, cambiaron de teatro.

–Sí, decidimos seguir con *Los siete locos*, en el Teatro Contemporáneo que quedaba en San Telmo, Cochabamba 411, esquina Defensa –más chico que El Picadero– que acababa de tomar Manuel Iedvabni con su grupo Signo. En las charlas con él resolvimos que los dos grupos explotáramos la sala en conjunto. Acordamos una adaptación de los espacios de espectáculo y de público y repusimos *Los siete locos*⁵³ creo que en septiembre u octubre de 1981 y continuamos durante 1982.

–¿Paralelamente hiciste Teatro Comercial?

–Sí. En 1982, Sergio Renán, a quien conocía desde hacía tiempo, me invitó a participar, como actor, en una obra que dirigiría en el Teatro Blanca Podestá –ex Smart, hoy Multiteatro –, titulada *Hijos del Silencio*⁵⁴, de Mark Medoff, con producción de Tita Tamames, Rosa Zemborain y Jorge Blutrach; con actrices y actores compañeros y amigos como Adela Glejzer, Ingrid Pelicori, Noemí Morelli, Sergio Renán y un muy joven Darío Grandinetti, de 23 años, que había llegado hacía poco tiempo de Rosario. En el rol protagónico, la presentación de Sonia Salar, bailarina, alumna de María Fux, que había presentado un espectáculo en Danza Abierta 1981, sorda profunda de nacimiento. Como asistente de dirección, Juan Carlos Ricci. Un espectáculo comercial, ganador de los premios Tony –EEUU, 1980– y Sweet –Inglaterra 1981– a mejor autor, actor y actriz, que te acercaba al drama de la sordera y la mudez, cuyos derechos se vendían con la cláusula contractual de que la actriz protagónica fuera realmente sorda, lo que parece la búsqueda contractual del golpe bajo. Una buena experiencia con el grupo de trabajo y una experiencia personal también, tan novato en este asunto de actuar en producciones comerciales. No lo sabía, pero sin decidirlo, estaba probando formas distintas de inserción en “la profesión”.

–¿Qué pasó con la tarea docente?

–Como ya lo mencioné, en la época de Nuevo Teatro, dicté clases, con el grupo ANTA, de Neuquén. En épocas de Once al Sur, dicté cursos de actuación en Nueva York, Guatemala, Honduras y en la Escuela de Teatro del Centro Nacional de Artes, en El Salvador. Vuelto a Buenos Aires entre 1975 y 1980, organicé varios cursos particulares, primero con gente que conocía nuestra experiencia de Once al Sur, en locales que alquilaba por horas para esa actividad, que rápidamente creció en importancia. Luego, alquilé una sala exclusiva dentro de la escuela de Mario Luciani, en Montevideo al 600 y daba otros cursos en la Asociación Cultural Von Humboldt. Cuando ya mi actividad era más conocida, en 1978 o 1979 compré –con un crédito bancario de la “circular 1050” – un ex-taller de costura, bastante grande, como de 12 por 4 metros, con patio, baño y cocina, en la calle Azcuénaga al 500. Los créditos de la “circular 1050” eran, como pasó con los créditos UVA, del gobierno de Macri que resultan impagables por la inflación, hasta que, cuando ya el crédito no lo pude pagar más, busqué venderlo y se lo vendí, en 1981 o 1982, a Tito Cossa, que se podía hacer cargo de saldar la deuda.

—¿Cómo estaban organizados los cursos?

—Mis cursos de actuación estaban organizados para tres años. En el primero se trabajaba “el actor sobre sí mismo”, quiero decir, entrenar el aparato expresivo del actor, para que su cuerpo reaccione más rápida y verdaderamente a los estímulos sensoriales recibidos y que, en lo posible, se elimine el pensamiento como mediador entre el estímulo y la respuesta; manejar técnicas de improvisación por un lado, y por otro la noción de “estructura” de la situación dramática. En el segundo año, ya trabajábamos con textos de teatro realista contemporáneo, sin abordar mundos demasiado desconocidos, pero no se planteaba la escena como un punto de partida sino más bien como un punto de llegada. Se partía de los datos estructurales de la escena, que debían ser asumidos de modo personal por el actor y en los ensayos se iba complejizando esa estructura y se llegaba al texto. En el tercer año hacíamos escenas, teniendo en cuenta géneros, poéticas, teatralidades, estilos, podía ser Brecht, teatro clásico, creación colectiva o teatro del absurdo. Los cursos eran de cuatro horas semanales y eminentemente prácticos.

—¿Cómo se iniciaron los cursos de dirección?

—Durante 1980, varios alumnos que habían terminado sus cursos de actuación, me incentivaron para que iniciara un curso de dirección y fue un gran estímulo, porque fui investigando con ellos cómo organizar, ordenar y transmitir algunas tareas y conocimientos acerca del trabajo del director. Primero fue una serie de clases teóricas, con mucha ida y vuelta con los alumnos que preguntaban, opinaban, etc., y después cada uno eligió una escena, donde ver esos problemas en la práctica, con actores. En el segundo año harían una obra corta y en el tercero deberían encarar un espectáculo, con todos los problemas, incluidos los de la producción. Pero retrocedamos un poquito en el tiempo. Después del estreno de *Los siete locos*, con una ex compañera del profesorado, Eugenia Levín, y otros colaboradores, comenzamos a pensar, organizar y planificar la “Escuela Integral de Teatro La Barraca”. Fuimos charlando también con los alumnos, les contamos el proyecto y les dijimos que estábamos buscando el lugar apropiado, por si sabían algo, hasta que una alumna que estaba terminando el segundo año, Patricia Balado —Pato—, me comentó que una amiga, Irene Rotemberg, que daba clases para niños alquilaba una casa en la calle Las Heras, y la iba a dejar. Hablamos con Irene,

para ver la casa y nos venía muy bien. Fueron necesarios nuevos encuentros para que la vieran los otros que estábamos en el proyecto y coincidimos en que era lo que buscábamos. Organizaron un encuentro con la dueña de la casa y la alquilamos. Pato había colaborado mucho en todos estos encuentros y el 28 de diciembre de 1980, día de los santos inocentes, ya era período de vacaciones, como para agradecerle su gestión, fuimos con Pato a almorzar a la costanera norte. Después nos seguimos viendo, primero más espaciadamente, luego frecuentemente, después nos fuimos a vivir juntos y hace 42 años que estamos recorriendo este camino compartido. La Escuela Integral comenzó a funcionar a principios de 1981, en Las Heras, casi Billinghamurst. Se llamó “La Barraca”, por el Grupo teatral de García Lorca, como homenaje al gran poeta y dramaturgo granadino, víctima de la dictadura fascista de Franco. Cuando definimos la escuela, los alumnos, en vez de 4 horas, como eran todos los cursos de actuación, iban a recibir 10 horas semanales de clase, aunque el precio era proporcionalmente muy inferior.

—¿Cuáles fueron las premisas de la escuela?

—Decíamos: “Con la creación de esta escuela, intentamos resolver la parcialización de la enseñanza teatral, dotando al alumno de conocimientos en áreas complementarias de la actuación, aceptando las limitaciones que nos impone el contexto en que desarrollamos nuestro trabajo y conscientes de que, en él, toda solución será parcial, optamos por dar una visión general de los problemas centrales del hecho teatral. Desarrollamos durante tres años la materia troncal, actuación y dividimos el resto en cuatro bloques: educación del cuerpo, educación de la voz, teoría teatral y prácticas complementarias. Cada una de ellos incluye, a lo largo de los tres años, distintos cursillos. Diríamos que abarca los temas básicos de cada área. No pretendemos resolver totalmente el problema, pero aspiramos a dotar al alumno de unas herramientas que le permitan desarrollar su profesión de actor, e incidir como hombres en el medio y en el momento que les toca vivir”. Actuación funcionaba igual, —4 horas semanales—, y yo era el profesor. Educación del cuerpo —2 horas semanales durante los tres años—: en primer año, Expresión corporal; en segundo año había tres cursillos: gimnasia rítmica, acrobacia y caracterización; y en el tercer año también tres cursillos: danza, coreografía y luchas —cómo pegar cachetadas, trompadas, luchas cuerpo a cuerpo, o con espadas, sin lastimarse—. En Educación de la voz —2 horas semanales—: en primer año liberación de la voz y respiración; en segundo, colocación y dicción;

y en tercero, canto y coro. En Teoría teatral –1 hora semanal–: en primer año Historia del Teatro argentino e Historia del Teatro universal; en segundo, Análisis de texto e Historia del Arte; y en tercero, Psicología para actores y Estética. En prácticas complementarias –1 hora semanal–: en primer año, fabricación de máscaras; en segundo, maquillaje; y en tercero, escenografía, vestuario y luces. La idea era que el alumno que egresaba después de los tres años tuviera una visión global de los problemas de la actuación y del teatro y luego, que hicieran teatro, o sea la relación del actor/personaje con el público, porque eso se aprende haciéndolo y sobre el escenario. La idea se podía asemejar al secundario. Uno sale, si se interesa, conociendo muchos problemas, algunos de los cuales puede resolver, otros -si quiere resolverlos- debe luego trabajarlos aparte. De esta escuela salieron muchos actores y actrices que siguen trabajando hasta hoy, pero también salieron directores, iluminadores, escenógrafos, etc. También se abrió un Taller de Entrenamiento para Actores, que dictaba yo y era de 4 horas semanales.

–¿Daban otro tipo de cursos?

–En los horarios de la mañana y la tarde, funcionaba el área niños y adolescentes. Para los de 5 años un taller de expresión artística –música, plástica y expresión corporal–. Los de 6 a 10 años, juegos teatrales, música, plástica y expresión corporal. Los de 11 y 12 años tenían cuatro talleres: teatro, periodismo, fotografía y plástica, y había también un taller de matro-gimnasia, que era para mamás con sus niños, y un cine club infantil. También un taller de libre expresión para adultos que tenía técnicas corporales, plásticas y musicales. Y un taller de teatro para adolescentes, que lo llevaba Eugenia, organizado por edades y también un taller de teatro para la tercera edad, de 55 a 70 años. Recuerdo ahora que el primer grupo eligió por nombre “Volver a vivir”. Estos eran los objetivos que en principio nos propusimos en la escuela. Con el tiempo se fue modificando, hasta que en unos dos años fue quedando solamente el área de teatro.

–De ahí también surgió un grupo de teatro.

–Así es, la Escuela dio origen al Grupo de teatro La Barraca, que existió durante muchos años, hasta el 2004. Sin usar todavía ese nombre, su origen se remonta a 1979, cuando un grupo que había terminado los tres años de actuación me propuso que los dirija en una obra. Elegimos *Esperando la Carroza*, de Jacobo Langsner, que en ese momento estaba en España, y Adellach que

también estaba exiliado allá, conversó con él para que nos diera los derechos para ese proyecto. En ese momento, estaba en la etapa inicial de los ensayos de *Los siete locos* y me resultaba atractivo trabajar en una versión diferente, otra mirada, de una obra que me era cercana. Lucrecia había trabajado en la versión del estreno en Buenos Aires. Intentar una puesta con mis alumnos también implicaba un cambio de rol. Y de relación. Dejaban de ser alumnos y se convertían en compañeros de elenco. Fue interesante y “productivo”. Muchos de mis alumnos trabajaron luego en *Los siete locos* y en Teatro Abierto. Me gustaba mucho esa sensación de “usina productiva” que se iba comenzando a producir alrededor de la Escuela. Los ensayos funcionaron bien, igual que la producción. Se estrenó en TEA –Teatro Escuela Argentino– una sala que tenía en esa época Pucho Medrano, y luego se hicieron muchas funciones en instituciones de barrio, etc.

–Se formaban directores y hacían las obras con los actores que iban egresando.

–Los directores, para sus ensayos de escenas y luego sus puestas, convocaban alumnos que ya habían terminado los tres años, o actores de afuera, pero, lo que más se daba era que eligieran a los ex alumnos de la escuela, porque ya se conocían y para los alumnos que terminaban sus tres años de actuación, trabajar con los alumnos de dirección en una puesta supervisada por mí, era una buena manera de iniciarse en la actividad teatral. Obviamente todo era voluntario, el que quería lo hacía y el que no quería no lo hacía. Vale aclarar que los alumnos no pagaban por participar en los elencos, ni cobraban. Se armaban cooperativas. Cuando el primer curso de dirección, del que ya hablamos más arriba, llegó a tercer año, y debía encarar su trabajo práctico, que era el montaje de una obra larga, se nos ocurrió crear el Grupo La Barraca. Surgieron varios espectáculos, algunos que obtuvieron reconocimientos. Después de los distintos estrenos y temporadas en las salas, se comenzó a armar un circuito haciendo funciones en gira por clubes de barrio, bibliotecas y distintas organizaciones populares. Formaron parte destacada *Saverio, el cruel* de Roberto Arlt, dirigida por Javier Margulis, estrenada en el teatro Enrique de Larrañaga y *Chau Misterix* de Mauricio Kartun, dirigida por Quique Viaggio, estrenada en el Teatro Payró, que anduvo muy bien, hicieron temporada en Mar del Plata y sacaron dos premios Estrella de mar. Todos festejamos alegremente esta nueva faceta de nuestro proyecto educativo.

–Hablemos de Teatro Abierto 1981. ¿Quién hizo la convocatoria?

–Chacho Dragún me llamó por teléfono a casa en los últimos meses de 1980 y me dijo que le gustaría charlar acerca de un proyecto. Nos encontramos en el bar de Argentores y comenzamos a hablar sobre la situación del teatro argentino en su relación con el Estado, de las listas negras de autores, directores y actores en los teatros estatales y en la televisión, así como también de que habían quitado de la currícula de la Escuela Nacional de Arte Dramático la materia Dramaturgia Argentina Contemporánea. Por otro lado, en una entrevista al director del Teatro San Martín, cuando el periodista le preguntó acerca de por qué no se incluían autores argentinos actuales en la programación del teatro, dijo: “porque no hay”. Dragún mismo había tenido una situación con un elenco independiente que iba a hacer un espectáculo con tres obras cortas y el grupo, por autocensura, no se animaba a hacer una obra, justamente la de él. Agustín Cuzzani que era parte del mismo espectáculo exigió: “van todas o no van ninguna”. Y no fue ninguna. “Así, entre la censura y la autocensura, nos van a borrar del mapa”. Y me contó que con un grupo de autores estaban pensando en hacer un evento con obras cortas, cuya finalidad principal era demostrar que sí existía una dramaturgia argentina contemporánea.

–¿Cómo lo iban a llevar a la práctica?

–Todavía no estaba claro cómo se haría, Dragún estaba charlando con algunos directores, yo en este caso, para ver que pensábamos acerca del proyecto, de su factibilidad y de nuestra voluntad de participación personal. Le dije que sí a todo. Era un lugar de militancia teatral y de entrada, me pareció fundamental. Luego me invitó a las reuniones semanales, ahí mismo en Argentores. Chacho era un tipo muy inteligente, muy lúcido y muy unificador. Nos conocíamos desde hacía mucho tiempo. Él había sido, junto con Andrés Lizarraga, uno de los autores incorporados al proyecto del Teatro Fray Mocho. Comencé a ir. En las reuniones se ponían en práctica sistemas anárquicos de organización, que funcionaron fantásticamente bien. Venía un autor, leía tres páginas de una obra, todo el mundo opinaba y decía lo que pensaba; se tiraban nombres para el evento, en esa situación comenté que en Polonia había estado en un Festival llamado Teatro Abierto, no se decidió ahí pero siguió quedando en las opciones, se proponían modos de organización, decidíamos los que estábamos, y a la semana siguiente venían otros y decidían otra cosa, o lo mismo, y por fin, todo

decantaba y se sintetizaba. Así se fue decidiendo que serían tres obras cortas, máximo 40 minutos cada una, que irían siete días por semana en un horario no convencional, a la tarde, para que dentro de lo posible hubiera actores de todos los estamentos: consagrados, profesionales, independientes y estudiantes de teatro.

–Contame más detalles de cómo iban avanzando.

–Había muchos temas para charlar. Sin que fuera una propuesta desarrollada, los textos que traían los autores aludían a la espantosa realidad nacional. Así aparecían metafóricamente los muertos, los desaparecidos, las Madres de Plaza de Mayo, los exiliados, los turistas del “deme dos” que viajaban a Miami, los peligros de no protestar, de callarse, y otros. Para definir qué director dirigía qué obra, se le pidió a los autores tres nombres de directores y a los directores tres nombres de autores. Algunos, imbuidos del espíritu grupal, pusimos a todos. Comenzaban a ofrecerse muchos colaboradores. Breyer coordinaría la parte técnica, donde trabajaban varios escenógrafos, vestuaristas, maquilladores e iluminadores; con la música y el sonido, estaban ofrecidos unos diez músicos y el Grupo MIA –Músicos Independientes Argentinos– que llevaban adelante los Vitale; numerosos periodistas componían el equipo de prensa, cada grupo con su coordinador. Víctor Watnick, administrador del Grupo Acto coordinaba la parte de Administración.

Se citó a una conferencia de prensa para el 12 de abril, “en la que los integrantes de TEATRO ABIERTO informarán al periodismo especializado sobre las características más sobresalientes de este verdadero acontecimiento cultural, destinado a mostrar la vitalidad del teatro argentino de hoy”. El día de la cita, en el Teatro del Picadero, cerca de 100 mujeres y hombres de Teatro Abierto recibieron a la prensa, se conversó y se les entregó información. También se comenzó a repartir un volante para el público que decía: “TEATRO ABIERTO. 20+20= + de 150 – ¿Qué es Teatro Abierto? Un reencuentro del Teatro Argentino con el público. Por primera vez en el mundo, los hombres de teatro más representativos de un país, se reúnen para decidir la realización de una muestra conjunta. ¿Por qué? Porque el teatro ha sido siempre un foro donde se ventilan los padecimientos y las esperanzas de una época. Porque el teatro es una forma de comunicación, ‘un espejo del alma que retrata una época’, como decía Shakespeare y creemos que tenemos que dar a nuestros espectadores la oportunidad de mirarse en un espejo honesto, fiel, imaginativo,

sensible, audaz y, por sobre todas las cosas, argentino. ¿Cuántos? Casi todos. Comprometieron hasta ahora su participación –y ahí estaban los nombres de 85 destacados teatristas– Y MÁS, Y MÁS, Y MÁS. ¡CADA DÍA SOMOS MÁS! ¿Qué le ofrecemos? 20 obras de 20 autores argentinos escritas para este ciclo, dirigidas por 20 directores e interpretadas por más de 150 actores. ¿PARA QUÉ? Para que usted, asiduo o esporádico espectador, complete nuestra experiencia. TEATRO ABIERTO está hecho para usted y su ausencia nos invalidaría. Los integrantes de este proyecto, esperamos de usted una participación activa. Tal vez salga de aquí el rumbo futuro del teatro argentino. ¡Trácelo con nosotros! Julio, agosto, septiembre, 1981 - Precio del Abono \$ 50.000- TEATRO DEL PICADERO”. Se fueron sumando más de 150 actores. Y otro tanto de rubros artísticos, técnicos, etc. Cuando nos acercábamos al estreno, el grupo que llevaba adelante la obra de Oscar Viale, *Antes de entrar, dejen salir*, desertó. Habían sido presionados por un canal de TV y no se animaron a quedarse sin trabajo. Ya no había tiempo de rehacerla.

–¿Y qué hicieron?

–En su lugar se abrió un “Espacio abierto”, donde se presentaron, con textos, poemas, canciones, etc., actores, actrices, músicos, cantantes que no habían podido estar por distintas razones y que concretaban de este modo su adhesión. Para conseguir fondos, se lanzaron abonos. Nos entregaron una cantidad a cada uno y nos pidieron si podíamos colaborar con su venta a personas conocidas. También se pusieron en venta en la boletería. A los dos o tres días nos pidieron que devolviéramos los abonos no vendidos porque se habían vendido muchísimo. Los primeros 1.500 abonos se agotaron en dos semanas. Y antes del estreno estaban agotadas las entradas para todo el ciclo. El público había olfateado algo, se había sentido convocado por esa voluntad de levantar la voz en medio del silencio, por esa unión artística de tantos autores, directores y actores juntos y de distintas extracciones teatrales, que le decía “vamos a tratar de demostrar la vigencia del teatro argentino y para eso le pedimos que nos acompañe, que esa experiencia, necesita de su presencia, porque el público es el creador imprescindible, el que ve, siente y construye el espectáculo”. Apoyaron económicamente con donaciones: la Asociación Argentina de Actores, Argentores, Banco Credicoop, Instituto Internacional del Teatro –ITI–, y el dramaturgo Abel Santa Cruz. Hicimos una semana de pre-estrenos para los participantes del ciclo. Todos queríamos ver los espectáculos

de los compañeros. La respuesta fue impresionante, entusiasta. Y ahora para el público. El 28 de julio, antes del estreno, Jorge Rivera López, como presidente de la Asociación Argentina de Actores, leyó el siguiente texto –escrito por Carlos Somigliana–: “Porque queremos demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino, tantas veces negada; Porque siendo el teatro un fenómeno cultural eminentemente social y comunitario intentamos, mediante la alta calidad de los espectáculos y el bajo precio de las localidades, recuperar un público masivo; Porque sentimos que todos juntos somos más que la suma de cada uno de nosotros; Porque pretendemos ejercitar en forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de opinión; Porque necesitamos encontrar nuevas formas de expresión que nos liberen de esquemas chatamente mercantilistas; Porque amamos dolorosamente a nuestro país y éste es el único homenaje que sabemos hacerle; y porque, por encima de todas las razones, nos sentimos felices de estar juntos”. Todavía no puedo leer este texto sin emocionarme. Y comenzaron las funciones. El público aplaudía y ovacionaba de pie todos los espectáculos. Tito Cossa decía “no tenemos público, tenemos hinchada”. Días después, el 6 de agosto, en horas de la madrugada, entre las 2 y las 3, el teléfono sonó en casa, no recuerdo quién llamó y así me enteré que habían puesto una bomba en el Picadero, que se había incendiado y que los bomberos estaban combatiendo el fuego. Fui volando al lugar, que ya estaba lleno de compañeros. Parecía un velorio gigantesco. No podíamos creer lo que estaba pasando. Creo que lloviznaba, o tal vez fuera el estado de ánimo. Seguían llegando actores, técnicos, espectadores. Nos fuimos reuniendo en grupos en la calle, en La Academia, un bar que estaba abierto toda la noche en la calle Callao. Allí se planeó una conferencia de Prensa en el Teatro Lasalle para el día siguiente y también la decisión de continuar.

–¿Qué pasó en la conferencia?

–En esa conferencia de prensa, que más bien fue una asamblea multitudinaria, con público de pie, no alcanzaban las butacas para albergar a tantos actores y referentes del teatro y la cultura. Estaban, entre muchos otros, el Premio Nobel de la Paz Adolfo Pérez Esquivel, Ernesto Sábato, Carlos Alonso, Don Edmundo “Pucho” Guibourg –una figura histórica del teatro argentino–, el físico Federico Westerkamp, representantes de la Asociación Argentina de Actores, de Argentores y de la Asociación Argentina de Escritores. Jorge Luis Borges envió una adhesión que decía: “Estoy con ustedes en defensa de la

cultura”. También se leyeron adhesiones de Raúl Matera, de Héctor Agosti, del pintor Roberto Duarte, del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, del Centro Argentino del Instituto Internacional del Teatro, de la Asociación Trabajadores de Prensa, de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, la Asociación Argentina de Bailarines y Estudiantes de danza, del Comité Permanente de Defensa del cine argentino y de la Federación Internacional de Actores que hizo llegar una adhesión por vía telefónica. En el escenario, en la mesa principal que encabezaba la reunión, estaba Osvaldo Dragún acompañado por Jorge Rivera López, Pepe Soriano, Luis Brandoni y Roberto Cossa. Y un gran número de integrantes ocupábamos lugares sobre el escenario. El director del Picadero, Antonio Mónaco, informó que había logrado ingresar a la sala incendiada –lo que quedaba de la sala– y había comprobado que tanto el vestuario como las cintas de sonido de Teatro Abierto se encontraban intactas, porque las cintas estaban en la cabina de luces y sonido, que no había sido afectada por el incendio y el vestuario en un piso debajo de la sala, así que se había salvado. Se habían perdido las escenografías. Dragún leyó una declaración de Teatro Abierto que decía: “Teatro Abierto perteneció inicialmente a un grupo de actores, autores, directores y técnicos que conformaban una parte del teatro argentino, hoy Teatro Abierto pertenece a todo el país. Quisimos demostrar la vigencia y la vitalidad del teatro argentino; la movilización que se produjo alrededor de Teatro Abierto demostró además la vigencia y la vitalidad de un público, de una juventud y de toda una cultura y por encima de todo, la presencia de una generosidad y desinterés puestos al servicio de un país entero en un medio contaminado por el escepticismo y la especulación. Esa generosidad, ese desinterés, transformaron al hecho estético que nos propusimos al principio, en una afirmación ética de la que nos sentimos orgullosos. Teatro Abierto nació en el Teatro del Picadero. Junto con ese querido ámbito físico han quedado destruidas las pertenencias materiales de Teatro Abierto, pero como su espíritu no solo ha quedado intacto, sino que ha crecido con el apoyo de entidades, personalidades, medios de comunicación, salas teatrales y el público que nos acompañó hasta el día del incendio, los integrantes de Teatro Abierto han decidido: 1) Continuar de inmediato con Teatro Abierto en una sala, que se definirá lo antes posible, para que la reapertura del ciclo se produzca el próximo viernes. 2) Recurrir a los organismos oficiales para que se nos otorguen medios que faciliten esta decisión. 3) Colaborar en la reconstrucción del Teatro del Picadero. 4) Solicitar el apoyo económico del estado para que esta reconstrucción se efectúe lo antes posible”.

–Ahí fue que decidieron seguir en el Teatro Tabarís.

–No se había decidido todavía que iba a ser en el Teatro Tabarís. Allí también se anunció que en pocos días saldría la edición del libro con las obras de Teatro Abierto 81, que se agotó rápidamente y hubo que hacer una reedición y también que la actriz, Cipe Lincovsky, había ofrecido diez recitales a beneficio de la reconstrucción del Teatro del Picadero. Este propósito y que el Estado se comprometiera con la reconstrucción, nunca se lograron. El pintor Roberto Duarte anunció que otros pintores estaban dispuestos a colaborar con obras para la continuación del ciclo y Mónaco a modo de cierre dijo que, para él, “el teatro es algo inevitable, el modo que elegí para hacerlo me ha dado muchas penurias y pocas alegrías, pero sin embargo justifican a aquellas con creces, esta reunión de hoy podría justificar las penurias de muchas generaciones. Aquí y así, cobra sentido dedicarse al teatro”, concluyó. Se anunciaron los nombres de las salas que se habían ofrecido hasta ese momento, El Nacional, Tabarís, Planeta, Margarita Xirgu, Del Bajo, Contemporáneo, Popular de la Ciudad, del Centro, Payró, Lasalle, Sala Uno, IFT, Laboratorio, La Fábula, El Taller de Garibaldi y Bambalinas. Cuando el acto se dio por finalizado, todos los presentes entonaron el Himno Nacional Argentino. Creo que, con eso, termino de dar un cuadro de cómo fue esa Asamblea: vibrante, importante, patriótica. El mito de David y Goliat. Éramos David. Como nota de color, vale apuntar que la misma noche en que se quemó el Picadero, se presentó en el escenario del Sheraton, el cantante norteamericano Frank Sinatra, evento producido por Palito Ortega. La Asociación Argentina de Actores sacó una solicitada en los diarios que decía: “DUELO TEATRAL. Ante la destrucción del Teatro del Picadero en circunstancias aún no esclarecidas, la Asociación Argentina de Actores tiene la profunda necesidad de expresar su sentimiento, que es el de todos los actores argentinos. Debemos confesar que estamos de duelo, porque un teatro caído es un foco de civilización que se apaga. Desgraciadamente a través de nuestra corta historia como país, se han apagado muchos focos, no podemos darnos el lujo de aceptar pasivamente que ello siga ocurriendo, el acervo cultural argentino está en juego, pero no solo los actores nos negamos a aceptarlo, tampoco pueden ni deben aceptarlo los empresarios, los organismos ligados con la cultura, las autoridades nacionales y el público. Todos debemos nuclearnos, unir nuestras fuerzas para recuperar las salas perdidas y reconstruir las destruidas. Podemos comprometer la solidaridad y la perseverancia de los artistas argentinos para superar los obstáculos y continuar proyectando su creatividad, pero entre tanto ha caído otro

teatro y estamos de duelo. En consecuencia, el Consejo integral de la Asociación Argentina de Actores resuelve tres días de duelo teatral los días viernes 7, sábado 8 y domingo 9 de agosto, invitar al público al finalizar cada función, a mantener un minuto de silencio y aplaudir luego con renovada esperanza la existencia del teatro argentino. Consejo integral de la Asociación Argentina de Actores”. Este comunicado se leyó en todas las salas, incluido el teatro San Martín, durante las funciones de esos tres días –7, 8 y 9–. En el Teatro Tabarís, que tenía más localidades, casi el doble que el Teatro del Picadero, continuó Teatro Abierto desde el viernes 14 de agosto anunciado, con salas absolutamente llenas hasta el 21 de septiembre, que era la fecha prevista de cierre. Las colas para entrar a la sala todos los días daban la vuelta a la manzana.

–¿Cómo fue la función final?

–Fue una fiesta increíble, desde el *pullman* tiraban globos, papel picado, fue una verdadera fiesta. Los actores y directores de todas las obras en el escenario y el público aplaudiendo sin parar durante un tiempo larguísimo. Afuera del teatro había muchísima gente que no había podido entrar. En un momento se abrieron las puertas de la calle y el evento terminó con escenario, sala, *hall* y calle llenos y aplaudiendo. El ciclo tuvo 25.000 espectadores. Vale recordar que nadie cobró absolutamente nada por su trabajo, que las obras y las puestas fueron especialmente realizadas para Teatro Abierto y que todos los autores donaron sus derechos. Hubo un cineasta, Arturo Balassa, que había pedido permiso para filmar y que había ido filmando durante ensayos, puestas de luces y estrenos, que más tarde hizo un guión, la editó e hizo, con colaboración de Teatro Abierto, una película que vale la pena ver, que se llama *País cerrado, Teatro Abierto*.

–Después se hicieron distintos ciclos de arte.

–A posteriori, como una semilla que germina, se hizo Danza Abierta, Poesía Abierta, Música Abierta, Cine Abierto. Las distintas formas de expresión artística fueron planteando su actividad Abierta. Muchos pintores fueron donando obras para ser vendidas y colaborar económicamente con la prosecución del ciclo. Creo que todos los que participamos en esa primera edición de Teatro Abierto, sentimos que ése fue uno de los momentos de mayor plenitud de nuestra vida artística.

–Contame de la obra que dirigiste en el ciclo.

–Dirigí *Lobo... ¿estás?*²⁵⁵ de Pachó O'Donnell. Era un espectáculo que trataba de un joven que dice “me fastidia que me digan lo que tengo que hacer, decir, o pensar” y van apareciendo todos los condicionantes sociales que le van haciendo perder esa libertad de hacer lo que desea. Aparecía la madre, la maestra, la escuela, la religión, la represión, etc., todo con un estilo casi farsesco diría, cómico. Era un espectáculo bastante loco, con imágenes de circo, los clowns eran torturadores, la maestra era Juana de Arco, Dios en persona bajaba por una liana, como Tarzán, para reprimir las primeras investigaciones sexuales del protagonista con la primita, El lobo y Caperucita Roja y el corderito, todos intentaban condicionar la búsqueda de libertad y terminaba en una escena de rock pesadísimo tipo Kiss, –muy famoso en esos años- con una multitud bailando desenfadada. El elenco era de 50 actrices y actores. Seguía investigando en el manejo de grupos muy numerosos, que había comenzado con *Fuenteovejuna* en Guatemala y seguido con *Los siete Locos*. La obra fue muy festejada, yo la hice con mucho placer y clara conciencia de la potencia política del evento total. Por suerte estuve. Y eso fue, para mí, Teatro Abierto 81. En ese año, 1981, me invitaron a viajar a Cuba a un Encuentro de Teatristas Latinoamericanos y del Caribe, que se desarrolló del 19 al 23 de junio. O sea un mes antes de Teatro Abierto 81. Los compañeros de Casa de las Américas, que me habían invitado, me dijeron que era el primer argentino que vivía en la Argentina y volvería a la Argentina, que viajaba a Cuba desde el golpe militar del 76. Me reencontré allí con Oscar Ciccone, con Enrique Buenaventura, María Escudero, Atahualpa Del Cioppo, Patricia Ariza, Luis Molina, Miriam Colón, César Vieyra y otros amigos de las giras de Once al Sur o que habían pasado por nuestra casa en El Salvador y nuevos amigos y compañeros.

–¿Cuál era el temario?

–El temario del Encuentro se desarrolló en 4 comisiones: Comisión 1: Participación del teatro en el proceso contemporáneo de reafirmación de la identidad americana. a) Necesidad de un sistema que permita la supervivencia del teatro en las condiciones específicas de cada país. b) El teatro en la lucha por la liberación nacional. Comisión 2: Participación del teatro en el proceso contemporáneo de reafirmación de la identidad americana: a) El teatro de las minorías nacionales. b) El teatro del exilio. Comisión 3: La relación del teatro

latinoamericano actual con su público. Comisión 4: Hacia la unidad en el movimiento teatral latinoamericano y del Caribe. Elementos de integración. Plenaria: Conclusiones. En fin: Una mirada fugaz pero útil, de intercambio de experiencias y realidades de los distintos países de Latinoamérica.

–Hablemos de la obra *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin*.

–Fue muy importante para mí, aunque no fue muy exitosa. No por el espectáculo, sino porque nos agarró la guerra de Malvinas. La hicimos en la sala Planeta. *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* fue en el año 1982. Con Tito Cossa no éramos amigos de hace mucho tiempo. Éramos conocidos del medio teatral. Yo había visto, por supuesto, *Nuestro fin de semana* y también *Los días de Julián Bisbal y La Nona*. Cuando cursaba el profesorado había hecho un trabajo sobre su obra, él había ido a ver *El pollo* con Somigliana, –con quien eran muy amigos–, habíamos charlado en esa ocasión y valoramos que hubieran ido a ver nuestro espectáculo. Habíamos conversado y estrechado vínculos en reuniones por el tema de los hijos de Adellach y en la época de *Los siete locos*. Y en Teatro Abierto nos fuimos conociendo todos más profundamente. En esas anárquicas asambleas donde se iba definiendo el rumbo del evento y en las múltiples tareas que se cumplían, nos fuimos mezclando más íntimamente los integrantes de distintas tribus teatrales y se fue produciendo una unidad en la acción, que hizo que no hubiera más tribus. Ese, para mí, fue otro de los múltiples méritos que tuvo Teatro Abierto. Allí nació y continúa una amistad entrañable con Tito. Y en algún rincón de Teatro Abierto deben haber estado las primeras charlas del proyecto que emprendimos juntos y que resultaría ser *Ya nadie recuerda a Frederick Chopin*⁵⁶. Tito partía de un hecho real que lo movilizaba: en la secundaria tenía que hacer una composición sobre el centenario de la muerte de Chopin, el 17 de octubre de 1949 y la escribió en broma mezclándola con los días de la lealtad peronista. Lo consideraron una insolencia y lo echaron del colegio por hacerse el vivo.

–¿Cómo se desarrolló la puesta?

–Tito Cossa venía de la experiencia de *El viejo Criado*, que se había escrito a partir de las improvisaciones con los actores y que además Tito había dirigido, pero no quería dirigir nuevamente. Tenía una serie de imágenes que quería investigar con un grupo de actrices y actores y conmigo. Conformamos el grupo: Lucrecia Capello, Graciela Juárez, Mágina Alonso, Manuel Callau, Julio González Paz

y Justo Gisbert. Comenzamos a trabajar con esas imágenes. Tito planteaba los temas de las improvisaciones: vivos y muertos, *boy scouts*, recuerdos, cementerios, homenajes, Chopin, Perón, etc. Luego de unos dos meses de improvisaciones, Tito planteó que para él era suficiente, ya tenía el material que había querido investigar y se comprometía a escribir una obra y a que todos iban a tener personaje. Después se retiró a escribir. Durante ese período nos encontramos algunas veces, una, creo recordar que en Mar del Plata. Tardó un poco más de dos meses y nos citó para leer el texto. Un texto hermoso, poético, político, con un humor tierno y melancólico. Tito al escribir, supo renunciar a varias ideas buenas y tentadoras que ya tenía de antes y otras que habían salido en las improvisaciones. De eso, de saber desprenderse de cosas de un espectáculo que nos gustan pero que no “agregan”, también aprendí. Los ensayos fueron muy placenteros y creativos. Tenían para mí un material que me interesaba mucho. En *Los siete locos* me absorbió la idea de cómo resolver teatralmente la “realidad” y “la fantasía” y como volver dramática la narración. En este caso la estructura de la obra incluía personajes vivos y muertos. Personajes reales e idealizados. El “recuerdo”. La “memoria”. Lo recordado y lo real. Hice varias obras con estos temas. Uno recuerda a los muertos como eran. Así los padres son más jóvenes que los hijos, la hija menor era la más vieja, la que recordaba. Las modas, las costumbres, los ritmos se trastornan y confunden, pero unos, están en escena “recordando” y otros son “recordados”. No había cambios de vestuario. Todos los cambios, de época, de edad, de espera y de esperanza, eran problemas de “actuación”. Esas eran las búsquedas, las preguntas, y las respuestas que íbamos encontrando. Era el espectáculo que se iba armando. Yo creo que soy muy poco melancólico, pero me encantó meterme en ese viaje por la melancolía y la nostalgia de estos personajes. Antes del estreno, a mí me encantaba que en una escena final el personaje de Mágina Alonso apareciera con un tutú de danza, como cuando era chica, a Tito le parecía demasiado. Probamos: El día del pre-estreno iba con tutú y nos ateníamos a las opiniones de los amigos. Si no gustaba, el tutú se iba; si gustaba, quedaba el tutú. Por suerte quedó. La escenografía de Héctor Calmet y el vestuario de Leonor Puga Sabaté eran muy inspiradas e integradas al espectáculo. La escenografía, y la acción, mezclaban imágenes de la casa, la plaza, el busto de homenaje a Chopin, la hamaca. Recuerdo las horas y horas que trabajamos con Calmet en la escenografía y las luces, para jugar estos temas, también con la luz. Estrenamos el 9 de julio de 1982. El resultado estético, a mí me pareció hermoso. Somigliana era el hinchazo número uno de esa puesta. Lamento mucho que no la hayamos filmado, quisimos hacerlo, pero en esa época todavía no era fácil.

—¿Cómo fueron las críticas?

—Por suerte nos quedan las críticas: “El talento de Roberto Cossa en su máximo esplendor” tituló Yirair Mossian su crítica del diario *Convicción*, que, entre otras cosas decía: “Este nuevo ‘realismo’ de Cossa también se complace en la ambigüedad del detalle para destacar el valor del conjunto. En ese sentido los personajes de la madre, Zule y Frank son hermosos retratos impresionistas: una prodigiosa suma de ‘atmosferas’ pueden leerse detrás de sus trazos fugitivos. *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* es una propuesta teatral muy difícil, planteada y resuelta con madurez, casi con maestría en muchos sentidos. A esa resolución cabal y adulta no es ajena la dirección de Rubens W. Correa, precisa en el manejo de climas, coherente en la conducción de actores y perfectamente identificada con los objetivos poéticos y satíricos de Cossa”. Moira Soto en *La Prensa* dijo: “En *Ya nadie recuerda a Frederick Chopin*, obra de Roberto Cossa puesta en escena por Rubens W. Correa, la memoria afectiva de Susy, recuperando fragmentos significativos del pasado, su propio pasado y el de su país, va construyendo uno de los espectáculos teatrales más seductores de la actual cartelera porteña.(...) Respecto de las excelencias de la puesta y las actuaciones —a tal punto colmadas de aciertos y hallazgos que resulta imposible imaginar otra versión de la obra, porque esta parece la única posible— el escritor se congratula por haber trabajado desde el comienzo con los actores y el director: ‘Este sistema ha contribuido a lograr la gran cohesión que se advierte’. Efectivamente son de rara perfección las interpretaciones de Lucrecia Capello, Graciela Juárez, Márgara Alonso, Manuel Callau, Justo Gisbert y Julio González Paz, a quienes dan marco y realce la escenografía e iluminación de Héctor Calmet y el vestuario de Leonor Puga Sabaté. (...) Todos, bajo la muy inspirada dirección de Rubens W. Correa, el ecléctico responsable de esa fiesta teatral que fue *Los siete Locos*. Jorge Lopapa, en *El Día*, opinó: “Una pieza argentina para ver, oír y decantar. Otra muestra del innegable talento de un autor que se afirma en cada etapa para poder elevarse en la siguiente. Rubens W. Correa —*Los siete locos*— es un director que hay que elogiar sin reservas pues supo traducir escénicamente el universo de Arlt y ahora transforma en espléndidas imágenes y sugestivo sonido el pequeño mundo de Roberto Cossa”. Debemos haber comenzado a ensayar a fines de marzo. Y el 2 de abril fue el desembarco de las tropas de Galtieri en Malvinas. Todo el tiempo de ensayo fue el tiempo de la guerra, del fervor popular por una reivindicación querida, las colectas emocionantes de la gente, a ir enterándonos que nada de eso les llegó a

los soldados, la alianza de Inglaterra, USA y Chile de Pinochet, que prestaba su territorio para que reaprovisionaran y despegaran los aviones ingleses, hasta la derrota y la vergonzosa entrega final del 14 de junio. Este fue el principio del fin de la dictadura. El pueblo estaba totalmente tomado por esos temas y el teatro era un asunto muy secundario.

–Contame cómo fueron los preparativos de Teatro Abierto 82.

–Teatro abierto 82 fue, en muchos sentidos, un resultado de la euforia que nos dejó Teatro Abierto 81. Después de un éxito fenomenal, empezamos a preparar Teatro abierto 82. Tenía que ser mejor. Yo diría que aparecieron distintos problemas que vamos a tratar de ir viendo. El primero de ellos fue que todo el mundo quería estar en la próxima edición de Teatro Abierto y de alguna manera esto obligó a algunos criterios de demasiada apertura y al mismo tiempo, intentos de “todos no pueden estar, hagamos un concurso”. Se trató de organizar las participaciones. En el caso de los autores, se planteó hacer un concurso de obras de hasta una hora de duración, con un jurado integrado por Jorge Petraglia, Francisco Javier, Osvaldo Bonet, Antonio Rodríguez de Anca, Graciela Araujo, Luis Brandoni, José María Gutiérrez, Gastón Breyer y Villanueva Cosse. Se presentaron 412 obras –con seudónimo– y el jurado eligió 33. Hubo muchos disconformes con el resultado del concurso. También se proyectó hacer un ciclo de teatro experimental, para lo cual hubo que definir de alguna manera qué sería un trabajo “experimental”. Teatro Abierto también decidió invitar, por la calidad de su trabajo, a algunos grupos del interior que en Buenos Aires no eran para nada conocidos, pero era una manera de incluir al teatro del interior en Teatro Abierto.

Se recibieron 73 proyectos de los cuales se eligieron 15, entonces ya llevamos 33 más 15: 48.

–O sea que fue un proyecto también ambicioso, ¿había más actividades?

–También se planteó hacer una serie de actividades de reflexión en horarios no convencionales, con seminarios, cursillos, encuentros, talleres, laboratorios, mesas redondas, invitación a escuelas de teatro para exponer sus métodos de trabajo. Y se pedía la participación del público: “Le pedimos a ese público que

colabore con nosotros para la realización del ciclo de Teatro Abierto 82 que significa una ampliación del ciclo realizado en el 81, colaboración que debería producirse desde ahora. Quisiéramos poder contar con círculos de amigos de Teatro Abierto que nos ayuden en la desinteresada tarea cultural que hemos emprendido en todo lo que hace a la difusión y organización externa de nuestro trabajo”. O sea llegaban avalanchas de gente por todos lados, esto también hizo que hubiera muchos criterios divergentes. Habíamos alquilado también una casa para que funcionara Teatro Abierto, en la calle Humberto Primo 1417 –que había sido el estudio de Roberto Durán, un director muy querido, que hacía poco tiempo había muerto– y allí nos obligábamos a que hubiera gente de 14 a 18 horas que esperaran a todos aquellos que quisieran conversar, exponer, inscribirse, etc. Para que se pudieran inscribir los actores, se abrió un registro, una inscripción en la Asociación Argentina de Actores que después se seleccionarían por algún sistema. Se inscribieron 1500 actores y alrededor de 400 colaboradores artísticos y técnicos. Hay que valorar también que toda esta cosa desmesurada tenía que ver con la aceptación y el entusiasmo que había provocado el ciclo. Y también con el deseo de formar parte de la lucha contra ese enemigo común, tan claro, que había sido y era en ese momento, la dictadura militar genocida.

–¿Fue difícil la puesta en práctica?

–En algún momento tuvimos que aclarar: “lamentablemente, por inexcusables razones de producción, no todos ellos van a poder participar activamente en los eventos programados en el corriente año, sin embargo, todos ellos son parte integrante de Teatro Abierto, aunque su fervor no haya tenido ni premio, ni estímulo, ni rédito. A todos aquellos que se inscribieron y por distintas razones no van a estar dentro de las actividades, un homenaje y un agradecimiento”. También se propuso escenificar un diario abierto, que cada jornada trataría de reflejar la cambiante actualidad que nos acompañaba y exponer las numerosas obras pictóricas que habían donado los pintores para ser subastadas a beneficio del movimiento cuando sucedió el incendio del 81. Entonces, para contener tantas actividades, fueron necesarias no una sala como el año anterior, sino dos salas. Fueron el Teatro Odeón y el Teatro Margarita Xirgu. Esto resultó una dificultad porque, además, las dos salas no eran vecinas. Ya en 1981 hubo un pedido de asamblea para que Teatro Abierto se institucionalizara como una organización civil sin fines de

lucro. Todo eso implicaba más reuniones, etc. Tengo en algún lugar distintos proyectos de estatutos y autoridades que se eligieron y Teatro abierto, a partir de 1982 funcionó con una comisión legal organizada y elegida, o sea que, en alguna medida, se abandonó el funcionamiento anárquico inicial, porque ya había muchísima gente alrededor de Teatro Abierto. Y había un círculo de amigos que trabajaban a la par de los integrantes. También se planeó, junto con el ciclo, la aparición de la revista *Teatro Abierto*, dirigida por Ricardo Monti, que tenía un comité asesor integrado por Alfredo Alcón, Sergio Aschero, Gastón Breyer, Bernardo Canal Feijoo, Roberto Cossa, Hedy Crilla, Osvaldo Dragún, Griselda Gambaro, Carlos Gandolfo, Carlos Gorostiza, Edmundo Guibourg, Inda Ledesma, Eduardo Pavlovsky, Walter Santana, Ernesto Schoo, Alberto Ure y Raúl Serrano. La revista salió. Como corolario, la presentación de Teatro Abierto 82 decía: “Teatro Abierto es un movimiento que ha crecido en cantidad y calidad, que espera seguir creciendo siempre sobre la base de los postulados y objetivos básicos formulados, renovándose y ofreciendo cada vez más. Entre los proyectos que se proponen, queremos enviar elencos en gira por todo el interior del país con un repertorio de obras argentinas, queremos poder invitar a elencos teatrales del interior del país a terminar de descorrer ese telón de ignorancia mutua que nos separa con el resto de la Argentina, queremos becar a artistas del interior para que durante los meses que dure Teatro Abierto hagan junto a nosotros esa experiencia común, queremos llevar Teatro Abierto a los barrios y al gran Buenos Aires, queremos editar libros de autores argentinos en una época de gran crisis para el libro argentino, queremos muchas cosas pero no podemos hacerlas solos. Hemos entregado desinteresadamente, en una época de abierta especulación económica, lo que más amamos: nuestro trabajo. Ahora pedimos a todo el país que nos apoye para realizar esta tarea”. Bueno, quería mostrar y poner en palabras lo que fue Teatro Abierto 82, un montón de cosas que nos propusimos y que eran excesivamente ambiciosas y después, al momento de hacer el trabajo, los que lo hacíamos éramos más o menos los mismos. El ciclo se hizo desde mediados de septiembre hasta mediados de noviembre. Todo fue más complicado. Las exigencias de organización que requería semejante crecimiento, no se pudieron cumplir. No se pudo estar cerca de todos los espectáculos. La calidad se resintió. La economía también. Y se complicó también para el público.

–¿Y la crítica cómo respondió?

–Al final de los 48 estrenos, un diario decía que “no juzgaban las funciones de teatro experimental por imposibilidad de cobertura y de espacio”. Rómulo Berruti en *Clarín* decía: “Teatro Abierto 82, muchas obras y pocos hallazgos”. Y opinaba que, del ciclo “de 33 obras se podían separar 8, *Príncipe azul*, *Prohibido no pisar el césped*, *Bar La Costumbre*, *De victimarios y víctimas*, *Oficial primero*, *Al vencedor*, *El tío loco* y *Chorro de caño*, por la conjunción de puesta, texto e interpretación. Como se ve un promedio más bien mezquino, en especial si se considera que, en un balance más severo, solo las cuatro primeras alcanzan un nivel cercano a lo óptimo. Entre las 25 restantes hubo expresiones escénicas con logros parciales y también intentos decididamente pobres. Establecer los motivos exactos del nivel alcanzado no es fácil. Resultaría arbitrario decir que se equivocó el jurado porque para ello debíamos haber leído las 400 obras... Es más prudente inferir que simplemente se dio una gran dispersión entre cantidad y calidad, creemos, eso sí, que ante tal circunstancia hubiera sido preferible limitar la propuesta”.

–¿Cómo lo resolvieron?

–Esta situación fue trayendo además una cantidad de pérdidas económicas y en un momento determinado del ciclo, para salvarlo hubo que hacer un corte. En una larguísima Asamblea se decidió dar por terminado el ciclo como estuvo programado. Se dijo que por las pérdidas no se podía continuar con todo el ciclo, cosa que era verdad, y se decidió seguir con un llamado “Ciclo de apoyo económico”.

–¿En qué consistía el “Ciclo de apoyo económico”?

–Se decidió que ese ciclo iba a funcionar en una sola sala, se dejó la sala del Teatro Odeón y se continuó exclusivamente en el Teatro Margarita Xirgu. El “Ciclo de apoyo económico” se realizaba en dos horarios: 18.30 y 21.30 hs y estuvo integrado por: *Viejas fotos* de Néstor Sabatini dirigida por Roberto Castro; *Príncipe Azul* de Eugenio Grifféro, dirigida por Omar Grasso; *Tío Loco* de Roberto Cossa, dirigida por Laura Yusseem; *Arrabal amargo* de Jorge Boccanera, dirigida por Pepe Bove; *El Jorobadito* de Roberto Arlt, adaptación de R. Aldasoro, dirección de Jorge Ricci, ciclo T. experimental, Pcia. de Santa Fe; *La casita de los viejos* de Mauricio Kartun, dirigida por Agustín Alezzo; *El barco* de y dirigida por Silvia Vladimírsky, ciclo T. Experimental; *El Oficial primero* de

Carlos Somigliana, dirigido por Beatriz Matar; *Apuntes sobre la forma*, creación colectiva del ciclo experimental dirigido por Carlos Veiga; *De victimarios y víctimas* de Aarón Korz, dirigido por José María Paolantonio; *Examen cívico* de Franco Franchi, dirigida por Alfredo Zemma; *Prohibido no pisar el césped* de Rodolfo Paganini dirigida por Juan Cosín; *Chorro de caño* de Gerardo Taratutto dirigida por Jorge Hacker; *Al vencedor* de Dragún, dirigida por Jaime Kogan; *Hay que apagar el fuego* de Carlos Gorostiza, dirigida por Héctor Tealdi; y *Bar la costumbre* de Carlos Pais, dirigida por Rubens Correa. Estaban también los encuentros de Teatro Abierto, donde iban músicos, etc. Este ciclo comenzó el 18 de noviembre y terminó el 15 de diciembre, o sea que duró un mes, remontó y anduvo bien de público, pero terminó con algunos lastimados.

—¿Cuáles son tus conclusiones de Teatro Abierto 82?

—Teatro Abierto 82 fue bastante conflictivo. Yo creo que todo fue producto de un exceso de optimismo respecto de cuánto podíamos abarcar realmente, qué podíamos controlar sobre tanta producción y aprendimos que teníamos que quedarnos en un formato más pequeño.

—Contame sobre la obra que dirigiste.

—*Bar la costumbre*⁵⁷, de mi amigo Carlos Pais, fue muy bien recibida. La obra trataba de una pareja que paraba en un bar de la ruta a hacer un descanso y el lugar al que llegaban tenía un clima extraño, como de pesadilla, aparecían personajes y situaciones inquietantes, los viajeros comenzaban a sentirse controlados por los que estaban en el bar. Había una ocultación, algo que los del bar parecían saber, pero que no se sabía y nadie hablaba de eso. Un texto excelente, que hablaba de la ocultación y la mentira, con climas ominosos y se me ocurrió que al final de la obra, se iluminara detrás de la cámara blanca del fondo y apareciera a la vista, por transparencia, una estructura de piso a techo, con instrumentos y escenas de torturas, con todos los torturados totalmente desnudos. Como una especie de *Juicio final* de Miguel Ángel, aunque también la comparaban con *El triunfo de la muerte* de Brueghel, o *El Infierno* de Bosch. Margulis, que en esa época era alumno del curso de dirección y asistente de dirección del espectáculo, fue el encargado de organizar y montar esa escena, como un fresco terrorífico de unas 50 personas en movimiento, que yo iba viendo periódicamente. Era muy fuerte. El público quedaba como helado un

ratito y luego rompía en un aplauso entusiasta. Rómulo Berruti decía en su crítica de *Clarín*: “La obra, de sólida construcción dramática, deja un sabor muy amargo y tuvo en Rubens W. Correa un director de alto vuelo, digno una vez más de sus brillantes antecedentes profesionales: la pesadilla de cierre es un montaje de infrecuente perfección plástica”. Éste era el tono con que el espectáculo fue recibido.

—¿Cómo fue que te convocaron para dirigir *La Piaf*?

—En 1983, El Instituto Internacional del Teatro me invitó a participar de un evento que se haría en Cuba bajo el nombre genérico de “1º Taller Internacional del Nuevo Teatro”. En realidad se trataba de 8 talleres, que estarían dirigidos por nueve directores americanos: Atahualpa del Cioppo —Uruguay—, Enrique Buenaventura, Santiago García —ambos de Colombia—, Ronney Davis —ex director del San Francisco Mime Troup. USA—, José Valenzuela —Chicano—, Alan Bolt —Nicaragua—, yo de Argentina y los cubanos Flora Lauten y Carlos Pérez Peña, que dirigían juntos un taller, que convocaron a unos 300 teatreros de 26 países. Se trataba de tomar entre uno y cuatro poemas de *El gran Zoo* de Nicolás Guillén, en una semana del taller hacer un montaje teatral, y luego explicar para todos, el modo en que se había construido el “espectáculo” y mostrarlo. Muy enriquecedor y movilizando. Además tuve el placer de conocer y conversar con Guillén, a quien admiraba desde muy joven, que nos recibió en la Asociación de escritores cubanos, a Fernández Retamar, brillante intelectual y también a García Márquez, a quien admiré desde la primera edición de *Cien años de soledad*, con quien compartimos, muchos de nosotros, una mesa y una charla ocasional. Cuando volví de Cuba después de esos talleres internacionales, Pepe Bove, quien había quedado en mi departamento, me dice: “Te llamó muchas veces Virginia Lago; llamala porque está impaciente por hablar con vos”. La llamé y me dijo: “Compré los derechos de una obra inglesa, que quiero que leas. Estoy apurada, porque no estabas y te quise esperar. Me parece que la tenés que dirigir vos”. Era *La Piaf*⁵⁸. Nos encontramos, charlamos. Leí la obra y pensaba “¿qué hago con esta obra?”. Me llamaba Virginia y me decía: “¿la leíste?”. “Sí, ya la leí”. “¿La querés dirigir?”. Y yo le decía: “Todavía no te digo nada, aguantame unos días, porque no sé qué hacer, no encuentro la idea que me sirva para juntar todos los pedazos de la obra”. Me puse a leer un poco sobre la vida de Edith Piaf y a releer la obra, hasta que se me ocurrió algo.

-¿Qué leíste sobre ella?

-Esta mina nació, realmente, sin metáfora, en la calle, la infancia abandonada, criada por las putas de un prostíbulo, más tarde se vio involucrada en un crimen, cantaba por monedas en la calle. Alguien la descubre por casualidad y la lleva a cantar a un cabaret. Así comienza una carrera meteórica y desde ese momento se burló de la miseria y de la muerte. Pero nunca pudo, nunca quiso, separarse de su origen, la calle. Fue siempre de la calle. Era la artista más cara de Europa y al terminar la función, le cantaba a la gente de la calle. Estaban en París y decía “vamos a desayunar a Alemania” y se iba a Berlín y volvía en avión, con un montón de amigos siempre, como los boxeadores con su corte de adulones. Pero siempre se sentía sola. Era la artista que más ganaba, pero cuando murió dejó deudas enormes. Fiel a su origen, la calle, no tenía control. Un personaje signado por el dolor y la soledad. Cuando encontré eso, dije “qué interesante, una loca de la calle”. La hago. En su biografía dice: “De 1951 a 1963, Edith Piaf ha sufrido cuatro accidentes automovilísticos, una tentativa de suicidio, cuatro curas de desintoxicación, una cura de sueño, tres comas hepáticos, una crisis de locura, dos crisis de delirium tremens, siete operaciones, dos bronconeumonías y un edema pulmonar”.

-¿Cómo era la obra original?

-Tenía cháchara, estaba como alargada, me parecía que circulaba trabajosamente. Charlé del problema con Tito, le pedí que hiciera una adaptación o una versión. La hizo y fue fantástica. Aunque sospecho que a él no le debió gustar tanto porque nunca la publicó con sus obras. La producción era comercial. Arreglamos un porcentaje. Por primera vez, después del fracaso de Teresa Batista, iba a dirigir y estrenar un espectáculo “comercial”. Comenzamos a ensayar el 8 de marzo y estrenamos el 8 de mayo. En el Teatro Lorange. Así se llamaba en ese momento, pero era el Teatro Apolo, el de Nuevo Teatro, el que había trabajado en su construcción. Y los dueños de la sala seguían siendo los que nos habían comprado y a los que les habíamos pedido permiso para dejar dos habitaciones ocupadas con cosas de Nuevo Teatro. Muchos temas.

-¿Y los ensayos cómo resultaron?

-Ensayamos siempre en la sala. El primer día fue para mí, muy

impresionante. Habían pasado doce años. Nunca había vuelto a entrar. Estaba todo igual, salvo la cabina de luces y sonido, que había cambiado de lugar y en parte, de equipamiento. Luego del shock de nostalgia y melancolía, comenzamos a ensayar. Yo diría sin duda alguna, que los ensayos fueron en general muy buenos. Encontré en Viqui, una actriz tan entregada a la dirección, que en esos tiempos yo bromeaba diciendo que si le hubiera dicho que se tire del puente de la parrilla que no le iba a pasar nada, ella se tirarí. Esto siempre me resultó muy valioso. El vínculo con Toine, su media hermana, que atraviesa toda la obra desde la adolescencia hasta la muerte, que interpretaba Susana Ortiz, funcionó siempre de modo increíble, por la entrega y la profundidad de ambas actrices. Y en general los ensayos transcurrieron con mucho trabajo, mucho placer y mucho compromiso. Con alguna salvedad que no vale la pena mencionar. El clima de trabajo fue hermoso. Comenzando por ella, que estaba dispuesta a salir de sus moldes habituales, a arriesgar en cuestiones estéticas, a encarnarse en ese personaje tan contradictorio y conflictivo, a llegar a la vulgaridad y a la poesía.

Fuimos rápidamente consiguiendo las relaciones fundamentales de los personajes. Se fue convirtiendo en un espectáculo muy emocional. Y se había ido armando un final interminable, que me asustaba un poco. Parecían como dos o tres finales. Quedamos en que lo probaríamos en los ensayos con amigos y en el general, y que allí decidiríamos si lo cortábamos o no. Quedó como estaba. Ella moría acompañada por Toine, que le ponía un ramito de flores sobre el pecho, mientras se escuchaba a la Piaf verdadera cantar “Rien de rien”, *No me arrepiento de nada* –primer final–, luego todos los personajes en fila india colocaban su ramito sobre la cama, hasta rodear todo el cuerpo –segundo final– y luego caían pétalos de rosa sobre la escena –tercer final–. El público estaba tan metido que todo funcionaba, tenía reacción de festival de música. Nunca me volvió a pasar. Toda la platea –500 personas siempre– comenzaba a aplaudir, luego a pararse y terminaban todos aplaudiendo de pie, mientras los actores saludaban y saludaban. *La Piaf* ya estaba estrenada. Se había convertido en un éxito resonante de crítica y de público. Se acercaban las elecciones, pronto volvería la democracia. Me acuerdo de todas las marchas ruidosas pasando por la calle Corrientes, durante las funciones. También recuerdo que un día me llamó el empresario de sala para recordarme que hacía casi trece años habíamos dejado dos piezas ocupadas y que las precisaba. Tenía razón. Nadie de los que ubiqué quiso nada de eso. Vaciarlas fue un trabajo tremendo e inútil porque una

pieza cerrada durante tanto tiempo era una mugre imposible de soportar. La biblioteca además de diezmada en cuanto a su contenido, se le habían roto unos vidrios y los libros había sido nido de las palomas. La otra que tenía materiales más teatrales, como ruedas, telas y otras cosas, muchas fueron a la basura y otras a la Barraca, como materiales y utilería para escenas.

–¿Qué podés destacar de las críticas?

–Fueron maravillosas. Se pueden mencionar, entre otras, la de Aníbal Vinelli, en *La Voz* que comentó: “Virginia Lago resulta un lujo en alucinante pieza teatral. (...) En la puesta del talentoso Rubens Correa –*Los siete locos*– el escenario abierto, despojado de telones o decorados, con solo elementos de utilería de perfecta funcionalidad y aún los actores en el fondo esperan su turno para ingresar o relevarse en la acción, semeja un tugurio suburbano. En el que se representa, o más bien se vive la vida de Piaf. De repente todo se transforma en un banquete de aristócratas o los rugidos de Heinrich Himmler y las banderas de la cruz gamada, señalan que llegó el tiempo de la ocupación. Que a su vez cederá el paso a la tricolor y a la Marsellesa, años locos y felices de la Liberación. La calesita gira y se suceden las épocas y rostros como el de la amiga Toine –la excelente Susana Ortiz–, Marlene Dietrich –muy bien jugada por Elvia Andreoli, con la sensibilidad calculadora que uno le supone a la germana–. (...) Pero, por supuesto el eje absoluto y excluyente es Piaf. Que en el formidable trabajo de Virginia Lago acumula cuanto tic estaba en aquella contradictoria personalidad: es la puteada a flor de piel, la cachetada, el despilfarro manirroto, la sensualidad animal, la generosidad, el coraje, el cariño, la agresión, la picardía y la estupidez. (...) El desempeño de la actriz es un lujo, un desgaste terrible y una experiencia valiosísima. *La Piaf*, alucinación creíble, refleja verazmente una vida que es como un cabaret y así –virtud expositiva del binomio Correa-Cossa– el demagógico final, la última ceremonia, es lo que tenía que ser: la caída del telón, la palabra ‘fin’, la puerta que se cierra. Y el resto es silencio, menos la canción”. César Magrini, en *El cronista Comercial*, comentó: “Lo que interesa es que la materia teatral es válida, prende en el espectador sin desmayo posible y se mantiene con vividez, a lo largo de las casi dos horas de la función, que transcurren virtualmente sin el menor tropiezo y sin que uno en momento alguno lo advierta. La solvencia del director Rubens W. Correa en cuanto a manejar gran cantidad de actores no debe extrañar ni llamar a sorpresa, pues ya lo demostró sobradamente en aquel memorable

trabajo suyo que fuera *Los siete locos*, de Arlt. En *La Piaf*, no hay uno solo de los múltiples hilos de la trama que se le escape, y lo hace con rigor y con flexibilidad a la vez, atendiendo a fondo a la índole de cada uno de los personajes, por protagonistas que éstos puedan ser, con especial dedicación, como es a todas luces lógico, en la parte central, en la que la espléndida Virginia Lago corta la respiración, deja sin aliento”.

–Hablemos de Teatro Abierto 83.

–Después de pensar en los errores de Teatro abierto 82, el ciclo del 83 se organizó con una forma totalmente distinta, respecto de los otros años. En principio cada día de la semana fue asignado a un grupo de autores y de directores. Cada grupo haría un único espectáculo para cada día. Fue algo que se conversó antes del inicio del ciclo, que dentro de lo posible se trataría de pensar qué formas colectivas, tanto de escritura como de dirección se podían utilizar. Entonces cada grupo experimentó distintas formas de escritura y dirección colectivas. Decidía si escribía una obra, o varias, cómo escribían: si un autor escribía, otro corregía y agregaba y otro volvía a corregir y agregar; o si escribían juntos; o si cada uno escribía una parte; o si acordaban una historia y todos escribían y luego seleccionaban. En fin, se intentaron en todos los casos distintas maneras de hacer una escritura y dirección colectivas. En nuestro caso, los autores fueron: Hebe Serebrisky, Susana Torres Molina, Carlos Somigliana y Peñarol Méndez; y los directores: Alejandra Boero, José Bove, y yo. E integramos a dos jóvenes directores: Andrés Bazzalo y Javier Margulis. Cada uno de los autores escribió un material principal y en sucesivas reuniones algunas escenas breves cada uno. Después se fragmentaron los materiales y se mezclaron, tarea que se ofreció a realizar Andrés y que hizo con gran eficacia y sobre ese trabajo, el grupo en pleno revisó y definió el armado final. Se decidió que el espectáculo total se llamaría *Inventario*⁵⁹. Se fue ensayando, también de modo fragmentado, cada director ensayó distintas historias y/o partes breves, por separado, que luego se iban juntando e integrando con la presencia de los cinco directores y un elenco multitudinario de más de setenta actores. Se pensó que el ciclo tuviera un inicio importante y sumamente popular, se armó una comisión organizadora de la fiesta de inauguración, donde estaban Manuel Callau, Pedro Espinosa, Elvira Villarino, Alicia Sirkin, Ricardo Noguez, Juan Pascarelli, María Pantuso y Patricia Balado.

—¿Cómo fue la fiesta de inauguración?

—El 24 de septiembre de 1983, comenzó a las 17.30 hs en la cortada Rauch —hoy Enrique Santos Discépolo—, donde estaba el Teatro del Picadero, que permanecía cerrado, pero en ese lugar simbólico donde había comenzado Teatro Abierto, donde la bomba había incendiado y destruido el teatro; con la presencia de numeroso público y la “Murga de Teatro Abierto”, de la que participaban estudiantes de teatro, actores, vestuaristas, maquilladores, músicos, estudiantes de bellas artes, titiriteros, etc. y estaba organizada y comandada por Juan Pascarelli, Rodolfo Fast y Jorge Garriga. Se encendió una antorcha, que simbolizaba el incendio y allí comenzó una larga marcha que comenzó a avanzar por la calle Corrientes hasta Maipú, con destino final Parque Lezama. En todo ese trayecto diferentes murgas y grupos musicales, de danza o de títeres, que ya tenían un lugar designado, realizaban su actividad reuniendo grupos de público. Participaron: Los chicos libres de Laferrere, Los mimados de La Paternal, Los fantoches de Boulogne, Los calamares de Saavedra, La vuelta, Comparsa Lugola, Hijos de Molenada y Fantasía, Teatro fantástico, el conjunto musical San Pedro Telmo, Títeres y muñecos, Dúo los titiriteros, con los plumíferos románticos, El carromato, La golondrina. La calle Corrientes se iba llenando de gente. Se cortó el tránsito. Cuando la marcha con la antorcha llegaba hasta donde una murga o grupo estaba haciendo su presentación, ese grupo y su público se sumaba detrás de la cabecera con la antorcha, que dobló por Maipú, siguió por Chacabuco, pasó por el Teatro Margarita Xirgu, donde se iba a desarrollar el ciclo de Teatro Abierto 83 y siguió hacia Parque Lezama. Al llegar a Chacabuco y Brasil hubo un contrapunto de ritmos entre los candomberos uruguayos que habían venido a adherir a la fiesta y los músicos de las otras comparsas, que luego tomaron la cabecera de la columna y siguieron por Brasil, por donde ingresaron al Anfiteatro de Parque Lezama. Esa fiesta inaugural, que llevó horas, se realizó bajo el slogan: “Por un teatro popular sin censura” y fue realmente impresionante. Al llegar al Anfiteatro de Parque Lezama, luego de un acto con música, proclamas, adhesiones, etc., terminó cuando la gran manifestación de público, murgas, títeres, y bailarines, encabezada por la antorcha del incendio del Picadero, quemó el gran muñeco de la censura, La Censurona, con cohetes y fuegos de artificio.

—¿Cómo reaccionó la prensa?

—*Clarín* en primera plana tituló: “Teatro abierto 83 y fiesta popular”, con dos fotos y un texto. “Actores, autores directores y millares de personas

que se movieron en un dinámico escenario por las calles de Buenos Aires, protagonizaron ayer la apertura de una nueva edición de Teatro Abierto. La multitudinaria columna fue encabezada por un grotesco muñeco que simbolizó a La Censura. La jornada, que se caracterizó por expresivas manifestaciones de fiesta, se extendió hasta la medianoche”. Y una larga nota a dos páginas con cuatro fotos en su interior. Importantes notas con cobertura fotográfica se replicaron en casi todos los medios gráficos. “Que yo recuerde el teatro nunca convocó a una fiesta con tal cantidad de gente y con esta adhesión popular realmente positiva”, señaló Ricardo Halac. Las fotos que hay del Parque Lezama son impresionantes por la cantidad de gente que había. Para llevar adelante toda esa fiesta hubo, además de la Comisión organizadora, un grupo de colaboradores, la Escuela de teatro La Barraca, la Asociación Argentina de Actores, la cooperativa de trabajo artístico Aunarte, la Asociación de Estudiantes de teatro y el arquitecto José María Peña, director del museo de la ciudad, que manejaba La Feria de San Telmo, que fue un tipo democrático, a pesar de que estaba en la época de los milicos. La convocatoria decía: “Venga a bailar con nosotros por un teatro popular sin censura”, se fue agregando mucha gente de teatro y por supuesto se escuchaban los “se va a acabar, se va a acabar, la dictadura militar” y todas esas cosas que se cantaban con euforia porque ya se sabía que la democracia estaba a las puertas. Ese fue el acto de apertura de Teatro Abierto 83. Un inmenso festejo popular que saludaba la próxima reinstauración de la democracia.

—¿Y el ciclo cómo resultó?

—Yo creo que el ciclo del 83 volvió a tener el brillo y la contundencia del 81. El 82, a pesar de los problemas señalados, tuvo espectáculos brillantes, aunque fue irregular y el 83 fue compacto, novedoso e interesante por las investigaciones acerca de realizar de modo colectivo roles tradicionalmente solitarios como la autoría y la dirección. Un momento emotivo sin duda fue cuando Julio Cortázar, en su último viaje a la Argentina, ya mal de salud, fue a ver una función de Teatro Abierto 83, el público lo aplaudió larga y cariñosamente y estuvo conversando con algunos de nosotros. Era altísimo, había muerto la mujer, decían que estaba deprimido y pocos meses después falleció.

—¿Cómo fueron las críticas de la obra *Inventario*?

—Las distintas críticas señalaron la eficacia de la creación. Blanca Rébori en *La Voz* dijo: “Distintas secuencias alternadas a la manera de montaje filmico, hablan de Malvinas, familias destrozadas por la muerte, la violación, el robo y el deterioro moral a las que fueron sometidas, las voces de reclamo, el coro de madres suplicantes, los llamados ‘excesos’, las promesas incumplidas. Tal cual un inventario” (...) “Un rematador —Onofre Lovero— que ofrece la compra del ‘granero del mundo’ y no recibe ninguna oferta, oficia de eslabón de las diferentes historias”. Hugo Paredero en *Humor* pareció responder: “¿Qué hay para comprar? Madres de desaparecidos, mutilados de Malvinas, muertos sin sepultura, deudas externas, funcionarios corruptos, torturadores callejeros a domicilio, en fin, de todo un poco. ¿Quién pone un mango?” (...) “Estupenda idea la de la cadena enlazada con ristras de ajo —¿Qué necesitamos estamos de ver cómo puede ser usado seriamente el humor?” (...) “Vital, conmovedor espectáculo”. *La Razón* dijo: “Desfilan ante la platea el matrimonio que no se resigna a dar como muerto a su joven hijo que fue a luchar en la guerra del Atlántico Sur, o la familia que tiene miedo a enfrentar el despotismo de pseudo-influentes. Todos los actores, más de cincuenta, recrean los distintos personajes, pintarrajados al más puro estilo circense, lo cual crea un fantasmagórico clima ideal para el contexto del espectáculo”. A.P. en *Caras y Caretas* concluyó: “Esta obra tendría que salir del pequeño escenario del Margarita Xirgu para darse en plazas y calles o servir de embajador itinerante para que otros pueblos conozcan, a través del lenguaje artístico, que pasó en la Argentina”. Al finalizar la última función, que fue el 9 de diciembre, se invitó al público a continuar la fiesta en la calle Chacabuco, un grupo musical lo acompañó a salir de la sala y algunos quedaron bailando un largo rato y los más entusiastas hasta el acto de asunción de la presidencia de la Nación, que se realizó en el Cabildo mientras una multitud festejaba el fin de la dictadura genocida y el retorno a la democracia, con la presidencia de Raúl Alfonsín y la promesa de ¡Nunca más!

CAPÍTULO 6



La vuelta a la democracia

CAPÍTULO 6 - LA VUELTA A LA DEMOCRACIA

Recuperación de la democracia: 10 de diciembre de 1983 en Plaza de Mayo – *Teresa Batista, cansada de guerra* – *Los Exclusivos del Once* – *¡Moreira!*, dirección colectiva, en el TNC – Tarea docente – *¡Feliz año viejo!* – *Vivir en vos*, a partir de textos de María Elena Walsh – Asociación Argentina de Actores – Teatro de la Campana – Pato embarazada – Nace Lucía, muere Amanda – Vuelta a la actuación, y despedida, en *Rasga corazón* – Nace Juan Baltasar – “Hacia un nuevo movimiento de teatro nacional independiente. Reflexiones para la acción” – *Volver a La Habana* – Muerte de la madre – Hiperinflación y organización teatral – Cierre de La Campana.

–¿Cómo viviste la vuelta a la democracia?

–El 10 de diciembre de 1983 a la mañana fuimos para la Plaza de Mayo. Ya habían quedado atrás la derrota de Malvinas, Galtieri, Bignone, las campañas electorales, la quema del cajón de Herminio Iglesias, la votación y el triunfo de Raúl Alfonsín. Ese día íbamos a la plaza sin haber votado al ganador, pero íbamos felices a saludar, a cantar y a aplaudir que un civil elegido por el pueblo asumiera el gobierno. Fue todo muy emocionante. Todos los que íbamos estábamos alegres, la gente se saludaba sin conocerse. El discurso de Alfonsín desde el Cabildo, no desde la Casa de rosada, fueron signos de un cambio de época. Y todos esos primeros tiempos de la reconquista de la democracia fueron de gran alegría, de recuperación de los espacios públicos, de festivales de música en parques y plazas y de bailes populares.

–¿Qué fue pasando en tu vida laboral?

–En lo personal, *La Piaf* se había convertido en un impresionante éxito y el trabajo de Virginia Lago fue muy destacado, el público aplaudía todas las funciones de pie hasta que terminamos en el Teatro Lorange, porque ya estaba programada la temporada de verano en Mar del Plata, en el Teatro Alberdi. Fuimos muy temprano, a mediados de diciembre. Iba muy poca gente al teatro. Temíamos un fracaso importante. Pero el 6 de enero la sala se llenó por primera vez y de allí en adelante hasta mediados de marzo estuvo siempre repleta. El boleterero se compró un auto con las propinas. A mediados de temporada se entregaron los premios Estrella de Mar y la obra ganó: mejor espectáculo de

comedia dramática, mejor dirección, mejor actriz a Virginia Lago y nominación mejor actriz de reparto a Susana Ortiz. Al terminar nuestras presentaciones en Mar del Plata, volvimos al Teatro Lorange durante todo 1984.

-¿Al mismo tiempo estabas ensayando otra obra?

-Yo había aceptado en 1983, la propuesta del productor Raúl Silverver, que venía teniendo un gran éxito con la versión de *Doña Flor y sus dos maridos*, para hacer la adaptación y la puesta de otra novela de Jorge Amado: *Teresa Batista, cansada de guerra*⁶⁰, con la idea de estrenarla en enero de 1984. Propuse hacer la versión conjuntamente con Pedro Espinosa, con quien habíamos trabajado en *Los siete locos*. La versión avanzaba e iba quedando bien. El elenco era de treinta actrices y actores, los roles principales estaban a cargo de Leonor Manso, Jorge Rivera López, Eduardo Pavlovsky, Mario Alarcón, Mágara Alonso y Héctor Calori. El estreno se fue retrasando, la producción no aparecía, ni trabajaba y se atrasaban los pagos. *Pinocho*, una obra del mismo productor, que pensaba estrenar en Mar del Plata con Soledad Silveyra se suspendió y nunca se hizo. En febrero el elenco de *Doña Flor...* levantó la obra por falta de pago. Silverver incorporó a la actriz Silvina Rada como productora. Finalmente él desapareció. Algunos decían que había vendido su parte en la producción de *Teresa Batista...*; otros, que se había fugado a Brasil. No sé cómo fue, pero Silvina Rada terminó haciéndose cargo, como pudo, de la producción, que se decía había costado 40.000 dólares. Con mucho retraso, mal clima entre la producción y el elenco y también con la sala, se estrenó recién el 8 de marzo del 1984.

-¿Cómo resultaron las críticas?

-Fueron desaparejas y en definitiva el espectáculo pasó, como se dice, sin pena ni gloria, aunque imagino que la producción debe haber tenido pena, por lo menos económica. Se hacía en el Teatro Lola Membrives, inmenso, y el público no llegaba en la cantidad esperada. Yo creo que el espectáculo sin duda fue golpeado por las situaciones comentadas y además tendría sus fallas intrínsecas, pero no estoy seguro de que toda la responsabilidad fuera del espectáculo, aunque lo tengo en mi memoria como un fracaso.

–¿Cómo vivías el comienzo de la democracia?

–Yo creo que también ocurría que en esos primeros momentos de la recuperación democrática, la calle era el mejor espectáculo, había muchas propuestas de música, danza, teatro, etc. al aire libre y en locales. También, desde poco antes de las elecciones del 83, se habían restablecido los canales de expresión políticos, y con el inicio del nuevo gobierno democrático se habían levantado las prohibiciones que pesaban sobre muchísimas películas que en ese momento se iban estrenando.

–¿Siguieron con Teatro Abierto?

–No se pudo realizar Teatro Abierto ese año. A pesar de que los autores se propusieron un tema, que era “La libertad” y se escribieron algunas obras, el evento no se realizó por numerosos desacuerdos internos acerca de qué rumbo debía tomar Teatro Abierto. Algunos pensaban que debía convertirse en un grupo de producción, otros todo lo contrario.

–¿Seguiste trabajando con Virginia Lago?

–Sí, por esa época, Virginia Lago me convocó para hacer un ciclo de programas, protagonizados por ella, en televisión que se llamaban los exclusivos del Once. Hicimos tres, uno cada mes. En acuerdo con Virginia, proponíamos la obra, el elenco y yo hacía la puesta y dirección de actores, mientras Eduardo Tedesco hacía la dirección de cámaras. El primero, en mayo, fue *Santa Juana de América*⁶¹ de Andrés Lizarraga que cuenta la historia de Juana Azurduy, la única teniente coronel mujer que tuvo el Ejército Argentino y que luchó valiente y sostenidamente contra los españoles en el Alto Perú. En esa lucha Juana perdió a su marido, Miguel Asencio Padilla, y a cuatro de sus cinco hijos y sostenida por su pensamiento revolucionario, no solo no abandonó la lucha, sino que con el General Güemes y otros que realizaban la guerra de partidas –o guerrillas como se llamaría hoy– permitieron mantener la frontera norte y facilitar de ese modo el paso de San Martín a Chile. Además, proclamaba sus ideas acerca de la propiedad de la tierra para los campesinos y denunciaba la explotación de éstos por los terratenientes, para morir hacia fines del siglo, anciana, pobre y sola. El segundo fue la adaptación de un cuento de Chéjov, *Flores tardías*⁶² donde tuve el inmenso placer de trabajar con Eva Franco, una actriz moderna a pesar de su

edad, que me trataba de usted y cuando proponía algo me pedía disculpas y me consultaba si me parecía bien. Es la historia de la madre, viuda de un general, su hija Masha –una dulce solterona– y su hijo Eugeni –un borrachín inútil–, que apenas sobreviven con la escasa herencia del padre muerto y sus tres viejos sirvientes, hambrientos fantaseando con cobrar sus salarios atrasados. Masha se enferma y llega a atenderla un médico frío y distante que le diagnostica pulmonía. Ella se enamora del médico. La madre, tratando de conseguir un buen casamiento para la hija, lo invita a tomar el té. Toparkov, el médico, se retira. Llega después una casamentera que les hace saber que exige una dote altísima, que no pueden pagar. Los acreedores se llevan los muebles, la familia se muda a una casita de las afueras. La madre muere y Masha se queda sola. En un momento de audacia se acerca a Toparkov y le declara su amor. En ese momento él reflexiona y atendiendo a su corazón, le envía un ramo de flores. Las flores tardías, no llegaron a tiempo porque Masha había muerto. Un hermoso cuento de Chéjov.

–¿Cuál fue la tercera entrega?

–La tercer obra fue *Después de la fiesta* de la autora argentina Nelly Fernández Tiscornia, y se refería al puerperio, como situación. Durante la grabación se produjo un incidente más o menos violento entre Virginia y una mujer de la producción, que no presencié y nunca terminé de entender. Sé que Virginia le pegó una cachetada. Se suspendió la grabación. Intervino el Sindicato de televisión en defensa de su afiliada. Declararon a Virginia persona no grata. Un desastre. Tiempo después, se terminó la grabación, con todo el mundo en contra, un clima horrible, y ese fue el último programa para nosotros. Las críticas de las primeras dos fueron muy buenas. Y figuraron en los balances del año de la TV.

–¿Cómo te propusieron la puesta de *Juan Moreira*?

–Cuando se restableció la democracia, fue nombrado Secretario de Cultura Carlos Gorostiza y Osvaldo Bonet, director del Teatro Cervantes. Ambos eran personas inteligentes y encantadoras, habían estado en Teatro Abierto siempre y Osvaldo quedó muy interesado en este tema de la escritura y la dirección colectiva y decidió incluir *Juan Moreira*⁶³, considerada por muchos como la refundación del teatro argentino, con escritura y dirección colectivas. Autores: Sergio de Cecco, Carlos Pais y Raúl Peñarol Méndez; Directores: Alejandra Boero, José Bove y Rubens W. Correa. Y el programa decía: “La Comedia Nacional dedica este espectáculo a Teatro Abierto”.

–¿Cómo fue la puesta?

–Era un elenco multitudinario: 56 actores, 3 trapeceistas y 5 músicos. Ya en las primeras reuniones fuimos decidiendo que la carpa y el circo jugarían un rol importante. La escenografía, de Graciela Galán, incluía en lugar destacado la carpa y las tribunas clásicas del circo. No lo era, pero por momentos todo parecía ser una función en el circo. Los trapeceistas volaban sobre la pista haciendo arriesgadas pruebas, mientras en escena ocurrían escenas de peligro y los malabares teñían de burla escenas donde Moreira, que parecía encerrado, lograba escapar.

–¿Cuál fue la opinión de los autores con relación a la obra?

–De Cecco decía en una nota: “Una reflexión sobre la violencia, actualiza a este personaje, lo mete de lleno en 1984...”. Y Peñarol Méndez agregaba: “Buscamos el camino de una representación de Juan Moreira en un circo, pero de modo que la escena recoja el trabajo circense en forma colectiva... Se apunta a un teatro popular, buscando que esta palabra se libere de algunos clichés perjudiciales”. Remataba Pais: “Rara vez aparecen en el teatro nacional las pasiones populares... Esta circunstancia mantuvo en sombras a Moreira, salvo alguna resurrección satírica, vertiente que quisimos eludir en esta adaptación”.

–¿Cómo manejaron la dirección colectiva?

–Los directores fuimos trabajando con los autores desde el inicio del proyecto, íbamos siguiendo la escritura conversando sobre aspectos fundamentales de la puesta en escena, que a su vez elaborábamos con Graciela Galán, escenógrafa y vestuarista, para encontrar soluciones visuales, y más adelante elaborábamos con el músico, Manolo Juárez, en búsqueda de soluciones sonoras. Pienso que este Moreira fue un serio intento de rescate de un género nacional y popular. *La Nación* dijo que los directores “con talento y con inteligencia hicieron del espacio escénico una caja de sorpresas. Allí están los fantasmas que visitan a Moreira a medida que avanza su derrotero, los personajes del circo donde tantas veces se representó la pieza, las pesadillas y los colores del picadero, de las luchas inútiles. (...) También la convergencia de diversos estilos de actuación bien combinados en el marco de una escenografía inolvidable, una carpa de colores que parece nacida en un cuento sin tiempo. La música en escena –excelente contribución de Manolo Juárez– y el vestuario,

acaso el mejor trabajo de Graciela Galán, son un aporte creativo fundamental para la puesta”. Ricardo Miguelez en *La Voz* opinó: “El tratamiento estético que le han dado los directores (...) es simplemente alucinante. Han sabido combinar lo expuesto con gran precisión construyendo una puesta sólida no sólo en lo formal, ya que el tratamiento que le han dado a los conflictos agudiza las contradicciones permitiendo gran variedad de ritmos y matices”.

-¿Qué dijeron las críticas sobre los dramaturgos?

-Yirair Mossian, en *Tiempo Argentino*, dijo: “La coherencia de lenguaje y estilo que exhibe este Moreira desmiente por momentos la presencia de tres dramaturgos. Sin embargo... hay audacias de escritura que ponen en evidencia la creación personal. ¿Quién de los tres autores, por ejemplo, escribió la hermosa escena de Moreira con Vicenta muerta y ‘aparecida’? (...) Otro modelo de fuga de la línea general –o comunitaria– es ese final de obra con Moreira arribando al paroxismo de la violencia en un marco no ya de teatro gauchesco, sino de teatro casi isabelino”.

-¿Cómo fue el estreno?

-A la función de estreno asistió el presidente de la República Dr. Raúl Alfonsín, el secretario de Cultura de la Nación Carlos Gorostiza, el subsecretario Marcos Aguinis, el asesor presidencial Luis Brandoni, entre otras autoridades y creo que fue la única vez que un presidente fue a ver una obra al Teatro Nacional, salvo cuando fue comprado por la Nación, en 1938. Utilizó el palco presidencial que después no se usó nunca más y se fue convirtiendo en cabina de luces y sonido. Después de la función pasó al escenario para saludar. Actrices y actores lo recibieron con un aplauso. El presidente agradeció a todo el grupo “por la hermosa noche que pasé junto a ustedes”. Cuando terminamos la temporada del Cervantes, con un grupo reducido, seguimos haciendo funciones, como cooperativa, en el Circo Montecarlo, en la vieja modalidad de circo de primera y segunda parte. En la primera: Circo –el circo Montecarlo– con sus números de Trapecistas, Malabaristas, Tonys, Payasos y Animales amaestrados. Y en la segunda parte, teatro: *Juan Moreira*⁶⁴, como los Podestá en los albores del teatro nacional. Fue una experiencia muy significativa. Y acorde con mi interés de buscar y encontrar caminos para un teatro popular de calidad.

–¿Cómo siguió tu carrera docente?

–En 1984, el nuevo director de la Escuela Nacional de Arte Dramático, Francisco Javier, me ofreció hacerme cargo de la cátedra de Dirección de actores, en la carrera de Dirección. Y en 1985, fui llamado por Roberto Perinelli, para ser profesor de las materias “Dirección” y “Metodología de la Actuación” de la carrera de Dirección en la Escuela Municipal de Arte Dramático, organizada con un carácter más de “taller”. Había dos profesores, un titular y un adjunto, que estaban juntos al frente de la cátedra. Y como profesor de la materia troncal, además teníamos reuniones periódicas con todos los profesores de las otras materias, donde se conversaba de la marcha de los alumnos, de criterios generales y de casos especiales. Una escuela con criterios más colectivos y participativos. Supongo que a través de Juan Carlos Gené, que por entonces estaba todavía en Venezuela, donde se había exiliado, las autoridades del Festival de Caracas se interesaron por la organización y el funcionamiento de la Escuela Municipal de Arte Dramático y cursaron una invitación al 7º Festival Internacional de Teatro de Caracas –Venezuela, 1988– para exponer, métodos e ideas rectoras de la Escuela y una producción de alumnos de ésta. Se eligió el espectáculo de egreso del curso de dirección de Eduardo Gondell: *1, 2, 3... va!*, con los actores y actrices de “El Teatrito”: Jorge Suarez, Julia Calvo, Alicia Mouxaut y Claudio Martínez Bell, que estaban en los inicios de su larga trayectoria, que continuaron con talento, responsabilidad y excelentes trabajos artísticos. Viajé con ellos y directivos de la Escuela acompañando al espectáculo. Realizamos nuestras tareas en Caracas y volviendo hicimos funciones en Ecuador. A fines de ese año renuncié a la Escuela Nacional, que me resultaba muy académica. Por ejemplo, yo dictaba la materia Dirección de actores y había otra materia que se llamaba Puesta en escena, que dictaba otro profesor, y a pesar de que muchas veces planteé ¿cómo se dirige actores si no es con vistas a una puesta en escena?, nunca pudimos tener una reunión de los dos profesores. Me incentivaba poco, así que renuncié y seguí en la EMAD, hasta que me jubilé en 2016. En la Escuela La Barraca, las cosas marchaban normalmente, teníamos muchos alumnos. Creo recordar que entre todos los cursos había unos 200 alumnos, o tal vez más. A fines de 1984 la persona que nos alquilaba la casa nos dijo que no nos iba a renovar el alquiler, porque iba a poner un gimnasio propio, cosa que hizo. Así que salimos a buscar un lugar y dimos con uno, donde había funcionado la Escuela de Villanueva Cosse, que lo dejaba, en la calle Lavalle 2688, 2º piso, casi Pueyrredón. Era un

poco más chico, un poco menos cómodo, pero salimos del apuro. Eliminamos algunas actividades que tenían poca concurrencia. Organizar la mudanza, avisar a todos los alumnos, hacer saber la nueva dirección, etc. fue un pequeño sacudón, pero las clases de 1985 comenzaron normales. En la Escuela La Barraca seguimos con los cursos y los montajes. La obra *De como el Sr Mockinpott logró liberarse de sus padecimientos*, de Peter Weiss, que dirigió Javier Margulis, ganó el premio “Coca Cola en las artes y las letras”, que era para grupos menores de cuarenta años, estuvo muchísimo tiempo en cartel, fue muy exitosa, y fue una alegría para todos, que los elencos de la escuela tuvieran un reconocimiento tan grande y estuvieran en pie de igualdad con elencos profesionales o de mucha más experiencia. En esa misma época, estaba en la escuela Héctor Presa, que escribió su primera obra para niños: *Baile a orillas del Río* y dirigió Jorge Daniel Amosa, sobrino del actor de Once Al Sur, que la hizo como alumno de dirección. En el período que abarca este capítulo, surgieron también de la escuela: *El Jorobado de Notre Dame* con dirección de Quique Viaggio, *Necesito siete gambas* con dirección de Leonardo Odierna, *Tres jueces para un largo silencio* con dirección Héctor Gómez; y algunos integrantes que estaban en esos elencos y continúan en actividad son Néstor Caniglia, Cristina Fridman, Marcelo Bucossi, Stella Matute, Leonardo Odierna, los escenógrafos Alejandro Mateo y Jorge Ferro, Maite Aranzabal, que ha trabajado mucho por Río Negro y Neuquén y Carlos Cardini, que se fue para Italia, etc. En 1986, la Dirección Nacional de Teatro y Danza organizó un Seminario de Técnicas Teatrales, que se realizó en el Teatro Cervantes. Se elegían dos actrices o actores –a veces también directores– de cada provincia, 24 provincias incluyendo la capital, 48 personas, que debían pasar todo el mes de mayo en Buenos Aires, con todo pago. En el seminario se veían materias ligadas al arte del actor, técnica de la voz y del movimiento, escenografía, etc. y clases de actuación, dirección y teoría teatral. Para los actores participantes fue una experiencia altamente enriquecedora. Estuvieron un mes desde la mañana hasta la tardecita con clases, a la noche entradas para ir a ver espectáculos, que luego se discutían. Las clases eminentemente prácticas no se pudieron grabar, las teórico-prácticas se grabaron y al año siguiente las editó el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, con las preguntas de los participantes. Allí estaban mis clases, que se agrupaban con el título: Especificidad del arte y del teatro. Las de Julio Brabuskinas: Introducción a Bertold Brecht. Y las de Justo Gisbert: Introducción al método de las acciones físicas. Una muy interesante propuesta, sobre todo para los teatreros de las provincias, que recuerdan la experiencia como movilizante y

muy enriquecedora. Y muy buena la idea de editarlas. Muchas veces me han hablado de ese librito a lo largo de la vida.

—¿En 1985 hubo otros estrenos?

—Sí, también en 1985, estrené en el Teatro Regina, una obra brasileña, *Feliz año viejo*⁶⁵ de Alcides Nogueira, que me ofrecieron dirigir sus traductores y coproductores Carlos Furnaro y Pablo Sodor. La obra de Nogueira era la adaptación teatral de la autobiografía escrita por Marcelo Rubens Paiva. Marcelo era hijo del diputado socialista Rubens Paiva, que en 1971 fue secuestrado y desaparecido por la dictadura militar que gobernaba Brasil, después de derrocar al gobierno de Joao Goulart. La madre de Marcelo, Eunice, estudió y se recibió de abogada para defender la causa de su marido y salir a la calle a denunciar lo que estaba ocurriendo. En 1980, Marcelo, estudiante universitario, en una zambullida, sufrió un accidente que lo dejó tetrapléjico de por vida. Eunice debió enfrentar la quiebra de su familia, luchando por un lado con las fuerzas militares de su país y por otro, alimentando en su hijo el espíritu de vida. Se trata de un hecho real en su totalidad y Marcelo contó que tuvo que replantearse la vida. La única forma fue escribir un libro. El libro estaba escrito con un humor, por momentos ácido, pero sin duda envidiable, que se constituyó en un canto a la vida y un gran éxito editorial en Brasil, que llegó a vender 400.000 ejemplares y, cuando volvió la democracia, Marcelo fue nombrado asesor para asuntos estudiantiles del Ministerio de Cultura del Brasil, y yo, personalmente, quedé impactado por su alegría de vivir y la naturalidad de su comportamiento, a pesar que dependía de un acompañante en todo momento.

—¿Cómo fue la obra?

—El elenco estaba encabezado por María Vaner, Darío Grandinetti y Arturo Bonin, mientras Vicky Shocron, Marisel Antonione, Oscar Frontini y Quique Quintanilla hacían más de treinta personajes episódicos, más cantos, bailes y coros. Ensayando, me di cuenta de que a la versión teatral le faltaba una estructura dramática más sólida y un crecimiento dramático adecuado. Las críticas fueron algunas elogiosas y otras no tanto, por ejemplo, Yirair Mossian tituló en *Tiempo Argentino*: “*Feliz año viejo* y su eficaz humor corrosivo”. Mario Ceretti en *La Razón* titulaba: “Una puesta con altibajos, aciertos e interpretaciones de muy buen nivel”. y destacó que “Darío Grandinetti,

crecido como actor, es un Marcelo tierno, profundo, desesperado en su trance casi mortal, dichoso en la memoria de un pasado, amante como hijo, capaz de llanto y alegría. María Vaner, la madre, tiene instantes notables, sobre todo en el conmovedor monólogo mientras se embellece ante el espejo y cree ver la imagen del marido desaparecido”. Jaime Potenze en *La Nación*, tituló: “Despareja pieza brasileña demasiado fragmentada” y en su interior decía: “El autor intenta un *racconto* de su vida en la que no ocurre nada original. Al padre lo eliminan trágicamente en un operativo semejante a los que conocemos tantos argentinos. La obra se alarga sin que haya mucha correspondencia entre los acontecimientos. El final es abrupto porque en algún momento tenía que llegar. En medio hay algunas canciones nada pegadizas y algunos pasos de baile sin importancia. El paso del tiempo es verificable porque los actores informan sobre la cuestión”.

–¿Seguiste trabajando con Virginia Lago?

–Sí, en 1986, Virginia Lago quería hacer una versión de *La farolera*, un cuento de María Elena Walsh, y me llamó para conversar sobre el tema. Luego de lecturas y conversaciones decidimos que era un espectáculo complejo, con no menos de veinte actrices y actores, y que necesitaba de una producción importante, y luego de leer varios libros que me llevé de la casa de Viqui, y más conversaciones, fue surgiendo la posibilidad de hacer un espectáculo sobre María Elena Walsh, con su vida y su obra. Javier Margulis se hizo cargo de la dramaturgia. Tomamos como base el *Cuento de la autora* y una biografía-reportaje de María Elena que escribió Alicia Dujovne Ortiz. Fue un bordado de gran delicadeza y teatralidad, hecho con fragmentos de los dos textos ya nombrados, canciones, cuentos y poesías de la autora, vale decir que todos los textos del espectáculo son de María Elena Walsh, salvo una canción popular de la guerra civil española. El espectáculo se llamó *Vivir en vos*⁶⁶ y se estrenó en marzo de 1987, en el Teatro Plaza –ex Di Tella–.

–¿Cómo fueron las críticas?

–Fueron muy favorables y destacadas. Mario Ceretti en *La Razón* tituló: “Viva, emocionante antología teatral de María Elena Walsh” y Osvaldo Quiroga en *La Nación* decía: “Es casi imposible no conmoverse con la sinceridad que respiran los textos de María Elena Walsh. Ella es tanto la poeta de la risa

como la del dolor. Es la que habla el lenguaje de los niños y la que convierte en palabras el sufrimiento de sus semejantes. Pero sobre todo es una poeta de las pequeñas cosas, es decir de las más grandes. (...) De ahí que armar un espectáculo con fragmentos de textos, canciones, cuentos y poesías de María Elena Walsh es una empresa sumamente ambiciosa. (...) Casi todos los escollos fueron salvados gracias a la inteligente puesta en escena de Rubens W. Correa y a la cálida y conmovedora interpretación de Virginia Lago. (...) Es Correa el que pauta los tiempos y construye minuciosamente la atmósfera adecuada para aproximarse al universo sensible de la poeta. Y es el director, también, el que exhibe un estilo que siempre ha sabido combinar lo plástico con el rigor interpretativo. (...) El resultado es un espectáculo que crece en lo dramático y en lo humorístico y que permite, una vez más apreciar las excelentes cualidades interpretativas de Virginia Lago”.

–Contame qué pasó con el espectáculo.

–Este fue el espectáculo de más larga y trajinada vida de todos los que hice. Entre nacimientos, catalepsias, muertes y resucitaciones, superé los 30 años. En octubre de 1987 estuvo en el II Festival Nacional de Córdoba, en el verano, fue al Teatro Corrientes de Mar del Plata, y el título de la crítica de Carlos Owens en *el Atlántico* fue “Anoche vimos a Virginia, hoy volvemos”. Estuvo en el Teatro Nacional Cervantes, en el Teatro San Martín, en la Universidad de Belgrano, en el Teatro de la Campana, en 1989 andaba por la costa y en el 92 seguía haciendo algunas giras y en el 2000 también. En el 2012, volvió a hacer temporada de verano en el Teatro Diagonal de Mar del Plata y tuvo el premio Estrella de mar como mejor espectáculo unipersonal y años más tarde la Ciudad de Buenos Aires compró algunas funciones para hacer en salas fuera del centro y en 2019, se volvió a hacer en salas suburbanas y sindicales, en el Teatro Roma de Avellaneda y en varios otros lugares.

–¿Militabas en esa época en la Asociación Argentina de Actores?

–Bueno, no sé si militaba. Venía colaborando con la Lista Blanca y formé parte del Secretariado de Cultura de la lista presidida por Onofre Lovero, que triunfó en las elecciones de 1986. La Secretaria de Cultura era Ina Ledesma, mujer muy talentosa e inteligente, con quien trabajamos muy bien. Por esta época, estando en Actores, vino a verme el actor Fernando Di Leo y también

me habló Francisco Javier que había traducido el texto de Michel Tournier, *El Fetichista*⁶⁷, para que lo dirigiera. El texto me gustó. Acepté, y lo estrenamos en la Sala de la Alianza Francesa en 1987 y luego se hizo en una larga gira nacional.

—Y luego siguió el hermoso proyecto del Teatro de la Campana.

—Te cuento. Un grupo de autores y directores, también a fines de 1986, estábamos conversando con la idea de armar un grupo que deseaba rescatar las ideas fundamentales del viejo teatro independiente, aunque aggiornadas. Éramos Roberto Cossa, Chacho Dragún, Carlos Somigliana, Pepe Bove, Raúl Serrano y yo, y estábamos empezando a buscar sala. En eso andábamos, cuando, otra vez, estando en la casa de vacaciones de Actores en Córdoba, el 29 de enero de 1987, me avisan que había muerto Carlos Somigliana. Nueve años antes, en la misma situación me había enterado de la muerte de Alberto Mediza. Poco después, Raúl Serrano nos comentó que el Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos había hecho un acuerdo con Josefa Goldar, la viuda de Leónidas Barletta, y con Rosa y Cecilia Eresky, ex integrantes del Teatro del Pueblo y habían comprado el local donde había funcionado dicho teatro hasta 1977. Establecimos contacto con el Instituto, les interesó nuestra propuesta y nos pusimos de acuerdo acerca del uso del local, alquiler, etc. También nos pusimos en contacto con las tres ex integrantes del Teatro del Pueblo, para pedirles permiso porque deseábamos usar el nombre, con lo que ellas no estuvieron de acuerdo. Consideraron que el Teatro del Pueblo había sido lo que había sido y eso fue. Entonces, le pusimos Teatro de la Campana, por la biografía de Barletta escrita por Raúl Larra, “El hombre de la Campana”, porque en la primera época, Barletta salía a la vereda haciendo sonar una campana y llamaba a los transeúntes explicando qué era el Teatro del Pueblo e invitando a que vieran la función.

—¿Cómo fueron los comienzos?

—Cuando entramos por primera vez a la sala, que hacía 10 años que estaba cerrada, fue una experiencia maravillosa y muy conmovedora. Ellas, ya grandes, a lo largo de esos diez años mantuvieron permanentemente viva la memoria de ese lugar y concurrían algunos días por semana a mantener todo limpio y ordenado. Todo estaba impecable. El depósito de vestuario de las obras, limpio, ordenado y clasificado, al igual que la utilería, la biblioteca, los camarines con las cajas de maquillaje y la galería de arte, como si hubiera función esa

misma noche. Una lección de amor y de ética. En marzo tomamos la sala. Decidimos cambiar el viejo y pequeño escenario a la italiana “por un espacio más participativo donde la gente pueda mirarse entre sí”, un escenario bifrontal con dos plateas enfrentadas y elevadas, tipo gradas, y modernizar el sistema de manejo de luces y sonido, y creo que no mucho más.

—¿Y tu vida personal cómo iba transcurriendo?

—Con Pato estábamos esperando mellizas, teníamos la habitación y los muebles preparados, entre ellos un ropero muy colorido que había pintado Silvia, una hermana de Pato, con flores y los nombres de las dos: Amanda y Lucía. Mi querida hija mayor, Martina, cuando supo que Pato estaba embarazada, se mudó a vivir con nosotros. Aunque siempre siguió viendo a Lucrecia, su mamá. Un día que fuimos al obstetra, el Dr. Pantano, nos dijo que había detectado sufrimiento fetal y programó para... a ver para cuándo, mañana no, pasado... tampoco, para el viernes. Tres días después. Una cesárea. Cesárea programada. El día previsto, 3 de julio de 1987, fuimos al sanatorio... y no me dejaron estar en el parto “porque se trataba de una operación”. Estábamos todos esperando novedades hasta que un médico salió y nos anunció que una de las mellizas había nacido muerta a causa de una doble circular de cordón, o sea que se había hecho un nudo, o dos, en el cordón umbilical. La otra, por suerte, estaba bien. Fue una situación muy difícil. Por un lado la felicidad por la presencia de Lucía que estaba allí, con nosotros, una negrita pequeña, hermosa y por otro, el dolor de la pérdida de la otra bebé y la bronca, por la falta de responsabilidad del médico, por la mansedumbre de nuestra actitud, nuestra poca exigencia, etcéteras. El médico irresponsable, finalmente, fue expulsado de la Obra Social de Actores, no por esta situación, sino por otras varias irresponsabilidades. Quisimos ver el pequeño cadáver de Amanda. Era igualita a Lucía, que sigue siendo igual a ella misma, hermosa, vivaz, inquieta, activa, desde muy chica, dotada para la música y el canto, que tiene actualmente con otras amigas y amigos suyos un Centro Cultural que cumplió ya seis años por Medrano y Corrientes, que se llama “El Batacazo cultural”. En fin, esa época fue dura de atravesar, pero la vida siempre es más fuerte.

Como dice el poeta salvadoreño Roque Dalton: “No podrán contra la vida. /Porque nadie pudo/ nunca/ jamás/ contra la vida”.

-Y finalmente abrió el Teatro de la Campana...

—El 8 de julio se abrió al público, con Pepe tañendo una campana parecida a la que Hebecker le dibujó a Barletta en 1930. La sala se llamó “Carlos Somigliana” como homenaje al querido compañero que nos había dejado en enero. En la presentación se definió al lugar como “un espacio que cree en el cambio y en las utopías, donde pueda expresarse la cultura de izquierda y que sirva como alternativa al modelo oficial y al modelo comercial”. La actividad del teatro se inició con un homenaje al Teatro Independiente que duró cuatro días con distintos temas, del que participaron Alfredo Alcón, Onofre Lovero, Pedro Asquini, Carlos Gorostiza, Atahualpa del Cioppo y Juana Hidalgo, entre otros muchos. También planteamos que tendríamos exhibición de películas “que no pueden verse en las salas tradicionales”, así recuerdo que pasamos el video del Juicio a las Juntas, “País cerrado, Teatro Abierto”, algunas filmaciones de puestas de Brecht que conseguimos, una película de “La Opera de dos centavos”, “1789” del Teatro Du Soleil, un ciclo de cine de Prelorán y muchas otras; casi todos los meses se organizaban ciclos de música independiente, en los que se presentaron Norberto Minichillo, Adrián Abonizio, Bernardo Baraj, Juan Barrueco, Raúl Carnota, Verónica Condomí, Jorge Cumbo, Iris Guinazú, Manolo Juárez, Horacio Larumbe, Rodolfo Mederos, Claudio Morgado, Leda Valladares, *La Típica en leve ascenso*, de Miguel Ángel Solá, entre muchos otros y también un ciclo de charlas y debates que tenían un día fijo, los martes, y un título genérico: *Cuadro de Situación*, destinado a reflexionar sobre la situación del país y su relación con las nuevas corrientes del pensamiento mundial y que, a lo largo de los años reunió a los más importantes periodistas, pensadores, economistas, profesores universitarios, dirigentes políticos, sociólogos, etc. de la Argentina y también de otros países. También estaba en nuestros proyectos la organización de “Circuitos barriales” donde llevaríamos espectáculos a clubes, bibliotecas y otras organizaciones populares, proyecto que se concretó y donde entre otras se presentó *Chau Misterix* de Mauricio Kartún, del Grupo La Barraca, llegando en el primer año a hacer más de 20 funciones, cifra que luego fue mayor.

-¿Recordás alguna crítica?

—Una nota periodística decía: “Y hasta los baños presentan sorpresas. Coloridas máscaras dramáticas y diversos graffiti pueblan los mingitorios y en el baño de damas las manos de Rep y Langer han estampado un complejo mural donde Mefistófeles aparece empuñando un rollo de papel higiénico”.

–Cómo era la sala?

–La Galería de Arte albergaba una muestra de humor latinoamericano llamada *El norte, el sur* con originales de Pancho Graels –Uruguay–, Víctor Cartins –Costa Rica–, Palomo –Chile–, Ajubel y Romero –Cuba–, Var der Hulst –México– y dibujantes argentinos como Fontanarrosa, Viuti, Oski, Limura, Garaycochea, Ferro, Almeida y muchos más.

–Contame de la actividad teatral.

–La actividad teatral se inició con el estreno de *El Sur y después* de Roberto Cossa, con la dirección de José Bove y un elenco integrado por jóvenes actores egresados de la Escuela Municipal de Arte Dramático. En ese primer año, el espacio de teatro para niños llamado “Para traer a los chicos” albergó *El fuego*, del Grupo Diablolomundo; *Cola de flor* de Laura Devetach; *Un poquito de todo* del Teatro Negro de Salta; *Música para niños* con Los musiqueros; *El Molinete* Taller de Títeres el Triángulo; *El payaso y el pan*, de Diablolomundo; y *El dueño del cuento*, de Asomados y Escondidos. En teatro en ese primer año se presentó también *Bailanta y Bairoletto*, por el grupo Teatro de la Libertad, con dirección de Enrique Dacal. Al año siguiente, 1988, organizamos un Certamen de Teatros Independientes, luego se estrenó en temporada *Mosquito* de Fugard y Fani, con Manuel Callau y Raúl Rizzo, dirigida por Héctor Tealdi y en mayo presentamos *Mi socio Manolo*, de Eugenio Hernández Espinoza, por el Teatro Nacional de Cuba, dirigida por Silvano Suarez. También se presentaron *Palabras calientes*, unipersonal de Walter Santa Ana; *1, 2, 3, va* del Grupo El teatrino; *Sobre Yerma* con dirección de Victor Mayol. En septiembre de ese año, se estrenó *Compañero del alma* de Adriana Genta y Villanueva Cosse, dirección de Villanueva Cosse, un hermoso espectáculo, que nos dio muchas satisfacciones y largo tiempo en cartelera de jueves a domingos. Y a partir de octubre, viernes y sábados 20.30 hs., *Cuesta Abajo*⁶⁸ de una muy joven Gabriela Fiore, dirección de Rubens W. Correa.

–¿De qué trataba la obra?

–La obra trataba de un fantástico encuentro entre Carlos Gardel y Rita Hayworth. La crítica de *La Razón* decía: “Desmitificando los mitos, burlándose hasta el límite de lo coherente y criticando hasta el límite de lo posible. Los

dos aparecen aquí viejos, con maquillaje de caricatura e increíblemente juntos... El encuentro se produce y comienza la magia. Él la confunde con su 'Margarita' y la confusión se agranda cuando ella lo acepta, porque en realidad, Rita Hayworth, no era otra que Margarita Cansino en lo más íntimo de sus documentos de identidad. Él le habla con letras de tango y ella le cuenta del famoso cachetazo que Glenn Ford le aplicó en una inolvidable escena de *Gilda*. Allí radican los rasgos de humor y los pequeños grandes hallazgos de la autora. Si Carlitos la ve llorar a Rita, por ejemplo, le dirá 'Alondra gris, su dolor me conmueve', o hablará de Glenn como 'el muchacho'. 'Cuando venga el muchacho, yo le aviso'. Si la convida con mate le dirá: '¿No quiere un mate... lleno de infelices ilusiones?'. O de un modo más tétrico y menos reverente le pedirá: 'Cuénteme su secreto, soy una tumba'. (...) La mano de Rubens Correa, una vez más excelente director, está presente en cada escena. En los tics de Carlos Gardel y en la pose casi permanente de esa *Femme Fatal* que fue la Hayworth. Mérito de dos buenos actores como son la siempre eficaz Elena Petraglia y Alberto Mastromauro. Dos caricaturas perfectas tanto en lo gestual como en las voces".

—¿Cómo afectó la crisis económica en el teatro y qué hicieron para subsistir?

—A mediados de 1988, ya se notaban los síntomas de la crisis política y económica que amenazaba al gobierno democrático, ya había ocurrido la rebelión militar de Aldo Rico y "la casa está en orden", y en agosto, el presidente había sido abucheado en la Sociedad Rural y luego de dos años —86 y 87— de crecimiento económico, el 88 mostraba una importante baja del PBI. En otro orden de cosas, nosotros ya teníamos la personería jurídica como "Asociación civil sin fines de lucro". Entonces lanzamos una convocatoria que decía: "Hoy, la situación nos exige un proyecto cultural referente que demuestre que no todo está perdido. Eso nos proponemos desde el TEATRO DE LA CAMPANA: Abrir un espacio de creación que aporte al desarrollo de un espacio cultural alternativo. UN ESPACIO DE LIBERTAD. Pero este espacio de libertad no puede estar sujeto a la ley de la oferta y la demanda. Debemos crearlo en conjunto con quienes sienten la misma necesidad que nosotros. Y para generarlo y permitirle que madure, necesitamos darle una base económica que no dependa de los vaivenes de la boletería. Necesitamos del apoyo de ustedes. Esa es la verdad: toda esta propuesta de libertad, de independencia

cultural, depende de ustedes, de su apoyo, de su participación activa. Ustedes pueden transformar al Teatro de la Campana en un teatro distinto. En tu teatro. ¿Cómo? Hemos iniciado una gran campaña de Socios adherentes.

¿Qué te pedimos? Asociarte mediante el aporte mensual del valor de una entrada. ¿Qué te ofrecemos? En principio, el derecho a dos entradas mensuales gratuitas, para todos nuestros espectáculos. Pero además, descuentos especiales en otras salas como la nuestra, en librerías, ciclos musicales, disquerías y muchas cosas más que irán surgiendo en reuniones periódicas que nos interesa tener con ustedes para analizar todo esto, nuestro trabajo, nuestro repertorio. Como ves, el Teatro de la Campana no te pide mucho económicamente. En cambio, te propone una participación activa para crear las bases que consoliden –junto a otros que comparten esta necesidad– este PROYECTO CULTURAL ALTERNATIVO. Queremos que el TEATRO DE LA CAMPANA sea tu teatro, tu espacio de libertad. ASOCIATE. Te esperamos en el Teatro. TU TEATRO. Queremos que seas Un espectador nuevo para un teatro distinto”. La cuota social mensual del socio era el precio de una entrada –cuarenta australes– y a cambio se recibían dos entradas gratuitas por mes; además, otras salas hacían descuentos a los socios de La Campana, también algunas librerías, disquerías, video clubes y profesionales diversos. De esta manera el socio recupera la cuota que abona. Asimismo había actividades exclusivas para los socios los días lunes, algunas eran prácticas: pintores, músicos, etc. encaraban actividades donde los asistentes participaban pintando, tocando instrumentos, cantando, actuando, etc. También había charlas de economía, de política y de otros temas no artísticos, “demostrando que el arte no está separado del resto de la vida”.

–¿Cómo siguieron en 1989?

–Ese año se presentaron en temporadas breves *Riojanita*, libro y dirección de Miguel Terni; *Anali y familia*, de M. Ceretti, dirección de Osvaldo Pelletieri; *Vivir en vos* de María Elena Walsh, con Virginia Lago, dirección de Rubens Correa; *Alfonsina Storni, una mujer libre*, con Leonor Manso y dirección de María Esther Fernández. Se estrenó *Ricardo III sigue cabalgando* de Carlos Somigliana, dirección de Raúl Serrano; y de modo experimental, en días y horarios diferenciados *Sobre la libertad y otros eczemas* de Roberto Cossa, Sergio De Cecco, Eugenio Griffero, Ricardo Halac, Peñarol Méndez y Carlos Somigliana –que eran los textos que se

habían escrito para Teatro Abierto 84, que no se habían presentado nunca—. Si la memoria no me traiciona, no se presentaban completos, sino que con todos los textos se armó un solo texto —que dirigió Julián Howard— y *La Patria es de Géminis*, experiencia colectiva de Cristina Escofet, Mónica Galán, Juan Carlos Vezulia y Aaron Korz, conducida por Osvaldo Dragún, con dirección de Justo Gisbert.

—Iban diversificando la propuesta teatral y artística en el teatro.

—Así es, para niños se estrenaron *Toño, un grillo en la ciudad*, texto y dirección de Andrés Bazzalo y *Un día de pesca*, con actuación de Jorge Areco y Sergio Meraldi, dirección también de Andrés Bazzalo —autoría de los tres—, también de larga trayectoria en cartelera. Ese noviembre y diciembre, la galería de arte recibió una exposición de Carlos Alonso.

—¿Qué otros estrenos hubo?

—Estrenamos *Rasga Corazón*⁶⁹ de Oduvaldo Vianha Filho, en versión de Roberto Cossa, obra brasileña que había propuesto Dragún y dirigió Pepe Bove, quien me convenció de volver a actuar. Asumí el rol de Manguarí y, aunque no lo sabía, fue la última vez que actué en una obra de teatro. El autor, que estaba escribiendo esta obra y la terminó dictándosela a su madre mientras moría, víctima de un cáncer, a los 36 años dice de su obra: “*Rasga corazón* es, en primer lugar, un homenaje al luchador anónimo político, a los campeones de las luchas populares; homenaje de gratitud a la Vieja Guardia, a la generación que me antecedió, que fue la que politizó en profundidad la conciencia del país. Me parece que los conocí muy bien; mi infancia y mi adolescencia las pasé viéndolos en mi casa, donde mis padres los ocultaban para protegerlos de la persecución de Filinito, Ademar, Dutra... En segundo lugar, quise hacer una pieza que estudiase las diferencias que existen entre lo nuevo y lo revolucionario. Lo revolucionario no siempre es absolutamente nuevo, y lo nuevo no siempre es revolucionario”.

—¿Cómo fueron las críticas?

—Las críticas fueron unánimemente elogiosas. Por ejemplo, Osvaldo Quiroga dijo en *La Nación*: “La riqueza del texto llega al espectador a partir de la admirable adaptación de Roberto Cossa. En el original hay escenas reiterativas y los cortes realizados por el autor de *Los Compadritos* han sido imprescindibles. Se nota la

mano de Cossa, es decir, la pericia de uno de los más notables dramaturgos locales. (...) José Bove, al frente de la dirección, realizó uno de los mejores trabajos de su carrera. Valiéndose de un espacio vacío, construyó atmósferas sugerentes, cargadas de mensajes y provistas de diversos sentidos. Supo además amalgamar música, vestuario, iluminación y coreografía en cuadros de equilibrada belleza. (...) Pero el eje del espectáculo pasa por Rubens Correa. En su sencillez, en su sensibilidad para captar lo esencial del personaje, hay un hombre de teatro experimentado, alguien que, como Manguarí, también tuvo sus desvelos por obra y gracia de su compromiso con la escena”.

–Contame del nacimiento de tu hijo.

–En uno de los días de ensayos casi finales de *Rasga Corazón*, el 10 de octubre, nació mi hijo: Juan Baltasar. Esta vez pude estar en el parto, fue una previa larguísima, Pato estuvo 21 horas con contracciones, pero no dilataba y en el Hospital Italiano, en esa época, eran fervorosos partidarios del parto “natural”. Al fin, luego de varias charlas con los médicos y con Pato agotada, le pusieron una inyección, comenzó a dilatar y dos horas después fue el parto. Allí estuve. Un flash. Un proceso absolutamente animal, que me conectó con las raíces más profundas y antiguas de la vida. Un momento de gran hermosura y espiritualidad. Vital como ninguno. Juan nació con 4,040 kilos, y creo yo, también agotado por el esfuerzo. De chiquito decíamos que se parecía a Atahualpa Yupanqui. Fue minuciosamente torturado por sus hermanas mayores y sus amigas que en sus juegos, siempre le dejaban el más desairado de los roles, pero ahora es un galanazo de 1,80 metros, generoso, solidario y amigo de sus hermanas, que lo aman. La sala del Batacazo se llama Sala Juan Baltasar en agradecimiento a su colaboración.

–¿*Rasga Corazón* y *La Piaf* siguieron con funciones?

–Casi al mismo tiempo que se estrenaba en el Teatro de la Campana *Rasga Corazón*, se reponía en el Teatro Lorange *La Piaf*⁷⁰ con algunas variaciones en el elenco. Había estado un tiempo fuera de la cartelera, mientras Virginia estuvo abocada al estreno y la temporada de *Una Enemiga del Pueblo*. En esa época yo iba de los ensayos de *La Piaf* a los de *Rasga corazón*, de La Campana a las clases en las dos escuelas, mientras arreglábamos la casa para recibir a Juan. La prensa volvió a exaltar el trabajo de *La Piaf* y la nueva versión estuvo en cartel hasta fines del año y siguió al año siguiente, en la sala y luego en una nueva gira.

–Por favor, seguí contándome del Teatro de la Campana.

–En el Teatro de la Campana tuvimos ese año una importante exposición de óleos y técnicas mixtas de Carlos Uriarte. En 1990, continuó *Rasga corazón y Un día de pesca*, que fue invitada al Festival de Teatro para niños de Necochea, estrenamos *Nunca usarás medias de seda* de Cristina Escofet, dirección de Daniel Marcove; *La Tempestad* de Shakespeare, en versión para niños del grupo Libertablas, que venía de una gira por México y Perú y de recibir el premio UNICEF Internacional en el Festival Mundial de Teatro para la infancia y la Juventud. Las charlas de temas políticos ahora se llamaban “Los martes del desmufe”. Toda esta actividad se sostenía con muy poco personal, un técnico en iluminación, Gustavo Di Sarro; un boletero, Luis Cano –hoy, conocido autor y director–; Andrés Bazzalo –hoy, de importante trayectoria como director–; yo y colaboradores, que hacíamos todas las otras cosas: la organización de los ciclos y la de cada día, compras, entrevistas, etc. El Grupo total se reunía los miércoles. Ese mismo año, en el marco del Año Nacional del Teatro Independiente, que cumplía 60 años, el Teatro de la Campana, junto con CELCIT, MOTEPO, INET y Comuna Baires organizó un ciclo de debates denominado: “Hacia un nuevo movimiento de teatro nacional independiente –Reflexiones para la acción–” .

–¿Qué actividades hicieron?

–Comenzaron en mayo y los temas que se desarrollaron fueron: “La Marginalidad en la cultura nacional”; “El Teatro Independiente y su relación con el estado”; “El Teatro Independiente y la profesionalización” y “Temática y Dramaturgia en el Teatro Independiente”; “El espacio teatral y las formas de producción del Teatro Independiente”; “El hombre de teatro y el público en el Teatro Independiente”, finalizando con la realización del “Taller Latinoamericano de Teatro” del 23 al 30 de noviembre, organizado en conjunto con la EITALC –Escuela Internacional de Teatro para América Latina y el Caribe, que dirigía Chacho Dragún–, con la presencia de Atahualpa del Cioppo –Uruguay–; Delfina Guzmán –Chile–; Miguel Rubio –Perú–; Augusto Boal –Brasil–; Santiago García – Colombia–; Luis Molina –Venezuela–; Raquel Revuelta –Cuba–; y Osvaldo Dragún –Argentina–. En conjunto con ALIJA –Asociación de literatura infantil y juvenil de la Argentina–, se organizaron durante agosto, septiembre y octubre, los viernes de 18 a 20 hs sobre el tema.

–En 1990 siguieron los estrenos.

–Sí. En septiembre de 1990 estrenamos *Volver a La Habana*⁷¹, un hermoso texto de Osvaldo Dragún, que me encantó dirigir. Dragún dice de su obra: “Arturo sólo recuerda de La Habana ‘una chica’. Una muchacha. Una mujer... ¿Acaso una chica, una muchacha, una mujer, cuando son memoria, no recuerdo, no somos nosotros mismos, nuestro olor, nuestro espacio, nuestro sonido, nuestro ritmo?... Arturo se niega a los recuerdos. Los recuerdos son frases hechas, *slogans*, himnos patrióticos, geografías falsas. Arturo busca, necesita, invoca y convoca la memoria. *Volver a La Habana* es una obra sobre la memoria... *Volver a La Habana* es también una obra sobre jóvenes. Jóvenes que murieron por creer, en manos de quienes sobrevivieron porque nunca creyeron y nunca creerán, vendedores de su memoria, de su espacio, de su propio sonido... Lo que no es *Volver a La Habana* es una generalización. Es una obra personal. Mía. Individual. Yo, que me niego a no creer. Porque si dejara de creer sería como dejar de sentirme. De olerme. De encontrarme cada día, cada noche de Buenos Aires, con esa chica, con esa muchacha, con esa mujer, que me está esperando”. Encontré una nota de esa época donde dije: “Cuando Chacho leyó la obra me vinculé sensiblemente con ella, me aparecieron imágenes. Cuando el Teatro de La Campana resuelve que yo la dirija, comienzo a trabajar, casualmente el 24 de marzo...”. “¿Y en este caso qué tiene que ver el 24 de marzo?”. “Bueno, el 24 de marzo fue el golpe de Videla y en la obra hay tres desaparecidos y cuatro exiliados, además del protagonista que vuelve del exilio. Algo tiene que ver”. “¿Se refiere a la dictadura?”. “No. En la pieza no hay ninguna referencia directa a la dictadura. Lo que la recorre permanentemente es una intensa reflexión acerca de una época de miedo, de riesgo, de incertidumbre por la propia vida, de lucha...”. “Volvamos a las imágenes que surgen con la lectura individual del texto”. “El director y los actores hacen una lectura individual, personal, del texto y toman, valorizan, algunas cosas y dejan otras de lado. Es inevitable. Y después, o simultáneamente, director y actores comienzan a reescribir con las acciones en el espacio escénico, la obra que finalmente aparecerá frente a los espectadores”. “¿Cómo funcionó en el caso particular de esta experiencia?”. “El texto nos presentaba problemas muy específicos. Conservar, por ejemplo, su estructura, que es más lírica que dramática, y producir a la vez un hecho teatral, vivo. En la investigación escénica fue apareciendo el tema de la memoria como algo muy importante, y empezamos a trabajar en ese sentido. El texto se mueve en dos tiempos:

el presente y “raccontos” del pasado. Nosotros partimos de la convicción de que el hombre funciona siempre con la memoria: su presente estaba también compuesto de memoria y ésta no es una sucesión ordenada de imágenes claras, definidas, como puede aparecer el pasado en la técnica del *racconto*, que es re contar, contar de nuevo. La memoria es fragmentada, difusa. Una frase del protagonista nos ayudó en esta búsqueda. Le preguntan si se acuerda. Y él dice que recuerda solo algunas cosas sueltas, colores, palabras... Entonces lo que nos propusimos fue que en la puesta apareciera la mezcla y el desorden de la memoria”. “¿Y cómo se ‘ordena’ ese desorden para que el espectáculo tenga sentido?”. “Creo que la obra investiga una opción, da vueltas alrededor de una pregunta: Para seguir adelante ¿debemos clausurar la memoria o mantenerla viva? Y esta investigación gira en torno al protagonista, que es un intelectual”. “¿Por qué se eligió un intelectual como protagonista?”. “Porque duda; y la duda es una jactancia de los intelectuales, como se ha dicho por ahí. También porque se enfoca el problema de un intelectual que vuelve y debe reinsertarse en un país ‘realista’. Por otra parte, Dragún es un intelectual y ésta es una pieza escrita desde adentro. Me parece que no creó personajes, sino que se desnudó él mismo en esos personajes. En la escritura hay muchas imágenes personales. En el escenario no tanto, porque allí aparecen las imágenes de todos; no sólo las de él, sino además las de los actores y las mías”. “Y las imágenes son las imágenes de la memoria...”. “De la memoria y del presente. De esa unidad, porque no hay memoria sin presente, ni presente sin memoria. En el texto está la memoria de Chacho, pero en el escenario para ser fieles a la propuesta, todos tenemos que recordar. Si Dragún escribió con sus entrañas, nosotros estamos obligados a actuar exponiendo las nuestras”.

—¿Cómo fueron las críticas?

—La crítica trató muy bien al espectáculo. Olga Cosentino dijo en *Sur*: “Pero nada más lejos del panfleto político que esta obra, concebida en su estructura menos como una peripecia dramática que como un poema escénico... El director Rubens W. Correa sin lugar a dudas sintonizando las vibraciones más íntimas del autor —gracias a convicciones y trayectorias compartidas— aporta al espectáculo un trabajo de creación verdaderamente inspirado, que combina con libertad y criterio, diálogos y situaciones reales o improbables con una atmósfera dramática distanciada del naturalismo. La iluminación prefiere colorear el aire de dorados y rojizos como los sueños y la pasión jóvenes, pero también relega

a la penumbra los fragmentos del pasado que se repliegan en la culpa o el inexplicable olvido”.

–¿Cómo fue la actividad teatral en general en esa época?

–El Teatro Cervantes estaba cerrado. El personal técnico y administrativo adherido a la Asociación de Trabajadores del Estado, con una toma pacífica hecha el 23 de junio, llevó a su punto máximo de tensión la crisis de la sala oficial. Los problemas con el pago de los salarios de los actores –siempre demorados y desactualizados–, los conflictos con el personal y la crónica falta de presupuesto, convirtieron al Cervantes en una sala más de las tantas cerradas. Por otro lado, la gravísima situación por la que pasaba en general toda la actividad teatral en esta época. Desde que abrió La Campana, en 1987 hasta 1990, habían cerrado veinticinco salas, entre ellas Carrousel de las Artes, Centro Dramático Buenos Aires, Fundart, Olimpia, Planeta, Armando Discépolo, Bambalinas, Del Este, Medio mundo Varieté y Parakultural, sólo para nombrar algunas.

–Las causas fueron obviamente económicas.

–Por supuesto, la hiperinflación de 1989 –3079 % anual– que influyó en la derrota electoral y la renuncia de Alfonsín y devoró salarios, hizo que la pobreza pasara del 25 % a principios de 1989 al 47,3 % en octubre del mismo año. Y la de 1990, primer año de la presidencia de Menem –2314% anual–. Esta situación hizo que las entradas del teatro pasaran de 25 australes en 1988 a 50.000 australes en 1991. Mientras, a pesar de todo lo que estaba ocurriendo, en La Campana festejábamos las 100 representaciones de *Rasga corazón* y haber sido invitados al Festival Iberoamericano de Cádiz y a una gira por ciudades de España. Tuvimos que reemplazar a Fabián Vena en el rol de Luca –mi hijo–, que ya había comenzado a trabajar en televisión y a ser un joven actor muy conocido y no podía viajar. Su personaje lo tomó Bernardo Cappa.

–¿Cómo les fue en España?

–En octubre partimos hacia España y llegamos a Cádiz, bella ciudad a orillas del mar, fundada por los fenicios. Allí pasamos muchos buenos momentos, con los queridos Tato Pavlovsky, Susy Evans y Laura Yusem, que

presentaban *Paso de dos*, y Cecilia Rossetto que hacía *Concherto II*, con asistencia de Edgardo Millán y constituíamos “la representación argentina”. Si salíamos a caminar a la mañana por la playa, nos asombraba la cantidad de jeringas que se encontraban en la arena, testimonio del enorme consumo de drogas inyectables. El espectáculo fue recibido muy cálidamente en Cádiz y luego hicimos una gira por algunas ciudades de España.

–Volvamos a Buenos Aires y el Teatro de la Campana.

–El Teatro de la Campana recibió el premio Ollantay como Institución y Chacho Dragún, el mismo premio a nivel personal y en 1991, la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires nos otorgó el premio a la Difusión de Actividades Culturales. Por esta época, en alguna reunión acerca de la Ley de Teatro nos encontramos con Asquini, con quien habíamos terminado en muy mala relación. Nos saludamos y al terminar, se acercó amablemente, conversamos, me habló bien de no recuerdo si de *Los siete locos* o de *La Piafy* del Teatro de La Campana. Poco después me trajo un ejemplar de su libro *El teatro que hicimos* con una dedicatoria que dice: “Para Correa, compañero en arduos tramos de la lucha. Afectuosamente. Pedro Asquini”. El tiempo todo lo cura. O no. En los primeros meses de ese año 1991, mi mamá comenzó a sentir una serie de problemas digestivos. Después de una larga serie de estudios y análisis, le diagnosticaron una obstrucción intestinal y que había que operar. Mi mamá estaba convencida de que tenía cáncer. Mi papá y yo fuimos a hablar con el médico que la atendía para preguntarle si ese era el diagnóstico real, o si podía ser más grave. Nos aseguró que no y nos dijo que si hubiera una posibilidad de cáncer los valores de los análisis tendrían que ser diferentes. Le transmitimos a mi mamá esta certeza. La internamos en el sanatorio Güemes, donde iba a ser operada, y después de la operación, nos dijeron que la habían abierto y vuelto a cerrar porque tenía un cáncer de colon totalmente generalizado y que no se podía hacer nada. En el primero o segundo día del post operatorio, estando yo con ella, a la noche, tuvo un dolor de cabeza repentino y muy intenso, me pidió que llamara a la enfermera, y cuando volví ya había perdido el conocimiento. Fue un ACV masivo y falleció al día siguiente. Le faltaban poquitos días para cumplir 80 años Me quedó una sensación desagradable de haberla engañado: le había asegurado que no tenía cáncer y ella en ese momento me miró e hizo un gesto resignado de no creerme. Todo ese período fue doloroso, pero también hubo mucho acompañamiento familiar: hermanas, sobrinas y sobrinos de ella viajaron desde Olavarría para

turnarse en los trajines de esos pocos días que estuvo internada. Mi papá quedó muy golpeado. No quiso volver a vivir en el departamento donde había vivido con mi mamá. Con unos ahorros que tenía, compró un departamento chico cerca de mi casa.

Siguiendo con el Teatro de la Campana, después de *Volver a la Habana*, se estrenó *Tartufo* de Molière, versión de Roberto Cossa, con dirección de Andrés Bazzalo. Vueltos a Buenos Aires, *Rasga corazón* permaneció en cartel un día por semana al igual que *Tartufo* buena parte de 1991. En ese año se estrenó *Angelito*, un hermoso espectáculo, escrito en verso libre por Tito Cossa, un “cabaret socialista” que dirigió Luis Macchi y constituyó un gran éxito. El entrenamiento vocal para las canciones fue de Pato, mi compañera Patricia Balado.

Luego se estrenaron *Salto al cielo* versión de Mauricio Kartún de *Las Aves de Aristófanes*, que dirigió Villanueva Cosse; *El Pastor* de Orlando Leo, con dirección de Luis Macchi; y *El Casamiento de Laucha* de Roberto Payró, con dirección de Eduardo Pavelic, pensado para escuelas secundarias.

–Contame del ciclo de Grandes Textos del año 1991.

–A fines de 1991 organizamos un importante ciclo que se llamó *Grandes Textos en la voz de Grandes Actores*⁷². La finalidad era que la recaudación fuera a beneficio del Teatro de la Campana. Fue una importante colaboradora China Zorrilla, que se entusiasmó con el proyecto y lo hizo suyo desde el principio, habló con actores, etc. y se constituyó en la Maestra de ceremonias del ciclo. Se trató de diez grandes textos de la literatura universal. En el programa decíamos: “No es fácil explicar por qué entre la inmensa maravilla de la dramaturgia universal de todos los tiempos escogimos estas diez obras y no otras... La selección no fue fácil. ¿Cómo se podían descartar textos de Shakespeare o Chéjov, Williams o Beckett, Discépolo o Pavlovsky y tantos otros más?... Hasta que nos dimos cuenta que no debíamos descartar sino elegir, con la certeza de que también estas diez obras están en la memoria colectiva, de que también son parte del patrimonio cultural de este tiempo y de que también merecen ser transitadas, tanto para quienes las llevan en su memoria como para quienes las descubrirán en este ciclo”. Los textos elegidos fueron: *Las de Barranco*, de Gregorio de Laferrere, dirección de China Zorrilla; *Cándida* de Bernard Shaw, dirección de Agustín Alezzo; *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand, dirección

de Osvaldo Bonet; *El reñidero* de Sergio De Cecco, dirección de Alejandra Boero; *Panorama desde el puente* de Arthur Miller, dirección de Carlos Gandolfo; *Doña Rosita la soltera* de Federico García Lorca, dirección de Cecilio Madanes; *Largo viaje de un día hacia la noche* de Eugene O'Neill, dirección de Villanueva Cosse; *La Malasangre* de Griselda Gambaro, dirección de Laura Yussem; *Ha llegado un inspector* de J. B. Priestley, dirección de Sergio Renán; y *Un enemigo del pueblo* de Henrik Ibsen, dirección de Rubens W. Correa. Los actores, actrices y directores/as, que fueron más de 70, generosamente no cobraron su trabajo. Colaboró también la Fundación Banco Patricios, poniendo la sala y *Clarín* poniendo avisos. Durante diez lunes se hicieron las funciones a sala llena. Carlos Alonso donó un grabado, cuyas copias recibió cada uno de los participantes, como recuerdo del ciclo. El dinero recaudado fue a total beneficio del Teatro de la Campana.

–En el año 1992 dirigiste la puesta de *El Bizco*.

–A mediados de 1991, Ricardo Halac, por entonces director del Teatro Nacional Cervantes, me llama para proponerme hacer este espectáculo. La obra *El Bizco*⁷³, de Marta Degracia, compañera del Teatro de la Campana, había obtenido el premio Nacional Iniciación 1987 –para autores noveles–. Cuando se resolvió el elenco, los colaboradores y se firmaron los contratos, tengo idea de que todavía no habíamos comenzado los ensayos, el 18 de octubre deja de ser director Halac y es nombrado Director General –interino– Gustavo Giordano. Comenzamos los ensayos, Rodolfo Ranni, Lucrecia Capello, Héctor Bidonde y Alejandra Colunga, que transcurrieron placentera y creativamente, salvo desencuentros entre Ranni y Colunga y estrenamos en enero de 1992. Ese día el recién nombrado director, Osvaldo Papaleo, protocolarmente pasó por el escenario a saludarnos antes de la función. Después, respetó puntualmente nuestro contrato de dos meses.

–¿De qué trataba la obra?

–Trataba de los padecimientos de tres personajes de cincuenta años que le temían al futuro, por eso no tenían pasado. Era lo opuesto a lo que le pasaba al cuarto personaje, la adolescente que tiene todo el futuro por delante y que trata de encontrar algo que tenga relación con su historia.

–¿Y las críticas cómo fueron?

–Fueron buenas, por ejemplo, Olga Cosentino en *Acción plantea* dijo: “La obra que marca el ingreso de su autora al campo de la dramaturgia, ubica en el seno de una familia de clase media baja un tema (...): el olvido. (...) Los diálogos reflejan entonces ese inútil intercambio de conjeturas y divergencias, retazos descoloridos de una realidad devorada por el tiempo, pero sobre todo por las mezquindades, los prejuicios y las auto represiones que desvían la memoria hacia la conveniencia. El lenguaje define con rasgos casi expresionistas la psicología de los personajes y apela a un humor que se apoya en las logradas composiciones de un elenco homogéneo. Rodolfo Ranni, Lucrecia Capello, Héctor Bidonde, Alejandra Colunga”. Y *Vea más* decía: “*El Bizco* de Marta Degracia. Sólida e inquietante lectura, inteligentemente dirigida por Rubens Correa... Lacerante patetismo en una excelente obra que abreva en las fuentes del grotesco y que trata sobre la memoria con una preponderante dosis de humor...”.

También el público había acompañado al espectáculo. En el Teatro Cervantes nos facilitaron los elementos para continuar haciéndola como cooperativa a partir de marzo en el Auditorio Bauen, donde estuvimos largos meses y luego una serie de funciones en gira.

–¿Cómo continuó el año 1992 en el Teatro de La Campana?

–A pesar de las serias dificultades económicas por las que atravesaba, estrenamos una nueva obra: *Doña Ramona*⁷⁴, del autor uruguayo Víctor Leites, basada en una novela corta de Alejandro Pedro Bellán, que llevó dirección mía, pero colaboró en la dirección Villanueva Cosse y fue una excelente experiencia. Debería haber sido una codirección, pero él quiso figurar generosamente como un colaborador en la dirección.

–¿De qué trata la obra?

–*Doña Ramona* es una obra de medio tono, una historia de 1906/7, en Montevideo, en una casona de burguesía ascendente, con mujeres encerradas y solas que ceden el lugar de privilegio al hombre, cuando desde Europa llegan los ecos de las mujeres que comienzan a usar pantalones, eliminan los corsés

y liberan los escotes mientras, desde mucho más cerca, desde la calle, entra la música de los prostíbulos y el ruido de las huelgas anarquistas. Es una obra sobre la contradicción entre naturaleza y reglas, sobre el desequilibrio que produce la intrusión de alguien ajeno al círculo habitual, aunque los valores del extraño sean los mismos del grupo establecido. Habla del sexo, de la represión y de la autorepresión del sexo... Y, muestra en todo su patetismo a aquellos que creen poder ser aceptados como iguales en los niveles superiores, solo por ser fieles defensores de privilegios que nunca serán los propios. Desde la puesta, me atrajo ese mundo de tono “viscontiano”, donde el realismo del planteo y la carnalidad del desarrollo entran en franca contradicción con el discurso moralizante y espiritualista. El título de alguna crítica parece actual, por ejemplo: “Patriarcado y represión sexual”, o “Recrea una obra la marginación femenina”. Ana Seoane, en *La Prensa* señaló: “Rubens Correa... con la colaboración de Villanueva Cosse marcaron una impecable dirección de actores... Raquel Albeniz encarna a una de las protagonistas más queribles, su composición advirtió las pausas necesarias para que el humor encontrara su repercusión. Stella Matute conquista desde la pasión desplegada en su Dolores, tanto como Verónica Cosse logra compatibilizar los dos rostros de una misma mujer, la segura, triunfadora y la ya derrotada. Subrayables también los trabajos de Nilda Raggi, Adriana Ferrer y Hebe Vardino”.

–A pesar de los constantes estrenos, ¿Cuál era la situación del Teatro de la Campana?

–Ya en esa época estaba con déficit. Se produjo un fenómeno nuevo y diferente que era que los programas de la televisión imponían sus carteleras en el teatro. Arrasaron con las recaudaciones. El público se distrajo con eso. También hubo otros factores que incidieron. La gente estaba con pocas ganas de salir, de conectarse con otros y el teatro siempre tiene algo de fiesta, de ceremonia, de encuentro. La situación económica general también influyó. La gente gastaba solo en artículos de primera necesidad y el teatro no lo es. Hasta hacía un tiempo contábamos con unos 2.000 socios. En ese momento solo pagaban unos 500. Nunca se había concretado un apoyo oficial. En todo el mundo el teatro de arte estaba subvencionado. No era casual que en los últimos años hayan cerrado tantas salas de teatro. Era una catástrofe para el teatro porque estos son espacios donde la gente joven y los nuevos proyectos pueden crecer.

–Pero los estrenos y los premios siguieron.

–Así es. Un mes más tarde se estrenó *La balada del pobre Villón* de Osvaldo Dragún, con dirección de Andrés Bazzalo. Ese período fue generoso en premios. El premio Municipal Gregorio de Laferrere nos otorgó el Premio Mejor espectáculo por *Doña Ramona*. El Premio “Pepino el 88”, del Ministerio de Educación de la Nación, Mejor dirección por *El Bizco*. A.C.I.T.A. –Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina–, el Premio Arlequín a Mejor Dirección por *El bizco* y *Doña Ramona*. Y estuvimos nominados al Premio ACE como Mejor Espectáculo Comedia Dramática por *El Bizco*. En esa época una querida ex alumna, Haydée Mascaró, me trajo un texto suyo para dirigir, que me gustó. Tenía un mundo muy interesante. Lo propusimos en La Campana. Fue aceptado. Yo estaba muy ocupado, por lo que, conversando con Haydée, quedamos en que lo codirigiríamos con un director con quién ella había trabajado en otras obras en el Rojas, Miguel Pittier. Así estrenamos *Biografía de la Tita*⁷⁵, una co-producción del Teatro San Martín —que por entonces tenía ese proyecto— y el Teatro de la Campana, que luego pasó al Centro Cultural Ricardo Rojas.

–¿Qué recordás del final del Teatro de la Campana?

–Si la memoria no me falla, este fue el último espectáculo de esta aventura que duró seis años, de esta lucha por consolidar un grupo estable, que lo hubo, de esta lucha contra un individualismo alentado desde todas las esferas. Pensábamos destinar dinero originalmente a la construcción de una segunda sala, pero la situación cada vez más crítica hizo que se destinara para pagar deudas.

Entre los logros puedo destacar muchos, organizativos, artísticos e ideológicos. Y entre las fallas, que no conseguimos afianzar un modo eficaz de cobranza. La bancarización, internet y la tecnología celular, no estaban extendidas como ahora y usábamos el cobrador, que “pasaba a cobrar”, cifras pequeñas a personas que muchas veces no estaban, etc. Lentamente, aumentaban las deudas, algunos integrantes iban desertando, en estas situaciones se agudizan las diferencias y así se cerró, en algún momento de 1993 la experiencia del Teatro de la Campana. No sé si como consecuencia del éxito del ciclo *Grandes Textos...* comenzó a ser frecuente la realización de ciclos de

teatro semimontado, que es como el viejo teatro leído, pero en vez de que los actores lean sentados, puede haber algo básico de escenografía, o de utilería, más las acciones, intenciones y desplazamientos fundamentales, para lo cual en general se realizan entre seis y ocho ensayos. En muchas ocasiones colaboré con organizaciones y grupos de autores, nuevos y no tanto, con esta modalidad del teatro semimontado. Debo incluir entonces una breve referencia a esta actividad. La primera vez, más allá del ciclo de *Grandes Textos...* organizado por el Teatro de la Campana, fue en 1992, organizado por SOMI —Fundación Carlos Somigliana—, donde en un ciclo de presentación de nuevos autores, realizado en el Teatro San Martín, dirigí de modo semimontado, *La mala leche*⁷⁶ de Luis Saez. Club de autores, por su parte, organizó varios ciclos de teatro semimontado. Participé en 1996, dirigiendo *Siempre nada*⁷⁷, de Orlando Leo; En 1997, *La orden viene de arriba*⁷⁸ de Jorge Nuñez; en 1999, *Herencia*⁷⁹ de Enrique Morales, ex alumno de dirección y *El fangote*⁸⁰ de Nestor Sabbatini, en el Teatro Tabarís. En 2001, *Heredia* de otro ex alumno, Alberto Rojas Apel. Por otra parte, organizado nuevamente por Fundación Somigliana, en 1998, dirigí *Venecia*⁸¹, de Jorge Accame, en el Teatro del Pueblo, que se constituyó luego en un título exitoso y muy requerido por numerosos grupos. Y, organizado por Argentores, en 2000 hice *Amoretta*⁸² de Dragún; en 2002 *Mongo y el ángel*⁸³, de Oliboni; en 2003, *Qué supimos conseguir*⁸⁴, compuesto por 13 obras breves sobre la historia argentina, de los alumnos del Seminario de Dramaturgia de Argentores, dirigido por Ricardo Halac, que se representó en dos partes, en dos días diferentes, y que luego ocho de ellas, constituyeran el espectáculo con el mismo título, representado en el Teatro de Pueblo. En el 2004, organizado por Argentores, en el marco del Primer Festival Nacional del Sainete, que se hacía de modo semimontado en el Teatro Astral, dirigí *Las goletas* de Bonafede, autor amigo de Tierra del Fuego. En el 2006, en el Ciclo de Teatro Semimontado de Argentores dirigí dos: *Sábanas frías*⁸⁵ de Nieto Suarez y *Aparecido*⁸⁶ de Ariel Barchilón. En el mismo año *Autores de la Independencia*⁸⁷, escenas de Tupac Amaru de L. A. Morante, Argia de Juan Cruz Varela y *La Revolución de Mayo* de J. B. Alberdi un acto, organizado por Argentores, en la Biblioteca Nacional. Y siempre en el 2006, *Ecos de Lucía*⁸⁸ compuesta por diez escenas sobre el mismo personaje, escritas por ocho autoras, también como muestra del Seminario de dramaturgia de Argentores, a cargo de Ricardo Halac. Y, ya jubilado, en 2018, organizado por SAGAI, dirigí *Jettatore*⁸⁹ de Gregorio de Laferrere, dentro de un ciclo que incluía otros tres clásicos argentinos, que eran *Babilonia* de Armando

Discípulo con dirección de María Fiorentino, *El conventillo de la Paloma* de Alberto Vaccarezza, con dirección de Fito Yanelli y *El Pan de la locura* de Carlos Gorostiza, con dirección de Julio Ordano.

CAPÍTULO 7

Entre el teatro independiente,
el comercial y el oficial

El proceso creador de *Violeta viene a nacer* – La codirección con Javier Margulis – “A la gorra” – Pequeña sala teatral propia – “Los que vienen” en Andamio 90 – *Rojos globos rojos* – *Conversación nocturna*, en el San Martín – *El país de no me acuerdo* – Génesis de la Ley Nacional de Teatro – La agrupación MATE, Movimiento de Apoyo al Teatro – Inicio del trabajo en el Instituto Nacional del Teatro – Muerte del padre – Dirigir, codirigir – Teatro y resistencia – “La patria es el otro”.

–Contame cómo fue que dirigiste *Violeta viene a nacer*⁹⁰.

–En 1992 Javier Margulis, que venía haciendo en el Teatro Babilonia *La Heróica*, pensaba poner en escena, con Virginia Lago, una versión de un cuento, o monólogo, de Rodolfo Braceli que se llama *La resucitada de la violenta Violeta*. En eso estaba cuando le llegó la invitación para presentar *La Heróica* en Francia y como esta situación implicaba que durante la primera época de ensayos debía ausentarse un mes, me invitó a hacerla con él. Ya habíamos trabajado juntos en varias obras; en Teatro Abierto 83 habíamos co-dirigido cinco directores, entre ellos, él. Había escrito la versión teatral de *Vivir en vos* y éramos amigos. Javier, que ya había hecho varios espectáculos, era un director maduro y con personalidad propia. Era la primera vez que íbamos a co-dirigir los dos un espectáculo. Se llamaría *Violeta viene a nacer*, y se iba a hacer en una sala nueva, la Roberto Arlt, que ya no existe, dentro del Paseo La Plaza. Antes de su viaje leímos bastante de y sobre Violeta Parra y trabajamos sobre las primeras ideas para la versión teatral. Apareció la idea de que no fuera un monólogo y nos pareció interesante incorporar unos personajes, que eran algo así como unos duendes poéticos. Violeta sería protagónica y los duendes asumirían otros personajes que aparecían, serían cómplices o fantasmas, la protegerían, harían bromas y comentarios. Quedó planteado un ordenamiento y posible reparto de textos, convinimos que el espacio escénico sería un circo pobrecito y que la parte musical la haría Marcelo Álvarez, sobrino de Viqui, que ya había trabajado en *La Piaf*; fuimos conversando con Braceli sobre estas ideas y acordamos que la versión sería de los tres. El escenógrafo era un artista joven y muy talentoso, que recién llegaba a Buenos Aires, procedente de La Plata, Alberto Negrín. Ésta sería su primera escenografía acá. Decidimos los nombres de los actores que harían los duendes. Quedaron planteadas las ideas principales. No recuerdo si tuvimos algunos primeros ensayos y Javier viajó a Francia por más o menos un mes.

—¿Cómo fueron los ensayos?

—En los ensayos comencé a plantear algo así como “unidades”, determinados textos que tenían una coherencia interna, que fueran, cada uno, un número del circo: la cuerda floja, la bicicleta voladora, el trapecio, el columpio o un número de clowns, etc. Cuando volvió Javier, estaba más o menos todo el texto con una cierta estructura escénica. Le mostramos el trabajo realizado, le gustó y seguimos por ese rumbo. En los ensayos siguientes se fue puliendo mucho la imagen, se trabajó en los enlaces, en los climas, que no debían ser realistas, y en la dimensión vertical. Por ejemplo, cuando Violeta hablaba de su padre, estaba en el aire, en una bicicleta, cuando moría le ponían unas alitas y se iba hacia arriba, etc. Y un tema que nos parecía central en la época de tristeza y falta de esperanza en que vivíamos: recuperar la alegría, la celebración, la fiesta. Decía Braceli: “Esto es ficción. A partir de la personalidad de la Parra, imaginé que podía y debía resucitar, justamente en una carpa de circo. ¿Por qué? Porque entiendo, sin metáfora, que la resurrección es la forma más extrema y atrevida y necesaria de la utopía. (...) Violeta viene a nacer para recuperar, con la prepotencia del amor, la fiesta, la celebración, las cosas primordiales, la extraviada alegría. Esta viene a ser nuestra cuestión: atrapar la alegría, sin renegar de la memoria. Ya que otros —con tanta eficacia— hacen muerte, hagamos nosotros vida”.

—¿Cuándo estrenaron?

—El estreno, a fin de enero, fue cálido y entusiasta, las críticas, excelentes. Pablo Zunino dijo en *La Nación*: “...En total concordancia con el texto, la puesta en escena de Rubens W. Correa y Javier Margulis se apoya en los escenarios más primitivos del teatro. Es imaginativa, mágica. Se planta en ese picadero sobre el que se desarrolla la acción y también aparece el clima religioso en la muerte y resurrección de Violeta, además de la fiesta dionisiaca con la que se invitará al elogio poético de la vida. En la bien simulada carpita se respira ese clima de trabajo compartido que es herencia de la época de oro del teatro independiente. (...) Virginia Lago se mete con Violeta de un modo juguetón y, al mismo tiempo, se lanza en una veta trágica. (...) En leves juegos de voces participa el coro formado por Fabiana García Lago, Paula Llewellyn, Gabriel Rovito y Claudio Garófalo, que se multiplican en distintos personajes y fantasmas. Tienen luz propia, son cuatro solcitos que iluminan a esa flor que creció en el barro y que

se llama Violeta Parra”. Jorge Dubatti a su vez exponía en *El Cronista*: “La minuciosa elaboración de *Violeta viene a nacer* alcanza, con instrumentos muy simples y terrenos, la rara perfección de los mundos ideales. Su belleza visual y su mensaje logran un insólito efecto en el espectador: mientras lo hacen testigo y protagonista de la más honda tragedia y de la más radiante alegría, lo conducen a una catarsis de tal pureza que, cuando todo termina, se siente colmado por una profunda paz interior. (...) La propuesta es asumir la dolorosa historia latinoamericana y ser conscientes de la tragedia vivida, pero sin que la angustia se transforme en asfixia y parálisis. El desafío consiste en recuperar, junto a la memoria, la alegría, la fiesta y la exaltación de las cosas esenciales para no perder lo más humano que hay en el hombre. Con acierto Correa y Margulis corporizaron las ‘voces’ de la obra dramática original en cuatro duendecitos ideales que se complementan deliciosamente con Violeta para pintar su historia y cantar sus imágenes. Directores de dos generaciones muy distintas, Correa y Margulis sintetizan en esta puesta lo mejor de sus respectivos saberes. Con recursos no esperados resuelven el difícil desafío de la estética del realismo poético. (...) Virginia Lago ha concretado en su extensa trayectoria, muchas memorables creaciones, pero esta Violeta Parra las opaca a todas. Decir que su trabajo llega a la excelencia no es una exageración. *Violeta viene a nacer* conmueve y entusiasma hasta los huesos...”. Y Ernesto Schoo señalaba: “No solo es un espectáculo muy bello. Para quienes se interesen por un problema fundamental de las puestas en escena, la manera de ocupar y modelar el espacio para hacerlo expresivo, *Violeta viene a nacer* enseña algo poco habitual en el teatro argentino: la utilización del espacio aéreo...”. Debo decir que este comentario me alegró porque el espacio vertical del que habla, hacía tiempo me inquietaba y venía encontrando distintos juegos y soluciones. Desde *El Pollo*, donde los actores caminaban por encima de los muebles, o sobre una mesa pusimos una silla y un actor de pie sobre la silla. O en las dos versiones de *Los siete locos*, o en las obras de Teatro Abierto y en *Moreira*, donde los trapecistas volaban sobre la escena y en *Violeta...* nos jugamos a fondo. Ese año el Premio María Guerrero otorgó el premio Mejor escenografía a Alberto Negrin y nominaciones Mejor dirección a Javier y a mí y Mejor actuación a Virginia Lago, por *Violeta viene a nacer*.

—¿Cómo siguieron con la obra?

—Terminamos en el Complejo La Plaza creo que a fin de agosto. Teníamos ganas de hacerla a precios populares. Virginia lo llamó a Carlos Rottemberg,

quien acababa de hacerse cargo de la dirección del Teatro Lorange y en la charla nos propuso, no hacerla a precios populares, sino hacer teatro de puertas abiertas. Un cartel grande en la sala y boletería decía: “¡Por amor al teatro! Para que todos puedan ver teatro, la entrada es libre. Para que nosotros podamos seguir haciendo teatro, al final usted decide el valor de la entrada”. Probaríamos por un mes. En octubre re-estrenamos. Cada función aumentaba la concurrencia. Cada mes decidíamos. Seguimos creo que hasta fin del verano con sala llena. Y sacábamos más dinero “a la gorra” que, en La Plaza, a precios de teatro comercial. Claro que el Lorange tenía más capacidad.

–Mientras seguían con la Escuela La Barraca.

–Sí, cuando estábamos ensayando *Violeta*... comenzó a emerger un proyecto que tal vez tuviera como motor la difícil situación del Teatro de la Campana: habilitar los espacios de La Escuela La Barraca, como sala de teatro. Tuvimos que realizar la instalación eléctrica y de sonido y reorganizar los cursos para que fuera posible. En una nota del día de la apertura, dije: “Este es casi un lugar de resistencia, lo inscribimos bajo el nombre de Club de Teatro, por cuestiones de ordenanza municipal. Nuestra idea es evitar lo que todas las salas exigen, que es el seguro de sala. Pensamos en este ámbito porque sentimos que nuestra sociedad es muy hipócrita con los jóvenes que quieren empezar y no tienen lugares para hacer sus experiencias”. En La Barraca, se presentó, como primera propuesta, *La Lola* versión libre de *La Irredenta* de Beatriz Mosquera. La adaptación y dirección estaban a cargo de Mirta Maidana, quien no dudó en afirmar: “Todo el elenco es egresado de la escuela de Rubens. Este espacio permitirá que los ex alumnos puedan trabajar”. En un reportaje de ese momento para *La Maga*, Carlos Pacheco me preguntó: “¿Cómo surgió este proyecto de construir una pequeña sala en su propia casa?”. “Es una posibilidad de ayudar a mis alumnos para que no les resulte tan difícil hacer cosas. Hace mucho que trabajo con gente joven y siento que esta es una apuesta al futuro (...)”. “En este momento usted pone en escena una experiencia en el circuito comercial y prepara otras dentro del marco alternativo. ¿Es complejo conciliar estos terrenos?”. “Actualmente lo comercial está regido por lo que los empresarios creen que es lo comercial. Cada vez hay menos riesgo, menos propuestas. Van mucho a lo seguro...”. “Uno de esos espacios que le pertenece es el Teatro de la Campana. ¿Debió modificarse el proyecto original durante

estos años?”. “Se fue adaptando a la realidad, a sopapos, por obligación. Empezó como un proyecto muy rígido y debimos realizar cambios. El teatro de arte, la pequeña sala, en todos los países del mundo está subvencionado. Aquí no. Lo sostienen románticos. Pero cumplen el papel que no cumple el Estado. (...) Tal vez la función de los artistas sea el rescate de la épica. (...) Estamos en un momento donde aparentemente todo está bien y es necesario empezar a diferenciar. Los negociados, la corrupción saltan a la vista y no pasa nada”. “¿Por qué cree que pasa esto?”. “Es una consecuencia del ‘pragmatismo’, de una época de falta de escrúpulos. Pero claro, al presidente no se le ocurre que tiene que hacer lo que dijo que iba a hacer”. “Pero de todos modos no pasa nada...”. “Estamos en una época de transición. En lo político, por ejemplo, la destrucción del bloque socialista. Creo que se hará un nuevo intento de reconstrucción. Las mismas ideas aparecerán mejor organizadas. Yo no puedo creer que no se pueda hacer un mundo más justo. Que el capitalismo salvaje domine la sociedad. Vendrá una época más humanista”. “¿Cómo puede reflejar esto el teatro?”. “Se refleja. No siempre se es consciente de eso. Uno es de una época y produce desde ahí. De alguna manera aparece lo que pasa en la sociedad. Creo que estamos en un nuevo romanticismo. Recordemos que el romanticismo apareció con el fracaso de la Revolución Francesa, diciendo que en este mundo los valores elevados no pueden sobrevivir. Ahora vuelve a tener prestigio la muerte. Tengo una hija de 15 años y sus ídolos son tipos que no pudieron sobrevivir, como Luca Prodan, por ejemplo. Esta es una época de perdedores, de suicidas. En este tiempo se suicidan no sólo los viejos, sino también los jóvenes. Como el planteo aparenta ser ‘fracasaron las utopías’, para qué vivir, qué sentido tiene. Estamos en un período de imposibles, de un nuevo romanticismo. Desde mi lugar, sigo creyendo en la pelea por los valores de la vida. Este espacio para 30 personas que armamos, lo hace posible”.

–¿Qué obras se presentaron en la sala?

–De memoria recuerdo *La Lola*, ya nombrada; *Más de lo mismo* de Alejandro Zingman, dirección de Julio Cardoso; *El experimento Damanthal*, guión y dirección de Javier Margulis; un bello y doloroso espectáculo, que estuvo varios años en cartel *El Acompañamiento*⁹¹ de Carlos Gorostiza, dirección de Correa y Margulis; *Adelaida* de Ivana Steinberg, dirección de Silvina Rodríguez, *Paula.doc*⁹² de Nora Rodríguez, dirección de Rubens Correa y Silvina Rodríguez.

-Por otro lado seguiste con otras actividades.

-Sí. Una cantante amiga, Cristina Pérsico, quería hacer un recital de canciones de una media hora, como apertura para la presentación del libro *La mujer de la ilusión*⁹³, de la psicóloga Ana María Fernández, y me propuso trabajar con ella para esa tarea. Ya había hecho alguna experiencia en este terreno, primero con Pato, cuando comenzó a cantar tangos y también con ella y otra cantante en un espectáculo que no llegó al estreno y, como me gusta trabajar con cantantes el tema de la interpretación, de la palabra, lo hicimos y quedó muy bien. Y fui jurado de las Finales de Teatro de los Torneos Juveniles Bonaerenses, en Mar del Plata, donde compartí largas e interesantes charlas con Alicia Bruzzo, sobre el teatro y sobre la vida, y también participé de los Seminarios de reflexión de la Fundación SOMI.

-Y también seguiste dirigiendo.

-Sí, hice *De felicidad también se muere*⁹⁴, un texto de José Abadi, actuado por él mismo y por Marcela Fernández, que hacía ocho papeles, a lo que se sumaba un músico y una cantante en escena, que también se hizo en el Complejo La Plaza, en la sala Julio Cortázar. Juan, el protagonista, buscando esa felicidad, o tal vez obligado a buscarla, se va enfrentando de modo cómico, grotesco, trágico, ridículo, a distintas situaciones, a distintas contradicciones. La obra plantea que nadie le puede enseñar a nadie cómo ser feliz. La felicidad es una opción absolutamente libre e individual. El espectáculo se estrenó a fines de abril de 1993. Yo escribí para el programa un texto que acabo de leer y me dan ganas de reproducir: “Y acá estamos. Armando un espectáculo sobre la felicidad, con un psicoanalista, actores, músicos y amigos. Pero ¿qué será eso de la felicidad? Busco en el diccionario. Dice que la felicidad es el ‘Placer, satisfacción, complacencia del ánimo al poseer un bien cualquiera’. Me asombro ¡Qué coherente es nuestra época! Parece ser que la felicidad es un subproducto de la posesión. Miro a mi alrededor: Hombres que luchan por poseer cosas, adquieren úlceras y disfunciones cardíacas. ¿La máxima felicidad será un infarto de miocardio? Ayer estuve en una reunión. Algunas personas sabían en qué consiste la felicidad y explicaban con total seguridad qué cosas se deben hacer para ser feliz. Tenían sonrisas amargas y miradas tristes. El diccionario dice también que La Felicidad es el asteroide 109 de la serie descubierta por Peters en 1869. Parece que Peters sí que sabía qué era la felicidad. ¡Pero eso fue hace

mucho! ¡Y qué lejos queda! Uno de nuestros grandes poetas dijo haber cometido el peor de los pecados: no ser feliz. Busco feliz: –adjetivo– que goza felicidad, o que la ocasiona. Encuentro una clave. Me gusta eso de que puede ser feliz quien ocasiona felicidad, me instala en una paradoja: Si la felicidad es poseer, ocasionar felicidad es dar. La felicidad de poseer ¿consiste en dar? Un amigo mío tuvo una vida difícil, se la pasó tratando de ver cómo se las rebuscaba para transformar las cosas y ejercer su libertad, respetando la de los otros; trabajó duro en eso y nunca supo en qué consistía la felicidad, pero murió con una sonrisa en los labios”. En Andamio 90, a principios de 1994, Alejandra Boero lanzó un proyecto llamado “Los que vienen”. Decía Alejandra: “No puede haber sueño más querido que crear un espacio teatral para la experimentación y búsqueda de nuevas formas, donde los artistas, sobre todo los jóvenes, puedan mantener viva la llama creadora que originariamente los motivó. Por los momentos que pasa nuestro país, ésta podría ser una pretensión absurda, pero es abriendo caminos, luchando con fe para que nuestros sueños vivan más allá de nuestro tiempo, como justificamos nuestro paso de seres pensantes por este mundo. En este momento siete directores de trayectoria reconocida, nos hemos reunido y con gran entusiasmo hemos coincidido en la necesidad de tratar de iniciar un movimiento que convoque fundamentalmente a la gente más joven, a los que van llegando y no encuentran espacio ni oportunidad para demostrar sus posibilidades”.

–Contame sobre el proyecto de Alejandra Boero.

–Básicamente consistió en cinco montajes que se estrenarían a razón de uno por semana a partir del 9 de junio. A partir de la segunda semana se iban intercambiando en la cartelera. Serían dirigidos por directores con experiencia y los actores serían todos nuevos, no necesariamente debutantes, pero con poca experiencia. Las obras eran *Juana de Lorena* de Maxwell Anderson, dirección de Alejandra Boero y Onofre Lovero; *Medea* de Jean Anouilh, dirección de Eduardo Riva; *La fiesta del hierro*⁹⁵ de Roberto Arlt, dirección de Rubens Correa y Andrés Bazzalo; *Nekrasov* de Jean Paul Sartre, dirección de Julio Baccaro; y *Maiakovsky–Circus*, –basada en *Misterio Bufó* de Vladimir Mayakovski–, dirección de José María Paolantonio. Recuerdo ahora una frase de Alejandra sobre *Juana de Lorena*: “Vivir traicionándose a uno mismo es peor que la muerte”. Los estrenos se hicieron en las fechas previstas y el proyecto funcionó, aunque a mi modesto entender la alternancia no era fácil de entender para el público.

Más allá de las formas, yo creo que ese proyecto, con las modificaciones que el tiempo impone a todo, continúa vigente en Andamio 90. Siempre podemos ver allí obras con actrices y actores más o menos nuevos y entusiastas, que realizan largas y exitosas temporadas y que a su modo constituyen una especie de “elenco estable”, que se ha formado en Andamio.

—¿Cómo fue que te reencontraste con Tato Pavlovsky?

—En 1993, no recuerdo por cuál de los proyectos de esa época, Silvana Chediek me invitó a un reportaje. Era en el lugar que había sido el Teatro del Picadero, que estuvo varios años cerrado, y luego se convirtió en estudios de televisión. Yo estaba esperando para entrar y salió Tato Pavlovsky. Nos saludamos, charlamos un momento y cuando ya tenía que pasar a la sala de grabación, Tato me empezó a decir un monólogo, allí en la sala de espera, los dos parados y era el monólogo que habla de que hay que resistir, que después fue la parte final de la obra *Rojos globos rojos*. Cuando terminó me dijo: “¡Te gustó! Te vi en los ojitos que te gustó”. Se fue y quedamos en que lo llamaría. Esa fue la primera noticia que tuve de esa obra. En realidad, todavía no estaba terminada, solo tenía la idea y ese monólogo escrito. El espectáculo se iba a hacer en Babilonia, que también lo produciría. La gente de la sala había hablado con Javier —que venía de hacer allí *La Heróica*— sobre el espectáculo de Tato, para que lo dirigiera. Conversando con Javier vimos las coincidencias, o las casualidades, veníamos de la muy buena experiencia de *Violeta*..., entonces nos juntamos y convinimos con Pavlovsky en hacerla juntos. Tato había escrito *El Cardenal*, un texto que trabajó con dos directores diferentes y que no había llegado a buen término. No se había estrenado. Ya había decidido que tenía que cambiarla. Los enanos se transformaron en “las hermanas Popi”, dos bailarinas cuarentonas del balneario que habían ido a Tailandia y al volver se “vendían” como tailandesas, ya tenía la imagen del cardenal, transformada en el actor que “resiste” en un teatrillo de mala muerte llamado “El Globo rojo”, que quedaba en algún lugar del gran Buenos Aires.

—¿Cómo fue avanzando el texto y la puesta?

—El acuerdo para ir avanzando hacia la obra era que nosotros le haríamos preguntas y/o cuestionamientos y él iría escribiendo y contestando con escenas. El trabajo fue fantástico. Tremendamente enriquecedor. En esos intercambios

fueron apareciendo distintos modos de abordaje, distintas “poéticas” teatrales y actorales. Y, mientras así se iba construyendo el texto, se iban haciendo improvisaciones prácticas sobre determinadas pautas del posible texto. Muchas escenas eran en realidad, respuestas, o polémicas de Tato con nosotros, surgidas de nuestros planteos, o de nuestras preguntas. Tato, en su libro *La ética del cuerpo*, dice sobre esta etapa del trabajo: “Surgieron algunas dificultades al comienzo en lo que sería un acercamiento de formas de hacer teatro. Aparecieron los monólogos y yo podría decir, sin riesgo de equivocarme, que en realidad hemos acoplado una muy buena máquina de trabajo con los dos directores y los actores”. Así surgió la idea y el desarrollo de *Rojos globos rojos*. Era fragmentario, siempre acordamos que el espectáculo no era una representación, sino fragmentos de muchas representaciones. Y esto fue una búsqueda y una investigación. En un momento del ensayo, que se hacía en Babilonia, tres veces por semana, comenzamos a imaginar un gran espacio escénico, del ancho de la sala, unos 8 metros y algo así como 20 metros de profundidad, con unas 6 filas de público frontal y escalonado. Imaginamos trabajar con las distancias y los tamaños, por ejemplo, un sillón, más grande de lo normal al fondo del espacio, con Tato sentado que parecería más chiquito, paneles que giraban y cambiaban los puntos de vista, etc. Negrín hizo los planos de esa idea y su desarrollo y comenzamos a ensayar unos días, ya con la idea del espacio real. En los ensayos siguientes, ocurría algo así como un desastre. Todo se enfrió y se volvió intelectual. No dijimos nada. Conversamos con Javier para intercambiar opiniones. Coincidíamos en que así no iba. Convocamos a una reunión de todo el equipo. Comentamos, con aire de gravedad, nuestra impresión. Tato coincidía con nosotros en que en esos ensayos se había sentido mal, aislado. Concluimos en que estábamos perdidos y debíamos encontrar otra solución espacial y pedimos que aumentáramos un día de ensayos para encontrarla. Tato dijo que, al revés, él pedía que ensayáramos un día menos, que nos sacáramos presión, que habláramos con Babilonia y le explicáramos que nos atrasaríamos porque teníamos problemas artísticos que debíamos resolver. Estuvimos todos de acuerdo. Javier, Negrín y yo nos reunimos y liberados de la presión, en pocos días fuimos encontrando la resolución que por fin tuvo el espectáculo. Un espacio apiñado, desordenado, con público en pequeños sectores, que creció hacia arriba y más coherente con la idea de la fragmentación. Del gran espacio que pensábamos usar, usamos algo más de un tercio. Más tarde, en el espacio sobrante, armaron otra sala que en distintos horarios usó El Periférico de Objetos y, en distintos días, Tato con *El Señor Galindez*. Ensayábamos a la

mañana, tipo 10 o 10.30 hs y antes nos encontrábamos a la vuelta, en el bar *El Destino*. Pato estaba con hepatitis. Un día, rumbo al ensayo, la llevaba al laboratorio en el barrio de Once, a que le hicieran un análisis para ver si ya le habían bajado las transaminasas, cuando, llegando a la calle Sarmiento por Pasteur, vimos que la gente se aglomeraba, cruzaba la calle, cortaban el tránsito a la altura de Corrientes y se armó un gran descontrol, preguntamos qué pasaba y nos contestaron que habían puesto una bomba en la AMIA. En ese mismo momento. En medio del caos, dejé a Pato lo más cerca que pude del laboratorio y ella, al salir fue hasta la AMIA caminando sobre un colchón de vidrios rotos y asistió a diversas escenas de horror.

—¿Cuándo estrenaron la obra?

—El 5 de agosto se estrenó. Antes, para todos, la obra era *Globo rojo*. Cuando Tato fue a registrar el título, ya estaba registrado. No podía ser ese. Dijo: “Ponele *Rojos globos rojos*. ¿Se puede?”. “Sí”. Entonces *Rojos globos rojos*⁹⁶. Al terminar la primera función, Tato estaba preocupado, me dijo: “No se rió nadie”. Al día siguiente había un espectador de risa fácil y contagiosa y el público se rió todo el tiempo. Es que el actor en las primeras funciones y en contacto con el público, va aprendiendo a darle los códigos, los tiempos, los pequeños espacios que el espectador necesita. Aprende a guiarlo. En las siguientes funciones se fueron estableciendo vínculos más aceitados y menos unívocos. El público no solo asiste. Construye sentido y modifica la representación. La crítica fue unánimemente elogiosa. Osvaldo Quiroga en *El Cronista Comercial* afirmó: “*Rojos globos rojos* es uno de los textos más importantes del teatro argentino de la última década. (...) Conviene decir con claridad: *Rojos globos rojos* es un espectáculo excelente, dirigido de manera admirable por Rubens W. Correa y Javier Margulis. A la lección de teatro que ofrece Pavlovsky en el escenario, hay que sumar las estupendas actuaciones de Susana Evans y Elvira Onetto. (...) Como en los mejores espectáculos, todo surge frente al público a través de un mecanismo perfectamente aceitado, donde las partes constituyen el todo”. Carlos Pacheco en *La Maga*, dijo: “La dirección de Rubens Correa y Javier Margulis apunta su mirada hacia el actor y es él quien demuestra una maestría admirable. Es uno de los trabajos más fuertes que Pavlovsky actor ha desarrollado en su carrera. Su labor alcanza una proyección inusitada y por eso también su texto adquiere un mayor valor”. Olga Cosentino en *Clarín*, refirió: “Después de haber construido casi toda su dramaturgia

en respuesta a la represión y la tortura de los tiempos de la dictadura, hoy Pavlovsky pinta con maestría el paisaje después de la batalla. La subasta de los escombros de un país en demolición. ‘Porque a nosotros, Cholito, nos rompieron el culo. O vos no te diste cuenta que nos están rompiendo el culo todos los días. Pero el rosquete no se los pienso entregar. El teatrillo El globo rojo es mío y de acá no me mueve nadie. A mí no me van a privatizar la alegría, entendés. Sabés que es muy importante decir todos los días lo mismo y no andar cambiando de un día para el otro’”. Hilda Cabrera en *Página 12* agregó: “...desde el texto y desde la actuación, Pavlovsky tensa a su personaje y lo apura, arrancándole sueños e ideas hasta hacer de una obra de teatro un acontecimiento cultural. (...) El mérito es del libro y los intérpretes, pero también del equipo técnico y de la creativa y sensible puesta y conducción de Rubens Corres y Javier Margulis, quienes saben jugar con la cercanía y la fragmentación, abusando incluso de los encuadres sin por eso quitarle unidad al sustancioso libreto de Pavlovsky”. Para terminar, quiero reproducir lo que Pavlovsky dijo como final del capítulo “*Rojos globos rojos*”, en el libro que ya citamos: “El ‘cuerpo’ es el gran narrador. La escenografía también narra. Predispone para el acontecimiento. Hay dos grandes máquinas. El Cardenal y las Popi; El Cardenal y el público. El ‘entre’ es el motor del espectáculo. Así se dirigió *Rojos globos rojos* con Correa y Margulis. Ellos dos también son una máquina muy singular. El grupo, la máquina grupal que trabajó *Rojos globos rojos*, fue excepcional en su humanidad. Fue básicamente una ‘máquina antinarcisística’. Disparadora de ‘ideas’ sin dueños. El grupo fue el gran inventor del espectáculo. Hoy decir eso de un grupo es muchísimo. Para eso hay que contar con dos directores muy sensibles”. Las palabras de Tato me conmueven. Seguramente en varias partes de este libro he planteado mi convicción de la importancia del grupo como principio inevitable del teatro. Él lo describe y afirma que ocurrió en *Rojos Globos Rojos*. Yo también lo creo y me emociona. El espectáculo estuvo en cartel los años 1994, 1995 y 1996, con gran respuesta del público. Obtuvo los siguientes premios: Premio “Pepino el 88” 1993/4: Mejor actor a Eduardo Pavlovsky. Premio Prensario 1994: Mejor espectáculo. Premio ACE 1995: Mejor espectáculo off independiente. Mejor actor off independiente a Eduardo Pavlovsky. Nominación Mejor actriz de reparto off independiente a Elvira Onetto. Premio Municipal “Gregorio de Laferrere” 1993/4: Nominación Mejor actuación protagónico masculino a Eduardo Pavlovsky. Premio María Guerrero 1994: Nominación Mejor actuación protagónico masculino a Eduardo Pavlovsky. Premio Argentores 1995: a *Rojos globos rojos*.

–¿Se presentaron en Festivales?

–Sí. Fuimos invitados y nos presentamos con la obra en los siguientes festivales: 1er. Festival Porto Alegre em Cena –Brasil 1994–. X Festival Internacional de Teatro De Caracas –Venezuela, 1995–. Casa de América –Madrid, España. 1995–. Festival de Teatro de Manizales –Colombia, 1995–. VII Muestra Internacional de Teatro de Montevideo –Uruguay, 1996–.

–O sea que a partir de estas obras los fueron reconociendo como “dirección conjunta”.

–Después de *Violeta viene a nacer* y *Rojos globos rojos*, nos instalaron en el medio teatral como un “rubro” y para nosotros también era interesante investigar en ese trabajo de a dos, que de alguna manera nos aliviaba de responsabilidades que, en soledad, suelen ser más pesadas.

–¿Cómo seguiste con la dirección?

–Un productor que tenía pensada una gira por las ciudades de la costa atlántica, nos convocó para dirigir una comedia de Leonard Gershe, *Las mariposas son libres*. Estaban en el elenco Gloria Carrá y Raúl Taibo. Terminamos nuestra tarea a fines de diciembre de 1994. Estuvimos en la función de estreno y el productor se escabulló, los actores siguieron haciendo funciones por un tiempo, ninguno de nosotros cobró y al tiempo dejaron de hacerla. Luego marchamos hacia Bahía Blanca, nos había convocado Alberto Rodríguez, un actor, viejo luchador del teatro independiente en esa ciudad, donde habíamos arreglado dirigir, a partir del primero de enero, *De como el señor Mockinpott logró liberarse de sus padecimientos*⁹⁷ de Peter Weiss, para el Grupo Nuevodrama de dicha ciudad. Uno de esos grupos teatrales que siempre dan pelea en el ambiente hostil de ciudades como Bahía Blanca. Era una mezcla de vacaciones y trabajo. Ellos nos alquilaban una quinta grande con pileta, en las afueras de la ciudad, donde vivíamos las dos familias, con los hijos y padres y amigos y etc. que llegaban a pasar unos días y a las siete de la tarde Javier y yo nos íbamos al ensayo. El texto y la base de la puesta fue la de Javier de 1985, con la adaptación natural al nuevo grupo de actores. Allí en la quinta se organizaron y realizaron, en fines de semana, todas las jornadas de trabajo de donde surgió el vestuario, la escenografía y la utilería de la puesta. Se estrenó en los primeros días de marzo.

Las pocas críticas locales, destacaban un giro positivo en el armado de una gramática actoral y en la búsqueda de mostrar la “convención teatral”. El grupo realizó numerosas funciones en su ciudad y en su región. Luego de 26 festivales regionales en la provincia, quedaron seleccionados 11 espectáculos, *Mockinpott* entre ellos, que representaron la obra en La Plata en el Encuentro de Teatro Bonaerense 95. El grupo contento con el resultado. Nosotros también. Fue muy placentero. Y nuestros hijos y los de Javier y otros amigos siempre recuerdan el tiempo que pasamos en Bahía Blanca.

–En el año 1995 te convocaron finalmente para el Teatro San Martín.

–Así es, siendo director del San Martín Juan Carlos Gené, nos convocó a Javier y a mí, para dirigir *Conversación nocturna*⁹⁸ un texto muy interesante de Daniel Veronese, parte integrante de la serie “Del maravilloso mundo de los animales”. “Desde su primera lectura la obra de Veronese nos propuso una aventura estimulante ¿Cómo contar el tormentoso mundo de un hombre – creador insomne– que reconstruye con datos de la realidad y con caprichos de la imaginación y la memoria, una historia de amor, la relación con una mujer, el universo de dependencias y rebeldías, de libertad y sometimiento, de recuerdos y fantasías, de ternura, de crimen y de sexo. Y cómo contar, al mismo tiempo, el estallido del tiempo y del espacio, que contar eso supone. Impresiones, sensaciones, intuición de fragmentos de alguna totalidad. La lógica fantástica en armonía con la razón. El tiempo multiplicado en partículas que no resisten ni la medida, ni el orden convencional. La intensidad de la emoción como una forma del tiempo incapturable. Quisimos proponerle al espectador el mismo juego que el texto nos ofrecía: una participación activa en la construcción de la trama, una permanente confrontación de certezas y ficciones que trasciende lo racional cuando la vehemencia de los sentimientos lo implica. Memoria, fantasía, certeza, ficción, invenciones del hombre, animal maravilloso”. Esto escribimos para el programa. Los ensayos fueron intensos. Llegamos al estreno. Después recibimos una nota de Gené donde nos decía que deseaba reiterarnos la gratificante sensación que había tenido al ver el espectáculo: “Los abrazo a todos, les agradezco que hayan hecho posible esta realización, a pesar de inconvenientes y retrasos. Al desearles tenga el espectáculo la suerte que merece, sin duda es mucha, espero que nuestro público se sienta tan movilizado como yo con esta experiencia”.

– ¿Dirigiste también en esa época obras para escuelas?

– Sí, en 1996 unos productores, Tarrío y Peña, que trabajaban produciendo y llevando escuelas a los espectáculos que producían, conversaron con nosotros diciéndonos que querían encarar un espectáculo con más exigencia artística que lo que venían haciendo y nos propusieron un texto de María Elena Walsh, creo que *Canciones para mirar*. A nosotros nos pareció que las dos obras para niños escritas por María Elena estaban muy hechas y les propusimos hacer un espectáculo, todo con canciones de María Elena Walsh, y nosotros le inventábamos un texto. Entonces fue más interesante para nosotros y aceptaron. Hablamos con María Elena y así quedamos. Elegimos libremente las canciones y escribimos con Javier un texto con mucho juego, que daba pie para las canciones elegidas del que quedamos bastante satisfechos. Titulamos el espectáculo con el nombre de una de las canciones, que alude a nuestra idiosincrasia nacional: *El país de no me acuerdo*⁹⁹. Trabajaba en un rol protagónico Sandra Mihanovich, una excelente cantante y actriz y otros actores, actrices y músicos vinculados al grupo productor. Se hizo en el Teatro de la Comedia, en la sala grande, y ellos vendían funciones a escuelas y al público. En el programa contábamos lo que pasaba: “Al principio de la obra, Catalina llega de no sé dónde, en una barca. Después llama a Bertoloto y a Roviralta y se ponen a vender adivinanzas, después no me acuerdo qué pasa. Me parece que un avión que trae y lleva, o lleva y trae cartas y mensajes... ¡Me olvidé por donde iba!!! ¡Ah, ya sé!!! Creo que Catalina se encuentra con Sinónima y Venecia que se bajan de un tren que pasaba por ahí y se ponen a... Me olvidé, pero no importa. Creo que toman té con tortas y después de tomar el té... otra vez me olvidé. ¡Ah!!! ¡Ya sé!!! Resulta que la obra sigue hasta el fin y se termina, y todos con Catalina cantan la canción final. Después los chicos aplauden y cuando llegan a sus casas les cuentan a sus hermanos y a sus papás algo más o menos parecido. Creo. En el País de no me acuerdo hay un Jardinero que es amigo de un Pescador que toma el té con el monoliso mientras el brujo de Gulubú sentado en un manubrio azul canta la canción de la luna que aprendió por correo cuando vivía en el reino del revés. En el País de no me acuerdo hay disparates y emociones, bailarines y cantantes, también otras bellas canciones, músicos y comediantes. Si el País de no me acuerdo no figura en ningún mapa es porque se olvidaron de ponerlo. Para que sepan más o menos donde queda y puedan venir cuando quieran, pregunten por Catalina en la puerta del teatro. En tren, en barco y avión, siempre con una canción, va a pasearlos muy feliz por ese loco país que visita muy seguido acompañada de amigos que vale la

pena ver. Si los quieren conocer, saquen pronto sus pasajes y hagan con ellos el viaje que se van a entretener”. La crítica de Maritza Lizet Gueler en *La Razón*, señaló que los directores “...encontraron el tono justo para imaginar una puesta dinámica, colorida y maravillosamente deliciosa”. Resaltó la presencia de Sandra Mihanovich, que “tiene su peso propio: buena cantante, dotada para abordar con solvencia cualquier género musical, fresca en su rol actoral, muy expresiva y con mucho swing”. y destacó a “Gipsy Bonafina, con quien logra excelentes dúos jazzeros. Osvaldo Palau, por su parte, rinde un acertado desempeño vocal. Mariela Bonilla, responsable de la coreografía, correcta y adecuada a las posibilidades del espacio, también incursiona en la actuación y el canto, con decoro y gracia. El resto del elenco, incluidos los músicos en escena, contribuye a que este país sea una encendida invitación al juego”. A mi juicio, el espectáculo salió muy bien y estuvo nominado para el premio ACE. La relación con los productores no tanto. No mereció ningún premio.

–¿Cómo fue la génesis de la Ley del teatro?

–La génesis fue una larga lucha, de más de cuarenta años, del teatro independiente reclamando apoyo del Estado. Ya había habido muchos proyectos que no llegaban a tener estado parlamentario. De todos esos distintos proyectos, que se habían discutido en todo el país, había ido surgiendo un proyecto que contemplaba todos los acuerdos. Por esa época, el diputado Giménez, de Jujuy, había presentado el proyecto consensuado de ley de teatro, éste había sido aprobado en ambas cámaras y el presidente Menem lo había vetado. Con una gran movilización de la gente del teatro y la cultura, se logró que el legislativo lo aprobara nuevamente, por unanimidad, lo que anulaba el veto. En 1997 se reglamentó y se convocó a que se presentaran los aspirantes para ser representantes, provinciales o del Quehacer Teatral Nacional –QTN para los amigos–. Ambos cargos eran honorarios. Yo me presenté. Lo consideraba un deber después de tantos años de lucha para conseguir la ley. Cuando me entrevistó el comité de selección, dejé constancia que estaba a disposición para cualquiera de los cargos.

–Contame de la agrupación MATE.

–MATE, Movimiento de Apoyo al Teatro era un movimiento amplio donde participaba mucha gente y que en general aparecía en determinadas

circunstancias en las que el teatro estaba amenazado. Hicimos entrevistas con muchos funcionarios, diputados, senadores, presidentes, en las luchas por la ley de teatro. En 1996, se organizó un evento de presentación, que se llamó “Mateada Teatral” que consistió en 48 horas ininterrumpidas de teatro, desde las 18 horas del 19 de abril hasta las 18 horas del 21 de abril y que se desarrollaría en el territorio delimitado por las calles Belgrano, Entre Ríos, Brasil y el río, teniendo como eje tres espacios principales: el Parque Lezama como espacio para espectáculos callejeros, Cemento como espacio no convencional y el Teatro Margarita Xirgu.

–¿Cuál era el objetivo de la Mateada teatral?

–El objetivo era ayudar a restablecer, recrear y estimular el vínculo del Teatro y los Artistas con la comunidad. En todos los lugares se serviría Mate. Como consecuencia del llamado Pacto de Olivos, por primera vez el electorado de la ciudad de Buenos Aires, iba a votar para elegir al Jefe de Gobierno de la Ciudad. Antes el presidente nombraba a dedo al Intendente de la Ciudad. Era algo así como un delegado presidencial. Ante esta nueva situación, el MATE, organizó un gran acto en La Manzana de las Luces, para el 17 de junio de 1996 a las 18 hs con el propósito de entregar a todos los candidatos a Jefe de Gobierno el Proyecto Teatral del MATE para la Ciudad de Buenos Aires, que se había discutido en muchas asambleas abiertas. La parte artística del evento estaba a cargo de Marta Degracia, Rubens Correa, Carlos Uriona y Adhemar Bianchi. Actuaron María Rosa Gallo, Enrique Pinti, Susana Rinaldi, Teresa Parodi, Onofre Lovero, Cecilia Rossetto, Laura Novoa, Raúl Rizzo, Graciela Araujo y María Cristina Laurenz, Adhemar Bianchi con su murga Catalinas Sur, Claudio Gallardou con La Banda de la Risa, Carlos Uriona con Diablolmundo y Ricardo Talento con Los Calandracas y Los Reynoso. Tenía entrada gratuita y fue una mezcla de manifestación cívica y fiesta popular con murga y fuegos artificiales, Shakespeare y tamboriles, candombe y choricada, la movida incluía un espectáculo sobre la llegada, asunción y huída del virrey Sobremonte. Durante un intervalo el MATE representado por su “cebadora” oficial, la actriz, directora y maestra Alejandra Boero, acompañada por las más relevantes figuras de la escena, entregaron a los candidatos a Jefe de Gobierno el citado proyecto.

–¿Qué dijo Alejandra en esa ocasión?

–Dijo: “Como todos los del MATe, este no será un acto partidario o sectorial. Hemos invitado a absolutamente todos los candidatos. Pero sí es un acto político, en la medida en que el proyecto que les entregamos fija una política cultural a seguir y constituye nuestra contribución al mejor gobierno de la ciudad. Se trata de un proyecto para todo el teatro de la ciudad. Están contemplados tanto el teatro oficial –para el cual se reclaman los recursos que le permitan cumplir con su función– como el teatro independiente y el teatro comercial. En el caso de estos dos últimos se propone un sistema de concertación o coproducción de la Municipalidad con grupos de trayectoria reconocida, con salas tradicionalmente dedicadas al teatro de arte o con agrupamientos que se formen para proyectos determinados, cualquiera sea su forma de producción –con productor, en cooperativa o como sea–. La única condición es que se trate de proyectos de interés cultural, que son los que el MATe impulsa”. La fiesta estuvo repleta de gente y yo diría que cumplió cabalmente con su finalidad de llamar la atención sobre la actividad teatral y cultural.

–Contame de tu papá.

–Más o menos por esa época, mi papá había tenido algunos problemas de salud que lo habían obligado a estar en silla de ruedas por unos meses, había venido a casa, se había recuperado y quiso volver a su casa. Luego de una charla familiar, lo convencimos para que viniera a vivir con nosotros. Le acondicionamos una habitación grande, alquiló su departamento y creo que ya en 1996 estaba viviendo contento en casa. En febrero del 97, el 14, festejamos sus 89 años.

–¿Volviste a hacer otra puesta de *Los siete Locos*?

–Sí. Cuando el 30 de agosto de 1996, Osvaldo Dragún se hizo cargo de la dirección del Teatro Cervantes, su nombramiento fue muy polémico, porque había gente que no estaba de acuerdo con que aceptara la dirección del Cervantes en plena época de Menem. Aunque sin duda él tenía merecimientos sobrados para el cargo. Me llamó y me dijo: “Quiero que hagas *Los siete locos* en el Cervantes”. Yo no tenía ningunas ganas de hacerlo, porque ya lo había hecho y

no me gustan las reposiciones, me aburren. Además, el espacio era muy diferente. Pero él me insistió tanto, que le propuse escribir otra versión, criterio que aceptó. Entonces, Javier y yo hicimos otra versión, distinta de la anterior. Con la versión avanzada, en diciembre nos fuimos todos, Pato, yo, con todos los chicos, míos y de Javier, y con mi papá, de vacaciones a la casa de actores en Villa Giardino y ahí terminamos la nueva versión, pensando en un teatro al frente, como es la sala mayor del Cervantes y casi para la mitad del elenco anterior. Veintiséis actores y actrices para hacer 46 personajes. Esa puesta sí está grabada y se puede ver. La otra lamentablemente no. A mí me gusta más la del 80. Pero, en fin, hicimos una nueva versión de *Los siete locos*¹⁰⁰. Se estrenó en marzo de 1997. Para el programa escribimos una nota titulada “Erdosain, nuestro contemporáneo”. Tenía un acápite de Arlt: “Me atrae ardientemente la belleza... más hoy, entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en bordados. Erdosain, como Arlt, cree en la nobleza de los ideales más elevados, pero una realidad que no deja lugar a la ilusión, lo condena a la vileza brutal de la humillación y la perversidad. Pareciera advertir el autor, que en una sociedad donde no hay lugar para la pureza, el hombre recorrerá inevitablemente los abismos del mal y del dolor. Erdosain encarna así la tragedia del ciudadano porteño de 1930 y la actual. Hoy, muchos hombres y mujeres, abrumados por las circunstancias, se encierran, pierden el cielo y la posibilidad de manifestar sus emociones más bellas, porque temen ser víctimas, pero otros, o tal vez los mismos, en la frustración encuentran el latido de un pulso de fiera y gestan un monstruo que los convertirá en victimarios. En el terror, en la injusticia, en la soledad, en la falta de ideales, de ilusiones del hombre de hoy, acecha amenazante la furia”. La segunda función, a través de un acuerdo con *Página 12* que cumplía 10 años, fue exclusiva para los lectores del diario, que hicieron cola y recibieron sus entradas de modo gratuito. Uno de los acomodadores decía: “Nunca vi aquí tanta gente joven, de jean y zapatillas”. Al terminar la función, los jóvenes terminaron ovacionando de pie a los actores. Y los periodistas le preguntaban al público sus impresiones, que en general eran muy buenas. Fue característica de la temporada que hubiera un alto porcentaje de espectadores entre 18 y 25 años. Y tal vez haya sido por esta causa. La crítica en general no eludió la tentación de comparar ambas versiones: “La actual versión ha modificado algunas escenas o le ha dado más relieve a ciertos personajes, en búsqueda de una visión que ponga más el acento en la responsabilidad social. (...) La estrategia de la reposición vira levemente el peso teatral desde los individuos hacia el entorno. (...) Es una mirada más cruel, pero sobre todo más actual”. “Estos individualistas años 90 llevaron al

equipo a potenciar en la obra el tema del sentido de la vida, el para qué se vive en un mundo que está desplazando al hombre de su proyecto, de su contrato social y que ha colocado en su lugar valores como el dinero, el poder e incluso la gloria”. Otros, extrañaban o idealizaban la versión del 80. Yo en algún sentido lo podía compartir, pero también me gustaba que se leyera la diferencia de enfoque ideológico de la nueva puesta. En un encuentro casual con Haydée Padilla me comentó que estaba con ganas de volver a hacer teatro con su clásico personaje de La Chona. Lo conversé con Javier, nos pareció que podía ser divertido. Hablamos con Carlos Pais, le interesó, pero quiso incorporar a otros autores. Se sumaron Alfredo Megna y Jorge Huertas. Y a partir de algunas improvisaciones de Haydée se conformó el espectáculo, que se llamó *Aguante Chona (La Chona sosteniendo la canasta)*¹⁰¹, referido a la canasta básica. Se estrenó en la Biblioteca Nacional y siguió en una gira que abarcó varias provincias y algunos conflictos.

–¿Cómo siguió de salud tu papá?

–Poco tiempo después del estreno, una mañana, Pato extrañada de que mi papá no se hubiera levantado, entró a su habitación a ver si estaba bien y lo descubrió caído sobre la cama, sin sentido. Médicos, ambulancia, lo llevaron rápidamente al Hospital de Clínicas. Había tenido un ACV masivo. Estuvo internado bastante tiempo. Recuperó el sentido. En el Clínicas nos dijeron que ya no podían hacer nada más. Había que sacarlo. Sobrevivió, pero quedó con una hemiplejía de medio cuerpo. Había perdido además el reflejo de tragar, por lo que había que alimentarlo con una sonda naso-gástrica que tenía siempre colocada y una comida especial, líquida. En casa no teníamos capacidad para atenderlo. Al lado, pared por medio con mi casa, había un geriátrico. Arreglamos con ellos y lo visitábamos diariamente. Tenía una forma de conciencia muy particular, medio loquito, por momentos hablaba normalmente y de repente veía cosas que sólo él veía, o hablaba de ecología y decía que él hablaba con los peces. De su hemiplejía decía que tenía esta pierna un poco perezosa.

–En esa época ibas a viajar.

–Así es, los padres de Pato se regalaron y les regalaron para diciembre, a ella y a su hermana Mariana, –las dos que tenían hijos/as– un viaje para todos, abuelos, hijas y nieto/as, a Disney. Con Pato no estábamos en un buen

momento de nuestra relación pero charlando con ella, quedamos en que yo debía quedarme todavía en Buenos Aires, hasta el fin de clases y que nos sumaríamos, con Martina, en Tulum, México, cuando terminara el viaje a Orlando, para recorrer con los chicos las ruinas mayas y aztecas y después ir al DF. En esa época alquilaba una cochera en el subsuelo de un edificio vecino y había notado que cuando dejaba el auto, me agitaba en la subida. Lo atribuía a la edad. Hablé con mi médico, le comenté que me agitaba y que tenía que viajar a México DF y que el clima de esa ciudad me caía pésimo. Me mandó a hacer un electro de esfuerzo. Cuando lo estaba haciendo le comenté al médico que no me sentía bien, me dijo “dale, un poquito más”. Es lo último que recuerdo. Cuando me desperté me estaban haciendo reanimación en el suelo. Había tenido un síncope. Me mandaron directo al Hospital Italiano, donde me hicieron estudios y me informaron que tenían que operarme para hacerme tres bypass coronarios. Por suerte no había tenido infarto. Salí de allí bajo mi responsabilidad. Martina y algunos compañeros me acompañaron mucho en esos momentos. Averigüé con otros médicos, todos consideraron que debía operarme con urgencia, antes de tener un infarto, así que llamé a Pato que ya estaba en Tulum, esperando mi llegada, le dije que no iba a ir y la causa. Pato movió cielo y tierra para conseguir plazas para volver con los chicos, y me avisó que llegaba el 23 de diciembre. Celebramos noche buena el 24, mientras mentalmente me despedía de todos y cada uno. A mi papá le dije que tenía que viajar. El 25 me interné y me operaron el 26. Fue una operación de 5 horas, me contaron. Todo fue bien, estuve varios días en unidad coronaria. El 31, ya en sala común, brindamos todos en el hospital con agua y salí del hospital el 2 de enero. Subí la escalera sentado, débil y feliz de estar de nuevo en casa. Al día siguiente o al otro, hice mi primera salida al geriátrico vecino. Encontré a mi papá bastante deteriorado. Hablaba menos. Conversé con los médicos que me dijeron que había tenido unos episodios que hacían suponer que había tenido algún nuevo derrame. Siempre me quedaron dudas de si fue así o si se deprimió al no verme por unos 10 días. Permaneció así, en su nuevo estado y el día 29 de enero me llamaron. Había fallecido. Le faltaban quince días para su cumpleaños número 90.

–Y ahí comenzó tu tarea en el INT.

–Yo, mientras tanto, había sido elegido representante QTN para el Instituto Nacional del Teatro. Y el 14 de febrero de 1998, en que mi papá hubiera

cumplido 90 años, se celebró la primera reunión del Consejo de Administración del Instituto Nacional del Teatro.

–Cuál es tu opinión sobre la dirección compartida, sobre la que trabajaste con varios directores.

–Me parece que para cualquier actividad que tengas que hacer junto con otro, es mejor si te llevás bien. Digo, un actor o una actriz tienen una escena de amor, se llevan como el culo pero tienen que hacerla funcionar, o sea que siempre hay que hacerla funcionar, poner la tarea por encima de la subjetividad.

–Igual, vos con Javier tenías una relación especial.

–Sí, pero también dirigí con Alejandra Boero, Pepe Bove, Andrés Bazzalo y Silvina Rodríguez. Con Javier dirigí más.

–¿Ellos habían sido discípulos tuyos?

–Bazzalo no había sido alumno mío, tampoco Alejandra o Pepe. Teatro Abierto nos incitó a todos a investigar sobre la escritura y la dirección compartidas. Andrés fue compañero de trabajo en *El Proceso*, era un actor joven que empezaba, egresado, de la escuela del IFT. Después, cuando al comienzo de la democracia, entré como profesor a la Escuela Municipal, que Perinelli estaba reestructurando a fondo y con criterios avanzados, se comenzó a probar que, en las materias troncales, en este caso Dirección y Metodología de la actuación, hubiera dos profesores, algo así como un titular y un adjunto. Entonces muchos años di las materias de dirección con Bazzalo, trabajamos juntos como diez años en la carrera de dirección. O más. Después, él pasó a ser titular de otro grupo, y el que vino de adjunto conmigo, fue Paco Redondo. Con Bazzalo ya había trabajado años en el Teatro de la Campana, donde los dos éramos “los rentados” y teníamos el teatro a nuestro cargo. Con ese camino recorrido, cuando Alejandra planteó el proyecto *Los que vienen*, que mencioné antes, lo invité a codirigir *La fiesta del hierro*. Con Andrés, con su compañera Adriana y con Lucio, su hijo, somos amigos. Ahora estamos empezando a ver si podemos ser amigos de su nieta. Pero por ahora, no quiere saber nada.

–¿Cuándo se trabaja en codirección hay una suerte de separación de funciones?

–Nunca hay reglas fijas. En mi caso, no ha sido así. Creo que tiene que ver con lo que dice Tato Pavlovsky, que funciona como una máquina y agrega antinarcisista, porque no debe haber ninguna incitación al estrellato de parte de nadie. Si hay competencia, todo se empobrece. Pero para competir hacen falta por lo menos dos, uno solo no puede competir, o sea que si uno no quiere competir, no hay competencia...

–Supongamos que durante los ensayos surge algún problema con un actor, siempre hay alguien que tiene más predisposición a tomarlo ¿o no?

–En general, creo que siempre hay alguien que maneja mejor ciertos problemas y entonces, si uno es objetivo, le dejás la delantera al que maneje mejor el problema y si no, lo hacen juntos.

–Y con relación a la estética y a la puesta lo compartían.

–Yo creo que podés dirigir con otro, a condición de charlar libre, respetuosa y francamente del trabajo compartido. Una idea es un proceso, no es un *tapper* que se saca con la comida hecha del freezer. Es más parecido a cocinar con otro. Sin receta. No hay receta. Nunca cociné puercoespín. ¿Cómo lo cocinamos? ¿Lo hervimos, lo freímos o lo hacemos al horno? ¿Y si le ponemos tal cosa? Nadie sabe cocinar lo que nunca se cocinó. Y si me interno solo por un camino desconocido, los miedos y las responsabilidades las cargo solo. Si voy con otro tenés con quien conversar. ¿Y si hacemos esto? Y el otro muchas veces se monta sobre tu idea y le da una vuelta propia. O lo contrario. Cuando uno empieza a ensayar, se interna en lo desconocido. ¿Después de tantas obras? Sí. Siempre. Uno tiene experiencias previas de otras cosas, de otras obras. Cada obra es un misterio. Para mí, para el actor, para la actriz. Si logramos “conectarnos” todos, entre nosotros y con la obra, tenemos que construir algo que no sabemos cómo es. Va siendo y va planteando sus propias reglas a medida que crece. Como un hijo. Si yo creo que tengo “la posta”, lo dejo al otro afuera. Bueno, así es dirigir. Brook, gran maestro, dice más o menos que el ensayo es un grupo de ciegos, dirigido por otro ciego, que los otros creen que ve. Javier, cuando yo lo conocí,

vino con una amiga pintora y estaban interesados en la escenografía, él venía de la plástica y la música y entonces me preguntaron si yo podía ayudarlos... y les dije: “yo enseño actuación, si ustedes quieren hacer escenografía –era en la época de la escuela de la calle Montevideo– a mí me parece que el teatro, es el actor, si a ustedes les interesa ‘algo’ del teatro, aunque no quieran ser actores, no sé si tenés que actuar, pero no te viene mal saber de qué se trata, qué es actuar”.

–¿Vos estás de acuerdo con que los directores tienen que tener una experiencia en actuación antes?

–Con que tienen que tenerla no, con que creo que es mejor tenerla, sí. Es raro que me veas pensando o diciendo cosas tajantes, yo creo mucho en las particularidades, en los matices. No le digo a nadie “vos tenés que hacer esto”. No sé qué tiene que hacer cada persona, ni lo que le va a servir a cada uno para hacer su camino. Yo lo que les dije fue “si ustedes quieren, mal no les va a venir entender de qué se trata el eje del teatro, qué es la actuación, porque la escenografía también está al servicio de la actuación”. Tato decía “la escenografía predispone...”. Bueno, después Javier se entusiasmó con el teatro, Claudia no. Estuvo un tiempo y dejó y Javier siguió, hizo el curso de actuación, actuó en dos o tres obras, después hizo el curso de dirección y después se dedicó a la dirección y no actuó más.

–Igual me parece como una actitud muy generosa el tema de la co-dirección, ya que son miradas distintas, es lo mismo que cuando escriben juntos dos o tres dramaturgos.

–No sé si es una actitud generosa. Se trata de compartir un camino.

–¿Pensás que el teatro es un lugar de resistencia?

–Sí, pero es un lugar de resistencia porque en el teatro hay que compartir y la sociedad va a contramano, está empeñada en competir, yo tengo que ser mejor que el otro, tengo que ser el primero y el mejor. Y el segundo es un tarado, lo cual me parece un pensamiento nefasto. El mejor ¿en qué? Para mí no hay ninguna actividad que sea individual, te quieren hacer creer que hay actividades individuales.

–Sí, en el tenis por más que vos lo veas individual, hay todo un grupo que apoya al tenista.

–Por eso, no hay nada que sea individual.

–Eso tiene que ver con lo que vos comentaste la otra vez de que los grupos son los que generan los grandes cambios en el teatro.

–Claro, y en la sociedad. Teatro Abierto era un grupo gigante de 300 personas y todos nos alegrábamos de que le fuera bien al otro. Y la ola de los pañuelos verdes también. Están unidas por lo que tienen de común. El objetivo, la tarea. Son un grupo.

–Sí, es difícil porque el actor lucha contra un tema de ego.

–El ego es el yo. Y es un mediador entre “el ello”, lo instintivo, los deseos y el “superyó”, lo que me enseñaron, lo que viene de afuera y hago mío. Pero no es mío, es un mandato. La sociedad capitalista necesita engeguercer al individuo y para engeguercerlo, entre otras muchas cosas, lo endiosa, crea el individualismo, el egocentrismo. Lo fomenta. El *self made man* es una fantasía yankee. Nadie se construye a sí mismo, solo. A veces encontrás gente que dice: “Yo no le debo nada a nadie”. Yo pienso ¡pobres! No saben lo que dicen, ni lo que se pierden. El hombre se construye en grupo, en manada. Le debe de todo a todo el mundo. Los otros, a mi manera de ver son puertas, o porteros que te abren puertas y te muestran cosas. Yo no creo que los otros sean mis enemigos. El egoísmo es una parte de mí, natural en la infancia, cuando necesito construir el concepto de yo. Y de lo que no soy yo, lo otro. El mundo para investigar. El yoismo, o “el ego”, en el caso de los actores, puede ser considerada una enfermedad profesional, porque trabajan de expresar. Y para eso tienen que meterse en “su mundo interior”. En cosas que en general la gente no manosea tanto. ¿Qué siento? ¿Qué sentí en aquel momento? ¿Por qué? ¿Qué me pasó? etc... Y ese meterse en sí, pero con otros que juegan conmigo, que jugamos juntos, es el teatro. Y es la vida. Todo lo hago y lo he hecho con otros. Y por eso quiero que al final figuren todos los compañeros de teatro con los que trabajé. Seguramente igual van a faltar muchos, porque en el teatro nos quedan los programas que nos ayudan a recordar, y también los programas se nos pierden, pero de la vida no tengo programas. Y la memoria lentamente, inflexiblemente,

me va abandonando. Pero antes de olvidarme quiero rescatar una hermosa frase de nuestra vicepresidenta: “La patria es el otro”.

CAPÍTULO 8

El Instituto Nacional del Teatro

CAPÍTULO 8 – EL INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

Gestión del Instituto Nacional del Teatro – La Dirección Ejecutiva 1999–2002 – Salta, Fiesta Nacional del Teatro, 2000 – La crisis de 2001 – *Cuestiones con Ernesto Che Guevara* – Carlos Carella y el ciclo “Teatro Nuestro” – *A propósito del tiempo* – *El cuarto del recuerdo* – *Combinatoria de 8 en base 4* – Egipto – Homenaje a Carlos Somigliana en el Teatro del Pueblo – Madrid – México – MATE y MAR Movimiento Argentina Resiste: *El Tribunal de la Cultura– Juicio oral y público a la clase política* – *Teatro con “T” de Tito* – *La novia de los forasteros*, en el San Martín. Teatro x la Identidad Madrid – Premio Podestá a la Trayectoria Honorable 2005.

–¿Qué recordás de la primera etapa del Instituto Nacional del Teatro?

–Las sensaciones que me aparecen si pienso en esa primera época del Instituto son dos. Una es que el nacimiento de una Institución se parece al de un niño. Que tiene sus herencias genéticas y su memoria prenatal: la ley de su creación, que decía cómo debería funcionar. Nosotros los del Consejo de Administración, con la responsabilidad de reglamentar y decidir, éramos algo así como los padres, tal vez adoptivos, pero más complicado y también más seguro, porque no era una decisión personal, o de pareja, sino que la decisión sería tomada entre doce personas. La otra es que cada representante tiene un voto. Todos. No hay voto calificado de ningún tipo.

–¿Qué diferencias había entre los distintos integrantes?

–Los representantes no eran todos iguales, primero el jurado de selección había elegido a los 24 representantes provinciales y los representantes de las provincias que componían cada región, habían elegido a uno de ellos, y lo habían convertido en regional. Representaban a las distintas regiones –reitero, distintas– y eran territoriales. Otros, los QTN, o representantes del Quehacer Teatral Nacional, no tenían territorio, o tal vez debían pensar en todo el territorio. ¿Qué son? ¿Qué tienen que hacer? Una región es algo claro, es geográfico, cualquiera lo entiende, aunque a veces pareciera que no. Quehacer Teatral Nacional parecería insinuar que las regiones son diferentes en sus necesidades, miradas, valoraciones, etc. pero a pesar de eso, todas participan de algo que es común a todas, que es lo Nacional.

Lo argentino. Muchas veces lo que parece muy claro no lo es tanto. Hay dos representantes más, que no son elegidos por el jurado: uno es representante de la Secretaría de Cultura, que lo elige, y el Director ejecutivo, es designado por el Poder Ejecutivo Nacional: Son los representantes del Estado: La política nacional. Seis regionales, cuatro QTN y dos representando al Estado. Quiero decir que las diferencias están valorizadas desde la ley. Inevitablemente en un cuerpo colegiado, como el Consejo de Dirección del Instituto, aparecerá la diversidad, pero también la unidad: todos los elegidos por el jurado tienen que ver con la actividad teatral. No son extranjeros del teatro. No hay que temerle a la diversidad de miradas. Cada uno mira desde su lugar, inevitablemente. Para eso, para encontrar acuerdos, está la política. Aunque la política, equivocada o intencionalmente, a veces promueva las grietas. En aquella época, a pesar de todas las diferencias, todos estábamos felices con el nacimiento, con que hubiera una ley que en su primer artículo decía: “La actividad teatral, por su contribución al afianzamiento de la cultura, será objeto de la promoción y apoyo del Estado Nacional”. En fin, en la práctica, todos eran interrogantes, dudas, conversaciones frente al niño recién nacido. Pero no había experiencia previa. Teníamos información de otros países y de los modos que ellos habían encontrado. De acá nadie nos podía contestar. Para llenar el vacío vuelta a vuelta alguno recordaba: ¡Nosotros luchamos para...! Había en esos primeros tiempos una fuerte tendencia a Unitarios y Federales. Todos teníamos conciencia de nuestra responsabilidad. Y todos, creo yo, estábamos dispuestos a entender las diferencias. Se trató en toda esa primera época de consensuar. Llegar hasta donde estuviéramos de acuerdo. Poco a poco se iban bajando las defensas. Y empezamos todos también a confiar en los otros.

—¿Cuáles fueron las primeras decisiones que tomaron?

—Entre las primeras decisiones se llamó a la inscripción de salas y grupos de todo el país en el Registro Nacional del Teatro Independiente. Solo se podían inscribir como tales —grupos o salas— los que tenían un mínimo de dos años de antigüedad, lo que nos permitió saber que había unos 1500 grupos y unas 500 salas. Con este mapa, se comenzaron a tomar las primeras medidas necesarias para apoyar en parte los gastos de las salas, y/o colaborar a su equipamiento técnico —enviábamos a las zonas con menos infraestructura unos 6 spots de 500 y 6 par 300 ó 1.000, unos racks de 12 dimmers de 2 KW y consola de manejo de 12 canales para iluminación, y para sonido un equipo de 6 canales, potenciado—. Acá ya nos encontramos con un problema:

muy, pero muy pocos grupos, estaban institucionalizados. Hubo que hacer promoción hacia los grupos para que se comprendiera que el Estado necesitaba una contraparte legal. Y encontrar soluciones mientras tanto. También subsidiábamos parcialmente los montajes de los grupos, estables o eventuales, que eran evaluados por un jurado, autónomo del consejo, y cuyos importes se fijaban en función del puntaje que cada grupo obtuviera. Se definieron en esos primeros tiempos las planillas de evaluación para el jurado. Asimismo, fueron considerados prioritarios los equipos de aire acondicionado para el norte y los de calefacción para el sur. Y baños dignos para los cuatro puntos cardinales. Me causaba gracia y satisfacción cuando íbamos a distintas provincias y siempre nos mostraban los baños mientras nos contaban: “estos baños los hicimos con el apoyo del Instituto”. Fuimos definiendo criterios para la valoración y reglamentaciones para los distintos tipos de subsidios. etc.

–¿Qué conflictos tuvieron?

–Manteníamos un conflicto con el COMFER por el modo de liquidar el 8 por ciento correspondiente al INT. La Ley de Cine establecía que el 25 % de los importes recaudados por el COMFER eran para el Instituto de Cine. Más tarde, cuando salió la Ley de Teatro dice: Con el 8% del total de las sumas efectivamente percibidas por el Comité Federal de Radiodifusión... Sin embargo, el COMFER del 100% que percibía, restaba el 25% del cine y del 75% restante le pagaba el 8% al Teatro. O sea, nos pagaba el 8% del 75%. Nosotros reclamábamos que se nos liquidara el 8% del 100%. El 25 de febrero de 1999, la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, crea el Régimen de Concertación para la Actividad Teatral No Oficial, y más de un año más tarde, el 8 de junio de 2000, salió el decreto de creación del Instituto para la protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires: “PROTEATRO”. Antes y después de esto, estuvimos colaborando con las organizaciones que empujaban esta decisión y especialmente con el querido amigo Onofre Lovero, que fue el primer director del flamante organismo.

–¿Cómo fue que asumiste como Director del INT?

–Cuando fueron las elecciones de 1999 y el triunfo de la Alianza, Lito Cruz, le dijo a un periodista: “Pensamos que el Director Ejecutivo puede ser Rubens

Correa, porque tiene la experiencia, conocimiento y consenso y puede garantizar una transición fluida. Yo sugerí Rubens porque es una persona idónea, muy particular, sin desmerecer a otras que pueden aparecer, pero estoy trabajando para una transición, por lo que no dejaré de colaborar con quien me suceda”. Y en una nota de *Ámbito Financiero* del 11 de noviembre del 1999, se publicó lo siguiente: “La Asociación de Teatros Independientes –ARTEI– decidió aclarar públicamente que la candidatura de Rubens Correa, propuesto para el cargo de director del Instituto Nacional del Teatro, surgió de esa Institución y no de una propuesta de ‘Lito’ Cruz, como lo sugerían sus últimas declaraciones. Nosotros lo elegimos porque pertenece al riñón mismo del Teatro Independiente –aclaró Felisa Yeni, Teatro Payró– y porque confiamos en que se va a ocupar de que los fondos del Instituto Nacional de Teatro lleguen a sus verdaderos destinatarios. Pese a que su actual director Oscar ‘Lito’ Cruz aún no fue cuestionado en forma directa, nadie vio con agrado que hiciera pública su adhesión a Correa. Muchos temen que dicho apoyo resulte más bien un salvavidas de plomo para cualquier candidato. Por otra parte, los miembros de ARTEI acaban de declararse en estado de asamblea permanente ante la falta de pago de los subsidios prometidos y aseguran estar dispuestos a endurecer la vía de reclamo. De no mediar respuesta satisfactoria por parte de las autoridades –ya se enviaron sendas cartas documento al Instituto Nacional del Teatro, Hacienda, COMFER y a Presidencia de la Nación– se dará curso a las acciones legales: se iniciará un juicio por daños y perjuicios derivados del incumplimiento de los contratos firmados –La Ranchería ya anunció su cierre, mientras que Babilonia cerraría sus puertas en Diciembre– y se presentará un recurso de amparo para evitar que los fondos destinados al Instituto de Teatro sigan siendo retenidos por Hacienda para otros fines”. Por esta situación polémica y las iniciativas de compañeros, que hacían campaña, creo que llegaron alrededor de 1500 notas de personas, grupos teatrales, asociaciones provinciales o regionales y salas de todo el país, que solicitaban a las nuevas autoridades mi designación al frente del Instituto. Con respecto a la situación en sí, yo no creo que haya habido mala intención de Lito. Inclusive, antes de la publicación de la nota, hubo una charla informal de los miembros del Consejo, ya habíamos trabajado juntos casi dos años y algunos integrantes opinaron, sabiendo que yo apoyaba a la Alianza, que sería bueno que el futuro Director del Instituto fuera yo. Lito entre ellos. A fin de diciembre de 1999, salió el decreto con mi nombramiento. El 4 de enero *Clarín* publica una nota con el título: “Rubens Correa, designado director del Instituto Nacional de Teatro”. Algunas cosas que dije: “Tenemos un mapa teatral. Sabemos cuántos grupos y salas independientes

hay. En la última convocatoria para subsidios de proyectos teatrales se presentaron 978 grupos”. “¿Qué planes tiene?”. “Fomentar la actividad teatral y conquistar público. También mejorar la calidad del teatro del interior, donde los grupos, a veces, preparan un espectáculo que se agota en solo cuatro funciones. Para solucionarlo hay que crear circuitos de gira”. “¿Y qué van a hacer en las zonas en que no hay actividad teatral?”. “Fomentarla. Es un plan de movilización social más que teatral. Irán animadores a los lugares en los que se detecte gente que quiera hacer teatro. Nosotros le mandaríamos asistencias técnicas y la municipalidad o las secretarías de Cultura se harían cargo del alojamiento y los viáticos”. “Todo requiere mucha planificación”. “Contamos con la colaboración de la gente, que es muy importante. Yo estoy aquí por el apoyo de los teatreros. Hace 45 años que hago teatro y me interesa que exista y que se haga mejor”. “¿Es un riesgo convertirse en funcionario?”. “No tengo alma de funcionario, ni espíritu de burócrata, ni ambiciones de poder. No me interesa hacer una carrera política, sino hacer bien lo que pueda, por el teatro. Ojalá pueda”.

–¿Cómo comenzaste con tu función como Director?

–Lo primero que tenía que resolver, sin duda, era el tema presupuestario, que venía de arrastre. De los \$ 11.100.000 que nos correspondían, según nosotros, entre la antojadiza interpretación del COMFER, y los recortes presupuestarios establecidos por el ex ministro Roque Fernández, recibíamos menos de \$ 7.000.000 lo que dificultaba el pago de los subsidios ya otorgados y la asignación de otros nuevos. A pesar de esa situación, la presencia del INT se había hecho notar en la realidad teatral del país. Cabría ahora una mayor exigencia en el nivel de calidad artística, con programas de guía y desarrollo profesional. En este orden me parecía fundamental plantear una acción continuada, porque si la asistencia era discontinua, o fragmentada, quedaban flotando ideas generales que no se podían incorporar como herramientas efectivas. También me parecía fundamental que los grupos, con el apoyo del Instituto, generaran planes tendientes a lograr un espectador planificado, en escuelas, en lugares de trabajo, en sindicatos, etc. “Vamos a salir en busca del espectador”. Y se planteaban alicientes por el aumento del número de funciones y de espectadores de cada obra. Además, redundaría en un mayor desarrollo de las herramientas actorales, porque la parte fundamental del trabajo del actor tiene que ver con la relación actor/personaje-espectador –es la única imprescindible del teatro– y ésta sólo se da en las funciones. A las dificultades para definir planes, se agregaba que en febrero debía renovarse, por concurso, la

mitad del Consejo. Recién después de eso estaríamos en condiciones de definir los objetivos de la gestión y los planes de acción a seguir. En mayo se mantenían los recortes de Hacienda, pero conseguimos un aporte importante de la Secretaría de Cultura, que casi compensaba la cifra faltante. Lanzamos un plan de giras zonales, plan piloto destinado a armar circuitos permanentes en las provincias. Y el del año 2000 fue el presupuesto más alto hasta ese momento, \$8.500.000, contra menos de siete en 1999. Por fin, el COMFER aceptó nuestro criterio acerca de la distribución, aunque no pudo aceptar que nos debiera el dinero faltante, porque cada 31 de diciembre el dinero que no ha sido usado de cualquier partida, de cualquier organismo, vuelve a Hacienda y ya no es más del organismo. Por otro lado, continuaban los recortes promovidos por Hacienda.

—¿Qué otras actividades realizaron?

—En septiembre del año 2000, sacamos el primer número de la Revista del Instituto, *Picadero*, publicación bimestral, de 48 páginas 24x34 cm. que todavía sigue publicándose. En el editorial de la revista, haciendo un balance de esos dos años y medio, decía que, de las 500 salas del país, la mitad había recibido ayudas para su mantenimiento; a un número similar le otorgamos subsidios de equipamiento técnico y casi 100 recibieron colaboraciones para el mejoramiento de su estructura edilicia. Grupos de todo el país concertaron 1200 convenios para ayudar a la producción de sus obras. Se colaboró en la realización de 250 festivales y fiestas Provinciales, Regionales y Nacionales. Se realizaron 3 concursos anuales de autores, se editaron libros, videos, CD-Roms y programas de TV. Se otorgaron, en 1999 y 2000, premios regionales y nacionales a la trayectoria, con los cuales honramos a aquellos que con su trabajo y su lucha se convirtieron en faro y ejemplo para los que venían detrás. Se han firmado con 15 provincias convenios de colaboración y de creación de Consejos Provinciales de Teatro y con ellos hemos llevado adelante el plan de fomento, gracias al cual más de 1.500 funciones y 5.000 jornadas de clases han llegado a los más apartados rincones del interior del país. Se desarrolló una página web del Instituto con la información de todas sus actividades y enlaces a otras instituciones teatrales del país y del mundo. Estaban en proyecto la incorporación de estímulos a la buena concreción de los espectáculos, a la búsqueda estética y a la de caminos que convirtieran a hombres, mujeres y niños de nuestro pueblo en espectadores teatrales. Y en ese momento estábamos haciendo realidad otro paso en nuestro anhelo de mejorar la comunicación

con el medio teatral y con el público. “... La revista del Instituto Nacional del Teatro, que usted tiene en las manos aspira a convertirse, no sólo en vehículo de información de las actividades del INT sino en un medio de difusión que refleje, de la manera más eficaz posible, la diversa realidad teatral del país. Las distintas historias de la misma historia, las geografías distintas de la misma geografía, las estéticas plurales, los diferentes caminos, los variados públicos. Diversidad de diversidades, nutriente del universo cultural que configura nuestra manera de ser argentinos. Pretendemos también crear un espacio de reflexión, de inquietud y de polémica, de los teatreros de todo el país, para todo el país. Y seguramente también, en este intento como en otros, cometeremos errores, corregiremos errores, acertaremos y volveremos a equivocarnos. Ojalá este primer número sea el comienzo de una larga vida. Un abrazo a todos. A los que han puesto acá su corazón y a los que ayudaron a hacerla. A los que la difundían y a los que la recibían. Y a los que, con sus opiniones, nos ayuden a mejorarla”.

—¿Qué podés agregar sobre la actividad del INT?

—Los consejos provinciales de Teatro eran organismos promovidos y creados por el INT, porque la Ley de Teatro no prevé ningún tipo de vínculo entre el INT —y sus representantes— y los organismos de Cultura provinciales y los teatreros. Entonces se habían producido diferentes chispazos en los primeros dos años por que los organismos de cultura provinciales, que venían apoyando distintos eventos teatrales, retiraban su ayuda, porque “está el Instituto, que se haga cargo”, actitud que a veces tenía que ver con el funcionario y otras con el representante del INT que no mantenía una relación fluida con las autoridades de cultura y entraban en choques y competencias innecesarias. Para solucionar ese problema se intentó, con la creación de los Consejos provinciales, encontrar un espacio de diálogo, una manera de articular políticas entre las tres partes involucradas, los organismos de Cultura, el INT y las organizaciones de los teatreros, que eran las tres patas que integraban los Consejos. Los premios a la trayectoria regional eran uno por cada región y entre los 6 elegidos regionalmente uno de ellos era elegido como trayectoria nacional.

—Contame de la Fiesta Nacional del Teatro del año 2000.

—Se realizó en Salta del 17 al 28 de noviembre y antes de hacerla, con mucha charla y discusión y con el criterio de que la fiesta debía tener la mejor

calidad posible y además ser atractiva para el público, se modificó su estructura. Anteriormente se había hecho una Fiesta de Teatro, otra de Títeres, otra de Mimo, etc. Propusimos una modificación cuyo eje era: “todo es teatro”, de hecho, así lo decía la ley. Elegimos la mejor representación de cada provincia, sean títeres o teatro-danza o lo que fuere y si había más de un espectáculo que se destaque podemos agregar alguno. Así se hizo en la fiesta provincial, en la regional y en la nacional. La calidad de la fiesta mejoró notoriamente. En las actividades al margen de los espectáculos, hubo distintos talleres: Teatro de objetos, de Gestión y Producción, de Montaje, de Abordaje actoral de las nuevas dramaturgias. Un encuentro de directores Teatrales y otro de Críticos Teatrales –ambos de tres días–. Veníamos llevando a distintas provincias, –y ahora la presentábamos en la Fiesta Nacional– una importante exposición de fotografías llamada *El arte de los Podestá, un siglo de Teatro Argentino*, historia de una trayectoria que va desde 1875 hasta 1976, cuya investigación histórica fue realizada por Beatriz Seibel y Teodoro Klein, y que hacía hincapié en etapas: el circo criollo, el drama gauchesco, el clown de Pepino el 88, y luego la que se dio en llamar “la época de oro” en la que definitivamente dejan el circo y pasan a los teatros, el sainete, el grotesco y la multiplicación de compañías con distintos integrantes de la familia: José, Jerónimo, Antonio, Pablo, Blanca y María Esther Podestá. Y además habíamos llevado a Salta a la investigadora, semióloga y teórica francesa, Anne Ubersfeld, quien el 19 de noviembre dictó una conferencia sobre “El espectador de teatro”, donde analizó “el trabajo del espectador”, su mirada, su carga cultural, sus evocaciones, en definitiva, la “construcción de sentido” elaborada por el espectador, que tuvo amplia repercusión y cuya síntesis fue publicada en *Picadero*. También nos abocamos, porque detectábamos que un empleado decía una cosa y otro la contraria, a estudiar en detalle el circuito de los papeles y las cosas decididas, y terminamos confeccionando un Instructivo General de Funcionamiento, para que todos, primero los empleados, pero también los usuarios, supieran o pudieran saber las normas del INT y burocráticas generales y los pasos de una oficina a otra de todos los trámites del INT.

–¿Hicieron radio y televisión también?

–A la revista *Picadero*, le siguieron Picadero radio, que se transmitía por LRA1, Radio Nacional los domingos a las 13 hs y en distintos horarios por 39 repetidoras, y más tarde, Picadero TV, el programa de televisión, que se emitía por canal 7 los domingos a las 17 hs, y del que se concretaron 13 programas

de una hora. A mi modo de ver fue de un elevado nivel, daba cuenta de interesantes propuestas de todo el país y, cuando los recortes de presupuesto fueron brutales, no lo pudimos seguir produciendo.

-¿Con relación al presupuesto y la crisis económica del año 2001, ¿cómo se fueron manejando?

- Ya que hablamos de recortes, veamos algunos números al respecto, publicados por *Clarín* el 17 de octubre del 2001. Para la última parte del año, la Secretaría de Cultura tenía asignados más de 39 millones y recibió 5.450.000; la Biblioteca Nacional, de \$ 3.443.000, recibió 460.000; el Instituto de Cine, que esperaba recibir 18 millones, le dieron \$ 1.280.000; y así todos los organismos. Toda esta situación trajo aparejadas una larga e ininterrumpida ola de protestas. Se hablaba del “genocidio cultural”. El teatro se movilizó de una manera inédita. Representaciones de todo el país llegaron hasta la plaza del congreso y junto con los de Buenos Aires, concretaron una gran movilización, con imágenes de cajones de muertos y discursos, a los que me sumé, inclusive como orador. Solo nos faltaba el vergonzoso final del 20 de diciembre del 2001, con el helicóptero huyendo desde la terraza de la Casa Rosada, después de los decretos de estado de sitio, los 27 muertos y 2.000 heridos de la represión. Al primero de los presidentes de la serie de 5, le presenté mi renuncia. Sólo me la aceptaron el 21 febrero de 2002. Los funcionarios públicos no se pueden ir hasta que les aceptan la renuncia. En la última de las revistas de mi gestión, la número 5, el editorial se tituló “A modo de balance” y decía: “Difícil momento para nuestra patria. Una vez más, las instituciones de la democracia tambalearon. Un gobierno votado por el pueblo se manifestó incapaz de dar respuesta a las necesidades de quienes lo votaron y terminó renunciando, aislado y falto de imaginación. Y ahora terminamos el año con un nuevo gobierno que vuelve a encender la ya débil esperanza del castigado pueblo argentino”. Para quienes tuvimos que ejercer nuestra tarea en esas circunstancias, las cosas no fueron fáciles. Constantemente estuvimos abocados a la defensa de los fondos que la ley otorga al Instituto contra los recortes presupuestarios practicados desde Economía, que siempre consideramos incorrectos; tironeados entre nuestra conciencia de la necesidad de luchar por los ineludibles derechos y la importancia de la actividad cultural como eje formador del imaginario y la conciencia colectiva de los pueblos y la actitud indiferente de funcionarios con discursos de tono economicista, que consideran a la cultura como un gasto superfluo, casi como un adorno, de otro

modo es imposible justificar que Cultura fuera parte del ministerio de Turismo. Así transcurrió nuestra gestión, oscilando entre el presupuesto más alto del INT –\$ 8.500.000 en el año 2000– y uno de los más bajos –\$ 5.950.000 en el 2001–. Hoy, pienso también en la época horrible y decadente de CEOs que volvieron a destruir y endeudar al país, y me recuerda aquella otra época horrible, decadente, con un presidente paranoico, que se dedicaba a bombardear la Alianza que lo había llevado a la presidencia, y después la crisis, el corralito –solo se podían sacar 250 pesos por semana del banco–, el trueque, en fin, la crisis del 2001, que duró varios años. Siento que mi pensamiento y mi conducta, toda mi actividad, desde que me anoté para el concurso hasta que renuncié, estuvieron guiadas por el objetivo de servir al nuevo Instituto Nacional del Teatro. Primero, con mis compañeros más cercanos –los otros QTN– Rafael Bruzza, Carlos Catalano y Alejandro Finzi, con quienes, naturalmente, rápidamente, establecimos un vínculo de confianza, honestidad, camaradería y afecto, forjado en largas reuniones donde tratábamos de aportar, definir y reglar los temas “nacionales” y cuidar que los fondos se gastaran de acuerdo a las normas y a los oferentes que dieran las mejores condiciones y precios. También, más lentamente porque nos veíamos menos, con el Primer Consejo¹⁰² y más tarde como Director Ejecutivo, con el consejo que lo sucedió¹⁰³. Servirlo también aportando mi mirada acerca del teatro, de los grupos, de su crecimiento, de cómo podíamos ejecutar los planes de fomento, los de desarrollo y los de perfeccionamiento, servirlo con mi convicción de la importancia de la discusión, de la polémica, no para “ganar la discusión”, sino para sumar, para sintetizar a través de la dialéctica de los opuestos, un nuevo pensamiento más rico, que tenga algo de lo mío y algo de lo tuyo y algo del de más allá. Por eso, siempre, todos supieron lo que yo pensaba, sin ocultamientos y traté de entender el punto de vista de los otros.

–¿Cómo se dividía el destino de los subsidios?

–El Instituto dividía el subsidio en dos partes iguales: la primera cuota se pagaba según la evaluación de la carpeta, o sea el proyecto, las intenciones. Cuando se estrenaba, se pagaba la otra mitad. Durante mi gestión propuse y se aprobó dividir el pago en tres cuotas, la primera del 40% con la carpeta, la segunda también del 40% cuando se estrenara y enviara la filmación al jurado, según el espectáculo, no el proyecto, y el 20% restante evaluando qué se hizo con él, si hicieron más funciones, si tuvieron más espectadores, si generaron circuitos, o nuevos vínculos o más adhesión con el público.

—¿Cuál es tu pensamiento en cuanto a los objetivos del INT?

—El Instituto tiene que conseguir buen teatro, y buenas estructuras de distribución de los espectáculos, no buenos redactores de carpetas. Yo sostenía que pedir la escenografía, el vestuario y las luces en la carpeta no tenía sentido. Algunas veces, uno eso lo tiene claro y otras no. Es el desarrollo de los ensayos el que en muchos casos “pide”. Además, si no evalúan lo que hago, también puedo presentar una escenografía fantástica que no voy a hacer ni usar nunca y luego hago la función con un cajón de fruta. Puedo decir que, en nuestra gestión —me gusta decir nuestra gestión—, todos sabíamos al cabo de un tiempo qué pensábamos y discutíamos de frente y con buena leche, tanto cuestiones de fondo, como de forma. Los ejes de nuestra actividad fueron la defensa de la ley y el respeto a su espíritu federal; el mejoramiento de la gestión y los circuitos internos, el control del uso del dinero público, la promoción de la actividad teatral, el estímulo a quienes la toman con seriedad y tratan de elevar su calidad y asimismo luchan por llegar a la mayor cantidad de funciones y de público, que es en definitiva la razón de ser del teatro. Y que todos supieran, o pudieran saber, cómo eran los trámites burocráticos, el recorrido de los papeles. Cuando me aceptaron la renuncia y nombraron a mi sucesor, terminó mi relación “carnal” con el Instituto. El Director que vino, primero habló bien del trabajo realizado por las direcciones anteriores, Lito y yo. Después me llamó y me dijo que, lamentablemente, tenía que hacer una auditoría sobre mi gestión. Le dije que me parecía bien, que hiciera lo que tenía que hacer. Un tiempo más tarde, alrededor de un año después, me dijeron que no había habido ningún problema con la auditoría y que todo estaba en orden. Le dije que muchas gracias. Aunque quedé un poco resentido. Hoy, 21 años más tarde, creo que el Instituto ha crecido, seguramente se han ganado muchas cosas, pero también se han perdido algunas ya conseguidas y otra vez, visto de afuera, parece haber una brecha, o una “grieta”, entre unitarios y federales. Esa es la historia de mi primera experiencia como “funcionario”, que terminó en 2002.

—¿Querés contarme de tu trabajo anterior con José Pablo Feinmann?

—Sí, tenemos que dar un paso atrás en el tiempo, volvamos a 1998, cuando ya había salido de mi operación de by-pass coronario y había muerto mi papá —el 29 de enero—. Dos productores jóvenes: Mariano Pagani y Ricardo Cohen, que

se habían desvinculado del Complejo La Plaza, habían generado un proyecto propio. A partir de una idea del tema, habían hablado con José Pablo Feinmann y le habían pedido que les escriba un texto teatral: *Cuestiones con Ernesto Che Guevara*. El texto ya estaba. Y pensando en quién lo dirigiera, pensaron en Javier y yo. Recuerdo el estado de fragilidad con que fui a las primeras reuniones. Nos dieron los libretos. Te cuento el argumento de la obra. Navarro es un típico intelectual de los noventa, que necesita reunir material para su beca Guggenheim que será una tesis sobre la violencia. En esa situación se “encuentra” con Ernesto Guevara. Se trata de las últimas 18 horas del Che, ya prisionero del ejército de Bolivia, herido, que espera la decisión de sus enemigos. Y, por la magia de la imaginación, Navarro va a poder discutir con el Che, desde sus respectivos puntos de vista, pese a los treinta años de diferencia en el tiempo. No era muy original el mecanismo del encuentro de personas que nunca se podrían encontrar, pero el diálogo, los distintos puntos de vista, la polémica entre esas dos miradas opuestas sobre las formas de cambiar la historia, expuestos muy inteligentemente por Feinmann, en ese momento, eran muy interesantes y oportunas. Nos gustó a los dos. Conversando con los productores, nos sugirieron los actores que habían pensado para los protagonistas el Che, Manuel Callau y Andrés Navarro, Arturo Bonin. Acordamos y resolvimos que los cinco personajes secundarios los hicieran Alicia Burdeos y Daniel Freire. Tuvimos la primera charla con José Pablo, a quien ya conocía. Al poco tiempo, luego de separarme de Pato, alquilé un departamento a dos cuerdas de nuestra vieja casa de Tacuarí y me mudé, con todo lo que eso conllevó. Comenzamos a ensayar, yo creo que, a mediados de febrero, más o menos al mismo tiempo que la primera reunión del INT. Cuando lo escribo, me sorprende de todas las cosas que decidí e hice en algo así como un mes. Parece que tenía una urgencia y creía que no me alcanzaba la vida. En los ensayos fue funcionando muy bien el grupo, con mucha conversación, a veces discusión, sobre la teatralidad que había que buscar y también sobre momentos del texto y fuimos viendo posibilidades teatrales. A Feinmann le sugerimos algunos cambios en su texto para “hacerlo más teatral”, a lo que accedió, sugiriéndonos que los escribiéramos y se los lleváramos para verlo. Así fue. Todo avanzó con normalidad. La tapa del programa era una imagen de la Revolución francesa. *Cuestiones con Ernesto “Che” Guevara*¹⁰⁴, una discusión pendiente sobre la violencia. Y tenía entre otras, frases como: “Soy demócrata cuando amo el sol libre que encuentro en los hombres... Pero cuando veo esos grisáceos hombres de éxito, tan pestilentes y cadavéricos, absolutamente sin sol, como groseros esclavos de la prosperidad, balanceándose mecánicamente, entonces soy más que radical,

y quiero manejar una guillotina. Siento que cuando los hombres pierden el sol, no deben existir más”, D.H. Lawrence. “Es necesario llevar en si un caos, para poner en el mundo una estrella danzante”, Nietzsche. “Lo que es necesario combatir hoy, es el miedo y el silencio... Lo que hay que defender es el diálogo y la comunicación universal”, Albert Camus. “No es el hombre, es el mundo el que se ha vuelto anormal”, A. Artaud. El 8, 9 y 10 preestrenos, el lunes 11 de mayo de 1998, estreno en el Teatro Margarita Xirgu. Las funciones se hacían jueves y viernes 21 hs, sábados 22.30 hs, domingos 20.30 hs.

–¿Cómo reaccionaba el público?

–Desde ese primer momento detectamos algo que ocurría: El público tardaba en salir de la sala, porque conversaba con sus acompañantes y luego, ya en el *hall* se quedaban charlando, discutiendo en pequeños grupos y a veces se juntaban a polemizar con otros espectadores sobre las distintas opiniones que postula la obra. Eso nos alentó a todos a proponer los jueves funciones con debate. Después se agregó debate los viernes. En algún momento se hizo también en domingo. Pero a partir de mediados de junio, por el éxito de público, se agregó una función más los domingos a las 22.30 hs.

–¿Cómo fueron las críticas?

–En general fueron muy buenas: Rómulo Berruti en la Revista *Gente* dijo: “*Cuestiones...* es imperdible. ¿Qué pasa sobre el escenario? Se sacan chispas”. Hilda Cabrera en *Página 12*: “La platea termina tomando partido en un formidable contrapunto”. Jorge Dubatti en *El Cronista*: “Teatro de ideas en la era de la trivialidad y la insignificancia. Muy Buena”. Ivana Costa afirmó en *Clarín*: “*Cuestiones...* muestra que es posible hacer ficción histórica de alto nivel intelectual, con interés y tensión dramática”. V. Weinschelbaum en *Perfil* dijo del texto de José Pablo: “Desmitifica al personaje con llamativa inteligencia” y Carlos Ulanovsky sintetizó en Radio América. “Están todas las preguntas que quisiera hacerle al Che y la obra me ayudó a respondermelas”.

–¿Qué sentiste dirigiendo esta obra?

–Mientras venía escribiendo sobre *Cuestiones...* pensaba: ¿qué es lo que hace que algunos espectáculos estén en mi corazón de un modo distinto que otros?

Simplificando, podríamos decir me gustan más que otros, pero no es eso. No es un tema de gusto o de belleza. Se me ocurrió que tal vez sean aquellos donde se juntan, sin contradicciones, distintas partes de mí. Me encanta cuando se juntan el teatro con la ideología, con la belleza, con el grupo humano. Cuando el trabajo, el ensayo, me modifica. Cuando el espectáculo modifica al espectador. Nos invitaron al 5° Porto Alegre em Cena, el festival de Teatro de Porto Alegre, que fue el primer estado de Brasil donde triunfó el Partido de los Trabajadores, cuyo líder, Lula, en aquella época estaba en pleno crecimiento y que hoy después de ser presidente, estuvo preso de esta creciente “moda” legal en la que primero te encarcelo, después veo si sos culpable y que hoy ha vuelto a ser elegido presidente del Brasil. Me fui por las ramas. Nos presentamos en Porto Alegre el 24 y 25 de septiembre de 1998. Fue un viaje muy agradable. Viajó con nosotros José Pablo y pasamos lindos momentos, entre otras cosas tengo una foto con Feinmann y varios de nosotros disfrazados de mariachis triplemente transculturizados. Se presentaban también otros argentinos: *Glorias Porteñas*, el espectáculo que protagonizaba Soledad Villamil; *El manjar de los Dioses*, del grupo La Noche en Vela, que lideraba Paco Giménez; *El líquido táctil*, del grupo de Teatro Doméstico –León, Catani, Martín, dirección de Veronese–; *El pecado que no se puede nombrar* del Sportivo Teatral, dirección de Bartis; *El amor de don Perlimpín con Belisa en su jardín*, Pelicori- Peña, dirección de Szuchmacher. La obra continuó en cartel, siempre con mucha gente, hasta el fin de temporada. Pensábamos que seguiría el año siguiente. Pero no fue así. Los productores, que se sentían hostigados por algún integrante del grupo, prefirieron vivir en paz. Los seres humanos somos, complejos, contradictorios. Algunos, boicotean lo que les gusta hacer. O son poco tolerantes o son muy intransigentes. Vaya uno a saber. *Cuestiones...* terminó allí. Continuando con la historia, desde hacía un tiempo, el querido negro Carella había estado charlando con algunos actores, autores y directores tratando de reinstalar un proyecto, vinculado a la época de oro del teatro argentino, que era el “teatro por secciones”. En esa situación ocurrió la muerte de Carella. Gené, en una nota decía: “Teatro Nuestro proyecta una alternativa diferente en el teatro nacional. Es un hecho muy poco frecuente que un grupo de actores de reconocida trayectoria y calidad, como los integrantes de Teatro Nuestro, se reúnan y decidan llevar adelante una propuesta de éstas características. Pero se suma a esto, la decisión de autores y directores de primer nivel de nuestro teatro, que deciden también incorporarse al mismo y componer así un *staff* que ningún productor privado u oficial podría reunir para un solo hecho artístico. El público se encontrará con una

propuesta que le ofrece la posibilidad de asistir a ver en la sala Carlos Carella tres obras cortas en calidad de estreno, de miércoles a domingo, en un horario alternativo, con la posibilidad de asistir a las tres, a dos o a una de ellas... Uno de nosotros dice: 'él nos convocó a mí y a fulano'; y otro agrega: 'pero un año antes ya él había estado hablando conmigo y con mengano'; y suele ocurrir que un tercero invoque que antes ya había ocurrido 'aquella reunión en lo de perengano'... Nuestros recuerdos, dice Borges, datan de la última vez que los hemos contado. Es el mecanismo por donde empiezan a recorrerse los caminos del mito... Porque ese 'él' que surge de nuestras conversaciones, con las que intentamos reconstruir la breve y ya mitológica historia de esta iniciativa, es el pronombre que sintetiza los nombres de Carlos, el Negro, o de Carlos Carella o el Negro Carella, que en todas esas formas puede y debe llamársele, como se lo llamó en su vida de hombre, de artista y de batallador gremial. Lo cierto es que él concibió la idea de restaurar la experiencia tan argentina del teatro por secciones y fue convocando a actores y a autores argentinos(...), para intentar esta reinstalación en Buenos Aires de aquel género chico que nos dio gloria y público hasta décadas no demasiado lejanas. El Sindicato de Empleados de Comercio, en cuya sala Cátulo Castillo, el Negro llevaba varias temporadas de teatro argentino, fue sensible a la idea y la apoyó. Y con el Negro, los primeros convocados supieron despertar el interés y el auspicio del Estado a través de la Secretaría de Cultura de la Nación, de la Secretaría de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y del Fondo Nacional de las Artes. Y aquí está el primer intento de realización de esta idea audaz y abarcadora; claro que, con dolor de todos, con un tremendo vacío en el proyecto y en los corazones, porque el Negro Carella ya no está. Por eso nuestras frágiles y personales memorias— la memoria siempre es personal, subjetiva y caprichosamente creativa—, queriendo reconstruir la historia de Teatro Nuestro, van construyendo su mito. Porque es cierto que todos estamos aquí porque Carella nos convocó, y estar en esto es prolongar su presencia, al punto de sentir que no estar, sería fallarle al Negro y hacer como si se hubiese muerto. Tres autores representativos de tres generaciones de dramaturgos, escribieron obras breves para actores de tres generaciones; y cuatro directores fueron convocados para ponerlas en escena, y un escenógrafo para que las expresara espacialmente y vestuaristas y asistentes y gente para la producción y la prensa. Y todos juntos lo convocamos a usted, amigo espectador, para que pase con nosotros según su elección, unos minutos o unas horas de teatro, como fue la ocurrencia de Carella que nosotros tratamos de realizar en su memoria. El nivel artístico, el prestigio y la trayectoria de

los integrantes de Teatro Nuestro habla por sí mismo. Un elenco de actores soñado por cualquier director o autor. Un plantel de directores de probado y reconocido prestigio y talento, que cualquier elenco quisiera tener como respaldo y guía. Una trilogía de autores, que han escrito especialmente, para el elenco convocado y para este evento en especial, que sin lugar a dudas son ‘los autores’ de nuestro teatro nacional”. Teatro Nuestro es un proyecto de Carlos Carella, con la coordinación de producción de Manuel González Gil. Lo integran Marta Albertinazzi, Roberto Castro, Rubens W. Correa, Roberto Cossa, Lito Cruz, Ulises Dumont, Tito Egurza, María Rosa Gallo, Juan Carlos Gené, Carlos Gorostiza, Mauricio Kartún, Cipe Lincovsky, Javier Margulis, Nené Murúa, José María Paolantonio, Pepe Soriano, Daniela Taiana, Fabián Vena, Alicia Zanca. Las obras eran: *A propósito del tiempo*, de Carlos Gorostiza, que dirigimos con Javier. Contamos con un elenco extraordinario: Juan Carlos Gené, María Rosa Gallo o Cipe Lincovsky –se turnaban–, mientras el viejo amigo que llega era Ulises Dumont; *Años difíciles* de Roberto Cossa, que dirigió José María Paolantonio, donde también turnaban María Rosa y Cipe, Pepe Soriano, Ulises Dumont y Lito Cruz; y *Desde la lona* de Mauricio Kartun, dirigida por Roberto Castro, donde actuaba Ulises Dumont, Alicia Zanca, Pepe Soriano y Fabián Vena. Lamentablemente perdí las críticas de este espectáculo. *A propósito del tiempo*, la obra que dirigimos para este proyecto, es una parábola de la confusión de algunos seres humanos ante el paso del tiempo y la necesidad de crear una ilusión que los mantenga vivos. La visita inesperada de un viejo amigo con su sola presencia descubre esta grotesca realidad.

–¿Dirigieron otra obra por ese entonces?

–Sí, *Once Corazones*¹⁰⁵ fue un texto que me pasó un ex alumno de la EMAD, Enrique Morales, que era autor del libro y se trata de una ópera Rock, sobre un tema de fútbol con música de Juan “Pollo” Raffo y canciones de Miguel Cantilo. La leí, me gustó, se la pasé a Javier y decidimos anotarnos en un concurso para Teatro de Verano, que abría la Organización Teatral Presidente Alvear. Los lugares eran el Centro Cultural Recoleta, el Teatro Alvear, El Museo Isaac Fernández Blanco y el Teatro de la Ribera. Nos hacía falta uno de los teatros. Fuimos elegidos para el Teatro de la Ribera. Debíamos estrenar el 8 de enero de 1999 y luego concretar dos meses de funciones. Pero resultó una experiencia surrealista. Ensayábamos en el Teatro de la Ribera. Trabajaban unas 30 personas. Dividíamos el tiempo de ensayos entre la estructura general

y la actuación, la coreografía y el canto, primero por separado, luego lo íbamos juntando y en diciembre cuando ya estábamos y teníamos que recibir la escenografía y armar todo el espectáculo, esto no ocurría. Por el contrario, avanzado diciembre comenzaron una obra de remodelación de la sala. Sacaron todo, hasta las butacas, empezaron a hacer arreglos incomprensibles, íbamos a hablar al Alvear, nadie sabía por qué eran así las cosas. Conflictos, intervención del gremio de actores para defender a los trabajadores y su fuente de trabajo, etc. Esto también complicó las relaciones grupales. Para no estirla demasiado: Logramos debutar el 27 de febrero, un día antes de que se terminara el contrato. Conseguimos una renovación por un mes o algo más. Recuerdo que fue China Zorrilla y nos dijo, “el espectáculo me encantó, pero están de incognito”. No había habido un solo aviso. Mejor dicho, la última semana, cuando *Once corazones* bajaba definitivamente salieron unos avisos. Una temporada y una organización dignas de olvido. Sin embargo, en los Premios ACE de 1999 obtuvimos dos nominaciones: Mejor coreografía a Carlos Veiga, Mejor actriz a Patricia Sánchez. Si veo el video, me gusta. Pero es que tengo este amargor en la garganta, decía Federico.

–Por esa época dirigiste *El cuarto del Recuerdo*¹⁰⁶.

–Así es. Esto escribí para el programa, pocos días antes de su estreno en “Babilonia”, a principios de junio de 1999: “Cuando fui a ver *Tres Mañanas*, Mario Cura me regaló su segundo libro. En él me encontré con *El Cuarto del Recuerdo*. Me encontré, con mis propias ausencias, las que construí. Las que construimos a lo largo de muchas ilusiones y las que la prepotencia de los desaparecedores nos supo conseguir. Y me encontré con la culpa. La culpa de seguir. El dolor de seguir. Como hombre, como mujer de este pueblo dolorosamente tajeado por la ausencia. Pero también con la alegría de seguir. De sentir que la memoria sea, tal vez, la flor que amorosamente colocamos sobre esa ausencia. Y quizá para todos nosotros esta obra es eso, un pequeño acto de amor. Desde la primera lectura, fuimos capturados por la extraña poesía de esta obra; y hoy, ya cerca de entregársela a ustedes, nos sorprendemos a veces llorando en los ensayos. Y no siempre ocurre este milagro. El milagro de saber que el árbol del amor seguirá dando sus flores violeta”. Había sido muy lindo ensayarla. Daniel Freire y Stella Matute fueron dos actores entregados, sensibles, talentosos y enamorados del mundo poético de la obra.

– ¿De qué trataba *El Cuarto del Recuerdo*?

– Ella regresa al lugar donde alguna vez se amaron. Él ya no está. El cuarto está poblado de ausencia. Tal vez ya ni exista y ocurra sólo en la memoria de ella. Ella inicia ese viaje a su recuerdo y será sucesivamente la mujer, la madre y la hija de él. Él es Miguel, un joven secuestrado y desaparecido que vuelve a cobrar voz y cuerpo a través de ella. Y en estos encuentros fugaces e intensos se devela la historia pasada y presente. Y la lucha tenaz entre la necesidad de seguir viviendo y la promesa de no olvidar. Y la necesidad de confrontarnos con nuestro pasado para poder, aún heridos, intentar reconstruirnos. Estos son los temas, los dilemas que plantea esta obra.

Las críticas fueron en general muy buenas. Resaltaban la belleza del texto, de la puesta, de las dos actuaciones, y de la música ejecutada, en vivo, en violonchelo, por Marina Sorín, una amiga de mi hija Martina, que integraba en esa época la orquesta sinfónica juvenil del Colón. Pero, como decía una crítica “es una evocación original del pasado inmediato, a través de la tristeza de una mirada que está llena de recuerdos, para combatir, precisamente, el olvido”. Estuvo tres meses en cartel. Vinieron y lloraron las Madres de Plaza de Mayo, se hicieron mesas de debate sobre la obra. Todos decían que era muy bella... El público salía conmovido. Pero el inconsciente colectivo andaba por otra parte. Cuando bajó a fin de agosto, hicimos algunas funciones en teatros y organizaciones barriales. Y después una invitación de Casa de América, de Madrid, nos dio el impulso para tratar de armar algunas funciones en España. El grupo, sin mí, para ahorrar, partió hacia Madrid, hicieron algunas funciones en febrero, en Teatros y Casas de Cultura de los alrededores de Madrid y en marzo estuvieron en Alcalá de Henares, en Casa de América y en el Centro Cultural Federico García Lorca del Ayuntamiento Rivas Vaciamadrid, que fue la última función de esa obra y de esa pequeña gira.

– ¿Ese año seguiste preparando espectáculos?

– Sí, en 1999 preparé dos espectáculos. Uno de ellos, con dos actores egresados de la escuela e integrados al elenco de La Barraca, Darío Guerszenzvaig y Rubén Marcos, preparamos *El Acompañamiento*¹⁰⁷ de Carlos Gorostiza. Dirección compartida con Margulis, que implicó abrir una segunda sala del Teatro La Barraca. Un proceso agradable, entusiasta y que funcionó

bien. Por otra parte, el abogado del INT en aquel momento, Alfredo Megna, que además escribía teatro, estaba integrado a un proyecto que se preparaba para hacer en el Teatro Cendas, Bulnes 1350, y que llevaba el curioso nombre de *Combinatoria de 8 en base 4*¹⁰⁸. Cuatro autores se habían autoconvocado: Javier Daulte, Alfredo Megna, Susana Torres Molina y Patricia Zangaro. Cada autor escribió dos obras breves. Se harían ocho funciones combinando 4 en cada función y Alfredo me invitó a dirigir las suyas.

—¿Qué obras eran?

—*Nube roja*, un monólogo que hacía muy bien José María López, acerca de la tragedia de la desnutrición tratada desde las distintas y conflictivas miradas de una víctima, su padre y un científico, y *Un hilo que lleva al alma* que muestra a un francotirador que dispara arbitrariamente al azar, amenaza —y nos amenaza— y remite a espirales de violencia y mecanismos sociales mucho menos directos y expuestos. Las funciones se hacían los martes, combinaban cuatro obras. Cada martes la combinación de las obras era diferente. Se debutó el 2 de noviembre y la última de las ocho funciones fue el 21 de diciembre. El proyecto se cumplió puntualmente. Después, durante el período en que fui Director del Instituto Nacional del Teatro, no dirigí espectáculos, hasta fines del 2001.

—¿Estuviste invitado a Festivales en ese periodo?

—En el año 1999, fui invitado al 12° Festival Internacional de Teatro Experimental de El Cairo —Egipto— 2000, como Invitado de Honor. La invitación incluía pasaje y estadía. Pagando sus gastos, me acompañó Pato. Fue un viaje espectacular, El Cairo es una ciudad inmensa, requetepoblada, 20.000.000 de habitantes, increíble y surrealista. Visitamos por supuesto las pirámides, el museo de El Cairo, los mercados y la ciudad. Por cualquier calle de El Cairo andan autos, camionetas, motos, bicicletas, algunas arrastrando larguísima hierros de construcción, camellos, carritos traccionados por personas, caballos o burros, mientras en los cafés los egipcios fuman sus “shishas”, que son como narguiles individuales y las usan con unos tabacos húmedos, mezclados con manzana y otros aromatizantes. Nadie bebe alcohol. No hay inseguridad. Algunas mujeres en ese momento habían dejado de llevar la cabeza tapada, o el velo sobre la cara, lo cual estaba bien visto y alentado por las autoridades de entonces. Y en el otro extremo, las que están absolutamente

tapadas, vestidas de negro y llevan guantes y anteojos negros, o sea que no ves ni un centímetro de persona humana. Yo imaginé que eran mujeres, pero vaya uno a saber. En fin, una ciudad de gran personalidad. Desde que llegamos, estábamos averiguando dónde se podía ver a los derviches giradores. En realidad, se trata de una ceremonia religiosa, sufi. Nadie nos sabía dar datos. Un día, estábamos en el hotel y uno de los invitados al festival nos saludó apurado porque se iba a ver a los derviches. “¿Dónde están?” preguntamos. Nos explicó, pero nos aclaró que no había más entradas, que él había ido a sacarlas hacía varios días. Resolvimos tirarnos el lance. Nos preparamos rápidamente y fuimos. Era cerca del mercado Khan El Khalili, metiéndose por unas callecitas interiores. Cuando llegamos al lugar había una larga cola en una escalinata que medía como una cuadra. Al llegar a un descanso, un guardia uniformado nos cruzó una pierna para impedirnos pasar. Le explicamos como pudimos. No entendía. Llamó a unos superiores que, en un diálogo en inglés nos explicaban, en realidad le explicaban a Pato que habla mejor, que si fuera su hija no la podía dejar pasar. Pero, alegaba Pato, “es que ya nos volvemos a Argentina”. Uno sonrió: “Argentina, Ardiles”. Otro dijo “Maradona”. Pato decía, “sí, Maradona, Ardiles”. “Esperen acá”. Se fueron. Al rato uno volvió. “Vengan”, nos llevó. Nos metió en el templo, cuadrado, mediano, por una ventanita alta se veía la luna, no había casi nadie, dos o tres personas: “Ubíquense por acá”. Delante de todo. Gracias a Maradona, que es un pasaporte dorado, pudimos ver a los derviches giradores. Al rato, el templo estaba llenísimo. Primero entraron los músicos, 10 o 12. Luego un número parecido de bailarines que hacen distintos giros y formas circulares. Salen unos y van entrando otros y finalmente los solistas, con unas extrañas polleras, simples, dobles, que despliegan y van quitándose. Uno giró sobre su eje haciendo estas tareas durante media hora por reloj. Es en realidad una ceremonia, también un espectáculo místico de extraordinaria potencia. Gente que gira como una forma de meditación. Extraordinario. Gracias al Diego y a Ardiles. Retomando el Festival, había 10 invitados de honor: Arlette Bonnard, de Francia; Al-Fakki A. Rahman Al-shepli, de Sudán; Ángel Berenguer Castellary, de España; George W. Woodyard, de U.S.A; Joh Yeol Park, de Korea del Sud; Reda Kabreet, de El Líbano; Yo, de Argentina; Luisa Matucci, de Italia; Lenin Al Ramly, de Egipto; y Youssef El-Any, de Iraq y todos recibimos nuestro correspondiente Certificado. El mío dice –en inglés–: “El Comité ejecutivo del CIFET, tiene el placer de destacar a Rubens Walter Correa, de Argentina, por su rol pionero en la experimentación teatral en el campo de la actuación y dirección. Su trabajo ha sido extremadamente

influyente en la promoción y desarrollo de la experimentación en su país y en la fundación de muchos grupos teatrales. CIFET entrega este certificado de méritos sobresalientes en reconocimiento de su fecunda contribución en este campo y en reconocimiento a todos los pioneros de la experimentación teatral”. Al terminar el festival nos invitaron a ir a Luxor, donde están los valles de los reyes y las reinas, con sus impresionantes y extraordinarias tumbas subterráneas, verdaderos palacios bajo la arena del desierto, que por la falta de humedad están como recién pintados y esculpidos. La experiencia de Egipto fue muy fuerte y movilizadora.

–¿En qué trabajaste cuando volviste de Egipto?

–Avanzado el año 2001, los amigos del Teatro del Pueblo me hablaron para que dirigiera un proyecto- homenaje que querían hacerle a Somigliana y que se titularía *La clase del Marqués de Sade*¹⁰⁹ y que reuniría *El nuevo mundo*, que había formado parte de Teatro Abierto 81, a la que se sumaría *La democracia en el tocador*, que Somigliana había escrito para el frustrado Teatro Abierto del 84, que permanecía sin estrenar. Me interesaba mucho estar en ese proyecto, por el gran cariño que siempre sentí por Carlos, pero también estaba en un momento complicado del INT, con los fuertes recortes y todo lo que ya hablé, así que sumamos a Javier al proyecto. Comenzamos a ensayar en diciembre, mientras el país se incendiaba y se sucedían cinco presidentes. Los ensayos comenzaban hablando, inevitablemente, de la realidad exterior, del corralito, del helicóptero de De la Rúa, de las protestas y de cómo le pegaba a cada uno la situación. Llantos y desmayos también ocupaban su lugar, pero después se ensayaba una obra cómica, sarcástica, adelantada a su tiempo, porque la segunda fue escrita en 1984, en plena euforia democrática. Una periodista, Patricia Espinosa, nos preguntó para una nota de *Ámbito Financiero*: “¿Hicieron algún cambio en el texto original?”. Le contesté: “La obra no tiene una palabra que no sea de Somigliana. Es notable la claridad con la que pudo ver ya en esa época lo que empezaba a pasar con la democracia. Lo que el marqués termina diciendo acá, básicamente, es que con la democracia no se hace el amor ni se come. La broma se refiere obviamente a aquel famoso discurso de Alfonsín. Escribir esto en 1984 era muy arriesgado porque estábamos en plena euforia. Hoy, en cambio puede resultar mucho más ingenua que en aquel tiempo, ya que todo lo que señala la obra está a la vista de todos. Y nosotros decidimos aprovechar la actualidad que tienen estos textos, porque la verdad, parecen escritos hoy”. “Este Sade de Somigliana

parece estar mucho más cerca del libertino que del filósofo”. “Sí, porque la pieza es abiertamente un vodevil y así la contamos. Respetamos el estilo y el ritmo de la comedia de enredos, con gente escondiéndose debajo de la cama y todas esas cosas. Lo interesante es que habla con humor de un tema que podría ser tremendo y no por eso pierde actualidad. Yo siempre comento por ahí: ¡La suerte que tuvimos de estar haciendo esta obra en este momento!”. “¿A qué se refiere?”. “A que en lugar de amargarnos hablando de la terrible situación del país expresamos nuestro dolor y nuestras preocupaciones en esta obra, que habla de todos estos problemas con humor. Nos hizo bien hacerla”. Margulis agrega: “Supongo que a esta altura la obra no les debe decir nada nuevo, lo que ocurrió es que la actitud del público ha cambiado. Ahora todo el mundo sale a la calle a protestar y participa más en todas las cosas, también en el teatro”. La periodista comenta: “Sade dice en la obra que lo terrible de la democracia no es tener que sobornar ‘a uno o dos... tres a lo sumo’ sino a cien. ¿Hay otra definición más cruel que esa?”. Le contesto: “Creo que coincide con el reclamo general. La gente tiene la necesidad común de decir ‘¡Basta!’ a un montón de atropellos”. En el mismo diario del 28 de enero, una nota habla del INT y dice entre otras cosas: “Correa, como tantos otros funcionarios de cultura, no termina de sorprenderse ante el caos que reina en el sector: ‘Está todo parado, ni siquiera hay Secretario de Cultura y siguen pasando los días. En este sentido el Instituto está mejor que el teatro Cervantes, porque después de que fueron aceptadas las renunciaciones de su director y subdirector no pusieron a nadie, por lo que el teatro quedó totalmente paralizado, aun cuando ya tenía decidida su programación de verano. Nunca hubo en el país una situación parecida’. El Instituto está funcionando normalmente, con lo que implica esta normalidad ‘rara’, es decir sin dinero del presupuesto 2002 que tendría que haber salido entre el 3 y el 5 de enero pasados. Pero no estando aprobado el presupuesto de la Nación, mal puede estarlo el del Instituto ¿no?”. Como tantas veces me fui por las ramas: el 29 de enero del 2002, coincidiendo con el 15° aniversario de la muerte de Somigliana, estrenamos *La clase del Marqués de Sade*, en homenaje al queridísimo amigo. ACR, en la revista *Soles* dice: “Hay momentos increíbles en la acertada puesta de Correa y Margulis. Sobresale la escena en que el marqués ya viejo e impotente, no logra satisfacer las ansias sexuales de una joven alumna del curso de perversión sexual; para luego ser “atendida” sin mucha victoria por un raquíto y famélico servidor –personificado de manera antológica por Mario Alarcón–. Las actuaciones del elenco son parejas y se nota un gran compromiso con la propuesta. Sin embargo, Juan Carlos Galván domina la escena de punta a punta y rivaliza con excelencia frente a los

trabajos de José María López y de Mario Alarcón, sin olvidar a Alejandra Rubio y Patricia Rey, que hacen de las suyas sin desentonar durante los ochenta minutos que dura la Obra”. Alberto Peyrano en *Desde la Platea* señala: “El recurso de Somigliana de traer al Marqués de Sade a la Argentina es sumamente original: (...) Descarnadamente el discurso arremete desmitificando, en frases tales como ‘todos los hombres no son iguales’, ‘los cómplices son más necesarios que los amigos’, ‘fornica, pero defiende a la familia’, ‘no creas pero ve a la iglesia’ y deja en descubierto la corrupción de los poderes religioso, policial y político a través de juegos de sobornos, chantaje, autoritarismo o hipocresía, al mismo tiempo que en uno de los pasajes hay una especial mención a la censura... Cuando se unen dos personas con los antecedentes de Correa y Margulis, no cabe otra que afilar la expectativa, porque lo que veremos, no será ‘algo más’. Efectivamente, el objetivo es alcanzado a través de un maduro y reflexivo trabajo de dirección...”. La obra estuvo en cartel hasta fines de mayo o principios de junio. En los premios, el Trinidad Guevara premió a Mario Alarcón como Mejor Actuación masculina de reparto y el ACE premió como Revelación femenina a Pati Rey ambos por *La clase del Marqués de Sade*. En febrero, por fin, me aceptaron la renuncia como director del INT. Y en ese mismo año 2002 el activo grupo independiente rosarino El Rayo Misterioso, me hizo un mimo, otorgándome la “Orden del Guerrero Teatral”.

–¿Cómo siguió tu vida personal?

–Con Pato, la separación de 1998 se resolvió al cabo de un corto tiempo y tras idas y vueltas decidimos vivir separados y me mudé al departamento que había sido de mis padres. Para resolver un crédito en dólares y una hipoteca, decidí, en plena crisis del corralito, vender el departamento que mi papá había comprado en San Telmo después de la muerte de mi mamá. Valía antes de la crisis 30.000 dólares. Lo vendí en 11.000. Pero en efectivo en la época de los \$ 250 semanales. Mi hija mayor, Martina, estaba viviendo en Madrid, tenía muchas ganas de verla y, a mi pedido, hizo gestiones en Estudio Tres, un taller de teatro manejado por un argentino, Agustín Bellusci, para hacer un taller de actuación allá, en el verano madrileño.

–¿Cómo te fue en Madrid?

–El taller fue exitoso, le agradezco a Agustín, tuvo una cantidad normal de alumnos y viví en casa de Martina, en el barrio de Lavapiés. Pude estar mucho

tiempo con ella y conocí a sus amigos españoles. Además, pagué el pasaje, viví allá y traje algunos euros. A principios del 2003 y a través de un amigo argentino, Jorge Ferro, integrante del grupo 55 de México, que completaban Perla Szuchmacher, hermana de Rubén y Larry Silbermann, me invitaron a ir a trabajar, también como profesor, al Programa Nacional de Teatro Escolar del Instituto Nacional de Bellas Artes de México. Había alumnos de todos los estados, que pasaban el tiempo del curso en el DF. Eran, si recuerdo bien, unos cuarenta días. Fue bastante cansador, muchos alumnos, clases a la mañana y a la tarde, hasta tarde, distintos niveles de desarrollo, etc. En el poco tiempo libre visité amigos, entre ellos a Javier Margulis, que estaba viviendo en el DF y en unos días feriados viajé a visitar a Yaco Guigui –el ex Once al Sur– y Constanza, su compañera, que viven y tienen su teatro en la ciudad de Xalapa. Todo en ese corto viaje a Xalapa fue muy emotivo y cariñoso. Cuando terminé mi tarea en México DF, cobré mis haberes y volví a Buenos Aires. Estos viajes me ayudaban a equilibrar las magras finanzas porteñas.

–¿Qué pasó cuando volviste a Buenos Aires?

–Con MATE, Movimiento de Apoyo al Teatro, y MAR, Movimiento Argentina Resiste, organizamos un acto para llamar la atención de los políticos acerca de la importancia de la actividad cultural y a los trabajadores de la cultura para que participaran de la actividad política en defensa de las leyes culturales. Se llamó *El Tribunal de la Cultura– Juicio oral y público a la clase política*¹¹⁰ y se realizó el 17 de abril de 2003 en el Teatro Liceo, que estaba lleno hasta su último piso. El 27 fueron las elecciones de las que resultó ganador Néstor Kirchner. Alejandra Boero, Patricio Contreras y María Fuiqueras representaban la voz de los organizadores. Osvaldo Bonet era el juez. Juan Carlos Gené y Graciela Dufau eran los fiscales, mientras Virginia Lago y Raúl Rizzo eran la defensa. Pepe Soriano hacía Goering, que alguna vez dijo: “Cada vez que escucho la palabra Cultura llevo mi mano a la pistola”. Jorge Luis Borges, interpretado por Walter Santa Ana y Alfredo Alcón era testigo. Alcira Argumedo –Socióloga–, Luis Brandoni y Julio Bárbaro, también citados, estaban fuera de libreto y hablaban por su cuenta. En ese tribunal se recordó, que Nehru declaró en las Naciones Unidas que la India era un país demasiado pobre como para no hacer grandes inversiones en Educación, en desarrollo científico técnico y en producción artística. También se recordó que la actividad cultural superaba en nuestro país en esos momentos los 7.000 millones de dólares anuales, más del 4% del PBI.

La defensa aceptaba que los políticos son indiferentes a la cultura, pero que los artistas son indiferentes a la política, y no han sabido organizarse para presionar sobre esa clase política; unos son sordos, y otros no levantan su voz, por temor a ser oídos. Y también se recordaban distintas situaciones: Hacía 40 años la dictadura de Onganía suprimió fuentes de financiamiento del Fondo Nacional de las Artes, pero esto no fue modificado por los gobiernos posteriores. Hacía 30 años se había aprobado la Ley del Libro. Se dictó otra en 2001 y fue mutilada. Y en aquel momento, para sobrevivir las editoriales imprimían libros para el exterior, pero no editaban escritores nacionales. El tribunal condenó a los políticos a aprobar la Ley General de la Cultura que se presentaría ante quien corresponda y condenó a los artistas a lograr los espacios de unidad y dirección para lograr que esa ley sea sancionada. Hacía 17 años, por unanimidad de ambas cámaras se había aprobado la creación del Ballet Nacional. El Poder Ejecutivo la reglamentó en 1989. Pero hasta aquel 2003, nunca se había puesto en funcionamiento. Tampoco la ley de doblaje, ni la cuota de pantalla, que exigían la exhibición de una película nacional cada seis extranjeras. Otra ley establece que donde se tira abajo un teatro debe construirse otro. Donde estaba el Teatro Odeón, una sala histórica de Buenos Aires, demolida a escondidas, hay desde hace 20 años una playa de estacionamiento. En las décadas de 80 y 90 se asistió a la desaparición o el debilitamiento de las industrias musicales. Los gobiernos de la democracia se comprometieron a crear el Archivo Nacional de la Música. No había ocurrido. El caso más resonante de ausencia de legislación en materia cultural era la vigencia de la ley de radiodifusión, sancionada en 1976, por la dictadura militar. Con este acto quisimos llamar la atención de la clase política, pero también, a la nuestra, a los artistas, y pensamos que, además de quejarnos, debíamos elevar una propuesta: una ley general para la cultura. Qué propósitos tenía esa ley: Crear las condiciones para que se cumpla en plenitud la legislación cultural existente. Establecer un organismo que permita el mejor y más transparente manejo de los recursos. Garantizar un nivel de excelencia de las escuelas de formación artística. Facilitar el acceso de la población de todo el país a las expresiones culturales propias. Valorar, proteger y difundir el patrimonio cultural de la nación. Y se terminaba planteando: “Vamos a pelear por la Ley General de la Cultura. Pero solo lo lograremos si nos unimos y luchamos por su sanción. De algo estamos seguros, seguiremos en la pelea. Estaremos siempre hasta que la cultura sea entendida como un derecho de las mujeres y hombres que aspiran a vivir en una comunidad civilizada”. Alejandra decía: “Estuve y estoy”. Una joven decía: “Estoy” y subía desde la platea una niña que decía “allí estaré”. También se

recordaba en ese acto que, en la Argentina, los estados provinciales destinan a la actividad cultural solo el 0,22 % de su presupuesto, es decir 22 centavos por cada 100 pesos de gasto público. El consejo internacional sugiere sólo el 3%. Buenos Aires gasta 4 pesos. Formosa 5 centavos cada 100 pesos. Santa Cruz 0,55; San Luis 0,29; La Rioja 0,17. La provincia de Bs. As. 0,18%. Pero el gasto en Cultura no se traduce necesariamente en gasto en cultura: de los 22 centavos de promedio, la mitad se destinaba a sueldos del personal.

—¿Qué decidiste con relación a La Barraca?

—En el 2003, a la vuelta de México decidí, no abrir más cursos en La Barraca. Toda la época de crisis había destartado los cursos integrales. En 2003 y 2004 unifiqué los cursos ya iniciados hasta terminar y después dejé de dar clases. En el 2003 sin embargo con los integrantes del Grupo La Barraca hicimos *Paula.doc*¹¹¹ de Nora Rodríguez, que ya había fallecido hacía muy poquito en un accidente automovilístico. Este espectáculo era entrañable, por Nora y por su temática. Paula es una desaparecida, el grupo era entusiasta y llegaba muy bien al público. Fue también una dirección compartida con Silvina Rodríguez. Hizo temporada en el Teatro La Barraca y después en el Teatro El Doble, que en ese tiempo tenía Lorenzo Quinteros. En ese año 2003, Capital intelectual, dirigido por Jorge Halperín, organizó un homenaje a Tito Cossa, que se llamó *Teatro con “T” de Tito. Encuentro con Roberto Cossa*¹¹². El homenaje se realizó en la sala Casacuberta del Teatro San Martín, llena de gente que fue a testimoniarse su afecto, escribieron en el programa Kive Staiff y J. M. Pasquini Durán, desde el escenario se analizó la importancia de la obra de Tito, y se vieron escenas de sus obras, actuadas en general por los actores y actrices que las hicieron en su estreno, y todo fue muy emotivo, la coordinación general la hizo Jorge Vinokur, y coordinamos la parte teatral Jorge Graciosi y yo. Halperín me envió después una nota, que en su parte final dice: “Juntos, hemos producido un hecho cultural que, a través de un creador entrañable, reivindica la memoria de toda una generación”. Y yo viajaba periódicamente a Rosario para poner en escena, con un grupo de Rosario una obra de Liliana Gioia, *Tito Parlante*¹¹³ que se estrenó en el Espacio Cultural Ross de Rosario. Y luego realizó una gira por diversas localidades de la Patagonia. A este espectáculo, personalmente nunca le encontré una onda que lo hiciera crecer, más allá de lo obvio. También me parece que los ensayos, distanciados en el tiempo, por los viajes y mis obligaciones, conspiraron para encontrar un lenguaje teatral más interesante.

En el 2004, estrené otro espectáculo cuyo origen se remonta al año anterior. Ricardo Halac dirigía un taller de dramaturgia en Argentores. Me llamó para ver si quería dirigir un semimontado con las 13 obras breves que habían escrito los alumnos del taller sobre un tema común que era el pasado histórico argentino. Le dije que sí. Las obras no eran parejas en su calidad. Las hicimos en el auditorium de Argentores en dos jornadas. Y fueron muy elogiadas por lo que comenzó a surgir la idea de hacerlas, no semi-montadas sino en un espectáculo. Yo planteé que en mi opinión no todas estaban terminadas o maduras como para ir al escenario. Los autores se pusieron de acuerdo en que yo decidiera la elección de los textos, así que, con todas las dificultades que eso significa, elegí las ocho que me parecían mejores. Las ensayamos con tres actrices y tres actores: Andrea Juliá, Stella Matute, Ana Yovino, Norberto Gonzalo, David Llewellyn, y Julián Vilar, todos ellos artistas inquietos, entusiastas y talentosos, que cubrieron los 20 personajes y el 4 de marzo las estrenamos en el Teatro del Pueblo con el mismo título del semimontado: *Qué supimos conseguir*¹¹⁴.

—¿Cómo fueron las críticas?

—Pablo Gorlero en *La Nación* reseñó: “Si uno sabe de antemano que la propuesta es repasar la historia argentina en distintas etapas, tal vez pueda generar una exhalación de tedio. (...) Pero, afortunadamente, el ingenio no cesa y Rubens Correa dio forma a una acuarela novedosa, atractiva y que se disfruta desde distintas ópticas. *Qué supimos conseguir* no es una obra, sino ocho. (...) Cada una refleja una época histórica argentina, desde 1813 hasta 1945. Lo distintivo del espectáculo es que el recorrido está hecho tanto a través de personajes comunes como de figuras históricas, a lo largo de un abanico de géneros y estilos hilvanados artesanalmente. Esta idea permite saborear cada etapa a través de comportamientos sociales, de líneas de pensamiento y de posturas dogmáticas. Rubens Correa es un gran director de actores. Los seis protagonistas alternan según el cuadro y tienen una palpable conexión entre sí. En sus trabajos hay sentimiento y mucha tripa. No es fácil, ya que deben transitar de la comedia al drama y de lo absurdo a lo trágico. Pero sus procesos son impecables, todos salen airoso y tienen momentos de mucho lucimiento individual. Deben personificar a criaturas de destinos frustrados, ahogados por miedos, prejuicios y convicciones ciegas. Asimismo, la puesta le otorga aire al intimismo implícito de cada texto”. Cecilia Hopkins en una nota de *Página 12*, me dijo: “Usted está sorprendido de que un día jueves se llene el Teatro del

Pueblo. ¿Cuál es el atractivo mayor de *Qué supimos...*?. “Nunca es fácil analizar el éxito, pero pienso que la obra deja traslucir una mirada irreverente del pasado que nos viene bien y es, a la vez, un espectáculo atípico porque aborda géneros muy diferentes. No soy melancólico, no me gusta quedarme en el pasado, pero el tema de la memoria me interesa, lo traté en muchos espectáculos. No se puede entender el presente sin analizar el pasado. En *Qué supimos...* los personajes salen a escena como si lo hicieran desde el desván de la memoria y así van armándose las situaciones. Tal vez guste la idea de atender a un reconocimiento de nuestros errores, a reírnos de nuestro patriotismo, de nuestra tendencia a la sobrevaloración y a la fanfarronería”. En los Premio ACE el espectáculo fue nominado como Mejor dirección de espectáculo off.

—¿Después volviste a trabajar con Tito Cossa?

—Sí. Tito, a pedido de un productor de cine, había escrito hacía tiempo un guión de *La novia de los forasteros* de Pedro Pico y había quedado enamorado de la obra. La película no se había hecho y pensó que la podía reescribir para teatro. La propuso al Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires, con una idea muy linda que era hacer la vida del pueblo, herencia del guión, con muñecos. Adelaida Mangani, directora del grupo de Titiriteros del Teatro San Martín, relata varias reuniones entre Kive Staiff, Cossa y ella, antes de que la obra tuviera un director asignado, en la que analizaban cómo sería lo de los muñecos y pensaban en que se podría sugerir el paso del tiempo por medio de lo que sucedía en la plaza y la estación. Luego de estas reuniones de factibilidad, Tito propuso mi nombre para la dirección. Kive aceptó y en nuestra primera reunión hizo mención de que se alegraba de cumplir con esta deuda involuntaria. *La novia de los forasteros*¹¹⁵ es una comedia costumbrista, que tiene un personaje muy noble: Rosalía. Tito en su versión la alivianó bastante de la mirada costumbrista y mantuvo como eje a Rosalía, una mujer que no se conforma con la chatura de la vida que le espera en ese pequeño pueblo y se enamora de los forasteros, porque pone todas sus fantasías en ese otro mundo que no conoce. Pero las rebeldías a medias, terminan siempre en fracaso. Su hermana menor, Matilde, se anima y se va. Rosalía no. Y la historia tiene un costado que debe haber resultado muy revulsivo para la época de la obra, estrenada en 1926. Rosalía vive con un tío, rico estanciero, enamorado de ella, que la pretende, aunque de un modo no ostensible, pero que deja a la vista una posible situación incestuosa, que llega a su punto crítico cuando Matilde se va y quedan los dos solos en la casa. En otro orden de cosas, Rosalía, enamorada

del forastero, del extranjero, es una metáfora. Moctezuma. Tantos próceres. Tantos ladrones. ¿Cuántas veces han aparecido en nuestra historia las “novias de los forasteros” y hemos terminado esclavos? ¿Cuántas veces el personaje que nos gusta ser, termina convirtiéndose en nuestro enemigo? Sentí que allí estaba otra forma de universalidad de la obra. Tipo sagaz para mirar la realidad este Pedro Pico. Hermosa versión de Tito Cossa, que sacó mucho de lo que hoy resulta superfluo del texto original y potenció el corazón de la historia. Ella, ellos, el tren que llega de “allá”, la ilusión, la desilusión, el dolor. Ojalá algo de eso se haya visto en la puesta.

–¿Cómo resolvieron la puesta?

–Primero se pensó en hacerla en la sala Martín Coronado, pero al fin se propuso el Teatro Regio del Complejo. Allí se analizó nuevamente si se podía hacer por la diferencia de tamaño de los escenarios. En una reunión de Calmet, Adelaida y yo, nos convencimos mutuamente de que sí y se achicaron un poco los muñecos. La escenografía, que convinimos con Calmet, sugería que el pueblo estaba en la ladera de un cerro. La estación estaba arriba, la plaza un poco más abajo y un camino en bajada unía los tres planos a uno, dos y tres metros de altura. Los muñecos eran de varilla, medían entre 60 y 90 cm y cuando se trataba por ejemplo del forastero que llegaba en el tren y luego bajaba hacia el pueblo, se habían construido tres muñecos iguales, pero de distinto tamaño, entonces, cuando bajaba desde la estación al pueblo, a medida que se acercaba se “agrandaba” y al final se convertía en el actor. En la mayoría de los casos hacían falta dos títeres por muñeco. Había dieciocho títeres y 9 actores. Y, por falta de hábito, yo, en los ensayos, veía más a los títeres que a los muñecos o los actores. Luego la pana negra, todo negro, y las luces resolvieron todo. Quedaron muy sugerentes los muñecos dando vida al pueblo o jugando en la plaza. Y la utilería animada, por ejemplo, en otoño se caían las hojas de los árboles. Me encantó la mezcla de muñecos y actores. No lo hubiera podido hacer sin la mirada y la experiencia de Adelaida y los títeres del San Martín. Una semana antes del estreno tuvimos un rudo golpe: Falleció Jorge Valcarcel, el músico de la obra y gran amigo, con el que hicimos muchísimos trabajos juntos. Un amigo suyo, músico, Alfredo Seoane, que venía trabajando con él, se hizo cargo de la parte final del trabajo, pero fue para nosotros una pérdida muy importante en un momento de gran sensibilidad como es la previa del estreno, que tuvo lugar a fines de septiembre.

–¿Y las críticas qué dijeron?

–Olga Cosentino en *Clarín* señaló: “No siempre es sencillo llevar a escena una historia sencilla. Convertir una pieza de nuestro teatro costumbrista como *La novia de los forasteros*, de Pedro Eugenio Pico, en un espectáculo atrayente y hasta conmovedor implica haber superado un exigente desafío. Y en la puesta que acaba de estrenarse en el Teatro Regio hay que destacar especialmente la calidad de la versión de Roberto Cossa y la imaginativa, poética puesta de Rubens Correa. (...) La evocación de un pasado más o menos próximo y reconocible, si no tiene un núcleo argumental potente, se desvanece con frecuencia en el tedio. No es lo que sucede con esta versión que, sin alterar la anécdota original, revela con sinceridad significados que Pedro Pico solo insinúa con recato. Como el incesto –consumado o no– con el que ciertas familias cuidadosas de las apariencias solían –y suelen– convivir en callada hipocresía. (...) Encarnada con corrección por Virginia Innocenti, la protagonista... es una muchacha de compleja psicología, educada en la represión de sus emociones y secretamente atormentada por el fantasma de la soltería. Algo que en la época era estigma y descalificación para la mujer burguesa. En lo referido a las actuaciones, Antonio Ugo, en el papel de un antiguo novio de la protagonista, es quien ofrece una composición más intensa, convincente y rica en matices. El resto del elenco asume la cuidada marcación con resultados desparejos. La estética de la puesta toma distancia del realismo con logrados recursos. Las escenas exteriores –la estación de tren, la plaza, la calle y sus personajes– están jugadas por los deliciosos muñecos del grupo de Titiriteros del San Martín. Una resolución que no es gratuita, ya que todo lo que ocurre afuera tiene, para la protagonista, cierta naturaleza fantástica. La descripción del clima emocional, mezcla de pudor, sordidez y sueños incumplidos, se completa con otros lenguajes escénicos. Como la inspirada música del recientemente fallecido Jorge Valcarcel. O como la escenografía de Héctor Calmet, que valoriza la carga simbólica de los objetos, la luz y el espacio”. En el premio ACE 2004/5, obtuvo nominación Mejor Espectáculo Comedia Dramática a *La novia de los forasteros*. Y por otra parte los amigos del Teatro Girona de Escobar, me otorgaron la Distinción “Margarita Xirgu” en el rubro Dirección.

–¿Después volviste a ir a Madrid?

–Sí. Un ex alumno, Pedro Loeb, que vive en España y tiene una prestigiosa escuela de guión de cine, “La factoría del guión”, me había propuesto viajar a

Madrid y dar cursos allá. Habló también con la Escuela de Artes Escénicas La Platea. Cuando terminé mis cursos acá emprendí viaje a Madrid. En definitiva, dicté Cursos de Actuación para distintos niveles, de dirección e historia del Teatro y el Arte, y de perfeccionamiento para actores, en las dos escuelas. Trabajé mucho. Tenía muchas y excelentes alumnas y alumnos con quienes tenía muy buena relación. Pato, en algún momento de mi estadía, viajó, dio algún curso de canto y paseamos un poco. En España ya en años anteriores, se estaba haciendo Teatro por la Identidad. Yo había grabado en 2001, unos textos poéticos para *El Inocente* de Jorge Huertas, que dirigió Javier y había dirigido para TxI en Buenos Aires, en el 2002, *El manchado*¹¹⁶ de Ariel Barchilón en el Teatro Lorange y en el 2004, *Lazo mecánico familiar*¹¹⁷ de Horacio Hernández, dirección compartida con Silvina Rodríguez en Chacarerean Teatro. Empecé a ir a las reuniones de TxI en Madrid, donde había argentinos y españoles. Para no abundar demasiado, les pregunté a mis alumnas y alumnos si querían presentarse en la edición 2005 de TxI Madrid. Vale la pena mencionar que el evento, se hacía los días 9, 16, 23, 30 de mayo y 6 de junio, se presentaron 25 obras, en seis salas, más un acto de apertura en Casa de América y Cine por la Identidad en una sala de cine, con 6 películas. Ante la propuesta, se entusiasmaron y en el curso de perfeccionamiento para actores profesionales trabajamos las obras. Con ellas, dirigí las obras *La muñeca*¹¹⁸, de Mariana Eva Pérez; *Instrucciones para un coleccionista de mariposas*¹¹⁹ de Mariana Eva Pérez; *La traición del recuerdo*¹²⁰ de Beatriz Matar y *Semilla de importación*¹²¹ de Pilar Duque de Estrada, autora española, escrita especialmente para TxI Madrid. Todas ellas, en la Sala Express Arte. Y *La entrevista*¹²² de Bruno Luciani en la Sala de las Aguas. Yo quedé muy contento y agradecido de que participaran. De su entusiasmo y alegría de intervenir, de descubrir una posibilidad de hacer teatro diferente, no solo actoralmente, sino de lo que implicaba ideológicamente. Los que lo hicieron quedaron encantados de su intervención, asombrados de que el teatro de Argentina pudiera producir esos fenómenos, que en España no se producen. En general los actores españoles trabajan si un empresario los contrata. Lo otro, el teatro independiente de España, fue un invento de los argentinos, que abrieron y gestionaron espacios medianos y pequeños, se pusieron a enseñar lo que sabían y casi todos los “profesores prestigiosos” de Madrid son argentinos. Pero, a pesar de que me querían, me mimaban y la pasaba muy bien, no sirvo mucho para ser extranjero.

–Entonces volviste...

–Al apretar el verano madrileño me volví a Buenos Aires, con una experiencia muy reparadora de los efectos de la crisis porteña y una aceptable reserva monetaria. A poco de volver me enteré por Mariana Eva Pérez, que ella, su obra *Instrucciones para un coleccionista de mariposas* y yo habíamos sido invitados al Festival Voix des Femmes –Voces de mujeres– que se llevó a cabo en la Sala “Halles de Schaerbeek” en Octubre de 2005, en Bruselas, Bélgica. Tuvimos que traducir los textos al francés y prepararlos para que fueran los subtítulos del espectáculo, que estaba actuado por una actriz española. Viajamos nuevamente a Europa y nos presentamos en el festival. De regreso a Buenos Aires, la Asociación Argentina de Actores y el Honorable Senado de la Nación, me otorgaron, junto a otros compañeros, entre los que se encontraban Márgara Alonso, Rita Cortese, Daniel Fanego, Roberto Fiore, entre otros, el Premio Podestá a la Trayectoria Honorable del año 2005. Me alegró mucho recibirlo, porque es un premio otorgado por mis pares, los actores, y porque califica la trayectoria como “honorable”.

–Contame sobre la obra *Tontos por amor*.

–La casualidad hizo que nos encontráramos con Julieta Díaz, que había sido mi alumna, en asientos contiguos cuando asistimos a una función teatral y que luego nos fuéramos a tomar un café. En esa charla volvió a aparecer que ambos teníamos ganas de hacer teatro juntos. Nos conocíamos desde que ella era una niña y ahora era una actriz destacada. Le dije: “Te mando unas obras que me gustaría que leas”. No fue una casualidad que ella se enamorara de la obra de Sam Shepard. En una nueva charla sumamos a Fernán Mirás. Que también se enamoró de la obra. Averiguamos por los derechos. Estaban libres. Cuando le llevamos el proyecto a Carlos Rottemberg, que hacía tiempo no producía espectáculos, algo hizo que se enamorara de éste y dijera: “Sí, pero para enero”. Y desde allí todo comenzó a ser vertiginoso. La obra nos iba empujando y acelerando los tiempos. Se sumaron José Luis Ciarcia por la producción, los actores para los otros dos personajes y los encargados de la escenografía, vestuario, música, iluminación y sus colaboradores. Y todos los que se agregaban caían tontamente enamorados. Y así trabajamos. Mucho. Enamoradísimos de este bello texto teatral, tan claro y simple, pero tan misterioso y profundo. Tan apasionado.

– ¿De qué trataba la obra?

– *Tontos por amor*¹²³ la obra de Sam Shepard, es lo que yo llamaría una tragedia optimista. Optimista en el sentido de que sus personajes quieren amar y ser amados... trágica en cuanto que están atrapados en la historia de infelicidad de sus padres, que les ha sido transmitida. Esto les ocurre a May y a Eddie, y a nosotros, para quienes la vida significa amar y ser amado. El amor, en su estado natural, es sencillo y directo, como en los niños y en los animales. Sin miedos, sin historias de dolor y de abandono, sin inhibiciones. Esas cosas que, casi siempre, transforman el amor en una batalla. Batalla que a veces está a favor del amor y muchas veces, en contra. “Te marchaste”, resuena como un eco a lo largo de la obra. Marcharse, desaparecer... El sufrimiento, el dolor de sentirse abandonado por un ser querido. Incluso Martín es huérfano. Y muchas veces, los que tenemos ese sentimiento de abandono, estamos juntos... Y así estamos, enamorados del trabajo. De la creatividad y de la pasión con que cada uno tomó parte en esta maravillosa creación colectiva que es siempre el teatro. Algunos amargados dicen que el amor es ciego. Yo quiero creer que no es verdad. Y espero que lo que a nosotros nos gusta tanto, también le guste mucho al público. O por lo menos, que se vuelvan, como nosotros, tontos por amor. Así describía yo en el año 2006 el proceso completo de esa obra hasta el día del estreno. No cuento el apuro, la aceleración de los tiempos, el “Sí, pero para enero”, que aceptamos, contentos y sintiendo que todo lo podíamos. Hoy creo que, si hubiéramos trabajado con más tiempo, más relajados, como para probar distintos caminos, sin que nos corran las fechas... Pero todos somos esclavos de nuestras decisiones. Estrenamos. Una crítica de Juan Carlos Fontana en *La Prensa* planteaba: “... Dentro de un realismo poético que se sostiene a través de un continuo forcejeo entre los personajes, que se maltratan tanto como parecen quererse, la trama se sostiene a través de diálogos breves, casi monótonos, monocordes y algunos monólogos, en los que Eddie y May parecen querer confesar en voz alta parte de esas vidas inmersas en la orfandad y el abandono. El director Rubens W. Correa logra construir ese universo norteamericano, de personajes que viven en casas rodantes, o en moteles, ambientes preferidos de Shepard”. La crítica de Patricia Espinosa, en *Ámbito Financiero*, más directa, dijo por su parte: “Pero, sin duda la mayor dificultad de la pieza reside en ese doble juego que propone Shepard, donde conviven lo imaginario y la realidad dentro de un espacio simbólico: el desierto. La puesta de Correa es fiel a la historia que narra y cuenta con una cálida ambientación, pero no alcanza el vuelo onírico que propone el autor. Y esto se

debe principalmente al personaje del “viejo” que fue concebido erróneamente como un pícaro borrachín... y no guarda el distanciamiento debido. En la película de Robert Altman... dicho papel estuvo a cargo de Harry Dean Stanton —el inolvidable protagonista de *París, Texas*, también guionada por Shepard—. La elección del mismo actor para estos dos personajes no fue casual. Ambos provienen de la misma cepa: son callados, solitarios, caminan kilómetros hasta desaparecer y todos sus intentos de formar una familia fracasan ante la falta de libertad y el sedentarismo que ésta demanda”. Fontana continuó: “Como si fuera una “roadmovie” la puesta en escena de Correa se sostiene mediante una correcta marcación de personajes, a los que expone a una coreografía de medida violencia y sugestivo desamparo”. Y luego habló merecidamente bien de los actores: “Vibrante, tosco, avasallante y tierno a la vez, Fernán Mirás consigue una inteligente y meritoria composición de su Eddie. Hipnóticamente seductora, con un cuerpo que parece a punto de quebrarse en cualquier momento y a la vez es capaz de resistir la violencia física con la entereza de los que saben que con nada cuentan, valiosa, es la actuación de Julieta Díaz... La música de Mariano Cossa potencia la variedad de climas que exige Shepard y bien diseñada espacialmente es la escenografía de Alberto Negrín”.

—¿Cuál es tu opinión sobre el resultado de la obra?

—Yo también creo que al espectáculo le faltaba algo de esa irrealidad que reclama la crítica. Y pienso que tal vez la causa esté en haber aceptado la fecha que planteó Carlos. El “Sí, pero para enero” ya manifestaba la conciencia del productor de que los tiempos eran ajustados. Nosotros, enamorados de la obra y de los compañeros, al aceptarlo, perdimos de vista que la obra tal vez necesitaba más tiempo de elaboración, para poder profundizar en otras posibilidades. Y otra cosa que yo creo que pasó, fue que la hicimos en un teatro comercial, con los precios acordes a eso. Y mucha gente joven, que se sentía atraída por la obra y por Shepard, llegaba a la boletería, preguntaba el precio y se iba. De todos modos fue un trabajo que nos gustó mucho hacer, fue muy agradable para mí ensayar con Julieta, una formidable actriz, que venía a mis cursos con el delantal de la secundaria y también con Ricardo, su padre en la vida real, con quien trabajé en muchas obras. Fue casi como un guiño entre nosotros. Y con Fernán, magnífico actor que hizo una magistral composición de Eddie. Y con Pablo Iemma, un creíble y modesto Martín. En síntesis: Mucho amor y poco tiempo. O tal vez no fue tiempo.

–¿Cómo siguió tu trabajo en el año 2006?

–Por sugerencia de Cossa, que había escrito su versión de *María Estuardo* de Friedrich Schiller y a pedido de Stella Maris Closas y Ruby Gattari, dirijo esta obra, que se estrenó el 9 de septiembre en el Teatro Andamio 90. *María Estuardo*¹²⁴ es una de las cumbres del romanticismo. La exaltación del sentimiento, por encima de la razón. La convicción de que las bellas ideas no pueden triunfar en un mundo, en una realidad corrupta. El enfrentamiento de María Estuardo –católica– con su prima Isabel I de Inglaterra –protestante–, separadas por razones dinásticas: María aspiraba al trono de Inglaterra porque Isabel era hija bastarda. María, famosa por su belleza y su vida licenciosa; Isabel, astuta, fea y probablemente virgen. María había estado 20 años prisionera de Isabel por sospechas de complotar para reemplazarla. El encuentro entre las dos, parece no haber sucedido nunca en la realidad. Dijo Ernesto Shaw en su crítica: “Lo que –según Schiller– fue tramado por el conde de Leicester para amigarlas, termina en una previsible pelea que decide la ejecución de la cautiva. Lo que sigue, admirablemente tramado por el autor, es la lucha en la conciencia de Isabel para decidir el destino de su prima, menos por piedad que por no sentar el precedente de enviar al cadalso a una reina ungida y coronada. Aunque María da nombre al drama, el papel más agradecido es el de Isabel. Mientras la primera se mantiene en una sola línea de conducta y enuncia frases para la posteridad, la reina de Inglaterra expone un doble discurso que fascina –a la vez que repele– al público. Ruby Gattari aprovecha la ocasión y compone una Isabel con múltiples facetas, mentirosa, dubitativa, colérica o graciosa, según el momento. Héctor Sandro impone su autoridad en el papel de Lord Cecil. La producción maneja con decoro su módico presupuesto y el veterano Rubens Correa procede por carriles previsibles, sin sobresaltos ni revelaciones”.

–¿Qué opinás de esta última crítica?

–Nunca me gustó el teatro sin sobresaltos ni revelaciones. Sin embargo, parece que las obras que hacía por esos años no fueron tan brillantes, o tan jugadas, o tan creativas como otras anteriores. Esa crítica me “pegó”, me pareció muy aguda. Fue como un período “correcto”, con un buen oficio, pero sin la “chispa” que incendia el pastizal. Tal vez tenía sabiduría, que es una vieja

sorda y no escuchaba tan fácilmente los susurros de la intuición. Tal vez no me divertía con mis propias ocurrencias. Era casi siempre un director convocado, y me gustaba corresponder al afecto de quienes me convocaban. Pero no impulsaba mis propios proyectos. Tal vez la vejez, “la vecchiaia” de la que me hablaba mi abuela Antonia, había entrado en escena, sin que me diera cuenta.

CAPÍTULO 9

El Teatro Nacional Cervantes

CAPÍTULO 9 - EL TEATRO NACIONAL CERVANTES

Conflictos gremiales en el TNC, 2005 – Mendoza, *Los compadritos* – La Hormiga Circular, en Río Negro – Subdirección del TNC y dirección artística – 2007, Director del TNC, con Claudio Gallardou en la subdirección – Líneas de trabajo para el teatro nacional – *El conventillo de La Paloma* y el público creciente – El programa de Restauración Integral – El Cervantes en El Cervantes – El Cervantes va a la Escuela – El Cervantes por los Caminos – El Cervantes en los Sindicatos – Investigaciones y libros – Digitalización – Nueve años en la dirección general.

–Si bien como vimos en capítulos anteriores, habías dirigido obras en el Teatro Cervantes, ¿cómo fue que tomaste contacto en la década del 2000?

–En el año 2005, Julio Baccaro era director y Eva Halac subdirectora del Teatro Cervantes. Me llamaron para ofrecerme la dirección de *Los Compadritos* de Roberto Cossa, que iniciaría la temporada siguiente en la sala María Guerrero. Todavía no había estallado el conflicto gremial, pero ya la situación estaba tensa. Recuerdo que me pidieron los proyectos de escenografía con mucha anticipación, para realizarla en el verano, en previsión de posibles problemas. El conflicto se fue agravando, la temporada se suspendió antes de su finalización y en algún momento me volvieron a llamar. Ya pensaban que la temporada no comenzaría y me preguntaron si estaría dispuesto a estrenar la obra en alguna provincia, con actores y realización también de la provincia. De la charla, fue surgiendo que sí, pero que debía ser una provincia de las que tienen una cierta tradición teatral, por las exigencias del reparto. Barajamos posibilidades y a los pocos días me propusieron hacerla en Mendoza. Este proyecto se completaba con otros: *Doña Rosita la soltera* de Federico García Lorca, con dirección de Oscar Barney Finn, en Tucumán; *Jettatore* de Gregorio de Laferrere, con dirección de Daniel Suarez Marzal, en La Rioja, y *Barranca abajo* de Florencio Sánchez, con dirección de Luis Romero en Formosa. Tuve que viajar a Mendoza, a principios del año 2006 para hacer el *casting*. Ya habíamos enviado las necesidades de acuerdo a los personajes de la obra y a lo que uno como director imagina. Los actores habían recibido los textos de las escenas que íbamos a usar en el *casting*. La inscripción había sido abierta a la comunidad teatral de Mendoza. Comenzaron las presentaciones, los encuentros. El *staff* del

Organismo de Cultura de Mendoza. El Secretario de Cultura, actor, Marcelo Lacerna, había sido compañero del Consejo del INT. La directora del Teatro Independencia era una actriz destacada de Mendoza, Marcela Montero. Siento una enorme diferencia cuando hablo con alguien que viene del teatro o no. Es como hacer teatro en otro país, con otro idioma. Así que empezamos bien. Nos contaron que se habían anotado más o menos 90 actrices y 90 actores. No imaginaba tanta cantidad. La obra tiene 8 personajes –6 hombres y 2 mujeres–. Yo en general no soy muy específico para buscar. No sé buscar. Me gusta más encontrar. Y sé que en ese momento uno siempre está eligiendo muchas cosas que no sabe. Ese momento, en castellano tiene un nombre muy práctico: “Reparto”. Tenemos que hacer el reparto de los papeles. Con lo poco que uno puede ver en un *casting*. Ahí decidimos que íbamos a hacer tres días de *casting*. Preselección de Hombres. Preselección de Mujeres. Y el tercer día, todos los preseleccionados, en escenas de la obra y decisión. Después de muchas horas de trabajo, a fin de la tercera tarde, festejamos con todos los seleccionados. Los 6 actores y 2 actrices mendocinos serían contratados por el Cervantes. Para ellos, además de una fuente laboral, significaba también una especie de reconocimiento que recibían del Teatro Nacional.

–¿Cómo fueron los ensayos?

–Ensayamos dos meses, para lo que tuvimos que viajar a Mendoza con Silvina Rodríguez, mi asistente para el espectáculo. Yo había pedido departamento, no hotel. La obra necesita varios personajes adultos. Y había actrices y actores de larga trayectoria en el medio. Un elenco talentoso y muy bien predispuesto. Me decían que nunca ninguno de ellos había ensayado de un modo tan “profesional”, cinco o seis días semanales de unas 5 a 6 horas diarias. Pudimos avanzar muy bien, resolver problemas de comunicación, de estilo y de un género, como el grotesco, tan argentino como italiano, donde se mezclan risa y llanto; probar recursos y encontrar soluciones interesantes. Yo estaba encantado, creo que nunca había estado en esa situación: mi única preocupación era el ensayo. Y espiar la marcha de las realizaciones –de curioso que soy nomás–. Stella Iglesias, la escenógrafa y vestuarista, también viajó tres veces para poner en marcha la realización, supervisar a mitad del camino y varios días consecutivos para la época del montaje y ensayos generales. El estreno nos encontró a todos, muy confiados en el resultado de nuestro trabajo.

–¿Qué recordás del estreno?

–Durante ese tiempo, Julio Baccaro y Eva Halac habían renunciado a sus cargos en el Cervantes y Alejandro Samek había sido nombrado Director del Teatro. En tal carácter, asistió con Tito al estreno de *Los compadritos*¹²⁵ en Mendoza. El hermoso Teatro Independencia estaba repleto y todo resultó magnífico y emotivo. Los actores seguros y emocionados. Los aplausos cálidos y entusiastas. El público y la prensa valorizaban a sus actores locales. Las críticas, todas elogiosas, decían, por ejemplo: “Claro que el mérito de esta sátira a la historia política del país no es solo del autor y del director. Los aplausos se los llevan por igual los siete actores en escena. Porque desde el primero hasta el último acto, todos entendieron el juego y jugaron con la misma pasión e intensidad: todos y cada uno cumplió su rol de la mejor manera y demostró con profesionalismo las largas historias que la mayoría de ellos tiene sobre las tablas locales. Un orgullo para los que desde las butacas solo podíamos atinar a la ovación como símbolo de reconocimiento –más de un espectador alejado del teatro local preguntó si los actores “eran de Buenos Aires–”. Otra titulada: “El renacimiento del buen teatro”. “*Los compadritos* dejó ver que los actores locales saciaron todas las expectativas” decía. “Muchos podrán decir ahora que en algún momento afloran los buenos actores; sin embargo luego de observar la representación, sólo una cosa quedó clara: los artistas tienen un gran potencial, pero para que éste surja hay que empezar a confiar en sus intentos. Sin dudas, Rubens Correa fue uno de los grandes pilares de esta puesta... Es imprescindible destacar que todo lo consignado anteriormente no hubiera sido posible sin la ‘polenta’ de los actores. Los aplausos de los cuatrocientos espectadores presentes se quedaron cortos porque el mérito de estos siete mendocinos superó cualquier demostración”. Y luego de analizar y elogiar cada uno de los trabajos agregó: “Sin embargo nada es tan relevante como valorar y sobrevalorar si se quiere, las actuaciones, esas que muchas veces son vapuleadas por la crítica... Quizás pequen de excesivos los halagos, pero mucho es poco, si lo que se quiere es impulsar el teatro mendocino”. Y *Los Andes* tituló: “Sí, el teatro existe”. Y después de las funciones de estreno, la gira por la provincia y por la región, que llegó hasta Chile, quedó a cargo de Silvina.

–¿Y entonces qué pasó con el Teatro Cervantes?

–Hubo un momento en que, con alguna promesa de acuerdo, el Teatro Cervantes comenzó a funcionar y en esa ocasión se presentaron los cuatro

espectáculos del Plan Federal en el Cervantes. Luego Samek propuso que *Los compadritos* hiciera temporada en la Sala María Guerrero. Así ocurrió en Octubre de 2006 durante un mes. Después, los trabajadores del área técnica, ante el incumplimiento de lo prometido, volvieron a las medidas de fuerza. El elenco volvió a Mendoza y el Teatro a no tener funciones. Yo, por mi parte, empezaba a viajar periódicamente, algunos fines de semana, a Villa Regina, Río Negro, porque los compañeros del grupo La Hormiga Circular me habían honrado invitándome a dirigir el espectáculo con el que querían festejar sus 20 años de actividad, *Babilonia*¹²⁶ de Armando Discépolo. En algún momento, Alejandro Samek, confiado en que la solución estaba cercana, me propuso que desde enero de 2007, me hiciera cargo de la Subdirección del Teatro, encargado de la parte artística. Debo hacer acá un paréntesis para aclarar algo. Ya comenté que fui parte de la conducción de la Asociación Argentina de Actores, en el período 1986-1988. Y también lo era ahora, cuando me estaban ofreciendo la Subdirección del Cervantes. Lo conversé con el resto de los compañeros de la Conducción, que me apoyaron para que aceptara y acordamos que yo presentaría la renuncia a Actores por incompatibilidad. No podía estar involucrado en la selección y contratación de actores y al mismo tiempo ser parte de la Asociación que debía defenderlos, o sea, no podía —ni quería— estar de los dos lados del mostrador. Fuimos todos a hablar con Nun, Secretario de Cultura por ese entonces. Luego de una charla cordial definiendo alcances y responsabilidades de la función, acepté. Nun, después de esa reunión, lo anunció a la prensa, pero el nombramiento nunca salió.

—¿Vos aceptaste el cargo porque estaba Alejandro Samek?

—Desde ya. Aceptaba el cargo que Alejandro me ofrecía, algo así como la dirección artística. No olvides que Alejandro es hijo de Alejandra Boero. Lo conozco de toda la vida, sé de su honestidad y sé también que con él puedo dialogar.

—¿Cómo es que renunció Alejandro Samek?

—Yo estaba con un contrato de los que podía firmar el director en esa época, que era muy poco dinero para esa responsabilidad, creo que \$ 3.000. Hasta que, en abril de ese año, en uno de esos desencuentros entre Nun y Alejandro, éste renunció. Le dije que yo me iba con él. Conversamos. Insistió para que

me quedara, me dijo que “alguien” tenía que quedarse. Cuando se va Samek, Nun me habla para hacerme cargo de la dirección del Teatro. Yo respondí que, si bien me sentía honrado con el ofrecimiento, no me parecía prudente y no me sentiría bien, haciéndome cargo de un teatro parado. Que entendía que primero se debía resolver la situación que lo mantenía paralizado, o sea el conflicto gremial con el personal técnico. Y ofrecí colaborar, con el contrato que tenía, para coordinar y mantener funcionando la parte burocrática, la relación con otros organismos del estado involucrados, responder pedidos de informes y explicar a funcionarios las particularidades del trabajo teatral. Así fue. Como no tenía firma, le informaba y le mandaba todo a Nun, para que firmara.

–¿El conflicto gremial era por el tema de sueldos, horarios o todo junto?

–El conflicto gremial era porque en la época de Cavallo crearon el SINAPA que significa Sistema Nacional de la Profesión Administrativa, entonces todo estaba reglamentado por categorías administrativas. Antes de eso los técnicos tenían un escalafón distinto de los administrativos, que les daba ventajas. Protestaron al principio, pero las épocas no eran propicias y luego vino la debacle del 2002.

–¿Los sueldos de los administrativos eran iguales que los técnicos?

–Sí. Con el SINAPA sí. Pero recordemos que los técnicos teatrales son los que mantienen los “saberes”, los “oficios” del teatro, y son una minoría. Un carpintero no es lo mismo que un maquinista. Un electricista de obra no es lo mismo que un iluminador, o que un operador de luces. Todos los saberes técnicos están orientados a colaborar con un resultado artístico. Por eso el suplemento que recibieron después se llamó “artístico-técnico”.

–¿Cómo funcionaba el área técnica?

–La escenografía o el vestuario las diseñaba un escenógrafo o un vestuarista y todo lo que había que hacer de herrería, carpintería, entelado, pintura, escultura, moldes, costura, etc., lo hacía el personal técnico-artístico del Teatro, como en los viejos teatros. Tal vez no es económico como sistema, si hay poco

trabajo, pero los grandes teatros no sólo se fijan en eso, sino que la preservación de los oficios teatrales es parte del patrimonio invisible, porque modistas hay montones, pero una modista que sepa cómo se cortan los moldes para un vestido del año 1400, o del 1800, no hay demasiadas, lo mismo pasa con el peinado o la utilería. En el Cervantes se hace todo, hay herreros, escultores, pintores, etc. y tiene talleres propios.

–Continuemos con el conflicto gremial.

–Sí, te cuento. Durante el gobierno de Néstor Kirchner, que fue más democrático, aparecieron las protestas, simplemente porque se podía protestar. Los técnicos empezaron a reclamar el escalafón que habían tenido, primero como técnicos auto convocados y luego con el amparo de ATE –Asociación de Trabajadores del Estado–. Pero, con el SINAPA vigente, ya no era posible tener escalafones diferenciados. Había que resolver dentro de las estructuras del SINAPA. UPCN –Unión del Personal Civil de la Nación– no estaba de acuerdo con ninguna solución fuera del SINAPA. Por lo que, a partir de un momento, el 95% de los técnicos estaban en ATE y el 95% de los administrativos en UPCN.

–¿Y entonces cómo se resolvió el conflicto?

–Los técnicos dijeron que, si eran todos administrativos, entonces iban a hacer el horario administrativo, que era de lunes a viernes de 9 a 17 horas, con lo que no se podían hacer actividades teatrales y entre tironeos diversos ya habían pasado casi dos años. Las luchas del movimiento teatral reclamando la reapertura del Cervantes crecían. Los funcionarios de Cultura no sabían cómo resolver el problema y en un momento dado José Nun se jugó y fue a hablar con el presidente. No sé qué pasó, pero bajó algo así como una orden de que había que encontrar un modo de resolver el conflicto. Eso fue después que los gremios teatrales, el MATE, otras organizaciones teatrales, y la gente de teatro se movilizó, hicieron reuniones con funcionarios, se hacían abrazos simbólicos al Cervantes, los actores hablaban en televisión exigiendo que el gobierno resolviera la situación y los medios periodísticos le daban difusión. Hubo reuniones de representantes de varias secretarías y ministerios juntos, para encontrar soluciones, hasta que, por fin, se llegó a la firma de un acuerdo, vía un suplemento. Entonces, con el conflicto resuelto, el 22 de agosto del 2007, acepté ser Director del Teatro.

–Hablamos mucho de los aspectos gremiales, y de cómo se solucionó el tema de los técnicos, pero no hablamos de Claudio Gallardou. ¿Cómo fue, lo elegiste? ¿Te lo impusieron, lo conocías?

–Nun me propuso dos subdirectores antes de Gallardou, no los voy a nombrar porque a los dos les dije que no. Del primero le dije “ese es chorro, no lo quiero ni ver”. Después me ofreció otro y le dije “somos de otro palo, no nos vamos a llevar bien”.

–Qué raro que Nun te proponga a vos cuando no estaba tan interesado en el tema teatral.

–Sí, pero querría definirlo él. Nunca me preguntó. Después cuando me propuso a Claudio Gallardou, le dije que sí, encantado.

–¿Vos habías trabajado anteriormente con él?

–Bueno, lo conozco como actor desde que era muy joven. Después, cuando empezó con el tema del clown, investigó mucho sobre el tema del payaso y sobre el actor cómico popular argentino, Biondi, Marrone, Pepe Arias. Creo que vi casi todos los espectáculos de La Banda de la Risa. Y trabajé en *Violeta* y en alguna otra obra con Claudio, como asesor en clown y temas de circo. Nos encontramos una mañana en un circo donde estaba el payaso Mala Onda –el Bicho Gómez–. Yo también me interesé por el lenguaje del circo en la época de Teatro Abierto y cuando montamos *Moreira*, que tenía mucho circo y payasos, trabajaban los hermanos Videla, había trapeceistas, malabaristas, de todo.

–¿Cuál fue el objetivo que se plantearon en el TNC?

–Un teatro cerrado por casi dos años es una catástrofe. Nuestro objetivo central fue hacer que el Teatro Cervantes estuviera nuevamente presente en la vida cultural y especialmente en la vida teatral del país. Ese primer año fue de muchísima actividad interna, definiciones y diálogo permanente con los trabajadores –a veces discusión áspera– y al mismo tiempo de muchísima actividad hacia afuera, reuniones con funcionarios nacionales para conseguir presupuesto y provinciales tratando de firmar convenios de colaboración con todas las provincias.

–¿Cómo siguió el funcionamiento del Teatro?

–En el lapso en que el Cervantes funcionó, Alejandro Samek había planteado una programación que incluía *Cremona* de Armando Discépolo, con dirección de Helena Tritek y *Todo verde y un árbol lila*, con texto y dirección de Juan Carlos Gené, entre otras obras. Habían definido elencos y comenzado ensayos. Una de las primeras cosas que resolvimos fue honrar esas promesas laborales. *Cremona* fue postergada para el 2008. Y *Todo verde...* que estaba más cerca de poder estrenar, la programamos en la sala Caviglia para estrenar en noviembre de 2007. Juan Carlos Gené, desconfiando de la solución, me planteó que quería tener cinco ensayos generales con “todo”. “Si falta un pañuelo, no está todo”, me aclaró.

–¿Cuándo retomaron la actividad en el Teatro?

–El 21 de septiembre de 2007, un mes después del nombramiento, se reanudó la actividad pública, con una programación de emergencia en la Sala Mayor. Armamos algo así como un desfile de buenos espectáculos, en su mayoría independientes, estrenados en Buenos Aires en esas temporadas, que hacían un fin de semana cada uno. Después de casi dos años de estar cerrado, para todos fue esperanzadora esa programación de emergencia, aunque todavía no había ninguna línea ni proyecto definidos. Y en noviembre, en la Sala Caviglia se estrenó *Todo verde y un árbol lila* de Juan Carlos Gené, que fue un hermoso espectáculo, que se mantuvo en cartel ese año y parte del siguiente.

–¿Qué tipo de programación pensaron para el 2008?

–Primero, decidimos, continuando una línea planteada por Dragún, que el Teatro Nacional Cervantes mantendría un repertorio fundamentalmente argentino, pudiendo extenderse a latinoamericano y español. La programación, por ser el único teatro nacional, le otorgaría lugar a nuestros clásicos, a los consagrados, a los que estaban en vías de reconocimiento, a los jóvenes y a la experimentación, tratando de dar testimonio, a lo largo de las temporadas, de la inmensa riqueza y diversidad del teatro argentino. La sala María Guerrero, por su capacidad, albergaría espectáculos que, a su calidad, unieran un fuerte atractivo para un público amplio. Continuaba la actividad en la sala Caviglia

e incorporábamos a la programación permanente, la sala Luisa Vehil –Salón Dorado– de hasta 100 espectadores, con lo que en vez de dos salas tendríamos tres. También otorgaríamos un espacio para los espectáculos de los cuerpos estables de la secretaría de cultura, de la que dependíamos, y para espectáculos internacionales. Y nos propusimos que todos los espectáculos del Teatro, salgan de nuestras salas y realicen giras por las provincias. También decidimos mantener los planes de coproducción con las provincias. Y realizar anualmente dos o tres de lo que llamamos “eventos o festivales”, en los que se presentarían, en algunas semanas, diversos espectáculos unidos por un hilo temático o estilístico, con el fin de valorizar esa actividad. Estas eran las líneas generales que seguiría nuestra programación. La del año 2008, que presentamos en una reunión de prensa, implicaba la presentación de 13 espectáculos en nuestras salas, dos de ellos para niños o adolescentes, más los espectáculos de los tres “eventos” programados, que usaban dos, o las tres salas y fueron: Festival de circo y payasos; Teatro x la Identidad –ciclo que se venía haciendo desde el 2001 en apoyo de las Abuelas de Plaza de Mayo para la búsqueda de los nietos apropiados por la dictadura– por primera vez en el Teatro Nacional y Teatro del país, donde se presentarían los espectáculos de los planes de coproducción realizados, más una selección de espectáculos de provincias, para que los porteños pudieran ver teatro de las provincias argentinas. Este evento de intercambio siempre fue importante y se hizo en todos los años de nuestra gestión. Anticipábamos la realización de casi 600 funciones, sin incluir las de las giras ni los Planes de coproducción. Esta programación implicaba la contratación de 170 actores, directores y bailarines, 60 escenógrafos, vestuaristas, iluminadores, coreógrafos, etc. más 40 músicos en vivo. Y más de 200 técnicos, administrativos, etc., afectados específicamente a la tarea de llevar adelante el plan. Después de tanto tiempo parado, para el Teatro era una política de *shock*. Para nosotros, que entregábamos las carpetas de prensa firmadas a mano, una por una, como un compromiso personal, era algo así como un salto al vacío, sin red. El Teatro Cervantes hacía años y años que no tenía un plan de giras. Cuando empezamos a conversar con los técnicos acerca de cómo veían ellos que podíamos organizar el acompañamiento técnico de los espectáculos, tuvimos muchas reuniones y grandes discusiones. Averiguamos con los abogados: “¿nosotros podemos coproducir con una ONG que ponga la parte técnica?”. Ellos no veían inconveniente pero igual averiguaron y consultaron. No había problemas legales. En la próxima reunión les dijimos que ya habíamos hecho las consultas correspondientes y que, de momento, lo

íbamos a hacer en coproducción con una ONG que iba a poner la parte técnica y mientras, seguiríamos discutiendo hasta llegar a un punto de encuentro. Hicimos convenios con dos teatros, uno de Rosario y más tarde, otro de Entre Ríos. Ellos ponían los técnicos y así salimos de ese atolladero. La relación con los técnicos siempre fue buena, fue una muestra de nuestra determinación de cumplir con los proyectos y también de que así no ganaban fuentes de trabajo, sino que las perdían. Igual durante un tiempo las giras funcionaron así y luego fuimos incorporando en algunas giras a los técnicos del Cervantes y ellos fueron probando cómo era realmente el trabajo de las giras.

—¿Cómo fueron los resultados de la primera temporada?

—Desde ese primer año de actividad, comenzamos a presentar nuestros “informes de gestión” en una reunión de prensa, que fueron una saludable costumbre republicana, que mantuvimos hasta el final de nuestra gestión. Siempre nos pareció fundamental que todos pudieran saber que se había hecho cada año, con los fondos públicos que nos tocaba administrar y con qué resultados. En esa primera temporada, afortunadamente, fueron cercanos al pronóstico: En el Teatro hicimos 548 funciones que tuvieron 86.180 espectadores. Logramos concretar tres planes federales de coproducción con provincias y salieron en gira siete espectáculos. Los planes federales sumaron 128 funciones y 26.734 asistentes a las mismas. Total general del 2008: 676 funciones y 112.914 espectadores. Un resultado muy alentador, si se tiene en cuenta que desde 1990, solo en 1998, durante la gestión de Dragún, se había superado esa cifra llegando a 131.633 espectadores y que, en los años anteriores al conflicto, las cifras oscilaban alrededor de los 50.000 espectadores cada año. La crítica y las organizaciones teatrales ese año, nos alentaron, otorgándonos 16 premios, que se repartieron entre siete espectáculos de nuestra programación y los artistas que en ellos trabajaron.

—¿Qué recordás del año 2009?

—En el 2009, continuamos con los mismos programas que integraban la programación anterior: en nuestras salas, teatro para adultos, teatro para niños o adolescentes, espectáculos internacionales, la visita guiada para colegios, las actividades del área de Relaciones Culturales, los festivales o eventos y funciones

especiales programadas por la Secretaría de Cultura, con sus cuerpos estables o por otros organismos. En el programa federal, el Plan de giras, y el Plan de coproducciones. En el 2009, luego de más de 40 años, un espectáculo del TNC viajó a Europa. Se trató de *María de Buenos Aires*, la “operita” de Piazzola y Ferrer, que se repondría en la temporada actual. En mayo del 2009 se presentó en Atenas, en el Teatro Nacional de Grecia. Vale destacar, además, que desde su estreno en 1968 en Sala Planeta, no se había vuelto a poner en escena como ópera en la Argentina hasta el 2008, en que formó parte de la programación del Teatro Cervantes, con Julia Zenko y Guillermo Fernández, como cantantes solistas, dirección de Marcelo Lombardero y el mismo Ferrer como narrador. Viajé con ellos a Atenas y en esos días que estuve, pasé por el Teatro de Dionisio, que es considerado el primer edificio teatral de la historia. Es pequeño y está muy completo. Frente a él, tuve una experiencia corporal y espiritual muy fuerte. Sentí de un modo vívido que, si eso no estuviera ahí, yo no sería yo. Sería otro. Que esas ruinas de hace 20 siglos me constituían, eran parte de mi historia, o mejor, yo era parte de la historia de esas ruinas. Una sensación casi mística. Volviendo al Cervantes, otro espectáculo del TNC, *Días eternos*, de Carlos Pais con dirección de Gladys Lizarazu, hizo temporada de verano en playas de la costa atlántica, después de 22 años.

–¿Cómo se manejaban con la elección en la programación?

–La programación tenía dos orígenes. Por un lado, los proyectos que presentaban autores, directores y actores. La gente llevaba proyectos al teatro. Era antes, bastante informal. Lo organizamos, con plazos de presentación, planillas de recepción, etc. Hasta el 30 de junio de cada año se podían presentar proyectos para el año siguiente. Se presentaban obras sin estrenar y otras ya hechas. En algunos casos, presentaban la obra y nada más y otras veces venían proyectos totalmente armados. El número de proyectos fue creciendo a medida que la actividad del teatro se fue prestigiando.

–¿Cómo trabajaban, tenían un comité evaluador, lo hacían ustedes dos?

–En el Teatro había un asesor literario. Estaba de antes, se llama Alberto Wainer. Ahora ya está jubilado. Charlamos cuando empezamos, aclaramos

que era un asesor, pero que la decisión final sería siempre nuestra. Planteamos algunos criterios. Él presentaba un informe de cada obra. Era un buen lector, daba sus opiniones y señalaba errores y aciertos con buen criterio. Para mi gusto, le gustaba escribir difícil, pero... Yo leía los informes, y cuando él señalaba algún mérito, leíamos la obra. Esa era una vía de entrada. La otra vía de entrada eran proyectos que surgían de nosotros. Tratábamos de que las obras que estuvieran en la programación de una temporada fueran distintas entre sí, para que fuera variada la programación y hubiera distintas generaciones, poéticas, géneros y estilos. De lo que presentaban, salían más obras para las salas chicas y algunas para la sala grande. Un buen porcentaje de la programación de la sala grande eran propuestas nuestras. Lo primero que se elegía era la obra. Y después el director que pudiera trabajar para la fecha prevista de estreno. A veces, ya venía con director propuesto. En ese caso debíamos aceptar o no ambas cosas. Antes de resolver, en general teníamos una charla con el director acerca de cómo veía él la obra, sus ideas, estética, personajes principales y otras consideraciones que pudieran surgir con cada obra. En un diálogo franco, de compañeros de trabajo, también le planteábamos problemas que nosotros veíamos acerca de sus propuestas. También hubo veces en que el director, o un actor propuesto, decía que no le interesaba, o no podía. Entonces buscábamos otro. Llevaba un montón de tiempo, ocho meses, desde que elegías una obra y un director, hasta que la podías estrenar. Con esa dupla resuelta, el director debía presentar propuesta de escenógrafo, vestuarista, y otros colaboradores directos. De todo esto se fueron haciendo procedimientos con plazos determinados. El director tenía un plazo para presentar al escenógrafo y este un plazo para presentar el boceto, que era antes de empezar los ensayos. Cuando se hacía esa primera presentación de la escenografía estábamos un grupo de gente, nosotros, el director Técnico y Jefes de áreas, para que dijeran si era factible, si tenía muchas dificultades, si estaba dentro del presupuesto, cuánto tiempo les iba a llevar la realización, etc. Entonces, la parte técnica tenía importancia, opinaban: por ejemplo, en muchos casos había que simplificar el desarme, ya que se desarmaba casi todos los días. Antes no había nada, nadie sabía cómo y cuándo se debían hacer las cosas. O había sólo tradición oral, con todos sus inconvenientes.

La propuesta de los actores era una responsabilidad del director de la obra, porque él es el que iba a tener que trabajar con ellos, se tienen que entender, o conocerse o arriesgarse. Le pedíamos al director la lista de actores, con

tres nombres y orden de prioridad, para cada personaje. Si alguno no podía se llamaba al siguiente. Entonces, no había que decidir cada vez sobre cada inconveniente. Pero a pesar de las previsiones, a veces algo se estancaba y había que salir adelante. Si el director no tenía en claro algún actor o varios, era momento de charla y sugerencias o hacíamos *castings*, cerrados o abiertos. Nosotros, en general interveníamos sólo cuando algo se atascaba o no nos parecía bien y ahí conversábamos. Hubo algún proyecto que no se hizo porque no apareció el actor apropiado, o no podía.

–Retomemos el año 2009.

–De acuerdo, volviendo al 2009, en la programación continuamos con las líneas planteadas el año anterior. Se estrenaron todas las obras programadas –salvo *Bodas de sangre*, que fue reemplazada por *Concierto amoroso*, un espectáculo de Cecilia Rossetto–. Ese año, fue un grave inconveniente la pandemia de gripe “A” que obligó a la paralización total de las actividades en todo el país durante julio y parte de agosto, período donde estaban previstas importante cantidad de funciones en gira y varios estrenos, que debieron ser postergados. A pesar de estos inconvenientes, los números fueron muy similares a los del año anterior, lo que nos hizo pensar que los hubiéramos superado holgadamente. También ese año se creó el Servicio Médico del Teatro, lo cual hizo que estuviera cubierta la atención primaria del público asistente y del personal, en caso de accidentes. Se apoyaba al personal para que complete su educación secundaria y a los que la tenían, para que encaren carreras terciarias o universitarias que se vinculen con la tarea que realizaban y fuimos mejorando las condiciones de trabajo, higiene y seguridad del personal del teatro, así como el equipamiento técnico de las distintas áreas, acorde a la importancia que debe tener el único Teatro Nacional del país. Hubo, además, un cambio de conducción en la Secretaría de Cultura. Asumió Jorge Coscia. Claudio y yo fuimos ratificados en nuestros cargos por otro período de dos años. A nivel interno del Teatro, por primera vez, se realizaron procesos de selección –concursos– para las tres direcciones y a fin del año, las de Administración, donde ocupó el cargo la Contadora Ana Belaustegui, y Producción, donde fue elegido un antiguo empleado del Teatro, Marcelo León, ya estaban normalizadas, mientras la Dirección Técnica, donde la selección recayó en un Jefe de sección con mucha antigüedad, Patricio Sarmiento, estaba en las fases finales de la firma del decreto de nombramiento. En coproducción con Canal (a) realizamos 13 programas de *Obra en construcción*,

un programa de TV donde se mostraban los primeros abordajes de un director y un elenco a textos fundamentales de la escena mundial. Seguíamos queriendo que el Teatro Cervantes fuera nacional en serio, no que fuera una sala más de Buenos Aires, pero nos estaba costando hacer crecer los planes de giras y coproducciones con provincias.

–¿Dirigiste por esos años obras de teatro fuera del Teatro Cervantes?

–Sí, mientras estuve en el TNC, dirigí dos obras, que hice en el Teatro del Pueblo. La primera de ellas en el 2009, *Una mañana sin sol*¹²⁷ de Héctor Oliboni. En una nota de esa época dije: “Una obra intimista. Los personajes me resultan muy queribles, son gente que conozco, de la que también he hablado de otras maneras. Pertenecen a la generación del 70. Yo soy de una generación anterior, pero con la del 70 conviví, fueron mis primeros alumnos y sabemos que tuvieron un momento en la historia muy especial. He hablado muchas veces de esa generación desde una mirada más política, ideológica. Pero este texto toma a los personajes como seres humanos y hace foco en qué les pasó después. Los mira en los 90. Ella estuvo enamorada de él, pero nunca pasó nada. Son seres que pensaron tanto en su amor a la humanidad, que muchas veces no tuvieron espacio para pensar en ellos mismos. Siempre tuvieron grandes objetivos y esperanzas, pero se quemaron en el altar de las grandes ilusiones. Y cuando las ilusiones cayeron, quedaron descolocados con los cambios que trajo la invasión del pragmatismo triunfal: mal preparados para la lucha individual, no encontraron dónde ponerse. Y quedaron sin lugar”. Y agregué: “...como el riesgo del Cervantes es que me absorba totalmente, encontré en este proyecto una posibilidad de fuga”. La obra se estrenó en marzo de 2009, fue bien recibida y una crítica señaló que “La puesta en escena, elabora productivamente esa dialéctica entre egocentrismo y fragilidad impresa en esas criaturas. (...) Andrea Juliá y Luis Campos son flexibles a esta espiral de referencias que activa Correa. (...) *Una mañana sin sol*... despliega las alas de sus mejores posibilidades en la mesurada poética con que Correa envuelve la lectura de escena”.

–¿Cuándo estrenaron *El Conventillo de la Paloma*?

–En el año 2010. Básicamente la estructura de la programación seguía siendo la misma. Celebrando el bicentenario realizamos un espectáculo callejero

Mascaradas de Mayo y fue el año en que estrenamos *El Conventillo de la Paloma* de Alberto Vacarezza, un clásico argentino.

–Contame sobre la obra.

–Debo decir que a esta obra la impulsó mucho Claudio. A mí nunca me convenció totalmente. Yo le decía a Claudio “es una obra en que se pasan toda la obra para darse un beso”. Y él la empujó, la empujó, y yo le dije “está bien, hagámosla”. La gente cuando se daban el beso aplaudía. Yo no podía entender por qué, pero fue así. Lo digo a propósito porque no me quiero atribuir un mérito que no me corresponde. *El Conventillo de la Paloma* agotó reiteradamente la capacidad total de la Sala María Guerrero, nos obligó a restaurar las instalaciones del Paraíso, que hacía años no se usaba en funciones regulares y nos recordó a muchos qué fiesta es el teatro cuando se produce esa química secreta del encuentro amoroso del público y los artistas. Ocupó nuestra cartelera en tres temporadas. Luego artistas y técnicos se trasladaron hasta el Teatro Mar del Plata, en Avenida Luro 2335 de Mar del Plata y la temporada se concretó a través de un convenio con el Sr. Carlos Rottemberg, como empresa de sala. Cuando fuimos a Mar del Plata con *El Conventillo de la Paloma* fue la primera vez que los técnicos eran todos del teatro. Era una gira muy particular, ya que el espectáculo se quedaba allá tres meses. Los técnicos hicieron su sistema de rotación para ir todos.

–¿A qué atribuí que fue tanta gente, al boca a boca? Es un misterio.

–Siempre fue la prensa y el boca a boca, porque nunca tuvimos presupuesto de publicidad. Mejor dicho, tuvimos un poco de publicidad cuando fue secretario de medios Enrique Albistur, que nos dio bolilla y algún afiche aparecía en las calles. En un momento toda la prensa del Estado se centralizó en la Secretaría de Prensa –o de Medios–, no recuerdo, dependiente de la Presidencia de la Nación. Conseguimos una reunión con el Secretario, que nos atendió magníficamente, llamó a la reunión a numerosos colaboradores, nos prometió el oro y el moro. Y después de eso, nunca nada. Ni siquiera nos contestaba las llamadas telefónicas. Cuando el teatro cumplió noventa años, pedimos una partida especial, para los festejos que llegó tres meses después que había pasado la fecha del aniversario.

-¿Cuál es tu opinión sobre la infraestructura de las salas?

-Hay un problema. La infraestructura del teatro es desequilibrada. La sala Guerrero tiene 860 localidades y la que sigue, la Caviglia, tiene 120 y la Luisa Vehil tiene 100 y la más chica, la Trinidad Guevara, que comenzamos a utilizar en 2013 en convenio con el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, tenía 60 localidades. Fuimos abriendo todos esos lugares por nuestro espíritu de teatro independiente, cuando ves un salón grande, preguntás: “¿aquí, no se hace nada?”.

-Entonces hay mucha diferencia.

-Sí. El teatro tendría que tener una sala de 400 o 500 personas, entonces el salto a la sala de 120 es menor. Pero la sala de 860, a mi juicio, exige públicos populares y una estética que permita ver desde 40 metros de distancia. *Tarascones* es un espectáculo fantástico, pero creo que no es para la sala grande, hay espectáculos que precisan de cierta intimidad, o cercanía del público.

-¿Tuvieron alguna vez un cuerpo estable de artistas?

-No. Primero, porque creo que el teatro argentino es un teatro muy desarrollado, pero no tiene muchos lugares que paguen un salario que te permita vivir. Entonces cuando manejas un lugar que paga salarios aceptables hay que repartir la pelota. Siempre tratamos de evitar que los mismos artistas se repitieran demasiado, fueran directores, actores, o lo que fueran. El grupo estable, como todo, tiene sus ventajas y sus desventajas. Pero nunca quisimos implementarlo. Hay algo de los grupos estables que me gusta, pero también he visto que los grupos estables, cuando cobran, se aburguesan y se burocratizan. Los vi en la Europa competitiva y en los países socialistas del pleno empleo, que tenían elencos estables y pasaba más o menos lo mismo.

-En los países europeos es muy común.

-Sí. Hacen teatro de repertorio, o sea las obras no bajan si no que cada tanto reaparecen. Pero también vi elencos de viejos, donde no había un solo joven porque hacía cuarenta años que estaban en el elenco estable. Creo que la verdad está en algún intermedio, algún tipo de estabilidad con bocas de

entrada y de salida, porque es bueno que el grupo se conozca mucho y trabajen juntos. Eso produce algo interesante, que tiene que ver con la confianza y el conocimiento mutuo.

-Te quería preguntar sobre el tema edificio.

-Durante mi gestión hubo varios vaivenes con el tema del edificio. En alguna charla del Secretario de Cultura con el embajador de España, se interesaron por el arreglo del edificio. En un viaje de la vicepresidenta de España, hubo un acuerdo con la presidencia argentina, de que se iban a gastar 14 millones de euros para dejar el teatro impecable y que se iban a hacer cargo por partes iguales -7 millones cada país-, ya que como el teatro fue construido por María Guerrero, España lo sintió siempre como algo propio. Se avanzó con el acuerdo: La AECID -Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo- licitó, adjudicó y pagó los Estudios Previos a la Restauración Integral, puesta en valor y Actualización Tecnológica del Teatro Nacional Cervantes, que implicaban una suerte de fotografía del estado de todas las cubiertas exteriores, estructura, vicios ocultos, instalaciones, acústica y mecanismos del teatro. Por parte del teatro colaboraron con la empresa COMSA -adjudicataria de la licitación- un encargado de la coordinación, dos arquitectos, el Jefe de Mantenimiento y otros trabajadores. Los andamios, colocados antes de mi gestión, estaban por protección, porque se habían caído pedazos de la fachada, sobre todo de la calle Córdoba y se descubrió que la causa eran pequeñas grietas por las que le entró agua a los hierros que sostienen las volutas del frente y esos hierros al oxidarse expulsaban el cemento.

-¿Qué contenía el estudio de la parte interior del teatro?

-De ese estudio se decidió que lo primero que se iba a hacer era la fachada y algunas cosas fundamentales del interior. Porque la tecnología en general, era nueva en el año 68 cuando se inauguró después del incendio del escenario, obra que dirigió Mario Roberto Álvarez, estaba todo muy bien hecho con tecnología de punta del año 64, que, por supuesto ya estaba totalmente perimida. Sobre la base de ese estudio se hizo el pliego de lo que había que hacer en la fachada, se pagó a los ingenieros que hicieron el pliego y en mi gestión salió dos veces a licitación, pero como el Estado tarda mucho y aunque decían que no había

inflación, sí había, las dos veces quedó desierta, porque los costos que se calculaban para hoy hasta que salía la licitación, pasaban dos años. Y finalmente las dos quedaron desiertas.

—¿El tema que sea monumento histórico nacional no facilita las cosas?

—No las facilita. Más bien las dificulta. Porque todo necesita un montón de autorizaciones, con algunas estoy totalmente en contra. Pongamos un ejemplo que nos va a ayudar a entender lo que digo. Hay dos áreas de patrimonio, una que depende de la secretaría de cultura —luego ministerio— y otra, que es un ente separado y autónomo que es Conservación de museos y lugares históricos. En sus orígenes había en la sala María Guerrero un mural en la cúpula que era una tela pegada. En el incendio se quemó un pedazo y otra parte se ahumó y fue retirado. Cuando apareció un sistema que se llama “sublimado”, hablaron de restaurar el mural por computación y luego hacer sublimado. No hubo forma, porque el original era “pintado”, no sublimado. Propusimos invitar a un pintor para que pinte el mural, como se hizo con Soldi en el Colón. Y comenzó la discusión de si había que cambiar el diseño o hacer copia del original. Años de discusiones, cuyo único resultado fue que nunca se hizo. Tampoco pudimos instalar una plataforma ascensor para discapacitados motrices, que podían subir sin depender de nadie a boletería y sala, pero había que cortar un metro de los tres escalones. Las telas que recubren las paredes, chorreadas de múltiples inundaciones, tampoco se podían cambiar, porque eran “históricas”. Creo que ser monumento histórico es un problema, porque se usaban criterios muy restrictivos de la “conservación”. Habría que decidir qué es lo que hay que conservar, que es lo que “constituye” el monumento histórico.

—¿Tenían una metodología para el ensayo?

—Los ensayos comenzaban dos meses antes de la fecha de estreno, seis días por semana, seis horas por día, de acuerdo al convenio de actores. Podían ensayar menos horas o menos días si el director lo consideraba mejor, pero bajo su responsabilidad. Y la metodología del ensayo y su desarrollo las definía el director. El área de producción trabajaba para coordinar a las distintas áreas a fin de que las necesidades planteadas se cumplieran a tiempo y prevenir inconvenientes.

–¿Entre Claudio y vos había alguna separación en las funciones o trabajaban en equipo?

–Trabajábamos en equipo. La programación era una sola y tenía que tener las características que hablamos, si una obra era muy intimista, la otra no tenía que ser igual. No nos parecía bien que todas las obras tocaran en la misma tecla, digamos. Después que ponés los nombres de los actores estás definiendo cosas importantes de la puesta. Ahí se va conjugando todo. Los bocetos de vestuario se ajustaban. Antes de empezar los ensayos, todos esos aspectos estaban ya resueltos. Del ensayo podían salir algunas correcciones. O alguna necesidad de escenografía.

–¿Ustedes participaban?

–Nosotros participábamos, casi siempre en las primeras conversaciones, o cuando algo no fluía, si no todo tenía sus caminos normales por donde iba sin nuestra intervención. En general éramos parte de una reunión en el primer ensayo, donde conocíamos a todos los integrantes del grupo, les dábamos la bienvenida y después veíamos dos o tres ensayos de cada obra. En general, al mes de ensayos y 10 días antes del estreno. Volviendo a los informes de gestión, en el año 2010, pudimos exhibir algunos resultados alentadores: se totalizaron 809 funciones, que tuvieron 122.541 espectadores. Y del público total del Teatro Cervantes, 70 % estuvo en nuestras salas y 30 % en las provincias. Los eventos de ese año fueron el Festival Internacional de Títeres, –cogestionado con Libertablas– donde se presentaron 23 espectáculos de Argentina, Francia, Ecuador, Hungría, México, Perú y Uruguay, que también hicieron funciones en ECUNHI, Centro Cultural Nuestros Hijos, Casa Cuna, Hospital Garrahan y Comedores y Centros comunitarios. Teatro por la Identidad, conmemorando su 10° aniversario. En ese marco se realizaron homenajes, conferencias y talleres referidos al tema; y Teatro del País. Dando comienzo a este evento, promovimos la realización de un Encuentro de Directores de Teatros Públicos, al que asistieron 23 dirigentes de Teatros nacionales, provinciales, municipales, del Complejo Teatral de la Ciudad, y el director del Instituto Nacional del Teatro. Se proyectaron diversas actividades de intercambio, comunicación y unificación de la información técnica de los teatros del país. En el orden internacional, el espectáculo del TNC, *Trans-Atlántico*, presentado en nuestras salas en 2009 y 2010, fue invitado a participar del 9° Festival Internacional Gombrowicz, realizado en Radom, Polonia, en octubre 2010, obteniendo tres

premios: Mejor espectáculo, Mejor director: Adrián Blanco; y Mejor actuación: Gustavo Manzanal. Esta obra constituye la única excepción a nuestra regla de autores argentinos, latinoamericanos o españoles, pero la hicimos teniendo en cuenta que el autor vivió y produjo durante casi 25 años en nuestro país y ejemplo fundamental de eso, es la obra mencionada. Salieron del país *Rodolfo Walsh y Gardel*, la obra de David Viñas, que se presentó en la ciudad de Asunción, Paraguay. *Las Primas o la voz de Yuna*, presentado ese año en la Sala Caviglia, recibió invitación para presentarse en 2011 en el Ciclo de funciones del Teatro Gala de Washington, USA, que se caracteriza por la difusión del teatro latinoamericano; y *El bululú* fue invitado al Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, España. La crítica y organizaciones teatrales distinguieron los trabajos presentados por el TNC con 7 premios y 28 nominaciones. En otro orden de cosas, hacia adentro del teatro, luego de múltiples gestiones en diversas áreas del Estado, se mejoraron las condiciones laborales del personal, incorporando a la planta transitoria ciento diez agentes que se desempeñaban en el Organismo contratados bajo la modalidad de locación de obra. Para lograr este objetivo, se nos otorgó un aumento presupuestario de \$ 2.000.000 y una reasignación de partidas de \$ 1.000.000. Se completaron las obras de renovación del ingreso por Córdoba 1155. Tres empleados del teatro fueron seleccionados por el Ministerio de Cultura del Gobierno de España, en el marco del programa “Ayuda para la formación de profesionales iberoamericanos” en el Centro de Tecnología del Espectáculo, en Madrid. Los tres becados cumplieron con sus cursos. Se mejoraron equipamientos técnicos de iluminación y sonido, comunicaciones y accesibilidad para personas con discapacidad. Y en dos oportunidades tuvimos el honor de recibir a la Sra. Presidenta de la Nación, Dra. Cristina Fernández de Kirchner: el 6 de abril, en ocasión de la presentación del Programa de la Anses “conectarigualdad.com.ar” y el 11 de agosto para las Jornadas “La justicia en el Bicentenario”, organizada por la Unión Empleados Judiciales de la Nación.

–¿Cómo siguió el año 2011?

–En el 2011, se cumplía el 90 aniversario del Teatro Cervantes. Fue un año de un espectacular crecimiento. En el informe del año anterior habíamos anunciado el lanzamiento de tres nuevos programas: Eran El Cervantes en los Sindicatos, para llevar nuestros espectáculos a las organizaciones sindicales que tengan salas; El Cervantes va a la Escuela, con espectáculos para los distintos niveles escolares, que se puedan hacer fácilmente en los establecimientos

educativos, y El Cervantes en el Cervantes, porque muchos trabajadores del TNC, además de sus tareas, hacen teatro, títeres, música, etc. y quisimos abrir un espacio para esas manifestaciones. El Cervantes en los Sindicatos, arrancó trabajosamente, hicimos solo 5 funciones y 1220 espectadores.

-¿Cómo nació El Cervantes en el Cervantes?

-Nació porque un trabajador del área de prensa, Enrique Iturralde, con otros compañeros, estaban preparando una obra y vino a verme para preguntar si el Teatro podía prestarles algunos elementos y si podía haber un espacio para hacer alguna función. Ahí se me ocurrió decirle que individualmente no lo veía. Que me ayudara a generar un proyecto que pudiera ser para cualquier empleado del teatro. Enrique colaboró mucho para organizar esa primera edición del programa, que no pretendía tener muchos espectadores, era un programa para que los trabajadores del teatro, que en muchos casos, además de sus tareas hacían teatro, títeres, música, pintura, escultura, etc. tuvieran, en su lugar de trabajo, un espacio para mostrar sus creaciones artísticas y también para que sus compañeros los pudieran conocer de otro modo diferente al del trabajo cotidiano. Fue muy importante en ese sentido. Comenzó muy felizmente: ese primer año se mostraron 13 funciones de seis espectáculos de teatro, música, cine y tres exposiciones de artes plásticas. Fue creciendo año a año, se anotaban en marzo todos lo que querían participar y se les daban las fechas. Se hizo de todo, cine, música, murgas, exposiciones de plástica, de fotografía, de escultura. Podía ir el público en general. Ibas al teatro y había una exposición que era de El Cervantes en el Cervantes. Y funcionó muy bien a nivel interno, la gente estaba muy contenta y descubrían cosas que no sabían uno del otro. Yo recuerdo muy especialmente a una piba que siempre la veía muy tímida y cuando la vi cantando, sacaba una energía que jamás me imaginé que tenía, arrolladora. Eran empleados de distintas áreas. Se hizo de todo.

-¿Qué otras actividades realizaron?

-El Cervantes va a la Escuela pretendía la conquista de nuevos públicos. Que los niños de las escuelas se familiarizaran con ver teatro y logramos cogerlo con el Ministerio de Educación de la Nación. Realizamos en el año 122 funciones que llegaron a 25.127 alumnos. La suma de los planes federales fue de 391 funciones y 77.043 espectadores. El total de las actividades del Teatro, totalizó 927 funciones y 174.052 espectadores, que merecieron 14 premios y 21 nominaciones para artistas que intervinieron en ocho espectáculos. En Teatro del país, en

cogestión con el Instituto Nacional del Teatro, se presentaron 18 espectáculos y la presencia del público iba aumentando. Ese año presentamos dos libros sobre el Teatro Cervantes: *El Cervantes, ideas de Teatro Nacional*, de Alberto Wainer, un libro de opinión, una reflexión sobre distintos momentos de la historia del Cervantes y por otra parte *Historia del Teatro Nacional Cervantes. 1921-2010*, una minuciosa investigación de Beatriz Seibel sobre todas las actividades realizadas por el Teatro desde su creación, que fue editado por el Instituto Nacional del Teatro. Y también inauguramos en aquel momento nueva página web, donde se podía consultar un calendario que informaba las actividades programadas en todo el país para cada día, una síntesis histórica del Teatro y, gracias al trabajo de Beatriz, toda la programación, desde su creación en 1921 hasta ese momento, con nómina de los artistas participantes en cada obra, fotografías, otras informaciones y un buscador de obras y artistas. Ese año se fortaleció mucho el área de sistemas con la adquisición de nuevos servidores, computadoras y licencias de *software* y una red informática que comunicó a todas las áreas. Se implementó una intranet donde los empleados podían consultar normas, resoluciones, procedimientos, planillas, formularios y demás información para mayor eficiencia en el trabajo. Y se implementó un *software* de seguimiento de documentación: Com-Doc, para la gestión de documentos, notas, expedientes, circulares, etc. y se capacitó a los agentes para el uso de estos sistemas.

—¿Cómo organizaron los planes? ¿Tenían un equipo de gente?

—Bueno, creamos una oficina pequeña, cuya jefa fue la Asesora gubernamental Silvia Méndez —gran colaboradora de toda nuestra gestión—: la Unidad de Planificación y Control de Gestión, dependiente de la Dirección general. Tenía cinco o seis personas y ahí, con nuestras líneas generales, se diseñaban y planificaban la organización y los pasos de los nuevos programas, y posteriormente se controlaban sus acciones y sus resultados. Estaban además de Silvia, Gabriel Cosoy, Rubén Ballester, Carolina Desinano y otros empleados. Se elaboraban allí los procedimientos y las estadísticas, que fuimos modificando y mejorando en su presentación. Por ejemplo, nos resultaba de mucha utilidad, recibir cada semana los datos generales de cada espectáculo de todos los planes, comparados con los datos del año anterior a la misma fecha. Se detectaban rápidamente las caídas y crecimientos de cada plan. Cuando detectábamos fallas, se investigaban las causas y había especialistas que en conversación con todos los implicados, trataban de hacer más eficientes las distintas actividades

y mejorar los sistemas de control. Y luego, todo el personal de la Dirección de Producción, que era la encargada de la ejecución. Allí teníamos una adjunta del Director de producción, Silvina Rodríguez, representante de la Dirección General en el área, para tener un vínculo rápido y eficaz, porque se trata de una tarea de gran movilidad, donde aparecen con frecuencia problemas imprevistos que necesitan decisiones urgentes y atinadas.

–Contame cómo surgió el Programa El Cervantes en las Escuelas.

–Escuelas al Cervantes fueron siempre, históricamente. Nosotros largamos el plan de ir a las escuelas porque a medida que el Teatro empezó a funcionar, fueron llegando pedidos de escuelas del conurbano que no tenían para pagar los colectivos, que salían un dineral, por lo que nos pedían ayuda para el pago de los colectivos, y por otro lado para sacar a los chicos de la escuela, había que hacer una cantidad de trámites engorrosos. Yo dije: hagamos al revés, vayamos nosotros a la escuela y ellos se ahorran el problema y el dinero de sacar a los chicos de la escuela. El programa se llamó El Cervantes va a la Escuela. Comenzamos gestionando nosotros las escuelas que nos querían recibir, hasta que en una charla, una amiga, Paula, me ofreció un contacto en el Ministerio de Educación, Pablo Urquiza. Hablamos con él y se entusiasmó con el proyecto. Nos programó una entrevista con el Ministro, Alberto Sileoni, que también se entusiasmó y empezamos a funcionar coordinadamente. Ellos programaban nuestras visitas a la escuela, nosotros iríamos preparando espectáculos para los tres niveles educativos: Jardín y primeros grados; niños más grandes, de últimos grados; y secundaria. Y ponían una combi para el transporte del grupo y la utilería y breve escenografía hasta la escuela. Ellos a su vez nos proporcionaban una serie de temas que eran de interés para la escuela para cada año. Así aparecían cuestiones como el *bullying*, los derechos del niño, aniversarios –de la Guerra de Malvinas, de la reinstauración de la democracia–, la aceptación de las diferencias, etc. Nosotros cada año elegíamos alguno de esos temas y armábamos los espectáculos. En el 2011, preparamos para el año siguiente un espectáculo sobre las islas Malvinas que se llamaba *Islas de la memoria*. Era un trabajo hecho con la Universidad de Lanús, que tiene un Observatorio Malvinas, y muchísimo material sobre el tema, cartas de familiares y soldados, etc. El espectáculo tenía dramaturgia y dirección de Julio Cardoso, un ex alumno de dirección de la EMAD, muy talentoso, lamentablemente fallecido, demasiado joven. Había visto varios espectáculos suyos y además Malvinas era un tema amado por

él. Había hecho dos documentales sobre el tema y una exposición de objetos de los soldados de Malvinas. Y ese año dirigí en el Teatro del Pueblo, el otro espectáculo mío del período Cervantes, *Spaghetti*¹²⁸. Carlos Pacheco en una nota de *La Nación* del 7 de mayo de 2011, que tituló “Rubens Correa, feliz teatrista todo terreno” decía: “...En su carrera pocas veces, como director, transitó autores extranjeros. No por desinterés sino porque, indudablemente, le interesaba y le interesa transitar, a través del teatro, problemáticas más ligadas con el mundo social y político local. Hoy Rubens Correa, actual director del Teatro Nacional Cervantes, se apresta a estrenar en el Teatro del Pueblo, *Spaghetti*, una pieza de Gabriel Pasquini y Mariano Cossa. Dos cuestiones lo conmueven cuando habla de esta experiencia. Por un lado, se trata de un material del hijo de Roberto Cossa, al que conoce desde pequeño y con quien ha trabajado en otros espectáculos, con Mariano como músico. Por otra parte, la obra remite a un mundo que a Correa lo provoca y mucho: el Renacimiento. ‘Es que esa época siempre me ha parecido impresionante y muy bisagra en la historia de la humanidad’ –cuenta el director–. Se empieza a ingresar en el capitalismo, con todo lo bueno y lo malo que eso tiene. (...) se sale de ese dogma en el que todo lo explicaba la Iglesia y comienza un interés por la vida real y por la investigación científica. Ahí se sientan las bases de un arte que toma al hombre como protagonista”. Alberto Catena en su crítica dijo, entre otras cosas: “... El texto es sólido, está escrito con vuelo... Los personajes están bien delineados y cada uno es congruente con su conflicto o su función en la obra. El elenco combina actores de larga trayectoria con gente más joven. Todos se desempeñan en un nivel de mucha idoneidad, en especial Héctor Bidonde, como un Leonardo bastante parecido al que nos ha transmitido el conocido autorretrato del creador renacentista y Alejandra Balado, en el sugestivo papel de la cocinera, que en la vida real llevó el nombre de Battista di Villussis. La escenografía, configurando ese ámbito mezcla de taller, laboratorio y cocina medieval que pide el texto es excelente. Del mismo modo, la iluminación con su difusa luz de época y la música muy inspirada contribuyen a los climas adecuados. Se sobreentiende que todas estas virtudes no hubieran podido concretarse a fondo ni plasmarse en un espectáculo armonioso, sin la talentosa conducción de Rubens Correa, que se anota con esta versión un galardón más a su larga lista de aciertos artísticos”.

–Seguí contándome sobre el año 2011.

–En ese año también vencía nuestro nombramiento al frente del Teatro Nacional Cervantes. La norma establecía que el Director y Subdirector del

Teatro serían nombrados por decreto, a propuesta del Secretario de Cultura, por un período de dos años, el que podría renovarse por otro período igual. El Secretario de Cultura quería que siguiéramos en funciones, pero no estaba prevista ninguna renovación más allá de los cuatro años. Así que pidió la modificación del decreto para que fuera posible continuar más allá de los cuatro años, decreto que se demoró un montón de tiempo, donde también se pedía la jerarquización del organismo. Se consiguió lo primero, pero no lo segundo, que fue denegado por el ministerio de Economía. Por esta época, me llamó y vino a conversar conmigo, Ezequiel Gómez Jungman. En la charla me preguntó si yo era el actor que había actuado el monólogo de Masetti allá por 1959, y me contó que, con un grupo, habían hecho una larga investigación y estaban haciendo una película sobre él. Que en esa película se leían testimonios. Me preguntó si me gustaría participar, poniendo la voz de Rodolfo Walsh. Me encantó y les dije que sí. Al tiempo, me llamaron para grabar los textos de la película. Fueron muy amables y cariñosos conmigo. Después me invitaron al estreno, donde ellos y otros oradores resaltaron la figura del periodista, su compromiso con sus ideas y su final en el monte salteño. Me regalaron una copia de la película que se llama *Arriba los que luchan*, en alusión al libro *Los que luchan y los que lloran*, dirigida por Ezequiel y Claudia Righetti Abigó. La película me gustó, hay una valiosa investigación, está comprometida con sus ideas y muy bien resuelta cinematográficamente. Yo, aparte, me quedé pensando en que muchas veces historias del pasado han vuelto a mi vida transformadas y conformando una especie de cierre para ellas.

—¿Qué podés destacar del año 2012?

—El 2012 se pareció al año anterior: las cifras totales fueron 1013 funciones, 171.537 espectadores. El Cervantes va a la Escuela presentó tres espectáculos bellos: *Manifonías*, *El molinete*, e *Islas de la memoria*, el espectáculo sobre Malvinas. Sileoni fue a verlo, le encantó y terminó llorando de emoción. Lo quiso programar también al año siguiente para Universidades y Colegios en el Centro de la Memoria. De ahí el programa con las escuelas fue creciendo mucho. Realizó 159 funciones con 22.715 alumnos, en escuelas de cuatro provincias, fundamentalmente en zonas carenciadas, incluidas escuelas rurales. Ese año logramos comenzar, casi finalizando el año, el 7 de noviembre, un programa que veníamos preparando para llegar a los pueblos pequeños, aspirando a la inclusión de nuevos públicos. Ese día, con la primera función de *El Martín Fierro*,

se inició en Ceibas, un pueblo de 1400 habitantes de la provincia de Entre Ríos, El Cervantes por los caminos.

–Contame cómo implementaron ese programa.

–Primero definimos el proyecto: una compañía que fuera a una provincia y recorriera las pequeñas poblaciones, sin tener que volver a Buenos Aires. Que pudiera hacer funciones en un teatro, o en un salón, o en la calle. Pero que los habitantes de esos pueblos tuvieran la posibilidad de acceder al teatro gracias a “su teatro”, el único Teatro Nacional de la Argentina. Necesitábamos encontrar el espectáculo popular que iniciaría este programa, hasta que apareció la idea de *El Martín Fierro*, en la versión que Claudio estrenara con la Banda de la Risa en el año 1995. Era el espectáculo que buscábamos. Elegimos a Tony Lestingi, director con experiencia en formas populares del teatro argentino, para conducir ese primer espectáculo. Hacía falta ahora armar una compañía de actores, que manejaran técnicas de humor y de circo, que cantaran, bailaran, actuaran y tocaran algún instrumento, con la frescura y la destreza que requiere un proyecto como este. Hicimos un llamado público. Se presentaron 540 currículos y se hizo una preselección de 150 actores y actrices que participaron de audiciones personales. A su término, luego de cuatro días de intenso trabajo se seleccionó a los tres actores y una actriz que, con asistente, productor y técnicos integraron esta compañía. El 7 de noviembre se inició un itinerario de 40 días por los caminos de la provincia de Entre Ríos, en los que el joven elenco realizó 29 funciones con la presencia de 8329 espectadores, muchísimos de los cuales se acercaban a manifestarles que veían teatro por primera vez en sus vidas. Se cogestionó con el Ministerio de Cultura y Educación de Entre Ríos, que asumió el riesgo de esta primera experiencia, de la que todos tuvimos mucho que aprender y analizar. Este proyecto nos reafirmó en nuestra utópica voluntad de llegar a todos los habitantes de la dilatada geografía argentina. En el Marco del Proyecto Federal del Teatro Nacional Cervantes, se realizó una vez más el ciclo Teatro del País donde 15 espectáculos de distintas provincias presentaron 17 funciones en las Salas del Teatro en Buenos Aires y cuatro en el Teatro del Centro Cultural de la Memoria “Haroldo Conti” –ex ESMA–, en base a un convenio de colaboración firmado entre ambos organismos.

–Volviendo al tema de los espectáculos o los programas. ¿Se asignaba un presupuesto o se le asignaba prioridad al tema artístico?

–Nosotros teníamos un presupuesto anual. Ese presupuesto se detallaba por rubros, entonces con el total del presupuesto se debían cubrir todas las producciones y planes previamente calculados como por ejemplo: diez obras para adultos y dos para niños en las tres salas, cinco planes federales de coproducción con las provincias, tres obras que se iban a hacer en las escuelas, una para los sindicatos, salarios de esas actividades, así como también los gastos de logística de las giras, pasajes, transportes de actores y de escenografías y una previsión de gastos eventuales, etc. Pero eso no implica que no tuviera prioridad lo artístico. Con respecto a las giras, nosotros teníamos convenios de colaboración con todas las provincias, y con muchas universidades, sindicatos, municipalidades, etc. Por ejemplo, si un espectáculo iba en gira a Catamarca, la co-producción con la provincia significaba que ellos pagaban el alojamiento y la comida del equipo de actores, técnicos, productor y asistente, el transporte interno –si se hacían varias ciudades–, los teatros donde se actuaba y la información a los medios de prensa, coordinada con el área de prensa del Teatro. Nosotros pagábamos los pasajes, terrestres hasta 500 km y aéreos a mayor distancia y el transporte de la escenografía y los salarios de todos esos trabajadores. En síntesis, poníamos el espectáculo en el lugar. La recaudación creo que era 50 y 50. En el caso del Cervantes por los caminos, la organización preveía que la compañía se asentara por un tiempo en la ciudad que tuviera más infraestructura y hotelería de una zona, como “cabecera”. De allí, en viajes breves, se iba a los pueblos chicos, cercanos a esa ciudad, luego se trasladaban a otra ciudad cabecera y así.

–Significa que había una elección artística dentro de un presupuesto asignado.

–La elección era fundamentalmente artística. Los distintos planes eran un proyecto artístico y cultural. El tema económico definía cómo y cuánto se hacía, cómo se gestionaba y se llevaba a cabo. Los distintos planes tenían particularidades, pero en general nosotros poníamos bastante más que las provincias. Nos aliviaban un poco el costo de las actividades. En el caso de las escuelas, el ministerio programaba las escuelas, la misma escuela a la mañana y

a la tarde y ponía una combi que llevaba al elenco, la escuela ponía el almuerzo. Nosotros poníamos el espectáculo, con sus salarios y redactábamos el material didáctico para que las maestras trabajaran el tema en clase, antes y después de la función. En los Planes de Coproducción, el Cervantes ponía los salarios de todo el equipo, pasajes y los materiales y realización de la escenografía, utilería y vestuario, que se hacía en la provincia, o sea que esa plata quedaba en la provincia y ellos pagaban el alojamiento y comida del director que estaba los dos meses allí y del escenógrafo, vestuarista, iluminador, etc. que viajaban en dos o tres oportunidades por pocos días, lugar de ensayo y teatro de estreno una semana antes y durante la gira regional del espectáculo, la provincia ponía el transporte y los municipios, sala, alojamiento y comida. Nosotros co-gestionamos mucho, siempre con organismos públicos, la provincia o la municipalidad o una universidad. En muy pocas oportunidades con privados.

–¿Las funciones para los colegios y los sindicatos eran gratuitas?

–Sí, las funciones, en los planes El Cervantes va a la Escuela, el Cervantes en los Sindicatos y el Cervantes por los caminos, eran gratuitas. Porque eran parte de un Plan de formación y consolidación de nuevos públicos.

–¿Cómo siguieron el año 2013 y 2014?

–Al año siguiente, 2013, El Cervantes va a la Escuela volvió a tener un gran crecimiento. Visitó 114 instituciones educativas de 38 localidades de dos provincias y se pasó de 158 funciones a 246 y de 23.000 alumnos a casi 35.000. El Cervantes en los Sindicatos fue creciendo lentamente. El primer año sólo logramos hacer unas funciones en el Teatro de UOCRA, que en esos momentos programaba un hombre joven y muy entusiasta, Gastón Barral. El segundo, hicimos funciones en casi todos los teatros de los sindicatos, en Capital, la Asociación Bancaria, Luz y Fuerza, UOCRA, ATE, etc. Gastón nos comentó que se estaba armando la Intersindical de cultura de la CGT, y que iba a tratar de programar una reunión para ver si podíamos organizar algo. De ahí salió un proyecto bárbaro: tomando el modelo de los planes federales de coproducción, nos propusieron hacer lo mismo. Me acordé de una obra que había visto en los ochenta, cuando se estrenó: *Las Obreras*, de María Elena Sardi, sobre la primera huelga de mujeres obreras de la industria textil, en 1904 en Avellaneda. Les propusimos eso, se re engancharon, nos pidieron que

las dos actrices principales fueran profesionales y el resto elegidos por *casting* entre los sindicatos integrantes de la Inter-sindical de cultura. Empezaríamos en los teatros y salones de los sindicatos de capital y Gran Buenos Aires. Se hizo el *casting*. Para los roles protagónicos convocamos Luisa Kuliok y Rita Terranova y la dirección fue de Joaquín Bonet. Se realizaron 15 funciones en tres teatros sindicales, que totalizaron más de 2.000 espectadores a lo que debemos agregar una función organizada por UPCN para 1.500 delegados en el Teatro Coliseo. Y se nos terminó el año. Ellos estaban muy entusiasmados y vinieron a charlar con nosotros para ver si el año próximo lo podíamos hacer en el interior del país. Dijimos que sí y en las provincias tuvo un gran crecimiento. En el 2013, intentamos también un plan en cárceles, que hizo 16 funciones con 789 asistentes, pero cuando hubo un cambio de funcionarios del área, discontinuó por demasiadas dificultades. El INET –Instituto Nacional de Estudios de Teatro– que funciona en la esquina del Cervantes y depende de la Dirección de Museos, posee una salita, la Trinidad Guevara, que está en la planta baja y estaba bastante deteriorada. Conversamos con su directora e hicimos un convenio de uso. Nos hicimos cargo de una serie de necesidades de acústica, iluminación y sonido. A cambio la comenzamos a usar los viernes, sábados y domingos, que el Instituto está cerrado, y la programamos con diversos ciclos a partir del 2014. Habíamos anunciado que ese año nos gustaría iniciar una primera tímida gira por Latinoamérica. Este proyecto se concretó. *Islas de la Memoria. Historias de guerra en la posguerra*, que inicialmente preparamos para las Escuelas, realizó 14 funciones en 12 localidades de 5 países: México, Cuba, Nicaragua, Honduras y Costa Rica. Para que esto fuera posible colaboraron la Cancillería, el Observatorio Malvinas de la Universidad Nacional de Lanús y las Embajadas Argentinas en México, Cuba y Honduras. Queremos destacar al elenco, que tuvo que realizar tres funciones improvisando utilería, sin vestuario ni escenografía, por inconvenientes aduaneros en México y en Costa Rica. Esta primera gira, con sus dificultades, nos permitió aprender mucho para después. Los números de funciones y espectadores siguieron creciendo. El total del año fue de 1197 funciones y 192.181 espectadores, correspondiendo al Cervantes Federal 628 funciones y 99.265. Por primera vez teníamos más espectadores en el resto del país que en nuestras salas. El año siguiente, 2014, las funciones y espectadores en nuestras salas se mantuvieron en más o menos las mismas cifras del 2013, pero sumamos dos novedades: el Festival de Teatro Latinoamericano que nos trajo 12 espectáculos de 9 países hermanos y el ciclo Autoras Argentinas que programamos con la colaboración

de Patricia Suarez y Adriana Tursi y nos permitió hacer conocer –de modo semimontado– 20 obras de autoras, tres funciones cada una. Además, se organizaron charlas, reportajes públicos y mesas redondas sobre las pocas “pioneras” y la reciente y feliz incorporación masiva de las autoras a la vida teatral argentina. Los distintos Planes Federales por su parte, sumaron 540 funciones y 109.065 espectadores. Entre ellos, la temporada de *El conventillo de la Paloma* en el Teatro Mar del Plata de la ciudad homónima; el Plan Federal de Giras con 10 espectáculos de nuestra producción realizó 234 funciones que convocaron a 56.492 espectadores en 59 localidades de 12 provincias, lo que significó un crecimiento respecto del año anterior de 76 funciones y de 26.435 espectadores. En el área Federal queremos destacar las presentaciones de dos obras estrenadas el año anterior: *Las obreras* realizada en coproducción con la Inter Sindical de Cultura de la CGT, –que simbolizó nuestro intento de acercar nuestra actividad a los trabajadores organizados–, creció desde las 16 funciones en teatros sindicales de Capital y 2.000 espectadores de 2013, a 23 funciones y 13.454 espectadores, casi 600 espectadores por función, en gira por 20 localidades de 12 provincias. Mientras *Las Putas de San Julián*, –teatralización del episodio histórico recogido por nuestro querido Osvaldo Bayer en su libro *Los vengadores de la Patagonia Trágica*–, en la que, además, actuaba, concretó 47 funciones en 27 localidades de 8 provincias y convocó a 13.697 espectadores.

–En el año 2015 se iba acercando el final de tu gestión.

–Así es, antes de iniciar la reunión de prensa donde presentaríamos, como siempre, los resultados del año 2015, quise plantear una especie de charla previa, un prólogo, donde contextualizar aquel momento de mi vida, anticipando que ésta sería mi última reunión de prensa. Aclaré que en 2014, siendo Secretario de Cultura Jorge Coscia, le había anticipado, que al vencer mi contrato, en enero de 2015, no deseaba continuar en la dirección del teatro, porque de alguna manera el proyecto que teníamos al comenzar nuestra gestión y que se fue enriqueciendo en la práctica de esos años ya se había concretado y sintetizado en los distintos Planes que fueron enriqueciendo la programación de las salas de nuestro edificio histórico y del Programa Federal y tal vez ya era necesaria una nueva mirada que atendiera a otras problemáticas, pero fundamentalmente, porque en marzo de 2015 cumpliría 80 años y quería dedicar mi tiempo a otros “temas pendientes”. Luego vino el cambio de la ex Secretaría de Cultura al rango de Ministerio y el cambio de funcionarios que

conllevó. Las nuevas autoridades me plantearon que no les parecía bien tener que nombrar un nuevo director por 10 meses que faltaban hasta el cambio de gestión y Claudio no quería hacerse cargo de la dirección. Me pareció razonable y acepté continuar hasta el 10 de diciembre. El resultado de las elecciones llevó a un cambio de signo político. Cuando las futuras autoridades de Cultura se conectaron con nosotros, antes del 10 de diciembre, nos manifestaron su acuerdo con nuestra gestión y nos ofrecieron continuar hasta la finalización de nuestro contrato, en enero de 2017. Yo agradecí el ofrecimiento, pero aclaré que no quería continuar en el cargo, aunque sí colaborar a una buena transición. Respecto de las actividades del 2015, quiero comenzar resaltando que en el total anual el Teatro Nacional Cervantes realizó 1317 funciones que convocaron a 220.697 espectadores. Ambas cifras son records absolutos en las actividades registradas del Teatro, e implicaban un crecimiento de más de 200 funciones y casi 30.000 espectadores más que el año anterior. De ese total, las salas del TNC concretaron 631 funciones con 91.928 asistentes y los distintos Planes Federales totalizaron 672 funciones y 126.339 espectadores. Y se hicieron en gira internacional 14 funciones que sumaron 2430 espectadores. Esto implicó en el caso de nuestro edificio histórico, la presentación de 14 producciones propias para adultos y dos para niños, más el Ciclo de radioteatro, el Ciclo de Poesía argentina en escena, las actividades de Extensión Cultural, El Cervantes en el Cervantes, Teatro x la Identidad, diversas funciones especiales, además de funciones de los cuerpos estables y otras actividades realizadas con el Ministerio de Cultura de la Nación, como el importante Foro Internacional Emancipación e Igualdad. Yendo ahora al Programa Federal, el Plan de Giras Nacionales llevó 10 espectáculos a 12 provincias y un espectáculo en temporada de verano 2014/2015 en Mar del Plata. En El Cervantes por los caminos estrenamos *El Fausto Criollo*, segundo espectáculo del plan, destinado a volver a los pequeños pueblos donde ya había estado *El Martín Fierro*, que, por su parte, continuó todo el año y también viajó al exterior. Se concretaron siete Planes Federales de Coproducción, uno de los planes, con Mar del Plata, que se estrenó el 18 de diciembre y continuaría en toda la temporada de verano; funciones y espectadores que figurarían en el informe del año 2016. El Cervantes va a la Escuela presentó tres espectáculos en escuelas carenciadas del gran Buenos Aires y totalizó casi 45.000 niños y adolescentes que vieron teatro en su escuela. El Cervantes en los Sindicatos totalizó 14 funciones en cinco provincias con 6484 espectadores, un promedio de casi 500 espectadores por función. O sea que las actividades de la sala y de todos los Planes Federales se cumplieron

normalmente. Y concretamos todavía un nuevo Plan Federal que fue el Elenco Federal, con actores de siete provincias diferentes, que estrenó *La República Análoga*, texto de Arístides Vargas dirigido por el autor, que realizó 18 funciones en gira. Según los actores intervinientes fue para ellos una experiencia muy interesante y enriquecedora.

—¿Cómo resolvieron el final de la gestión?

—El Secretario de cultura y creatividad de la Nación, Enrique Avogadro, volvió a hablar con nosotros, no tenían todavía los nombres de nuestros sucesores y nos solicitaron la colaboración por un tiempo, ya que tenían que resolver otros problemas más urgentes. Acepté continuar por un tiempo breve, que estimé hasta mi cumpleaños 81, en marzo. Antes de esto, habíamos preparado —en carpeta— la primera parte de la programación 2016, como una colaboración a las nuevas autoridades, para que el Teatro no estuviera parado hasta que pudieran plantear la suya. Centramos el trabajo en todo lo relacionado con la continuidad de las contrataciones del personal, de los concursos para pasar a la planta permanente y las designaciones de los que ya habían concursado. Luego supimos que el futuro director sería Alejandro Tantanián, y que asumiría recién en enero de 2017. Se comenzó a trabajar con el Ministerio de Cultura en una transición ordenada. Y tuve también una reunión o dos con Alejandro Tantanián. Pensamos la continuación de la programación 2016 y el 6 de julio, presenté la renuncia, en una charla con Avogadro, que me fue aceptada en esa fecha y a fines del mes de septiembre se concretó mi jubilación. Claudio continuó hasta fin de año y con su gentileza de siempre, me invitó a participar de la reunión del informe de la gestión 2016. Dijo: “Estamos con Rubens sentados nuevamente en esta conferencia, porque a pesar de su renuncia, ‘Nuestra Gestión’ estuvo siempre inspirada en ideas compartidas que seguirán dando sus frutos hasta fin de año. Por eso quise invitarlo a este último encuentro anual con amigos, artistas y prensa”. Presentación que agradezco y sobre esa base, doy en este libro una breve referencia del resultado de las actividades. Hubo en el total de las actividades de 2016 del teatro 1119 funciones, que sumaron 192.018 espectadores. 86.787 vinieron a las 584 funciones realizadas en las salas de la sede histórica y 105.231 asistieron a las 535 funciones que tuvieron lugar en los distintos planes federales. Y totalizaron en los más de 9 años de “nuestra” gestión 8979 funciones y 1.508.024 espectadores. Todo, en ese año, tuvo un carácter de provisoriedad,

que no facilitó la gestión. Por todo esto nos pareció un logro importante estar casi en las mismas cifras del año anterior y que todos los planes federales, volvieran a estar presentes en las actividades del TNC. Una breve digresión sobre El Cervantes por los caminos. Fue frecuente que *El Fausto Criollo*, además de ir a los lugares por donde había pasado *El Martín Fierro*, también viajaran a otros lugares muy pequeños como Parajes El Sosneado, Punta del agua, o Jaime Prats. El productor que viajó con el elenco, y que presentaba el informe de novedades de cada función escribió, en un caso: “La función se realizó en el salón de un viejo almacén de ramos generales. Se agradeció la presencia del TNC debido a que nunca había estado por el paraje una obra de teatro”. Y en otro: “La función se realizó en la Escuela... con la participación de alumnos, docentes y público en general, que se trasladaron de otros departamentos de la provincia. Se agradeció la presencia del TNC debido a que nunca había estado por la zona una obra de teatro”. Y en otro: “La función se realizó en el *hall* de la Escuela primaria del pueblo con la presencia de alumnos –que se albergan en la misma institución por ser de parajes lejanos– y los docentes a cargo”. Saber estas cosas siempre nos llenó de felicidad y por eso lo compartimos con ustedes. Como siempre, recibimos el apoyo de la prensa y la crítica, que agradecemos con el corazón y queremos resaltar que en el 2016 se recibieron 32 premios y 54 nominaciones. En la última temporada de nuestra gestión, los empleados pidieron permiso y restauraron e iluminaron un salón que estaba feo, y allí, dentro de las actividades de El Cervantes en el Cervantes armaron una exposición de plástica donde participaron 28 trabajadores, yo estuve también con unos cuadritos, 28 personas del teatro que presentaban pinturas, esculturas, fotografías o instalaciones. ¡Un montón! Fue muy bueno ese proyecto y unió mucho a nivel interno. Para el mejoramiento técnico del teatro, se adquirió una nueva consola de control de iluminación escénica para la sala Orestes Caviglia, elementos de seguridad y protección personal, se realizaron mejoras en los talleres de Escenografía y Maquinaria, etc. En la sala mayor estaba prevista la actualización de la instalación eléctrica de las varas de iluminación durante el mes de enero de 2017. Se continuaron ejecutando las etapas de los proyectos de readecuación eléctrica y climatización del edificio, finalizando todo lo relacionado con la compra e instalación de las nuevas calderas. La Unidad de Planificación y Control de Gestión, prestó colaboración al área de Recursos Humanos para el avance de los procesos de selección, así como para la elaboración de distintos informes solicitados por el Ministerio de Cultura o el Ministerio de Modernización, en función de la revisión integral de los cargos del

organismo, los contratos de trabajo y los procesos de selección de los agentes. Y se colaboró activamente en la organización y selección de espectáculos para el II Festival Latinoamericano de Teatro y el Ciclo del Bicentenario de 1816, además de las acciones de seguimiento y control de gestión. También, y pese a las dificultades de este particular año de transición se desarrollaron nuevos procedimientos para diversas necesidades del Teatro. Solo restaría informar que esta gestión fue la encargada de programar la Temporada de verano 2016/2017 del Teatro Nacional Cervantes en Mar del Plata, en el Teatro Auditórium.

Quiero expresar nuevamente que siempre me sentí muy honrado y feliz de haber tenido esta responsabilidad, que tomé muy en serio y quisiera agradecer una vez más a todos los que apoyaron nuestro trabajo: funcionarios que colaboraron desde diversos organismos de los estados nacional, provinciales y municipales con nuestras necesidades, o que co-gestionaron con nosotros, nuestras diversas actividades; a la prensa, a los artistas de teatro, actores, directores, escenógrafos, vestuaristas, iluminadores, etc. A los anónimos espectadores y teatreros que nos acercaron tantas veces su palabra de aliento y hasta de agradecimiento y también a los que nos hicieron críticas. Todos nos ayudaron. A los amigos, a nuestras familias, que muchas veces pagaron el pato, a los trabajadores del Teatro Cervantes y al público en general que nos acompañó tanto. El mismo día que iba a presentar mi renuncia, el 6 de julio de 2016, Alejandro Cruz, periodista de espectáculos de *La Nación*, que en general nos señalaba las fallas, como el no cumplimiento de la anunciada restauración de la fachada, publicaba una nota con muchas cifras, que aquí quiero agradecerle, donde entre otras cosas decía: “Rubens Correa es un *rara avis* de la gestión de teatros públicos... Hombre de teatro de perfil bajo, ni se le conocen declaraciones polémicas ni ha sobreactuado el tema de la pesada herencia –que su gestión sí la tuvo– para justificar la administración de la única sala nacional que dirige junto con Claudio Gallardou... Durante una larga charla en su despacho, habla con suma tranquilidad sobre su experiencia de haber estado a cargo de la sala... Hoy, de concretarse su reunión con Enrique Avogadro –subsecretario de Cultura y Creación–, le pondrá fin a una tarea cuyo punto de partida fue durante la peor crisis que atravesó el Cervantes. ‘Todo se termina y yo quiero que se termine’, reconoce... ‘El concepto puede ser discutible, puede haber otros modelos de teatro nacional, pero planteamos una posibilidad de teatro nacional’, dice mientras toma un té con galletitas en su despacho... Yo sigo viniendo al Cervantes porque di mi palabra, pero ya no

vengo entusiasmado. Eso me incomoda porque siempre vine con ganas, con ilusión. El Teatro Cervantes no se merece que su director venga sin ganas”. El título de la nota fue: “Teatro Cervantes: la década ganada de Rubens Correa”.

EPÍLOGO



Otra manera de contar
la misma historia

Otra manera de contar la misma historia

Nací en Olavarría, la ciudad del trabajo, con su monumento al trabajo en la entrada. En mi vida artística, primero fue la poesía: en la primaria, en los actos escolares, decía poemas, recitaba. Cambié de escuela, en la primaria tres veces: maestra particular, escuela 16 y Escuela Normal, y también primer año del bachillerato. En Azul entré en segundo año y estuve hasta cuarto incluido. En Buenos Aires, fui a quinto año, al ingreso de ingeniería y al primer año de la facultad. Desde primer grado de la primaria hasta primero de la facultad cambié ocho veces de grupo. Nunca lo padecí. Me adaptaba con mucha facilidad y hacía rápidamente amigos. A los 16 publiqué un librito de poemas. Poco después fui muy crítico con el pobre librito. Y dejé de escribir, aunque escribí algunos poemas sueltos, para mí. A los 11 o 12 empecé con el dibujo, fui a estudiar un poquito, y cuando estaba en Azul apareció Alberto López Claro, sus pinturas y un mundo de ideas acerca de la pintura y del arte. Después apareció el teatro. Yo de espectador. Cuando las obras me gustaban, me gustaba ser espectador. Con el radioteatro descubrí, en el cuerpo, la relación del actor con el público, pero el radioteatro me resultaba insuficiente. Me faltaba juntarlo con mis ideas y sentimientos: el primer grupo al que sentí como propio fue el Teatro Popular Horizontes. Tres palabras. Teatro. Popular. Horizonte. Cada una de ellas encierra muchísimas posibilidades, de investigación, teórica y con el cuerpo. Primera palabra: Teatro. Ahí están todas las artes, la literatura, la plástica, la música, la arquitectura. El lenguaje del cuerpo, y de la cercanía o la distancia de los cuerpos en el escenario. De los movimientos, los desplazamientos, los gestos, las actitudes. Y la palabra, que puede no decir lo mismo que el cuerpo. Y el modo de decir, la entonación, el ritmo, la pausa. Y la relación que entabla el actor con el personaje, que varían en cada poética teatral y en cada actor. Y para colmo, cada espectador ve desde un lugar concreto, fila 2 al costado, fila 20 al centro. Ve distintas cosas. Está cerca o lejos de lo que ocurre. Tiene a su disposición todo lo que hay para ver, pero él elige qué ver de todo lo que está en el escenario. En el cine la cámara la tiene el director, en el teatro, el espectador. Él decide cómo usar la cámara. Segunda palabra: Popular. Viene de pueblo, que no es lo mismo que vecino, o propietario. Para mí era muy importante el propósito: Hacer un teatro de arte para el pueblo de Azul. Después hubo otros propósitos. Y Horizonte, ese lugar utópico, movable, donde se juntan la tierra y el cielo, dos realidades distintas. Siempre en el teatro hay

dos realidades y la distancia entre todas las dos realidades del teatro, también se mueven y dan distintos productos. Cuando ese proyecto de Horizontes capotó, la explicación para mí fue: Azul, no era “la ciudad del trabajo”, era una ciudad de profesionales, dueños de campo y comerciantes, demasiado conservadora. El techo es bajo y me aplasta. Y me fui a Buenos Aires. Tomé a Nuevo Teatro como mi escuela, mi lugar de aprendizaje y de realización. Todo arte consiste en hacer algo, crear un objeto nuevo, real, que no estaba antes en la realidad. Hay que escribir un poema, un cuento o una novela. Pintar un cuadro. En estas artes, la división es clara, el pintor es una cosa y el cuadro es otra cosa. ¿Qué creamos los que hacemos teatro? Si pensamos en el actor, podría decir se disfraza de otro, o mejor, se convierte en otro. Le presta el cuerpo al personaje, pero no sólo el cuerpo: el pensamiento, las imágenes, el sentimiento, la emoción. Y además se va relacionando con otros, que hacen a su modo, lo mismo que él. Se establece un cúmulo de relaciones. Crea una realidad paralela a la realidad. El artista se convierte en la obra de arte. En muchos idiomas no se dice “actuar”, se dice “jugar”. El personaje se “juega”. El juego es parte fundamental de la creación. Pero el teatro tiene un inconveniente. Cada vez que queremos que alguien vea lo que hicimos, lo tenemos que hacer de nuevo. Nunca sale igual. Es sumamente artesanal. En Nuevo Teatro fui adquiriendo herramientas y me fui convirtiendo en un actor. En Nuevo Teatro dirigían dos directores, ensayábamos con los dos y me resultaba natural. Tal vez por eso me resultó natural co-dirigir con otros compañeros y compañeras. También me resultaba natural organizar las tareas y planificar los desarrollos. Sólo había que pensar y trabajar un poco. Cuando termina la experiencia de Nuevo Teatro, azarosamente comienzo a dirigir para colaborar con un compañero de la actividad teatral. Muchas veces me he preguntado, ¿por qué Trigo me habrá elegido a mí para eso? Si yo no era director. Yo tenía que decir sí o no. Dije sí. ¿Por qué? Y cuando ese equipo estalla, el grupo que queda me llama para que me haga cargo de la dirección del nuevo equipo a conformar. Yo no era un director. ¿Por qué me habrán llamado a mí? El desafío me tentó. Siempre fui curioso. Y trabajador y obcecado. El papel de director me lo tomé re en serio. Fui poniendo allí todo lo que sabía y lo que pensaba y lo que intuía. Hay una frase de Piaget que me gustó mucho cuando la descubrí: “Saber es poder hacer”. El grupo conformado funcionaba. En Nueva York, también azarosamente, empezamos a tener algún reconocimiento. En Guatemala, El Salvador y las giras por Centroamérica, cosechamos elogios, pero el teatro no estaba muy desarrollado en Centroamérica. Y ya se dijo que en el país de los

ciegos, el tuerto es rey. En Europa sí me sorprendí por la unanimidad de las opiniones. Nos comparaban con lo mejor de los festivales a los que asistimos. Pero ser extranjero no me resultaba fácil. Ni me entusiasmaba esa vida de andar de festival en festival. La realidad argentina me llamó con sus contradicciones. Y siempre alimentó mi imaginación. Casi todo el teatro que dirigí fue de autor argentino. El grupo se rompió. Volví a Buenos Aires en 1975. Fue un trabajo volver a insertarme, entender y tener opinión sobre lo que ocurría. Vino el golpe del 76, el grupo parapolicial que cayó a mi casa, mi época de prófugo ingenuo. Raúl se acordaba que yo era actor y me llamó para actuar en *El Proceso* de Kafka. Me sentí muy bien como actor. También me sentí muy bien con lo que decíamos y denunciábamos con el espectáculo. Ya sin *Once al Sur*, quise volver a probar la dirección, primero con algo chico, *El Pollo*, después con algo más grande, *Los siete locos*, un espectáculo muy barroco, lleno de actores y actrices y cosas sorprendentes. Ese espectáculo me puso en un lugar destacado. Y la enseñanza. La escuela se fue llenando de alumnos. Se fue convirtiendo en un centro de producción en épocas de silencio. Actué en una producción comercial. No me gustó. Y vino *Ya nadie recuerda a Frederick Chopin* y Teatro Abierto 81, la primera respuesta de la cultura a la prepotencia de los desaparecidos. Me invitaron y dije que sí. Insistimos con Teatro Abierto 82 y 83. Y *La Piaf*, que me abrió las puertas al teatro comercial y a la prensa. Me invitaban a todos los estrenos comerciales, a ser parte de “la farándula”. La curiosidad mata al gato. Pero la feria de vanidades no me gustó. El actor, la actriz, para trabajar tiene que “estar”, “hacerse ver”, “pedir trabajo”. Lo intenté, fui a la productora de Torre Nilsson a ofrecerme, me hicieron llenar una ficha larga con muchas preguntas “¿sabe manejar?, ¿andar a caballo, en moto, en bicicleta?”. Huí despavorido: ¿me van a llamar porque sé manejar? En fin: No era para mí. Tampoco me gustó la primera experiencia de dirigir comercialmente una gran producción. Me resultaba fácil entenderme con los escenógrafos y con los técnicos, y leer los planos porque había estudiado dibujo técnico en Ingeniería. Estuve muy metido con el método de las acciones físicas, en investigarlo para la actuación y la dirección. Y me apasionaron Brecht y Grotowski. Como director me interesó mucho el trabajo del actor, con el actor. Y el teatro activo. No me gustaba el primer Stanislavski porque a mi manera de ver, daba por resultado un teatro quieto y actores que hablaban mal. Mi vida profesional fue cambiando. Con la democracia aparecieron para mí las escuelas públicas de artes escénicas y el Teatro Oficial. Me sentí mejor. Y quedé instaurado como director. Muchas veces en las opiniones de la crítica había referencias a la puesta

poética, o plástica. ¿Será que el origen nos define para siempre? El Teatro de la Campana renovó mi entusiasmo. Mi querido Pepe Bove me convenció de volver a actuar. Hacía 12 años que no lo hacía. Dije sí. Me encantó hacerlo. Volvía a juntar con claridad las ideas y el teatro. Y la democracia volvió a tambalearse con la hiperinflación. Y los cierres de salas. Y el cierre del Teatro de la Campana, durante el proyecto neoliberal de Menem y la venta de las joyas de la abuela. En medio de la desazón, en este período logré hacer algunos espectáculos que me encantaron. Volver a poner sobre el tapete la importancia, el valor de la resistencia, o la celebración de la vida a pesar de la oscuridad. Y otros donde primó la solidaridad con ciertos proyectos. Tal vez frente a la demanda, hice cosas que las hice por otros, por aprecio, por cariño hacia un compañero, por valorar el trabajo que realizaba, o sus intenciones. También, a veces, porque era “trabajo”. No me arrepiento, pero creo que en los resultados salieron algunos espectáculos de “oficio”, hechos con “oficio”. Siempre creí que cada obra tiene una vida secreta que hay que descubrir. Un pulso, una respiración. A veces uno la descubre, otras veces se equivoca. Nunca me asustó el error. El error es una forma del aprendizaje. Como los niños, aunque se caigan tratando de caminar seguirán intentándolo. Hasta aprender. Trabajaba más de lo debido. Apareció la gestión. Primero en el INT y años después en el Cervantes. No sabía. En el INT nadie sabía. Fuimos aprendiendo de los distintos puntos de vista. Y pensé mucho en todos los problemas, poniéndome como parte del problema. Valores y Prioridades. La antigüedad de los grupos. Los que siguen y los que dejan. La Alianza fue un breve respiro de esperanza. Un sacar la cabeza del agua y respirar cuando te estás ahogando. Con la gran crisis del 2001, viajé a México, a España, para tener trabajo. En el Cervantes, luché contra el anquilosamiento de las instituciones oficiales. Contra la tradición quietista. Y creo que los trabajadores percibieron y apoyaron sentirse necesarios. Le dediqué mucho esfuerzo al Cervantes. A que fuera una gestión exitosa. A que los espectáculos salieran de gira por el país que pagaba los sueldos. A que llegara a todos lados. A las ciudades, los pueblos y los parajes. A las escuelas, a los sindicatos y a las cárceles. Creo que si paga el erario nacional, tiene que ser para toda la nación. Y a raíz de un cruce de declaraciones que tuvo actualidad en 2017-2018 en la prensa, me meto y sumo a la polémica; creo que no hay que confundir el teatro que me gusta hacer o ver, con “lo que hay que hacer en el Teatro Nacional Cervantes”. En los países que tienen varios teatros nacionales, suele haber un teatro que se dedica al teatro clásico, otro a nuevas tendencias y así, cada teatro tiene su especialidad. Si me hubiera tocado dirigir el Complejo teatral de la

ciudad, tal vez acordaría con que cada sala tuviera su perfil. Pero cuando hay un solo teatro nacional, ese tiene que albergar a la multiplicidad de estéticas y poéticas que el teatro nacional ha desarrollado. Todas aportan al teatro. Todos somos afluentes de un solo gran río que es “El Teatro”. La prensa y los teatreros me acompañaron en la gestión. Un día me crucé con Osvaldo Bonet por la calle y me dijo lo más lindo que me dijeron de mi gestión: “Quiero agradecerte, como ciudadano, lo que estás haciendo con el Cervantes”. Mi papá, cuando envejecía, iba cambiando de actividad. Él se expresaba a través del trabajo manual. Cuando ya no tenía fuerzas para eso, aprendió a cocinar y después a coser. Descansar es cambiar de actividad. Tengo ahora 88 años de vida. De ellos, 65 dedicados ininterrumpidamente al teatro. Cuando me retiré del Cervantes, me jubilé. Pero seguí haciendo algunas cosas. *Las Probadoras*¹²⁹, de Pedro Gundesen, en el teatro del Pueblo, *No pasa*¹³⁰, de Facundo Zilberberg, en Microteatro. *Jetattore*, de Laferrere, semimontado para un ciclo de SAGAI, y *Corre, que ya te agarra Violeta Parra*¹³¹, textos de Violeta y Nicanor Parra y canciones de Violeta, que se hizo en varios lugares de Buenos Aires y de Chile y volverá periódicamente a la vida de la escena. Estoy transcurriendo estos últimos años de mi vida, con mucha calma, con mucha paz, a pesar de estos años de dolor y desolación popular, situación que espero se revierta, aunque costará trabajo. Estoy terminando este libro, que me llevó un largo tiempo y poner un poquito de orden en el papelerío, que tenía en cajas sin ningún orden y me permitió una especie de sobrevuelo por toda mi vida teatral. Cuento las cosas que hice, porque esas cosas me cuentan a mí. Cuando llego a alguna reunión de gente de teatro, siento que soy recibido con alegría y con cariño. También siento el amor de Pato, de mis hijos, de mis nietos y de mis amigos, viejos y jóvenes. Me alegra sentirlo. Ni el teatro ni la vida me deben nada. Yo sí les debo al teatro y a la vida, la pasión que me permitieron volcar en ellos. Para terminar, quiero decir que no elegí mucho en mi vida. Tal vez sólo dije sí o no. Y a pesar de que digo que pienso mucho en todo, porque me gusta pensar, las decisiones importantes de mi vida, siempre las tomé con el cuerpo. Las percibí. Las sentí.

R. W. C.
2023

REFERENCIAS POR CAPÍTULO

Estas referencias obedecen a mi profunda convicción de que el Teatro es un arte colectivo. Por lo tanto ninguna de mis obras sería igual si una persona hubiera sido diferente. Lamentablemente, a lo largo de tantos años, algunos papeles se me han perdido y con esos papeles he perdido algunos nombres. Pocos, pero faltan.

Capítulo 1

1 *La isla desierta* de Roberto Arlt. Teatro Popular Horizontes//Reparto: El jefe - **J. L. Rodríguez de la Fuente?** + Manuel - **Rubens Correa** + María - **Elena Blanca Miró** + Empleado 1 - **Raúl Osán** + Empleado 2 - **Ernesto César Piazza** + Tenedor de libros - **Miguel Ángel Greco** + Empleada 1 - **Beatriz Rodríguez Ocón** + Empleada 2 - **María Ercilia Némoz** + Cipriano - **Oswaldo Pérez** + El director - **Miguel Oyanarte** + Ayudante de Dirección - **Rubens W. Correa** + Dirección - **David Lang** (*de Nuevo Teatro de Buenos Aires*)//Teatro Español/Azul, 1956.

2 *Ha llegado un inspector* de J. B. Priestley. Traducción: **A. Bernardez.** Teatro Popular Horizontes//Reparto: Arthur Birling - **Miguel Ángel Greco** + Sybil Birling - **Elena Blanca Miró** + Sheila Birling - **María Ercilia Némoz** + Eric Birling - **Raúl C. Osán** + Gerald Croft - **Oswaldo Pérez** + Edna - **Beatriz Rodríguez Ocón** + Inspector Goole - **Rubens Correa** + Ayudante de Dirección - **Rubens W. Correa** + Dirección - **David Lang** (*de Nuevo Teatro de Buenos Aires*) Luminotecnia - **J. L. Rodríguez de la Fuente** - Encargados de Vestuario - **María Ercilia Némoz** - **Elena Blanca Miró** + Vestuario - **Teatro Popular Horizontes** - Detalles escenográficos - **Raúl C. Osán** +. Realización - **César Piazza** - **David González** + Encargados de Utilería - **Beatriz Rodríguez Ocón** - **Oswaldo Pérez.** Maquillaje - **Sergio Corona** (*de Nuevo Teatro de Buenos Aires*). Publicidad y Difusión - **Eduardo Moguillansky** + Traspunte - **César Piazza** - **David González** +/Teatro Español/Azul, 1957. Función de gala: Teatro Popular Horizontes.

3 *El Teatro Popular Horizontes - LA ISLA DESIERTA* de Roberto Arlt + Teatro Popular Horizontes//Reparto: El jefe - **J. L. Rodríguez de la Fuente?** + Manuel - **Rubens Correa** + María - **Elena Blanca Miró** + Empleado 1 - **Raúl Osán** + Empleado 2 - **Ernesto César Piazza** + Tenedor de libros - **Miguel Ángel Greco** + Empleada 1 - **Beatriz Rodríguez Ocón** + Empleada 2 - **María Ercilia Némoz** + Cipriano - **Oswaldo Pérez** + + **LA FARSA DEL PASTEL Y LA TARTA** de autor anónimo Siglo XV.//Reparto: Pastelero - **Miguel Ángel Greco** + Su esposa - **Elena Blanca Miró** + Los dos pillos - **Raúl Osán, Ernesto César Piazza** + **EL QUETZAL** de **Leónidas Barrera Oro.**//Reparto: Aparicio Peralta - **Rubens W. Correa** + Gerónimo - **Ernesto César Piazza** + Mamana - **Beatriz Rodríguez Ocón** + Mulato - **Raúl Osán** + Oselot - **David González** + Iscoal - **Oswaldo Pérez** + **Ayudante de Dirección - Rubens W. Correa** + Dirección general - **David Lang** (*de Nuevo Teatro* de Buenos Aires) + +/Teatro Español/Azul, 1957.

Capítulo 2

4 *Esperando al zurdo* de Clifford Odets. Dir.: **Alejandra Boero.** Teatro sindicato de la Alimentación.

5 Nuevo Teatro: *La puerta de sal* de Clara Giol Bressan. Dirección: **Alejandra Boero y Pedro Asquini.** Esc. **Julio Bellizi.** Estreno: 30/11/49. Repres: 1 + ***El alquimista* de Ben Jonson** (Trad. **Miguel Barberá**) Dir.: **Alejandra Boero y Pedro Asquini.** Esc.: **Antón.** Estreno: 16/6/50. Repres.: 75. Espect.: 6530 + ***Escala en chéjov (El Oso - El Aniversario - El Casamiento de Antón Chéjov).*** (Trad. **G. Tolmacheva y M. Kaplun**). Dir.: **Alejandra Boero y Pedro Asquini.** Esc.: **Antón.** Estreno: Diciembre 1950. Repres.:55. Espec.: 1950. + ***Bajo fondo* de Máximo Gorki.** (Traducción: **Lucía J. Lipschutz**) Dir.: **Alejandra Boero y Pedro Asquini.** Esc.: **Antón.** Estreno: Junio 1951. Repres.: 103. Espect.:18.970. + ***El amor al prójimo* de Leónidas Andreiev.** (Trad. **Miguel Barberá**) Dir.: **Alejandra Boero y Pedro Asquini.** Esc.: **Antón.** Estreno: 5/12/51. Repres. 70. Espect.:12.250. + ***Medea* de Jean Anouilh** (trad.: **Lucía J. Lipschutz**) Dir.: **Alejandra Boero y Pedro Asquini.** Esc.: **Antón.** Estreno: 5/12/51. Repres.:

115. Espect.: 17.530. + *El canto del cisne* de **Anton Chéjov**. (Trad.: **Lucía J. Lipschutz**) Dir.: **Alejandra Boero y Pedro Asquini**. Esc.: **Antón**. Estreno: Agosto 1952. Repres.: 35. Espect.:5280. + *Ese camino difícil* de **Juan Carlos Ferrari**. Dir.: **Alejandra Boero y Pedro Asquini**. Esc.: **Carlos Gandolfo y Alejandra Boero**. Estreno: Octubre 1952. Repres.: 133. Espect.: 31.964. + *Androcles y el león* de **George Bernard Shaw**. (Trad.: **Floral Mazía**). Dir.: **Alejandra Boero y Pedro Asquini**. Esc.: **Oski**. Estreno 13/10/53. Repres.: 93. Espect.: 15.385. + *Demanda contra desconocido* de **Georges Neveux**. (Trad.: **Lucía J. Lipschutz**). Dir.: **Alejandra Boero y Pedro Asquini**. Esc.: **Carlos Gandolfo y Alejandra Boero**. Estreno: 22/11/53. (En el Teatro Patagonia). Repres.: 53. Espect.: 7850. + *Amero* de **Patricio Sosa** Dir.: **Alejandra Boero y Pedro Asquini**. Esc.: **Carlos Gandolfo y Alejandra Boero**. Estreno: 12/5/54. Repres.: 90. Espect.:9218. + *Madre coraje* de **Bertolt Brecht**. (Trad. **Carlos Sauer**) Dir.: **Alejandra Boero y Pedro Asquini**. Esc.: **Carlos Gandolfo y Alejandra Boero**. Estreno: 16/10/54. Repres.: 58. Espect.: 9310 + *La mujer del corazón pequeño* de **Fernand Crommelynck**. (Trad.: **Pedro M. Obligado**). Dir.: **Alejandra Boero y Pedro Asquini**. Esc.: **Carlos Gandolfo y Alejandra Boero**. Estreno: 4/3/55. Repres.:130. Espect.:16.236. + *Pasión de Florencio Sanchez* de **Wilfredo Jiménez**. Dir.: **Alejandra Boero y Pedro Asquini**. Esc. **Roberto Arcelux**. Estreno: 23/8/55. Repres.:94. Espect.: 11.573 + *La tinaja* de **Luigi Pirandello**. (Trad.: **Wilfredo Jiménez**). Dir. **Isaac Hamú**. Esc. **Roberto Arcelux**. + *Comisaría nocturna* de **Ernesto Grassi**. (Trad.: **Armando Antonelli**). Dir.: **Armando Antonelli**. Esc. **Roberto Arcelux**. + *Bufones de Rosso di San Secondo*. (Trad.: **Rómulo H. Cunnatti**). Dir.: **Alejandra Boero y Pedro Asquini**. Esc. **Roberto Arcelux**. Estreno conjunto: 12/1/56. Repres.: 115. Espect.: 9246. + *La otra madre* de **Máximo Gorki**. (Trad.: **Lila Guerrero**). Dir.: **Alejandra Boero y Pedro Asquini**. Esc. **Federico Padilla**. Estreno.: 29/6/56. Repres. 121. Espect. 18.120. + *Heredarás el viento* de **J. Lawrence y R. Lee**. (Trad.: **Manuel Barberá**). Dir.: **Alejandra Boero**. Esc.: **Federico Padilla**. Estreno.: 5/12/56. Repres. 218. Espect. 51.532. + *El cajero que fue hasta la esquina* de **Aurelio Ferretti**. Dir.: **Alejandra Boero y Pedro Asquini**. Esc. **Federico Padilla**. Estreno.: 17/1/58. Repres.: 160. Espect.: 22.530.

6 *Los indios estaban cabreros*. Farsátira en tres actos, de **Agustín Cuzzani**. Dirección: **Alejandra Boero y Pedro Asquini**. Escenografía: **Federico Padilla**. Estreno.: 9/5/58. Repres.: 185. Espect.: 51.348. //Reparto: Primer acto: **LOS INDIOS AL SOL**. Tonatio - **Héctor Alterio** + Mendigo 1 - **Rubens W. Correa** + Mendigo 2 - **Carlos Schiano** + Mendigo 3 - **Carlos Pugliese** + Mendigo 4 - **Eduardo Corrales** + Dueño del mercado - **Santiago Onega** + Chola - **Nilda Carrizo** + Teuche - **Juan José Niguyén** + Quepuxilanxuacoxetal - **Lila Di Palma** + Pregonero - **Aldo Dalla Ghirarda** + Policía - **Rubén Carola** + Sacerdote - **Virgilio Caldi** + Príncipe Tupa - **Juan Carlos Puppo** ++ Segundo acto: **LOS INDIOS A LA SOMBRA**. Mendigo - **Carlos Pugliese** + María - **Elena María Otazú** + Manuel - **Miguel Ángel Barone** + Lavandera 1 - **Miriam Munini** + Lavandera 2 - **Olga Garay** + Barbero - **Aldo Dalla Ghirarda** + Mariceleste - **Inés Montana** + Padre informante - **Julio César Del Río** + Inquisidor 1 - **Virgilio Caldi** + Inquisidor 2 - **Santiago Onega** + Inquisidor 3 - **Raúl Martínez** + Inquisidor 4 - **Héctor Magnoli** + Inquisidor 5 - **C. Servando Pagola** + Charlatán - **Alberto Rivas** + Don Ciro - **Antonio Labriola** + Don Pero - **Rubens W. Correa** + Don Lope - **Raúl Martínez** + Ab El Ircum - Norberto Pagani + Don Imperiale - Miguel Angel Barone + Abnib Ben Benib - Carlos Schiano + Guardia - **Roberto Carolei** ++ Tercer acto: **A LA SOMBRA LOS INDIOS**. Burócrata 1 - **Mauricio Oliver** + Burócrata 2 - **Julio César Del Río** + Burócrata 3 - **Santiago Onega** + Burócrata 4 - **Aldo Dalla Ghirarda** + Zaldivar - **Carlos Pugliese** + Isabel La Católica - **Lila Di Palma** + Cristóbal Colón - **Héctor Magnoli** ++ Coros de: mineros, pescadores, pescadoras, inquisidores, rumores y presidiarios; gente de pueblo, sacristanes, guardias, chismosas, pajes, etc. Colaboran alumnos del curso 1958: **Héctor Basile**, **Renée Costa Peralta**, **Amalia Dei**, **Héctor Ferrari**, **Alberto Kral**, **Norma Lacaba**, **Elida Mauro**, **Elsa Otero** + Luminotecnica: **Rubén Carola** - **Vicente Castro** + Utería: **C. Servando Pagola** + Peluquería: **Casa Marziano** + Realización escenográfica: **Mariano Jaime** - Ángel Juli - A. Conrado - Lino Aller + Vestuario realizado por Sastrería Real. Ayudantes de dirección: **Conrado Ramonet (h.)** y **Carlos Pugliese**. + //Nuevo Teatro en el Teatro Fray Mocho/Teatro Odeón/1958.

7 *Las nueve Tías de Apolo* de **Juan Carlos Ferrari**. Dir.: **Alejandra Boero y Pedro Asquini**. Esc.: **Federico Padilla**. Estreno: 4/9/58. Repres.: 83. Espect.: 15. 251. + //Nuevo Teatro en Corrientes 2120.

8 *Teatro de combate*. Espectáculo experimental. Escenario semi-circular. Dir.: **Carlos Dardón-Salomón Apteiker - Conrado Ramonet** + Supervisión: **Alejandra Boero y Pedro Asquini**. Esc. **Beatriz Grosso**. Estreno: 9/1/59. Repres.17. Espect.: 2130 + *El quetzal* de **Leo Barrera Oro**//Reparto: Gerónimo - **Domingo Basile** + Aparicio - Luis Amén + Mulato - **Eduardo Corrales** + Oselot - **Edgardo Jorge** + Iscoal - **Hugo Cepeda** + Mamana - **Elida Mauro** / **Mariam Munini** + Lugarteniente - **Carlos Grasso** + Dirección - **Carlos Dardón** + Ayudante - **Virgilio Caldi** (hijo) + *El incendio* de **Germán Cazenave** + La acción en Campana, año 1935 //Reparto: + Juan José - **William Celano** + Enfermero 1 - **Carlos Ragni** + Enfermero 2 - **Mario Aitel** + Enfermera - **Elsa Otero** + Ramón - Humberto Barche + Ana - **Mariam Munini** + Italiano - Luis Giuliani + Josefina - **Alicia Bocconi** + Viejo - **Hugo Cepeda** + Capataz - **Luis M. Amén** + Antonio - **Juan Carlos Puppo** + Su mujer - **Alicia Monchic** + Benjamín - **Edgardo Jorge** + Alfredo - **Luis Giuliani** + Daniel - **Eduardo Corrales** + Silverio - **José Santelli** + Stevenson - **Domingo Basile** + Doctor - **Claudio Ursino** / **Enrique Pinti** + Doble de J. José - **Domingo Basile** + Obreros, gente de pueblo, etc - **María Luisa Alonso**, **Galia Becker**, **Ana Blasiuc**, **Haydée Fernández Abril**, **Elida Mauro**, **Aldo Sartori**, **Jorge L. Vázquez** y **Mario Perel**. + Dirección - **Salomón Apteiker** + Ayudante: **Olga Zavilevicius** + *La noche se prolonga* Crónica dramatizada de **Jorge R. Masetti**//Reparto: El hombre - **Rubens W. Correa** + Dirección - **Conrado Ramonet** + Ayudante - **Susana Miguel** + + Vestuario - **Nuevo Teatro** + Peluquería: **Casa Marziano** + Realización Escenográfica - **Rubén Carola y Alberto Brienza** + Utería - **Norberto Pagani y C. Servando Pagola**. + Días de función: Jueves a domingo 21,45. Domingos 18 hs. + // **Nuevo Teatro** en Corrientes 2120/1959.

9 *El Burgués gentilhomme* de Molière. (Trad.: **Pedro Asquini**). Dir.: **Alejandra Boero y Pedro Asquini**. Esc.: **Jorge Luna Ercilia**. Estreno: 19/2/59. Repres.:95. Espect.: 14.230. + // **Nuevo Teatro** en Corrientes 2120.

10 *La Familia Lenoir* de **Armand Salacrou**. (Trad.: **A. Romeo y C. Chac**). Dir.: **Alejandra Boero y Pedro Asquini**. Esc.: **Beatriz Grosso**. Estreno: 2/7/59. Repres.: 92. Espect.: 15.475. + // **Nuevo Teatro** en Corrientes 2120.

11 *El Matrimonio* de **Nicolás Gogol**. (Trad.: **León Mirlas**). Dir.: **Salomón Apteiker**. Esc.: **Federico Padilla**. Estreno: 6/8/59. Repres.: 35. Espect.: 2856. + // **Nuevo Teatro** en Corrientes 2120.

12 *Muchacha de campo* de **Clifford Odets**. (Trad.: **Julio Galer**). Dir.: **Alejandra Boero y Pedro Asquini**. Esc.: **Saulo Benavente**. Estreno: 19/11/59. Repres.: 73. Espect.: 15.251. + // **Nuevo Teatro** en Corrientes 2120/1959.

13 *La máquina de sumar* de **Elmer Rice**. (Trad.: **M. Dickman y M. Low**). Dir.: **Conrado Ramonet**. Esc.: **Beatriz Grosso**. Estreno: 3/6/60. Repres.: 73. Espect.: 9362. + // **Nuevo Teatro** en Corrientes 2120.

14 *La danza macabra* de **Augusto Strindberg**. (Trad.: **Alfredo Cahn**). Dir.: **Alejandra Boero y Pedro Asquini**. Esc.: **Federico Padilla**. Estreno: 22/9/60. Repres.: 41. Espect.: 6372. Reparto: Edgardo, el capitán + **Héctor Alterio** + Alicia, su mujer + **Alejandra Boero** + Kurt + **Rubens W. Correa** + Jenny + **María Depaly Alicia Monchic** + La vieja + **Elsa Otero**. Luminotecnia: **Enrique Zabala**. Sonido: **Héctor Magnoli**. Peluquería: **Casa Marziano**. Vestuario: **Kochane**. Utería: **Nuevo Teatro**. La música de la Danza de los Boyardos pertenece al maestro **Martín Gerber**. + // **Nuevo Teatro** en Corrientes 2120/1960.

15 *Gran fiesta en el Circo Pin Pam pum* de **Enrique Pinti, José Santelli y Juan Carlos Ferrari**. Dir.: **Salomón Apteiker**. Esc.: **Beatriz Grosso**. Estreno: 29/9/60. Repres.: 18. Espect.:1632. + // **Nuevo Teatro** en Corrientes 2120.

16 *Bah, no tiene importancia* (las alcantarillas de San Quintín): Sátira Popular en dos actos y ocho cuadros de **Pedro Herbstein**. Dir.: **Alejandra Boero y Pedro Asquini**. Esc.: **Beatriz Grosso**. Estreno: 12/1/61. Repres.: 160. Espect.: 24.830. Reparto: Doña Josefina + **Amelia Martínez** + Doña Serafina + **Delia Gastiain** + Doña Carolina + **Licia Solari** + Doña Justina + **Silvia Kot** + Doña Martina + **Lila Di Palma** + Doña Catalina + **Olga Espeche** + Eleuterio García + **Rubens**

W. Correa + Aristóbulo Bermúdez + **Pedro Asquini** + Presidente del club + **Luis Amén** + Secretario del club + **Norberto Pagani** + Futbolistas + **Leonardo Aguilar** , **Hugo Alberti** , **Horacio Arévalo**, **Domingo Basile**, **Carlos Belardi**, **Norberto M. Capponi**, **Juan Jordán**, **Jorge Lucchitta**, **Jorge A. Luna**. + **Quinteros** + **Pedro Jivot**, **Oscar E. Aguirre**, **Antonio Pan**, **Miguel A. Giuliano**, **Lucio Barletta**, **Juan A. Tribulo**, **Julio C. Cupeta**, **Luis Amén**, **Hugo Alberti** + Anacleto Rodríguez + **Héctor Magnoli** + Emilia + **Elsa Otero** + Desimone + **Héctor Alterio** + Medina + **Juan Carlos Puppo** + Sargento Pomona + **Enrique Pinti** + Agente + **Carlos Belardi** + Vecinos de abajo + **Miguel A. Giuliano**, **Delia Gastiain**, **Lucio Barletta**, **Carlos Belardi**, **Lilia Morilla**, **Julio C. Cupeta**, **Lía Letemberg**, **Licia Solari**, **Olga Espeche**, **Silvia Kot**, **Elsa Otero**, **Pedro Santos**, **Oscar E. Aguirre** + Hermenegilda + **Berta Romano** + Ludovico + **Juan A. Tribulo** + Sofia + Elida Mauro + Sirvienta + **Lía Letemberg** + Margarita + **María A. De Lucca** + Ordenanza + **Hugo Alberti** + Maestro Solferini + **Virgilio Caldi** + Músicos: **Horacio Arévalo** + **Domingo Basile** + **Carlos Belardi** + **Norberto N. Capponi** + **Leonardo Aguilar** + **Jorge Lucchitta**. Concejales: **Julio C. Cupeta** + **Juan Jordán** + **Norberto M. Capponi** + **Juan Carlos Puppo** + **Oscar E. Aguirre**. Oradores: **Juan Jordán** + **Pedro Jivot**. Luminotécnica: **Edgardo Jorge**. Utilería: **Nuevo Teatro**. Sonido: **Héctor Magnoli** y **Conrado Ramonet**. Vestuario: **Nuevo Teatro**. Peluquería: **Casa Marziano**. Director de escena: **Enrique Pinti**. Ayudante de dirección: **Héctor Alterio**. + // **Nuevo Teatro** en Corrientes 2120/1961.

17 *Sempronio, el peluquero y los hombrecitos* de **Agustín Cuzzani**. Dir.: **Alejandra Boero** y **Pedro Asquini**. Esc.: **Beatriz Grosso**. Estreno: 27/4/62. Repres.: 92. Espect.: 12.943. + // **Nuevo Teatro** Sala Suipacha, 1962.

18 *Cuarta era* de **Giagni y Sbraglia**. (Trad.: **Andrés Romeo**). Dir.: **Conrado Ramonet**. Esc. y Vest.: **Beatriz Grosso**. Estreno: 13/10/62. Repres.: 25. Espect.: 2899. **Nuevo Teatro** Sala Suipacha.

19 *Lady Godiva* comedia satírica de **Jean Canolle**. (Trad.: **Andrés Romeo** y **Claire Chac**). Dir.: **Pedro Asquini**. Esc. y Vest.: **Beatriz Grosso**. Estreno 8/5/63. Repres.: 62. Espect.: 12.395. + // **Nuevo Teatro** Sala Suipacha.

20 *3 temas para pantomima* temas y dirección de **María Escudero**. Esc.: **Carlota Beitía**. Estreno 15/5/63. Repres.: 16. Espect.: 822. + // **Nuevo Teatro** Sala Suipacha.

21 *Sacco y Vanzetti*. Comedia dramática de **Mino Roli** y **Luciano Vincenzoni**. (Trad.: **Pedro Asquini**). Dir. **Alejandra Boero**. Esc. y Vest. **Beatriz Grosso**. Estreno: 5/6/63. Repres.: 74. Espect. 9058. Reparto: Rosa Sacco - **Elida Mauro** + Nicolás Sacco - **Héctor Alterio** + Bartolomé Vanzetti - **Pedro Asquini** + Veterano - **Mario Capponi** + Ganley - **Carlos Antón** y **Antonio Pan** + Sr. Allyson - **Mario Vázquez** + Sra. Allyson - **Berta Romano** y **Olga Espeche** + **Policía** - **Juan Jordán** + Conolly - **Antonio Pan** y **Carlos Antón** + Teniente Stewart + **Mario Del Pino** + Frederick Katzmann + **Mario Fogo** + Louise Pelser + **Norma Peralta** + Cesarina Rossi + **Lila Di Palma** + Mary Splain - **Lucrecia Capello** + Miguel Levangie - **Adolfo Seoane** + Juez Thayer - **Virgilio Caldi** + Ujier - **Jorge López** + José Ross - **Jorge Lucchitta** + Fred Moore - **Rubens W. Correa** + Brown - **Pedro Jivot** + Smith - **Américo Chandía** + Hendry - **Juan Jordán** + Celestino Madeiros - **Norberto Pagani** + Carceleros - **Pedro Jivot**, **Mario Capponi**, **Mario Vázquez**, **Jorge Lucchitta** + **Luigia Vanzetti** - **Olga Espeche** y **Berta Romano** + Padre Murphy - **Oswaldo Pérez** + Locutor - **Enrique Pinti** +. Luminotécnica: **P. Jivot** y **A. Pan**. Sonido: **David Vázquez**. Realización vestuario: **Nuevo Teatro**. Peluquería: **Casa Marziano**. Utilería: **Nuevo Teatro**. Escultura: **Atilio Pignocchi**. Maquinista jefe: **J. C. Flores**. Compaginación musical: **Jorge Hacker**. Ayudante de dirección: **Enrique Pinti**. Agradecemos la colaboración de **Luis Corrale** y **Felipe Canzonieri**.+ // **Nuevo Teatro** Sala Suipacha, 1963.

22 *Festival de Buenos Aires de varios autores*. Dir. **Alejandra Boero** y **Pedro Asquini**. Esc. y vest.: **Beatriz Grosso**. Estreno: 21/8/63. Repres.: 57. Espect.: 9561. Música de **Atilio Stamponi**. PRIMERA PARTE: *La Poesía* de **Héctor Negro**. *Villa Amargura* de **Raúl González Tuñón**. *Esto es lo tremendo* de **Julio C. Silvain**. *Historia* de **Julián García**. *Mis abuelos vascos* de **G. Etchebere**. *Diálogo* de **Enrique Wernicke**. *Hoy que estoy tan alegre* de **Juan Gelman**. *Clariando* de **Julián García**. *Vivir es todo esto* de **Héctor Negro**. *Mi amigo* de

Ricardo Piglia. *En la plaza* de **Enrique Wernicke**. SEGUNDA PARTE: **Homenaje** de **Atilio Castelpoggi. *Lo conversamos en el boliche*** de **Héctor Negro. *Canción septiembre de la joven secretaria*** de **Julio C. Silvain. *Las tres Rosas*** de **Enrique Wernicke. *Adiós Carriego, chau hermano*** de Raúl González Tuñón. ***Cazadores de autógrafos*** de **Atilio Castelpoggi. *Política*** de **Enrique Wernicke. *La explicación*** de **Héctor Negro. *Creo en la gente*** de **Julián García. *Diga algo doctor*** de **H. Constantini. *El edificio*** de **José Pedroni**. Este programa es interpretado por todos los integrantes del elenco. Sonido: **David Vázquez**. Luminotécnica: **M. Capponi y A. Pan**. Peluquería: **Casa Marziano**. Realización vestuario: **Nuevo Teatro**. Utilería: **Nuevo Teatro**. Asesoría musical: **A. Stampone**. Traspunte: **C. Antón**. Ayudante de dirección: **Enrique Pinti**. + //Nuevo Teatro Sala Suipacha, 1963.

23 ***Polvo Púrpura***. Comedia de **Sean O'Casey**. (Trad.: **Manuel Barberá**). Dir. **Conrado Ramonet**. Esc. y vest.: **Beatriz Grosso**. Estreno: 28/11/63. Repres.: 24. Espect.: 2676. Reparto: Obrero I - **Mario Capponi** + Obrero II - **Norberto Pagani** + Philip O'Dempsey - **Américo Chandía** + Jack O'Killigain - **Mari Fogo** + Avril - **Licia Solari** + Souhaun - **Elsa Otero** + Cyril Poges - **Héctor Alterio** + Basil Stoke - **Rubens W. Correa** + Cloyne - **Lucrecia Capello y Norma Peralta** + Cornelio - **Jorge Lucchitta** + Canónigo Chreenhewell - **Mario Del Pino y Enrique Pinti** + Espíritu de las aguas - **Luis Alcalde** +, Sonido: **David Vázquez**. Luminotécnica: **P. Jivot y A. Pan**. Peluquería: **Casa Marziano**. Realización vestuario: **Elvira Otero**. Retratos: **Atilio Pignocchi**. Utilería: **Nuevo Teatro**. Bailes: **Marilú Marini**. Maquinista jefe: **J. C. Flores**. Traspunte: **Carlos Antón**. Ayudante de dirección: **Domingo Basile**. + //Nuevo Teatro Sala Suipacha, 1963.

24 ***Raíces***. Tres actos de **Arnold Wesker** (Trad.: **J. Hacker y M. Silber**). Dir.: **Jorge Hacker**. Esc.: **Saulo Benavente**. Estreno: 18/3/64. Repres.: 526. Espect.: 120.000. Reparto: Jenny Beales - **Lucrecia Capello** + Jimmy Beales - **Mario Capponi**, (más tarde **Derli Prada**) + Beatie Bryant - **Alejandra Boero** + Stan Mann - **Rubens W. Correa** + Sra. Bryant - **Miryam Von Wessen** (actriz invitada) + Bryant - **Héctor Alterio**, (más tarde **Isidro Fernán Valdez**) + Healey - **Carlos Alberto Gaud** + Franckie Bryant - **Mario Del Pino** + Perla Bryant - **Elida Mauro**. Luminotécnica: **Pedro Asquini**. Sonido: **Beatriz Grosso**. Vestuario y utilería: **Nuevo Teatro**. Peluquería: **Casa Marziano**. Ayudante de dirección: **Enrique Pinti**. //Nuevo Teatro Sala Suipacha, 1964.

25 ***Sopa de pollo*** de **Arnold Wesker**. (Trad.: **Elsa Stagnaro**). Dir.: **Jorge Hacker**. Esc.: **Saulo Benavente**. Estreno: 3/3/66 Repres.: 185. Espect.: 44.436. Reparto: Sarah Kahn - **Alejandra Boero** + Harry Kahn - **Walter Soubrie** + Monty Blatt - **Emiliano Vázquez** + Prince - **David Finkel** + Dave Simmonds - **Carlos Alberto Gaud** + Hymie - **José Ignacio** + Cissie - **Olga Ferreiro** + Ada Kahn - **Lucrecia Capello** + Ronnie Kahn (niño) - **Jorge Luna** + Ronnie Kahn - **Mario Del Pino** + Bessie Blatt - **Adriana Faide** + Ayudante de dirección- **Alicia Rajlin** + Asesoramiento musical **Rolando Mañanes** + Luminotecnica **Felipe Passarella** + Sonido **Martha Minutella** + Peluquería - **Casa Marziano**. + //Nuevo Teatro Sala Suipacha, 1966.

26 ***Ese mundo absurdo***. Ocho "sainetes contemporáneos" de **Enrique Wernicke**. Con canciones de **Héctor Negro y Atilio Stamponi**. Los titulares periodísticos pertenecen a **Norberto Firpo**. Dirección: **Alejandra Boero y Pedro Asquini**. Esc.: **Guillermo De La Torre**. Estreno: 7/9/66 Repres.: 19 Espect.: 3552 + **PRESENTACIÓN**: La diariera - **Elba Soto** + El bandoneonista - **Carlos Pazo** + Los canillitas - **Luis Alcalde, Néstor Lagos, Pedro Gutiérrez, José M. López, Luis Fischer, David Vázquez, Orlando Castiglione, Ricardo O. Cardoso, Paulino Andrada, Arturo F. Nespral, Carlos Díaz, Orlanco Lencina, Carlos Estraviz, Antonio Grillo, Silvio Horn, Ramón Cedrón, Rubén Jelen, Juan Bussola, Carlos A. Brandi y Derli Prada**. + **PRIMER CICLO: LA LUCHA POR LA VIDA. EL POETA**: El poeta - **Héctor Alterio** + Secretaria - **Norma Merlo** + Gerente - **Virgilio Caldi** + González - **Pedro Asquini** + Pardito - **Norberto Pagani** + Músico - **Ariel Quiroga** + Poetas - **Deborah Simcovich, Silvia Passini, Ramón Cedrón, Carlos A. Brandi, David Vázquez, Pedro Gutiérrez y Carlos Estraviz**. Los poemas pertenecen al poeta **Luis Luchi**. + **LA CASITA**: Pablo - **Paulino Andrada** + Inés - **Elida Mauro** + Vecino rico - **Derli Prada** + Vecina - **Ana Goutman** + Vecino 1 - **Juan Costa** + Vecino 2 - **Pedro Gutiérrez** + Vecino 3 - **David Vázquez** + Vigilante - **Orlando Lencina. LA MÁQUINA DE ESCRIBIR**: Pedro - **Rubens W. Correa** + María - **Berta Romano** + Secretario - **Juan Jordán** + Gerente - **José M. López** + Changadores - **Néstor Lagos, Paulino Andrada, Luis Fischer y Carlos Díaz** + Amigo - **Norberto Pagani** +

Mandadero - **Luis Alcalde** + Médico - **Virgilio Caldi**. + **SEGUNDO CICLO: LA POLÍTICA. POLÍTICA:** Espías - **Juan Jordán, Derli Prada, Néstor Lagos, David Vázquez, Luis Alcalde, Ramón Cedrón, José M. López y Luis Fischer** + Mucamo - **Ariel Quiroga** + Mucama - **Deborah Simcovich** + Jardínero - **Juan O. Costa** + Cocinero - **Pedro Gutiérrez** + Tapiro - **Pedro Asquini** + Zavaleta - **Héctor Alterio**. + **LA CONCORDIA:** Carmen - **Leontina Leyro y Lila Di Palma** + José - **Rubens W. Correa** + Tiburcio - **Norberto Pagani** + Vigilante - **Orlando Lencina** + Parroquianos - **Juan Jordán, Néstor Lagos, Luis Alcalde, Luis Fischer, Derli Prada, Orlando Castiglione, Ricardo O. Cardoso, Paulino Andrada, Arturo F. Nespral, Ramón Cedrón, Antonio Grillo, Silbio Horn, Carlos A. Brandi, Rubén Jelen, Juan Bussola, Carlos Estraviz y José Portas.** **TERCER CICLO: LOS TRIUNFADORES. LA CAMA:** Marido - **Rubens W. Correa** + Mujer - **Norma Merlo** + Noceta - **José M. López. VERDAD- MENTIRA:** Ángel - **Pedro Asquini** + Manuel - **Norberto Pagani** + Catalina - **Elida Mauro** + Contador - **Derli Prada** + Sub- contador - **Juan Jordán** + Secretaria - **Deborah Simcovich** + Dactilógrafa - **Silvia Passini** + Cadete 1 - **Luis Alcalde** + Cadete 2 - **Luis Fischer.** + **LA SOMBRA DEL SAUCE:** Viejo Pescador - **Rubens W. Correa** + Alberto - **Héctor Alterio** + Chofer - **Ariel Quiroga** + Esposa - **Lila Di Palma** y **Leontina Leyro** + Cuñado - **David Vázquez** + Muchacha - **Lucrecia Capello.** Dirección técnica: **Beatriz Grosso.** Ayudantes de dirección: **Orlando Castiglione y Enrique Pinti.** Luminotécnica y sonido: **Benigno Corbacho.** Peluquería: **Casa Marziano.** Maquinista jefe: **Remigio Galiano.** Diseño de programa: **Salvador Schifer.** Relaciones públicas: **Roberto J. Divito.** + // **Nuevo Teatro** Sala Apolo, 1966.

27 *El herrero y el diablo* dentro de la película *Don segundo sombra.* Dirección de **Manuel Antín** (1969), según la novela de **Ricardo Güiraldes.** La teatralización del Cuento del Herrero Miseria fue realizada por el elenco de **Nuevo Teatro.** Actuaron en él: **Luis Alcalde, Virgilio Caldi, Rubens W. Correa** (Rol: Miseria, el Herrero), **Jorge Edelman, Juan Jordán, Norberto Pagani, Enrique Pinti, Adrián Verdaguer.** Además en la película asumieron otros roles: **Héctor Alterio, Alejandra Boero, Jorge Hacker.**

28 *Sopa de Pollo.* Repos.: **Sala Suipacha** 6/10/66. **Sala Apolo:** 28/10/ 66 Repres. Acum: 341. Espect.: 74.929. Reparto: Sarah Kahn - **Alejandra Boero** + Harry Kahn - **Walter Soubrié** + Monty Blatt - **Héctor Alterio** + Prince - **Ariel Quiroga** + Dave Sommonds - **Luis Alcalde** + Hymie - **José María López** + Cissie - **Adriana Faide** + Ada Kahn - **Lucrecia Capello** + Ronnie Kahn (niño) - **Jorge Luna** + Ronnie Kahn - **Domingo Basile** + Bessie Blatt - **Inés Leroux** o **Lila Di Palma** // **Nuevo Teatro** Sala Apolo, 1966.

29 *La Chinche.* Comedia mágica y visión irónica del futuro, en nueve cuadros de **Viadimiro Maiakovski.** (Traducción de **Lila Guerrero**). Dir.: **Jorge Hacker.** Esc. y vest. **Beatriz Grosso.** **Personajes del pasado:** Prissipkin, Waina (también Pierre Scripkine) ex obrero, ex miembro del partido, actualmente novio - **Enrique Pinti** + Zoia Berioskina, obrera - **Lila Di Palma** + La Familia Renaissance: Elzevira Davidovna, novia, manicura y cajera de la peluquería - **Deborah Simcovich** + Rosalía Pavlovna, madre y peluquera + **Mabel De Vincenzi** + David Ossipovich, padre y peluquero - **Edgar González** + Oleg Baian, autodidacta, ex propietario de inmuebles - **Norberto Pagani** + Cerrajero - **Luis Alcalde** + Inventor + Carlos Hayes + Encargado de limpieza - Carlos Brandi + Descalzo - **Germán Agosti** + Muchachas de la casa de la juventud - **Inés Leroux** y **Alicia Rajlin** + Madrina de la boda - **Beatriz de Vincenzi** + Testigos de la boda - **Rubens W. Correa e Irene Campi** + Agente de policía - **Ricardo Busi** + Padrino contador - **Carlos Berger** + Jefe de bomberos - **Antonio Grillo** + Vendedoras - **Ana Szulc y Luchi Krass.** Además, vendedores, bomberos, jóvenes de la casa de la juventud. **Personajes del futuro:** Orador - **Edgar González** + Profesor - **Germán Agosti** + Periodista - **Carlos Berger** + Director del zoológico - **Rubens W. Correa** + Organizador - **Carlos Brandi** + Presidente - **Luis Alcalde** + Mecánica joven - **Alicia Rajlin.** Además, mecánicos, canillitas, médicos, curiosos, cazadores, empleados del zoológico, epidémicos, niños, ancianos: **Inés Leroux** + **Deborah Simcovich** + **Norberto Pagani** + **Mabel de Vicenzi** + **Beatriz de Vincenzi** + **Carlos Hayes** + **Ana Szulc** + **Luchi Krass** + **Irene Campi** + **Antonio Grillo** + **Ricardo Busi.** ++ Adaptación: **Jorge Hacker.** Realización vestuario: **Alicia País.** Realización escenográfica: **Remigio Galiano** y **Radislav Forcic.** Peluquería: **Casa Marziano.** Luminotécnica: **Benigno Corbacho.** Luces y realización: **Felipe Pasarella** y **Regis Cerato.** Asistente de dirección: **Alicia Rajlin.** Agradecemos la colaboración del Profesor **Alonso Stier** en la realización de la banda de sonido. Realizaciones públicas: **Roberto J. Divito** + // **Nuevo Teatro** Sala Suipacha, 1967.

30 *El mercader de Venecia* de **W. Shakespeare**. (Trad.: **Equipo de Nuevo Teatro**). Dir.: **Alejandra Boero**. Esc. y trajes: **Beatriz Grosso**. Estreno.: 4/8/67 Repres.: 27. Espect.: 2272. Reparto: Los cristianos Antonio, mercader de Venecia - **Octavio Desbard** + Basanio, amigo de Antonio y pretendiente de Porcia - **Andrés Percivale** + Graciano - **José María López** + Salanio - **Carlos Estraviz** + Salarino - **Luis Fischer** + Lorenzo, amante de Jessica - **Domingo Basile** + Porcia, rica heredera, de Belmonte - **Elena Cánepa** + Nerisa, doncella de Porcia - **Lucrecia Capello** + Los judíos Shylock - **Héctor Alterio** + Jessica, hija de Shylock - **Adriana Faide** + Tubal, amigo de Shylock - **Juan Jordán** + Los nobles El Dux de Venecia - **Jorge Hacker** + El príncipe de Marruecos, pretendiente de Porcia - **Juan Costa** + El Príncipe de Aragón, pretendiente de Porcia - **Ariel Quiroga** + Los sirvientes Lancelot Gobo, un clown, criado de Shylock - **Horacio Estevez** + El viejo Gobo, padre de Lancelot - **Ariel Quiroga** + Esteban, criado de Porcia - **Ignacio Wilther** + Leonardo, criado de Basanio - **Armando Arias** + Séquito del Príncipe de Aragón - **José y Ramón Rodas** + Criadas y Tabernerías - **Nélida Bosquez, Minerva Sofía, Matilde Soregaroli, Ana María Valli** + Antorcheros, guardias del tribunal, séquitos - **Carlos Hayes, Ricardo Busi, Edgar González, Enrique Pinti, Luis Alcalde y Armando Arias** + Coreografía de la Mascarada: **Graciela Luciani** + Máscaras y trajes de la Mascarada: **Inés Leroux, Hugo de Ana, Osvaldo Panicheli, Ernesto Ferreiro** + Asistencia de dirección: **Ariel Quiroga**. La canción para Basanio fue interpretada por el tenor **Roberto Britos** con acompañamiento de laúd renacentista a cargo de **Eva Kantor**, sobre música inglesa de la época de **autor anónimo**. + // **Nuevo Teatro** Sala Apolo, 1967.

31 **I Musicisti**. Grupo original de humor musical con instrumentos no convencionales del que, luego de una división, surgió el hoy famosísimo grupo **Les Luthiers**. **I Musicisti y Les Luthiers** convivieron durante un corto tiempo y perduró este último.

32 *La Promesa* de **Alexei Arbuzov**. (Trad.: **Jorge Hacker y Andrés Zubov**). Dir.: **Jorge Hacker**. Esc. y Luces: **Saulo Benavente**. Vest. **Graciela Galán**. Estreno.: 10/1/68. Repres.: 41. Espect.: 2514. Reparto: Lika - **Alejandra Boero** + Marat - **Héctor Alterio** + Leonidik - **Rubens W. Correa** + La acción en Leningrado. Primer acto: Marzo-Abril 1942 (durante el sitio). Segundo acto: Marzo-Abril-Mayo 1946 (Después de la guerra). Tercer acto: Diciembre 1959. Música: **Alberto Nuñez Palacio**. Peluquería y maquillaje: **Casa Marziano/ César Combi**. Utería **Casa Marzoratti**. Maquinistas: **Remigio Galiano/ Radislav Forcic**. Realización de vestuario: **Alicia País y Kochane**. Técnica: **Beatriz Grosso**. Sonido: **Carlos Estraviz**. Realización de luces: **Alicia Rajlín**. Relaciones Públicas: **Roberto Divito**. Fotografías: **Ricardo Sanguinetti**. Traspunte: **Oscar Muñoz**. Asistente de dirección: **Alicia Rajlín**. Agradecemos la colaboración de **Lila Guerrero, Horacio López, Oscar Adler, Juan José Rajlín**. + // **Nuevo Teatro** Sala Apolo, 1968.

33 *Raíces* de **Arnold Wesker**. (Trad.: **J. Hacker y M. Silber**). Dir.: **Jorge Hacker**. Esc.: **Saulo Benavente**. Escenógrafo repositor: **Ernesto Parise**. Estreno.: 22/3/68 al 6/10/68 Repres.: 155. Espect.: 23.240. El reparto de la reposición fue el siguiente: Jenny Beales - **Lucrecia Capello** + Jimmy Beales - **Mario Capponi** + Beatie Bryant - **Alejandra Boero** + Stan Mann - **Rubens W. Correa** + Sra. Bryant - **Miryam Van Wessen** + Bryant - **Héctor Alterio o Jorge Hacker** + Healey - **Norberto Pagani o Regis Cerato** + Franckie Bryant - **Luis Alcalde o Adrián Verdagner** + Perla Bryant - **Deborah Simcovich**, luego **Mabel De Vincenzi o Minerva Sofía** + Dirección - **Jorge Hacker**. + // **Nuevo Teatro** Sala Apolo, 1968.

34 *La Valija* dos actos de **Julio Mauricio**. Se representa sin intervalo. Dir.: **Jorge Hacker**. Esc.: **Ponchi Morpurgo**. Pre estreno La Plata 4/9/68. Estreno: 8/9/68. Repres.: 317. Espect.: 41.252. Reparto: Luisa - **Elsa Berenguer** + Horacio - **Rubens W. Correa** (más tarde alternamos el rol con **Victor Hugo Vieyra**) + Osvaldo - **Héctor Alterio**. Fotografías: **Ricardo Sanguinetti**. Realizaciones murales fotográficas: **Malandrino**. Asistente de dirección: **Oscar R. Muñoz**. Montaje: **Alicia Rajlín**. Sonido: **Luis Alcalde**. Maquinistas: **Remigio Galiano, Radislav Forcic**. Relaciones públicas: **Alejandro Samek**. Utería: **Casa Marzoratti**. Colaboraron en la realización técnica de luces y sonido: **Horacio López, Osvaldo Catalogna y Regis Cerato**. + // **Nuevo Teatro** Sala Apolo, 1968.

35 *Rockefeller en el Far West* de **René de Obaldía** al 8/6/69. Escenografía **Carlos Cytrinovski**. Dirección: **Enrique Pinti - Jorge Hacker**. + // **Nuevo Teatro** Sala Apolo.

36 *El asesinato de la enfermera Jorge* de **Frank Marcus**. Escenografía de **Beatriz Grosso**. Dirección: **Alejandra Boero**, con **Miryam Van Wessen**, **Lucrecia Capello**, **Irene Campi** y **Noemí Pampalona**. +//Sala Planeta.

37 *La Valija* dos actos de **Julio Mauricio**. Se representa sin intervalo. Dir.: **Jorge Hacker**. Esc.: **Ponchi Morpurgo**. Reparto: Luisa - **Lucrecia Capello** + Horacio - **Domingo Basile** + Osvaldo - **Rubens W. Correa** + Fotografías: **Pedro Roth**.

Capítulo 3

38 *Ceremonia al pie del obelisco* de **Walter Operto**. Actores (por orden alfabético): **Ignacio Alonso** + **Domingo Basile** + **Lucrecia Capello** + **Susana Cart** + **Rubens Correa** + **Carlos de Matteis** + **Emilio Fledel** + **Carlos Hayes** + **Mirta Mansilla** + **Mario Pasik** + **Azul Quirós** + **Arnaldo Strasnoy** + **Andrónico Yanos**. Dirección: **Raúl Serrano**. Escenografía.: **Victor de Pilla** - **Alicia Guma**. Ases. médico: **Dr. Anselmo Bennasi**. Ases. Musical: **Naldo Labrín**. Electricista: **Daniel Dani**. Este espectáculo es auspiciado por el **Grupo de Estudios Teatrales**. +//Sala Planeta, 1971.

39 *El gran acuerdo internacional del tío Patilludo* de **Augusto Boal**. Traducción: **Augusto Boal** y **Cecilia Thumin**. Elenco **Luis Barrón**, **Norman Briski**, **Rudy Chernikoff**, **Carlos Chiorino**, **Juana Demanet**, **Arturo Maly**, **Salo Pasik**, **Mary Tapia**, **Cecilia Thumin**. Productor ejecutivo: **Rubens W. Correa**. Escenografía y vestuario: **Carlos Cytrynowski**. Asistentes de dirección: **Salo Pasik** y **Carlos Jerusalinsky**. Dirección: **Augusto Boal**. 5/10/1971//Sala Planeta, 1971.

40 *Buenos Aires Hoy*. Espectáculo integrado por El caso de Juan Rodriguez (adaptación libre de "Water Closet" de **Renzo Casali**); Gracias a la vida (canción de **Violeta Parra**); Criaturas; **Marcha**; Lagartos de **Alberto Adellach**; Preludio para el año 3001 (canción de **Ferrer** y **Piazzola**); Palabras de **Alberto Adellach**; A una paloma (canción de **Vilarino** y **Viglietti**) + **Grupo Once al Sur** + Actúan: **Jorge Amosa** + **Lucrecia Capello** + **Oscar Ciccone** + **Yaco Guigui**. **Adhelma Lago** + **Ma. Celia Sánchez** (luego **Carlos Obregón**) + Dirección: **Rubens W. Correa**. Durante el viaje a Europa asistencia técnica y artística: **Roberto Salomón** + Teatro Greenwich Mews//La MaMa (Nueva York) y otras, 1972/74.

41 *Chau papá*. Obra en dos actos y cuatro cuadros de **Alberto Adellach** + **Grupo Once al Sur** + Reparto: Susana - **Lucrecia Capello** + Norberto - **Oscar Ciccone** + Mario - **Yaco Guigui** + Tío Juancho - **Jorge Amosa** + Tía Margarita - **Adhelma Lago** + Funebrero - **Rubens W. Correa** ++ Escenografía, vestuario y Asistencia de dirección: **Ma. Celia Sánchez** + Dirección: **Rubens W. Correa** ++ Teatro Greenwich Mews//La MaMa (Nueva York) y otras, 1972/74.

42 *¿Este tren para en Delancey?* Isla Mujer, Canción de **Antonio Cabán** + Dios En Harlem - **Pedro Juan Soto** + El Nuevo Hijo - **Pedro Juan Soto** + Las preguntitas Canción de **Atahualpa Yupanqui** + La carta - **José L. González** + El hombre que no quería vivir - **Teatro de Orilla** + El pasaje - **José L. González** + Canción de las cosas sencillas de **Antonio Cabán** + Personaje perdido 1 - Teatro de Orilla + La Minerva - **Pedro Juan Soto** + Te digo hermano, Canción de **Bernardo** y **D. Sánchez** + Un futuro por delante - **Pedro Juan Soto*** + El token - **Teatro de Orilla** + Personaje perdido 2 - **Teatro de Orilla**. La Factoría - **Teatro de Orilla** + La canción del pueblo de **Antonio Cabán** + (* Del libro **Spiks** (Adaptación libre de **Teatro de Orilla**). Actúan: **Estrella Artau** + **Victor Fragoso** + **Peter Morales** + **Norma Niurka** + **Gilda Orlandi** + **Heriberto Sánchez** + Canciones intepretadas por **Bernardo**. Dirección - **Rubens W. Correa** + Teatro de Orilla/(Nueva York) /1972.

43 *La valija*. Obra en un acto y dos cuadros de **Julio Mauricio** + Luisa - **Lucrecia Capello** + Horacio - **Oscar Ciccone** + Osvaldo - **Rubens W. Correa** + Escenografía - **Ma. Celia Sánchez** + Dirección - **Rubens W. Correa** ++ Teatro Gadem-Guatemala/y otras, 1972/4.

44 *Pluft, el fantasmita*. Un cuento musical en un acto... y ningún saludo... De **María Clara Manchado**. Los marineros locos son Juan y Julián - **Oscar Ciccone** y **Jorge Amosa** + Los de la familia fantasma son: Pluft el fantasmita - **Adhelma Lago** + La mamá - **Lucrecia Capello** + El

tío Gerundio - **Rubens W. Correa** + Pata de palo, es un viejo pirata - **Yaco Guigui** + Maribel es la heroína de este cuento - **Ma. Celia Sánchez** + Escenografía y vestuario - **Ma. Celia Sánchez** + Sonido - **Marguerite Kenefic**. Técnicos - **Abel Lam y Rolando López** + Dirección: **Oscar Ciccone**. Teatro Gadem-Guatemala y otras, 1972/74.

45 *Juglares de medianoche*. Espectáculo de **Café Concert** de autores varios y **Once al Sur**. Reparto: **Jorge Aмосa** + **Lucrecia Capello** + **Oscar Ciccone** + **Yaco Guigui** + **Adhelma Lago** + **Ma. Celia Sánchez** + Dirección: **Rubens W. Correa**. /El Bodegón-Guatemala/y otras/1972/74.

46 *Fuenteovejuna* de **Lope de Vega** (adaptación del **Grupo Once al Sur**). Pueblo de Fuenteovejuna: **Constanza Alfaro** - **César Álvarez** - **Regina Andrade** - **Rodolfo Avilés** - **Leticia Brizuela** - **Eric Burgos** - **Rolando Cáceres** - **César Castillo** - **Ricardo Ceballos** - **Francisco Colón** - **Leticia Córdoba** - **Arnoldo Coy** - **Hilda Cruz** - **Raúl Egberto Chilel** - **Jorge Mario Donis Guerra** - **Cándida Ralda** - **Lucy Figueroa** - **María Cristina González-Carmelina Guevara** - **Manolo Gutiérrez** - **Elvira E. Hernández** - **Fernando González-Mario R. Hernández** - **Oswaldo Juárez** - **Marguerite Kenefic** - **Lily Klée** - **Dori Tulman Manrique** - **Mario Marckwordt** - **Germán Mazariegos** - **Edgar Marroquín** - **Loty Méndez** - **Hebe Mix** - **Sonia Mix** - **Guillermo Monterroso** - **Hebert Navarro Galissaire** - **Orlando Orozco** - **Buenaventura Palomo** - **Oscar Paiz Véliz** - **Sonia Paredes** - **Marco Antonio Portillo** - **Miguel Ángel Quezada** - **Oscar Eduardo Ramírez** - **William Ramírez** - **Mario Augusto Ruiz** - **María Luisa Salazar** - **Alejandro Simón** - **Manolo Solares** - **Otoniel Solís** - **Germán Talavera K.** - **Ruth Talavera K.** - **Lizzardi Serrano** + Soldados de calatrava: **Paris Barneond** - **Edgar Contreras** - **Héctor Cano** - **Marco Tulio Cruz** - **Carlos Navas** - **Juan José Hernández** - **Hugo Leonel Macdonal** - **Osberto Solís** - **Alejandro Urraca** + Niños: **Sergio Aquino Mij-angos** - **José Ricardo Balcárcel Guevara** - **Luis Fernando Hernández** - **Carlos Roberto López M.** - **Germán Estuardo Mazariegos** - **Shirley Lorena** - **Eliás Mijangos** + El actor: **Germán Mazariegos** + Comendador, Don Fernán Gómez de Guzmán - **Jorge Aмосa** + Flores - **Yaco Guigui** + Ortuño - **Jorge Rojas Fernández** + Maestre, Don Rodrigo Téllez Girón - **Fernando González** + Pascuala - **Norma Padilla De Carrillo** + Laurencia - **Lucrecia Capello** + Barrildo - **Salomón Gómez Pimentel** + Mengo - **Oscar Ciccone** + Frondoso - **Carlos Obregón** + Alonso - **Julio César Aguilar** + Esteban - **Manuel Lisandro Chávez** + Cimbranos - **Edgar Hidalgo** + Regidor - **Gabriel Navassi** + Jacinta - **Adhelma Lago** + Juan Rojo - **Luis Cifuentes Cantó** + Juez Pesquisidor - **Guillermo Tulio González** + Rey Don Fernando - **Rolando Cáceres** + Reina Doña Isabel - **Lily Klée** + Música: **José Castañeda** + Escenografía y Vestuario: **Ma. Celia Sánchez** + Ayudante de Dirección: **Adhelma Lago** + Dirección general: **Rubens W. Correa**. Equipo técnico: Instructor de equitación: **Víctor Manuel Figueroa**. Realización de vestuario: **Norma Ríos** + **María Helena González** + **Roberto Figueroa** + **Celia Escobar De Pérez**. Realización de escenografía y utilería: **Carlos Obregón** + **Fidel Gil Palacios** + **Edgar Hidalgo**. Artesanías: **Rosmari Alberti Monastirsky**. Escultor: **Juan Bautista Sagastume**. Pelucas: **SCHUMANN**. Estructura escenográfica: **Arquitecta Victoria Chamó**. Coro: Interpretado por el grupo actoral. Asistente de utilería: **Carlos Castañeda Cerezo** + **Constanza Alfaro**. Asistente de escenografía y vestuario: **Anica Herrera Llerandi**. Asistente de montaje: **Marguerite Kenefic**. Diseño de luces: **Rubens W. Correa**. Utilería: **Yaco Guigui**. Promoción: **Oscar Ciccone**. Coordinador: **Jorge Aмосa**. Producción ejecutiva: **GRUPO ONCE AL SUR**. // En el Festival de Antigua Guatemala/Auditorio de la Santa Cruz- Guatemala/1972.

Capítulo 4

47 *Sin salida (One flew over the cuckoo's nest)* de **Dale Wasserman** + Adaptación y traducción: **Celia Sewz** + Reparto: Bromden - **Carlos Carella** + Washington - **Jorge Sassi** / (1977) **Alberto Bonez** + Williams - **Eduardo Ruderman** / (1977) **Andrés Chandía** + Ratched - **Fernanda Mistral** / (1977) **Miryam De Urquijo** + Flinn - **Berta Castelar** + Harding - ° + Billy - **Carlos De Matteis** / (1977) **Jorge Mayor** + Scanlon - **Roberto Pieri** / (1977) **Fernando Iglesias (Tacholas)** + Cheswick - **Mario Luciani** + Martini - **Rodolfo Brindisi** + Rickly - **Walter Soubrie** + Mac Murphy - **Rodolfo Bebán** / (1977) **Ignacio Quirós** + Turco - **Rubén Fontana** + Dr. Spivack - **Horacio O'Connor** + Candy Starr - **Linda Peretz** + Sandra - **Mirta Mansilla** ++ Escenografía: **Saulo Benavente** + Asesora de Vestuario: **Graciela Galán**

+ Ambientación musical: **Carlos Alberto Núñez** + Asesor Maquillaje y Pelucas – **Horacio Pisani**
+ Traspuntes: **Jorge Ascheri** /(1977) **Carlos Carcavallo** - **Carlos Kiodo** + Dirección: **Jorge Hacker** +//**Teatro El Nacional**, 1976//**Teatro Estrellas**, 1977.

48 *El Huésped vacío*. Obra en un acto de **Ricardo Prieto**. Grupo PRESENTE. Reparto por orden de aparición: Madre – **Viviana Arazi** + Jorge – **Gustavo Olivera** + Padre – **Mario Zocola** + Fergodlívio – **Leonardo Odierna** + Andrea – **Graciela Neira** + Escenografía y Vestuario – **Amelia Di Gregorio** y **Carlos Daniel Espiro** + Maquillaje y Máscaras - **Horacio Pisani** + Percusión – **Jorge Wilczek** + Dirección: **Rubens W. Correa** // **Teatro Eckos** Sala 2, 1977.

49 *El Proceso* de **Franz Kafka**. Adaptación de **Alberto Mediza**. Reparto por orden de aparición: José K. – Rubens W. Correa + Srta. Burster – **María Leopaldi** +Sra. Grubach – **Tatina Livigni** + Inspector Wilhelm – **Jorge R. García** + Inspector Franz – **Adrián Verdaguer** + Funcionario 1 – **Carlos Veiga** + Funcionario 2 – **Andrés Bazzalo** + Funcionario 3 – Ricardo Samos + Director del Banco – **Sergio Poves Campos** + Tío Max – **Diego Montes** + Lavandera – **Lucila Linck** + Bertoldo – **Adolfo Yanelli** + Ujjer – **José Bove** + Acusado 1 - **Eva Adonaylo** + Acusado 2 – **Alberto Ferro** + Acusado 3 – **Eduardo Pavelic** + Acusado 4 – **Leonardo Odierna** + Acusado 5 – **Carlos Veiga** + Acusado 6 – **Ricardo Samos** + Acusado 7 – **Andrés Bazzalo** + Acusado 8 – **Sergio Poves Campos** + Acusado 9 – **Adolfo Yanelli** + Abogado – **Carlos Antón** + Leni – **Mabel Decoud** + Señor Jefe de Oficina – **Alberto Ferro** + El Verdugo – **Armando Capó** + Hombre de las palomas – **Eduardo Pavelic** + Niña amante 1 - **Lucila Linck** + Niña amante 2 - **Mabel Decoud** + Niña amante 3 - **María Leopaldi** + Titorelli – **Manuel Callau** + Señor Block – **Leonardo Odierna** + El Juez – **Rodolfo Simón** + Escenografía, iluminación y vestuario – **Gastón Breyer** + Música – **Rolando Mañanes** + Ejecución en violín – **Germán Ojeda** + Asistente de dirección – **Enrique Laportilla** + Director Asistente – **Alberto Mediza** + Dirección General – Raúl Serrano + Realización escenográfica – **Bisse** + Realización de vestuario – Lita Fuentes + Realización de pelucas – **Antonio López** + Iluminador – **José Dioguardi** + Agradecemos al **Teatro IFT** la colaboración prestada en Vestuario y Utilería. //Sala 2 - Teatro IFT/1977.

50 *El Pollo* de **Orlando Leo**. Premio Medalla de Oro Argentores a la mejor obra de autor novel 1972. Reparto: Emilio – **Jorge Amosa** + Brígida – **Lucrecia Capello** + Música original – **Rolando Mañanes** + Escenografía y Vestuario – **Saulo Benavente** + Asistencia de Dirección – **Isabel Quinteros** + Dirección – **Rubens W. Correa** + Ejecutantes: Bandoneón- **Enzo Russo** + Percusión – **Álvaro Guichón** + Fotografías – **Pilar Baca Castex** + Realización de vestuario - **Lita Fuentes** + Agradecemos la colaboración que prestaron para que este espectáculo se llevara a cabo **Rosmary Monastirsky**, **Adrián Verdaguer**, **Mario Luciani**, **Norberto Galzerano**, **Hebe Vardino**, **Soledad A de Gualdoni**, **Alicia Kostelbaum**, **Susana Menéndez**, **Javier Margulis**, **Juanita S. de Correa**.+ Un espectáculo del Grupo ACTO+// **Teatro del Centro** Sala 2, 1978.

51 *Esperando la carroza* de **Jacobo Langsner**. Elenco por orden de aparición: Sergio – **Carlos Baraldo** + Elvira – **Hebe Vardino** + Matilde – **Graciela Neira** + Jorge – **Jorge D. Amosa** + Susana – **Isabel Quinteros** + Nora – **Olga Cristiano** + Antonio – **Javier Margulis** + Emilia – **Elba Chorni** + Doña Gertrudis – **Felicitas Arias** + Teresa – **María Caran** + Pocha – **Roxana Gasparini** + Joven Vecina – **Pilar Baca Castex** + Señora sorda – **Haydée Mascaró** + La viejita – **Mabel Fariña** + Escenografía: **Marina Cejas** + Ayudante de dirección: **Leonardo Odierna** + Dirección: **Rubens W. Correa** + Realización escenográfica – **Daniel Belfiore** + Traspunte - **Daniel César** + **Grupo La Barraca**./Sala TEC, 1979.

52 *Los siete locos* de **Roberto Arlt**. Adaptación de **Carlos Antón**, **Rubens W. Correa** y **Pedro Espinoza**. MURGA: **Carlos Demartino** + **Rosario Lungo** + **Haydée Mascaró** + **Leonardo Odierna** + **César Pruzzo** + **Mario Riccio**. MÁSCARAS: Nene - **Jorge Daniel Amosa** + Doador - **Carlos Baraldo** + Manola - **Amalia Canedo** + Muerte - **Carlos Cardini** + G. Sand - **Diana Castro** + Siamés - **Daniel César** + Caballito - **César Cicerone** + Árabe - **Aurora De La Paz** + Mujer - **Ricardo De La Torre** + Oso - **Luis Fux** + Pollito - **Norberto Galzerano** + Sheik - **Omar Hamer** + Diabolo - **Alberto Mastromauro** + Odalisca - **Rosmary Monastirsky** + Dama antigua - **Lucila Pelleschi** + Siamés - **Oscar Rodríguez** + La nena - **Hebe Brugo** + Reina - **Claudia Nebbia** + Bailarina - **Graciela Neira** + Caballito - **Aito Pelleschi** + Colombina - **Hebe**

Vardino + Hombre - **Manuel Vicente** + Pajarito - **Marcelo Pérez** + **LA SORPRESA**: Erdosain - **Manuel Callau** + Gerente - **Julio Pellegrini** + Contador - **Alberto Eisen** + **UN HOMBRE EXTRAÑO**: Ergueta - **Jorge Bazá De Candia** + Erdosain + murga + Mendigos: **Jorge Daniel Amosa** + **Carlos Cardini** + **Alberto Eisen** + **Luis Fux** + **Julio Pelleschi** + Prostituta - **Lucila Pelleschi** + Florista - **Claudia Nebbia** + EL ASTRÓLOGO: Astrólogo - **Carlos Weber** + Haffner - **Ricardo Díaz Mourelle** (el rufián melancólico) + Bromberg - **Carlos Antón** + Erdosain + **EL HUMILLADO**: Elsa - **Mabel Decoud** + Capitán - **Luis Alcalde** + Erdosain + Prostituta - **Rosmarí Monastirsky** + Maestro - **Alberto Mastromauro** + Padre - **Oscar Rodríguez** + **LA BOFETADA**: Erdosain + Barsut - **Norberto Galzerano** + LA PROPUESTA: Erdosain + Astrólogo + Bromberg + Infanta - **Diana Castro** + Mosqueteros - **Daniel César**, **Omar Hamer**, **Carlos Cardini** + **EL LÁTIGO**: Barsut + Erdosain + Astrólogo + Bromberg + Máscaras + **Murgas** + **Aristócrata** - **Rosmarí Monastirsky** + Lacayo - **Carlos Baraldo** + Sacerdote - **Luis Fux** + **LA COJA - LA REVELACIÓN**: Erdosain + Hipólita - **Élida Sinoca** + Ergueta + Locos - **Jorge Daniel Amosa**, **Hebe Brugo**, **Amalia Canedo**, **Carlos Cardini**, **Ricardo De La Torre**, **Ethel Favel**, **Alberto Mastromauro**, **Hebe Vardino**, **Manuel Vicente**, **Graciela Neira**. **LOS ESPILA**: Eustaquio - **César Pruzzo** + Emilio - **Leonardo Odierna** + Luciana - **Ana Ferrer** + Elena - **Rosario Lungo** + Madre - **Haydée Mascaró** + Erdosain + LA FARSA: Buscador de oro - **Carlos Demartino** + Mayor - **Manuel Vicente** + Abogado - **Mario Riccio** + Astrólogo + Bromberg + Haffner + Erdosain + Barsut + Bailarina oriental - **Graciela Juárez** + Esclavo - **Daniel César** + Centurión - **Alberto Mastromauro**. **LOS DOS BERGANTES**: Eustaquio + Emilio + Señora - **Hebe Vardino** + **EL GUIÑO**: Astrólogo + Erdosain + Barsut + Bromberg + Prestidigitadores: **Omar Hamer**, **Oscar Rodríguez** + **Hermanos Escarlata**: **Jorge Daniel Amosa**, **Carlos Baraldo**, **César Cicerone**, **Ricardo De La Torre**, **Graciela Neira**, **Mario Riccio**, **Aito Pelleschi**. **DOS ALMAS**: Erdosain + Hipólita + **LOS DOS BERGANTES**: Eustaquio + Emilio + Guardián - **Luis Fux**. **EL HOMBRE NEUTRO**: Astrólogo + Hipólita. **LOS AMORES DE ERDOSAIN**: Erdosain + Doña Ignacia - Lila Di Palma + María - **Graciela Juárez** (la bizca) + Otros locos: **Mabel Decoud**, **Lucila Pelleschi**, **Claudia Nebbia**, **Alberto Eisen**, **Marcelo Pérez**, **Aurora De La Paz**. **CAPAS DE OSCURIDAD**: Don Gaetano - **Julio Pellegrini** + María - **Hebe Brugo** + Silvio - **Daniel César** + El marica - **Leonardo Odierna**. **EL PECADO QUE NO SE PUEDE NOMBRAR**: Erdosain + Luciana. **EL SENTIDO RELIGIOSO DE LA VIDA**: Haffner + Erdosain + María + Guardasपालdas - **Manuel Vicente** + Rufián - **Aito Pelleschi** + Prostitutas: **Graciela Neira**, **Lila Di Palma**, **Hebe Vardino**, **Haydée Mascaró**, **Rosario Lungo**, **Amalia Canedo**, **Rosmarí Monastirsky** + Madama - **Hebe Brugo** + Clientes: **Carlos Baraldo**, **Carlos Cardini**, **Jorge Daniel Amosa**, **Alberto Mastromauro** + **Auxiliar Gómez** - **Carlos Damartino** + Policía - **Ricardo De La Torre** + Fotógrafo - **César Cicerone** + Periodista - **Omar Hamer**. **LA BUENA NOTICIA**: Astrólogo + Barsut + Bromberg. **LA AGONÍA DEL RUFIÁN MELANCÓLICO**: Haffner + Auxiliar Gómez + Policía. **PERECE LA CASA DE LA INIQUIDAD**: Astrólogo + Erdosain + Hipólita + Ergueta + Elsa + Padre + Capitán + Lacayo + Gerente + Barsut + Prostitutas + Hombres: **Aito Pelleschi**, **Jorge Amosa**, **Leonardo Odierna**. **EL HOMICIDIO**: María + Erdosain. **UNA HORA Y MEDIA DESPUÉS**: Erdosain + Máscaras ++ Escenografía: **Gastón Breyer**. Música original y sonido escénico: **Rolando Mañanes**. Flauta: **J. Del Hoyo**. Violoncello: **Juan C. Pagliano**. Órgano electrónico: **Rolando Mañanes**. Diseño de maquillaje: **Hugo Grandi**. Vestuario: **María Aransáez** y **Sandra Venturini**. Realización de máscaras: **Daniel Paligani**, **Doris Baum** y **Adriana Alevy**. Iluminación: **Gastón Breyer** y **Rubens W. Correa**. Peluquería de actores y actrices: **Luis Enrique**. Fotografía: **Antonio Legarreta**. Ayudantes de dirección: **Mabel Decoud** e **Ingrid Pellicori**. Asistente de dirección: **Adhelma Lago**. Puesta en escena y Dirección general: **Rubens W. Correa**. Operador y edición de sonido: **Enrique Zalcman**. Operador de luces: **Luis Collado**. Realización escenográfica: **ACTO**. Realización de vestuario: **Jorge Bazá De Candia**, **Amalia Canedo**, **ACTO**. Asesor de esgrima y lucha: **Hernán Martínez**. Jefe de escena: **Héctor Chama**. Administrador general: **Victor Watnik**. Productor general: **ACTO**. **Material de maquillaje creado por Karen Horn** exclusivamente para **Los siete locos**. / **Un espectáculo del Grupo ACTO// Teatro del Picadero**, 1980/81.

Capítulo 5

53 **Los siete Locos** en T. Contemporáneo de **Roberto Arlt**. Adaptación de **Carlos Antón**, **Rubens W. Correa** y **Pedro Espinoza**. **MÁSCARAS**: Nene - **Jorge Daniel Amosa** + Manola - **Amalia Canedo** + Muerte - **Carlos Cardini** + Árabe - **Ulha Kreuz** + Mujer - **Juan Pascarelli** + Oso - **Luis Fux** + Sheik - **Omar Hamer** + Diablo - **Santiago Eidis** + Odalisca - **Rosmarí**

Monastirsky + Siamés - **Oscar Rodríguez** + La nena - **Aurora de la Paz** + Gitana - **Claudia Nebbia** + Bailarina - **Graciela Neira** + Colombina - **Hebe Vardino** + Hombre - **Manuel Vicente** + Pajarito - **Eduardo Grosso** + **LA SORPRESA**: Erdosain - **Manuel Callau** + Gerente - **Julio Pellegrini** + Contador - **Daniel Capellano** + **UN HOMBRE EXTRAÑO**: Ergueta - **Hugo Gregorini** + Mendigos - **Jorge Daniel Amosa** + **Carlos Cardini** + **Daniel Capellano** + **Luis Fux** + **Julio Pellegrini** + Prostituta - **Rocío Dial** + Florista - **Claudia Nebbia** + **EL ASTRÓLOGO**: Astrólogo - **Carlos Weber** + **Haffner** - **Ricardo Díaz Mourelle** (el rufián melancólico) + Bromberg - **Carlos Antón** + Erdosain + **EL HUMILLADO**: Elsa - **Graciela Juárez** + Capitán - **Jorge Incorvaia** + Erdosain + Prostituta - **Rosmarí Monastirsky** + Maestro - **Héctor Chama** + Padre - **Oscar Rodríguez** + **LA BOFETADA**: Erdosain + Barsut - **Norberto Galzerano** + **LA PROPUESTA**: Erdosain + Astrólogo + Bromberg + Infanta - **Ulha Kreuz** + Mosqueteros - **Carlos Cardini** **Daniel Capellano**, **Omar Hamer**, + **EL LÁTIGO**: Barsut + Erdosain + Astrólogo + Bromberg + Máscaras + Carnaval + Aristócrata - **Rosmarí Monastirsky** + Lacayo - **Carlos Baraldo** + Sacerdote - **Luis Fux** + **LA COJA- LA REVELACIÓN**: Erdosain + Hipólita - **Élida Sinoca** + Locos - **Jorge Daniel Amosa**, **Amalia Canedo**, **Carlos Cardini**, **Aurora de la Paz**, **Claudia Nebbia**, **Graciela Neira**, **Juan Pascarelli**, **Hebe Vardino**, **Manuel Vicente**. **LOS ESPILA**: Eustaquio - **César Pruzzo** + Emilio - **Justo Gisbert** + Luciana - **Ana Ferrer** + Elena - **Rosario Lungo** + Madre - **Haydée Mascaró** + Erdosain + **LA FARSA**: Buscador de oro - **Carlos Baraldo** + Mayor - **Manuel Vicente** + Abogado - **Mario Riccio** + Astrólogo + **Bromberg** + **Haffner** + Erdosain + Barsut + Bailarina oriental - **Graciela Juárez** + Esclavo - **Omar Hamer** + Centurión - **Santiago Eidis**. **LOS DOS BERGANTES**: Eustaquio + Emilio + Señora - **Hebe Vardino** + **EL GUÍÑO**: Astrólogo + Erdosain + Barsut + Bromberg + Prestidigitador: **Oscar Rodríguez** + Hermanos Escarlata: **Jorge Daniel Amosa**, **Carlos Baraldo**, **César Cicerone**, **Omar Hamer** + **Graciela Neira**, **Mario Riccio**, **Juan Pascarelli**. **DOS ALMAS**: Erdosain + Hipólita + **EL HOMBRE NEUTRO**: Astrólogo + Hipólita. **LOS AMORES DE ERDOSAIN**: Erdosain + Doña Ignacia - **Lila Di Palma** + María - **Graciela Neira** (la bizca) + Otros locos: **Graciela Juárez**, **Claudia Nebbia**, **Ulha Kreuz**, **Daniel Capellano**, **Aurora De La Paz**. **CAPAS DE OSCURIDAD**: Don Gaetano - **Julio Pellegrini** + María - **Aurora de la Paz** + **Silvio** - **Omar Hamer** + El marica - **César Cicerone**. **EL PECADO QUE NO SE PUEDE NOMBRAR**: Erdosain + Luciana. **EL SENTIDO RELIGIOSO DE LA VIDA**: **Haffner** + Erdosain + María + Guardaespaldas - **Manuel Vicente** + Rufián - **Héctor Chama** + Prostitutas: **Graciela Neira**, **Hebe Vardino**, **Haydée Mascaró**, **Rosario Lungo**, **Amalia Canedo**, **Rosmarí Monastirsky** + Madama - **Lila Di Palma** + Músico: **Santiago Eidis**, Clientes: **Carlos Baraldo**, **Carlos Cardini**, **Jorge Daniel Amosa**, **César Cicerone** + Auxiliar Gómez - **Juan Pascarelli** + **Policía** - **Oscar Rodríguez** + Fotógrafo - **Omar Hamer**. **LA BUENA NOTICIA**: Astrólogo + Barsut + Bromberg. **LA AGONÍA DEL RUFIÓN MELANCÓLICO**: **Haffner** + Auxiliar Gómez + **Policía**. **PERECE LA CASA DE LA INIQUIDAD**: Astrólogo + Erdosain + Hipólita + Ergueta + Elsa + Padre + Capitán + Gerente + Barsut + Prostitutas + Hombres: **Jorge Daniel Amosa**, **César Cicerone**. **EL HOMICIDIO**: María + Erdosain. **UNA HORA Y MEDIA DESPUÉS**: Erdosain + Máscaras ++ Escenografía: **Gastón Breyer**. Música original y sonido escénico: **Rolando Mañanes**. Flauta: **J. Del Hoyo**. Violoncello: **Juan C. Pagliano**. Órgano electrónico: **Rolando Mañanes**. Diseño de maquillaje: **Hugo Grandi**. Vestuario: **María Aransáez** y **Sandra Venturini**. Realización de máscaras: **Daniel Paligani**, **Doris Baum** y **Adriana Alevy**. Iluminación: **Gastón Breyer** y **Rubens W. Correa**. Peluquería de actores y actrices: **Luis Enrique**. Fotografía: **Antonio Legarreta**. Ayudantes de dirección: **Mabel Decoud** e **Ingrid Pellicori**. Asistente de dirección: **Adhelma Lago** - **Graciela Hofeltz**. Puesta en escena y Dirección general: **Rubens W. Correa**. Realización escenográfica: **ACTO**. Realización de vestuario: **Jorge Bazá De Candia**, **Amalia Canedo**, **ACTO**. Asesor de esgrima y lucha: **Hernán Martínez**. Jefe de escena: **Héctor Chama**. Administrador general: **Victor Watnik**. Productor general: **ACTO**. Material de maquillaje creado por **Karen Horn** exclusivamente para **Los siete locos**. / Un espectáculo del **Grupo ACTO/Teatro Contemporáneo**. Noviembre, 1981.

54 **Hijos del Silencio** de **Mark Medoff**. Reparto: **Sergio Renán** + **Sonia Salar** + **Rubens W. Correa** (Rol: Dr. Franklin) + **Adela Gleijer** + **Noemí Morelli** + **Ingrid Pellicori** + **Dario Grandinetti**. Escenografía: **Ariel Blanco**. Vestuario: **Tita Tamames** y **Rosita Zemborain**. Iluminación: **Ángel Giménez** y **Luis Nigro**. Asistente de dirección: **Juan Carlos Ricci**. Dirección: **Sergio Renán**. Asistente de vestuario: **Trini Muñoz Ibáñez**. Versión: **Sergio A. García** y **Martín de Alzaga**. Enseñanza de lenguaje gestual: **Noemí de Díaz**. Fotografías: **Sara Facio** y **Alicia D'amico**. Prensa y promoción: **Mariela Genta**. Asistente de producción: **Mirta Boclin**. Producción ejecutiva: **Jorge Blutrach**. // Teatro Blanca Podestá (hoy Multiteatro), 1982.

55 *Lobo... ¿estás?* de **Pacho O'Donell**. Elenco por orden alfabético: **Jorge Amosa + Carlos Antón + Roberto Basile + Joana Berty + Alejandro Bonta + Amalia Canedo + Daniel Campos + Daniel Capellano + Carlos Cardini + Ana María Casó + Roben Celiberti + Alejandro Chab + Daniel Chacón + Carlos De La Torre + Ricardo De La Torre + Lila Di Palma + Antonio Espina + Eric Fabio + Alberto Ferro + Liliana Forte + Cristina Fridman + Luis Fux + Silvia Geijo + Eduardo Groso + Omar Hamer + Graciela Holfetz + Onofre Lovero + Jorge Luna + Rosario Lungo + Fernando Madanes + Alejandro Marcial + Javier Margulis + Haydée Mascaró + Alberto Mastromauro + Rosmarí Monastirsky + Claudia Nebbia + Graciela Neira + María Pantuso + Ingrid Pelicori + Marcelo Pérez + Juan Pascarelli. Marisa Rouco + Gabriela Susan + Olga Zanca + Escenografía: **Gastón Breyer** + Vestuario: **Nereida Bar** + Música: **Lito Vitale** (Mía) + Coreógrafa: **Silvia Vladimivsky** + Asistente de dirección: **Mario Carpi** + Dirección: **Rubens W. Correa** + El grupo MIA grabó en sus propios estudios de sonido con los músicos: Lito Vitale + **Emilio Rivoira** + **Liliana Vitale** + **María Pita** + **Verónica Condomí**. En el ciclo **Teatro Abierto 81.**//Teatro del Picadero / Luego en Teatro Tabarís, 1981.**

56 *Ya nadie recuerda a Frederick Chopin* de **Roberto Cossa**. Reparto: Madre - **Lucrecia Capello** + Zule - **Graciela Juárez** + Susy - **Márgara Alonso** + Padre - **Justo Gisbert** + Frank - **Manuel Callau** + Palumbo - **Julio González Paz** (luego reemplazado por **Enrique Escape**) + Escenografía e iluminación: **Héctor Calmet**. Vestuario: **Leonor Puga Sabaté**. Maquillaje: **Hugo Grandi**. Asistente de dirección: **Susana Velock**. Dirección: **Rubens W. Correa**. Peinados: **Ricardo Fasan** Asistente de escenografía: **Ercilia Alonso**. Realización de escenografía: **Jorge Vairo**. Pintura escenográfica: **Ercilia Alonso**. Utería: **Casa Puig**. Realización de vestuario femenino: **Fiorella Bort**. Realización de vestuario masculino: **Tito Herrera**. Pelucas: **Casa Pozzi**. Producción ejecutiva: **Victor Watnik**. Agradecemos la colaboración prestada por **Victor Martínez**//Teatro Planeta, 1982.

57 *Bar la costumbre* de **Carlos Pais**. Reparto: Ernesto - **Luis Brandoni** + Elena - **Marta Bianchi** + Mozo - **Armando Capó** + Patrón - **Mario Luciani** + Viejo - **Walter Soubrié** + Vieja - **María Elina Rúas** + Los otros - **Jorge D. Amosa, Santiago Eidis, Alberto Eisen, Enrique Viaggio, Juan Pascarelli, Alberto Mastromauro, Víctor H. Carrizo, Juan Carlos Trichilo, José Luis Oyarzábal, Cristina Fridman, Graciela Neira, Isabel Quinteros, Patricia Genni, Rosario Lungo, Juan Ameroso, Claudia Marino, Jorge Alvez, Ernesto Pschepiurka, Nora Franco, Malú Guerrini, Carlos Mateuchi, Rosmarí Monastirsky, Andrea Pais**. Escenografía: **María Aransáez** + **Alejandro Mateo**. Música: **Rolando Mañanes**. Vestuario: **Mené Arnó**. Asistente de dirección: **Javier Margulis**. Dirección: **Rubens W. Correa**. En el ciclo **Teatro Abierto 82.**//Teatro Odeón //Luego en Teatro Margarita Xirgu, 1982.

58 *La Píaf* de **Pamela Gems**. Adaptación de **Roberto Cossa**. Elenco por orden alfabético: **Marcelo Alfaro** - Marcel - Aristócrata + **Elvia Andreoli** - Marlene - Aristócrata - Enfermera + **Jorge Amosa** - Inspector + **Victor Bruno** - Papá Leplee - Aristócrata - Soldado alemán - Traumatólogo + **José Luis Castro** - Louis - Lucien + **Daniel Figueiredo** - Representante - Gerente + **Eduardo Jaime** - Jacques - Lacayo - Cadete + **Aldo Kaiser** - Ángel - Aristócrata + **Virginia Lago** - Edith Píaf + **Carlos Lipsich** - Legionario - Lacayo + **Guillermo Montes** - Anunciador - Paul - George + **Jean P. Noher** - Theo - Aristócrata + **Susana Ortiz** - Toine + **Rubén Stella** - Pierre + **Myriam Strat Madeleine** - Aristócrata + Músicos: **Carlos Serra** y **Marcelo Álvarez**. Escenografía y vestuario: **Leonor Puga Sabaté**. Dirección musical: **Agustín Malfatti**. Arreglos musicales: **Malfatti- Álvarez- Serra**. Coreografía: **Silvia Vladimivsky**. Iluminación: **Marcelo Salvioli**. Maquillaje: **Hugo Grandi**. Asistente de dirección: **Javier Margulis**. Dirección: **Rubens W. Correa**. Producción ejecutiva: **SG Producciones**. Fotografía: **Silvio Fabrikant**. Jefe maquinista: **Juan Pinotti**. Jefe electricista: **Jorge P. Cane**. Traspunte: **Ricardo Raconto**. Administrador compañía: **Ramón Regidor**. Prensa y publicidad: **Productores publicitarios S.A.** Portada y director de arte: **Horacio L. Velázquez**. Peinados: **Enrique Peinados**. Agradecemos la colaboración de: **Escuela de Teatro "La Barraca"** (Directores **Eugenia Levín** y **Rubens W. Correa**), **Embajada de Francia**, **Paulina Fernández Jurado**, **Mayenca Novak**, **Patricia Balado**, **Andrés Buffali**, **Julián Howards**, **Michele Utard**, **Hugo Galvagno**, **Federación Argentina de Box**, **Daniel Guerrero**, **Teresa Yuño** y **Rosita Wober de Kurchan**. Presenta: **Cruz Roja Argentina**. Auspicia: **Casa de Teatro y Embajada de Francia**//Teatro Lorange, 1983/84/85.

59 *Inventario* de **Carlos Somigliana, Hebe Serebrinsky, Susana Torres Molina y Peñarol Méndez**. Reparto: **Luis Ali + Sergio Acosta + Marcelo Alfaro + Fernando Álvarez + Maite Aranzábal + Liliana Atkin + Alejandra Balado + Eduardo Baizán + Mené Ballone + Vicente Ballone + Walter Balzarini + Carlos Baraldo + Sara Julia Benítez + Sara Benjuya + Juana Bersher + Arturo Buelta + Victor Bruno + Armonía Burguera + Néstor Caniglia + Andrea Cisneros + Elsa Claro + Enriqueta Coronas + Eduardo Cuevas + Marisa Charnejevsky + Jorge D'Elía + Osvaldo de Candia + Marta De Gracia + Carlos Demartino + Jorge Diaco + Adriana Di Caprio + Isaac Eisen + Susana Escalante + Livia Fernán + Claudia Foster + Cristina Fridman + Rubi Gattari + Dalia Guterman + Hugo Hernández + Mónica Kersberg + Adelma Lago + Raquel Leal + Raquel Levy + Pedro Loeb + Onofre Lovero + Mirta Mansilla + Germinal Marín + Haydée Mascaró + Estela Matute + Iaffa Melamod + Jean Pierre Noher + María Elena Panchi + Juan Pascarelli + Pablo Pereyra + Monica Plá + Raúl Posadas + Bety Presas + César Pruzzo + Fernando Quijano + Isabel Quinteros + Leonardo Resnik + Susana Román + Alba Ruíz + Rubén Darío Russo + Fabio Sancineto + Claudia Schnaider + Victoria Sus + Susana Toufesian + Juan Carlos Trichilo + Hebe Vardino + Jorge Vela + Manuel Vicente. Escenografía y vestuario: **Nora Chirom, María Aransaez, Luisa Giambroni, y Alejandro Mateo**. Música de **Eduardo Segal**. Dirección de **José Bove, Rubens Correa, Alejandra Boero, Javier Margulis y Andrés Bazzalo**. // Estreno 8/10/83. En el Ciclo Teatro Abierto 83//Teatro Margarita Xirgu, 1983.**

Capítulo 6

60 *Teresa Batista, cansada de guerra* de **Jorge Amado**. Versión libre de la novela homónima de **Rubens W. Correa y Pedro Espinosa**. Elenco: **Leonor Manso + Jorge Rivera López + Eduardo Pavlovsky + Mario Alarcón + Margarita Alonso + Héctor Calori + David Llewellyn + Renne Roxana + Roberto Ibáñez + Graciela Juárez + Horacio Dener + Rubi Monserrat + Carlos A. Baraldo + Amalia Canedo + Alejandra Darín + Jorge Baza De Candia + Marta Degracia + Beatriz Dessen + Lila Di Palma + Norberto Galzerano + Justo Gisbert + Isaac Haimovici + Rubén Martín + Norberto Pagani + Juan Pascarelli + Isabel Quinteros + Alicia Schilman + Alejandra Urroz + Manuel Vicente + Mirta Vieites**. Escenografía: **María Aransaez y Alejandro Mateo**. Superv. Escenografía: **Miguel A. Lumaldo**. Iluminación: **Marcelo Salvioli**. Vestuario: **Leonor Puga Sabaté**. Música: **San Pedro Telmo**. Coreografía: **Graciela Crisafi**. Máscaras y efectos especiales: **Hugo Grandi**. Asistente de Dirección: **Gabriel Cosoy**. Dirección: **Rubens W. Correa**. Traspunte: **Héctor Berro García**. Administrador de compañía: **Roberto Rada**. Coordinador de vestuario y maquillaje: **Jorge García**. Maquinista: **Rubén Siniego e Idilfo Cuesta**. Utilería: **Puig**. Asesor de escenas de riesgo: **Hernán Martínez**. Asesor Antropológico: **Pablo Bonaparte**. Realización de vestuario: **Sastrería Real-Pina**. Vestidores: **Pina- Tita**. Sonido: **Ernesto Rebagliatti**. Fotos: **Ernesto Ascheri**. Maquillaje: **COTY//Teatro Lola Membrives**, 1984.

61 *Santa Juana de América*. Reparto: **Juana - Virginia Lago + Padilla - Héctor Gióvinne + Pepe Novoa + Onofre Lovero + Tony Vilas**.

62 *Flores tardías* de **Anton Chéjov**. Versión libre de **Esteban Pelaez** + Reparto: **Masha - Virginia Lago + Dr. Toparkov - Héctor Giovine + Eugeni - Danilo Devizia + Madre - Eva Franco + La casamentera - Marta Gam + Sirvientes: Nikifor - Roberto Fiore + Duniascha - Mágina Alonso + Firs - Mario Labardén + Iluminación - Mario Contreras + Dirección y Puesta en escena: Rubens Correa + Dirección de cámaras: Eduardo Tedesco**.

63 *Juan Moreira*. Dos actos de **Sergio de Cecco, Carlos Pais, Peñarol Méndez**. Elenco por orden alfabético: **Sergio Aguirre - Soldado, pueblo + Luis Ali - Soldado, pueblo + Daniel Alvaredo - Soldado, pueblo + Walter Balzarini - Manuel + Amanda Beitia - Carmelina + Susana Berón - Sinforosa + Rodolfo Brindisi - Pato Picaso + Vicente Buono - Tobías + Armando Capo - Juez de paz + Marcela Casabella - Agustina + Gustavo Cerrini - Soldado, Pueblo + Martín Coria - Córdoba + Manuel Cruz - Aguado + Ricardo Cumo - Soldado, Pueblo + Claudio da Passano - Soldado, Pueblo + Marta Degracia - Leticia + Livia Fernán - Rogelia + Pacheco Fernández - Poeta + Elisa Fernández Navarro - Amanda + Roberto Fiore - Belisario + María Fiorentino - Vicenta + Miguel Fontes - Enano + Julio Galán - Soldado,**

Pueblo + **Elbio Galván** - Cantor I + **Hugo Gregorini** - Recitador + **Roberto Ibáñez** - Juan Moreira + **Patricia Kraly** - La flaca + **Mario Luciani** - Sardetti + **Jorge Macchi** - Soldado, Pueblo + **Rodolfo Machado** - Larsen + **Alejandro Marcial** - Francisco + **Guillermo Marcos** - Soldado, Pueblo + **Hernán Martínez** - Soldado, Pueblo + **Miguel Ángel Martínez** - Don Goyo + **Felipe Méndez** - Boticario + **Guillermo Montes** - Varela + **Eliseo Morán** - Núñez + **Oscar Núñez** - Marcial + **Jorge Ochoa** - Gondra + **Enrique Otranto** - Payaso II + **Miguel Padilla** - Leguizamón + **Norberto Pagani** - Pulpero + **Juan Pascarelli** - Soldado, Pueblo + **Carlos Pellegrino** - Cura + **Miguel Ángel Porro** - López + **Isabel Quinteros** - Celeste + **Juan Carlos Ricci** - Leiva + **Mario Riccio** - Cantor III + **Raúl Rizzo** - Julián + **Nora Sajaroff** - La gorda + **Oswaldo Santoro** - Cuerudo + **Alicia Schilman** - Azucena + **Rolando Serrano** - Cantor II + **Carlos Trigo** - Amanuense + **Manuel Vicente** - Jiménez + **Adolfo Yannelli** - Payaso + Trapecistas y acróbatas: **Héctor Guillaumin, Jorge Videla y Oscar Videla** + Músicos: **Claudio Bruzese, Gabriel Calderaro, “Bebe” Ferreyra, Walter Martínez y Enrique Roel** + Escenografía y vestuario: **Graciela Galán** + Música original y dirección musical: **Manolo Juárez** + Asistentes de dirección: **Raquel Flotta y María Tobías** + Dirección: **Alejandro Boero, José Bove y Rubens W. Correa** + Preparación corporal: **Julián Howard** + Asesor en escenas de riesgo y combate: **Hernán Martínez** + Asesor de bailes: **Lencinas Leguizamón** + Peluquería y maquillaje: **Oswaldo Esperón** + Asistente de escenografía: **Marcela Polischer** + Realización escenográfica, vestuario e iluminación: **Talleres del Teatro Nacional Cervantes** + Fotografía: **Ernesto Ascheri** + Apuntador: **Luis Spertzagni** + Transpunte: **Sionar Crespo** + Agradecemos la colaboración en la producción de este espectáculo de Alpargatas S.A. y La Cantábrica S.A.// Teatro Nacional Cervantes, 1984.

64 *Juan Moreira* versión para **el Circo Criollo en Circo Montecarlo**. PARTE I: Actuación de trapecistas, malabaristas, tonys, payasos y animales amaestrados. PARTE II: Juan Moreira con el siguiente elenco: **Roberto Ibáñez** - Moreira + **Juan Carlos Ricci** - Julián + **Patricia Kraly** - Vicenta + **Hugo Gregorini** - Francisco - Córdoba + **Rodolfo Machado** - Larsen + **Miguel Padilla** - Leguizamón - Amigo + **Oswaldo Santoro** - Cuerudo - Goyo + **Roberto Fiore** - Sardetti - Belisario + **Jorge Ochoa** - Gondra + **Elbio Galván** - Cantor + **Susana Berón** - Agustina - Carmelina + **Adolfo Vanelli** - Ánima + **Hernán Martínez** - Aguado - Varela + **Luis Alí** - Amigo - Soldado. Luces: **Iura Lukin**. Combates - **Hernán Martínez**. Asistentes de dirección: **Gabriel Goyti y Ramona Pastor**. Vestuario y Utería cedidos por el **Teatro Nacional Cervantes**. Dirección: **Rubens W. Correa y José Bove**. Autores: **Sergio Cecco, Carlos Pais y Peñarol Méndez**. Agradecemos la colaboración del **Teatro Nacional Cervantes** y el apoyo de la Secretaría de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.//Circo Montecarlo, 1984.

65 *Feliz año viejo* de **Aldices Nogueira**. Basado en el libro de **Marcelo Paiva**. Traducción y adaptación de **Carlos Furnaro y Pablo Sodor**. Reparto: **Darío Grandinetti** - Marcelo + **María Vaner** - Eunice + **Arturo Bonín** - Rubens + **Vicky Shocron** - Irma, Ana, Vero, Mujer del chofer, Mujer Sexy, Lina, Muchacho, Prof. De gimnasia, Secret T.V., Coros + **Marisel Antonione** - Elba, Marcinha, Hermana, Lucía, Monique, Enfermera, Secret T.V., Amiga, Coros + **Oscar Fontini** - Chofer, Mauro, Anfitrión, Militar, Viejo, Conductor T.V., Amigo, Coros + **Quique Quintanilla** - Tommy, Reventado, Militar 2, Loco, Técnico T.V., Coros.+ Escenografía y vestuario: **Leonor Puga Sabaté y Marcelo Salvioli**. Música: **Sergio Aschero**. Coreografía: **Silvia Vladiminsky**. Asistente de Dirección: **Javier Margulis y Ricardo Raccontto**. Dirección general: **Rubens W. Correa**.//Teatro Regina, 1985.

66 *Vivir en vos* de **María Elena Walsh**. Adaptación teatral de **Javier Margulis**. Reparto: **Virginia Lago**. Arreglos musicales: **Marcelo Álvarez**. Escenografía y Vestuario: **Leonor Puga Sabaté**. Asesoramiento coreográfico: **Mónica Hidalgo**. Asistente de dirección: **Marcelo Boveri**. Dirección **Rubens W. Correa**. *Vivir en vos* es un espectáculo basado exclusivamente en textos de María Elena Walsh, con excepción de “Canción de soldados” –canción popular de la resistencia española. En su armado se utilizaron fragmentos de textos, canciones, cuentos y poesías de la autora. La música de “¿Dónde están los poetas?” y “El sol no tiene bolsillos” pertenece a **Mario Cosentino**, la de “¿Quién?” a **Marcelo Álvarez**, la de “La paciencia pobrecita” a **Oscar Alem**, la música del resto de las canciones es de **María Elena Walsh**. //Teatro Plaza/T. N. Cervantes/ T M G San Martín y otros, 1987.

67 *El Fetichista* de **Michel Tournier**. Versión castellana: **Francisco Javier**. //Reparto: El Fetichista - **Fernando Di Leo** + Enfermeros: **Omar Tiberti - Eduardo Bertoni** + Asistente

de dirección: **Mabel Saenz** + Dirección: **Rubens W. Correa.** + Teatro de la Alianza Francesa/ Buenos Aires, 1987.

68 *Cuesta Abajo* de **Gabriela Fiore.** Carlos - **Alberto Mastromauro** + Rita - **Elena Petraglia.** Escenografía y vestuario: **Nora Chirom.** Diseño de maquillaje: **Hugo Grandi.** Asistente de dirección: **Gonzalo Córdova.** Dirección: **Rubens W. Correa.** La ilustración de tapa fue cedida gentilmente por **Hermenegildo Sabat.** Asesoramiento coreográfico: **Nelson Agostín.** Operador de luces: **Carlos Almada.** Jefe de sala: **Jorge Propato.** Diseño afiche y programa: **Javier Margulis.** Agradecemos la colaboración de **Patricia Balado.** // Teatro de la Campana, 1988.

69 *Rasga Corazón* de **Oduvaldo Vianna Filho.** Adaptación de **Roberto Cossa.** Elenco (por orden de aparición): Manguarí - **Rubens W. Correa** + Nena - **Adriana Dicaprio** + Padre - **Héctor Alvarellos** + Nalguña - **Adolfo Yanelli** + Camargo - **Armando Capó** + Luca - **Fabián Vena** + Milena - **Marcela Fernández** + Música: **Fernando Dhaini** con colaboración de **Patricia Balado.** Coreografía: **Fernanda Gómez.** Escenografía y vestuario: **Luisa Giambroni.** Diseño de luces: **Gonzalo Córdova.** Fotografía: Daniel Álvarez Santos. Diseño gráfico: **Irene Gurvich.** Asistente de dirección: **Marina Spiridonov.** Dirección general: **José Bove** // Teatro de la Campana, 1989.

70 *La Piaf* de **Pamela Gems.** Adaptación de **Roberto Cossa.** Reparto: **Virginia Lago** + **Susana Ortíz** + **Jorge Amosa** + **Daniel Figueiredo** + **José Luis Castro** + **Claudio Garófalo** + **Alejandro Fain** + **Adrián Batista** + **Elena Petraglia** + **Danilo Devizia.** Músicos: **Antonio Rojas** y **Carlos Serra.** Asistente de dirección: **Ricardo Racconto.** Ambientación y vestuario: Leonor Puga Sabate. Producción ejecutiva: **R. Racconto.** Arreglos y música original: **Malfatti, Álvarez, Serra.** Dirección general: **Rubens W. Correa.** Agradecemos a **Dora Lago, Daefa Producciones, Cecilia Cataldi, Ernesto Brika.** Jefe maquinista: **Juan Pinotti.** Maquinista de Cía: **Juan Carlos Flores.** Jefe utilería: **Juan Carlos Martos.** Jefe electricista: **Daniel Inarnato.** Sonido: **Alberto Pérez.** Asistencia coreográfica: **Cristina Pelizza.** Transpunte: **Ricardo Racconto.** Prensa y difusión: **María de las Mercedes Hernando** y **María Macri.** Administrador de sala: **José Luis Barberis.** // Teatro Lorange, 1989.

71 *Volver a La Habana* de **Oswaldo Dragún.** Reparto: Arturo - **Ricardo Díaz Mourelle** + Ernesto - **Jorge Graciosi** + Daniel - **Norberto Galzerano** + Secretaria - **Stella Matute** + Marido - **Diego Peretti** + Gilda con miedo - **Licia Tizziani** + Gilda de Suecia - **Berta Epelbaum** + Gilda de la lluvia - **Paula Bladimirsky** + Gilda heroica - **Alejandra Balado** + Gilda de Méjico - **Juliana Orihuela** + Gilda de la realidad - **Marta Degracia** + Músico - **Mariano Cossa** + Música original: **Jorge Valcarcel** + Coreografía - **María Pantuso** + Luminotécnicos - **Gustavo Di Sarro** y **Claudio Arraigada.** Colaboración en la etapa de ensayos y dibujos- **Liliana Ferrari.** Asistente de dirección: **Lucila Zulueta.** Dirección general: **Rubens W. Correa.** Nuestro agradecimiento a los compañeros del **TEATRO DE LA CAMPANA,** También a **Oscar Burstein** por su colaboración y en especial a **Lucía Trevisache** y **Carlos Bustamante** por sus inestimables ayudas. // Teatro de la Campana, 1989.

72 *Grandes Textos en la voz de Grandes Actores.* Para colaborar con el Teatro de la Campana, participaron de modo absolutamente gratuito los siguientes artistas, entre otros: **Alfredo Alcón,** **Norma Aleandro,** **Selva Alemán,** **Alicia Aller,** **Márgara Alonso,** **Hugo Arana,** **Graciela Araujo,** **Agustín Alezzo,** **Dora Baret,** **Rodolfo Bebán,** **Amelia Bence,** **Alicia Berdaxagar,** **Marta Bianchi,** **Thelma Biral,** **Luis Brandoni,** **Norman Brisky,** **Oswaldo Bonet,** **Alejandra Boero,** **Mirta Busnelli,** **Carlos Carella,** **Roberto Carnaghi,** **Patricio Contreras,** **Irma Córdova,** **Graciela Dufau,** **Ulises Dumont,** **Golde Flamí,** **Claudio García Satur,** **Marta González,** **Darío Grandinetti,** **Antonio Grimau,** **José María Gutiérrez,** **Carlos Gandolfo,** **Juana Hidalgo,** **María Ibarreta,** **Virginia Lago,** **Victor Laplace,** **Onofre Lovero,** **Federico Luppi,** **Leonor Manso,** **Cecilio Madanes,** **Duilio Marzio,** **Jorge Marrale,** **Oscar Martínez,** **Mercedes Morán,** **Carlos Muñoz,** **Lautaro Murúa,** **Pepe Novoa,** **Aldo Pastur,** **Nelly Prono,** **Rodolfo Ranni,** **Carola Reina,** **Sergio Renán,** **Jorge Rivera López,** **Horacio Rocca,** **María Elina Rúas,** **Perla Santalla,** **Santángelo,** **Alberto Segado,** **Soledad Silveyra,** **Miguel Ángel Solá,** **Hugo Soto,** **Rubén Stella,** **Héctor Tealdi,** **Laura Yussem,** **Alicia Zanca,** **Olga Zubarry,** **China Zorrilla.** // Teatro Fundación Banco Patricios, 1991.

73 *El Bizco* de **Marta Degracia**. Reparto: **Rodolfo Ranni + Héctor Bidonde + Lucrecia Capello + Alejandra Colunga**. Escenografía y vestuario: **Lucía Tribisacce**. Fragmentos musicales: **Jorge Valcarcel**. Maquillaje: **Hugo Grandi**. Asistente de dirección: **Mirta Maidana**. Dirección: **Rubens W. Correa**. Prensa y promoción: **Graciela E. Rodríguez y Asoc.** // Teatro Nacional Cervantes, 1992.

74 *Doña Ramona* de **Víctor M. Leites**. Elenco por orden de aparición: Magdalena - **Raquel Albeniz** + Dolores - **Stella Matute** + Amparo - **Nilda Raggi** + Concepción - **Adriana Ferrer** + Doña Ramona - **Verónica Cosse** + Alfonso - **Jorge Graciosi** + Sra. Lautier - **Hebe Vardino** + Fragmentos musicales: **Jorge Valcarcel**. Ambientación y vestuario: **Equipo TLC**. Prensa: **Paula Ubaldini**. Técnico en iluminación: **Jorge A. Seligmann**. Jefe de escenario: **Mónica Scandizzo**. Director asistente: **Villanueva Cosse**. Dirección general: **Rubens W. Correa**. El elenco de *Doña Ramona* agradece la generosa ayuda de **Patricia Balado, Edgardo Millán, Angelina Molero, Adrián Dibastiano, Lita Fuentes y Vanina Martínez**. El Teatro de La Campana agradece la valiosa colaboración del **Complejo Teatral Enrique Santos Discépolo** para la realización de este espectáculo. // Teatro del Pueblo, 1992.

75 *Biografía de la Tita* de **Haydée Mascaró**. Reparto: La Tita - **Haydée Mascaró** + El Antonio - **Guillermo Chinetti** + Escenografía y Vestuario - **Alejandro Mateo** + Asistente de dirección - **Mariana Yañez** + Codirección - **Miguel Pittier + Rubens W. Correa** + Nuestro agradecimiento a **Pompeyo Audivert, Manuel Barceló, Diana Wang, Roberto Casalás, Estudio Armar (Danza-Teatro) y La Barraca**. / Coproducción Teatro Municipal General San Martín/ Teatro De La Campana/1993.

76 *La mala leche* de **Luis Sáez**. Reparto: Mamá - **Márgara Alonso** + Zulema - **Patricia Krali** + Tonio - **Manuel Vicente** + Mecha - **Verónica Cosse** + Asistente de dirección - **Lorenzo Juster** + Dirección - **Rubens W. Correa** + Ciclo de Teatro Semimontado. (Ocho obras) Organizado por SOMI (Fundación Carlos Somigliana) - Teatro M. G. San Martín // Sala Cunill Cabanellas, 1992.

77 *Siempre nada* de **Orlando Leo**. Elenco: **Manuel Callau + Raúl Rizzo + Horacio Roca + Fabián Vena** + Dirección: **Rubens W. Correa** + Ciclo de Teatro Semimontado. (Diez estrenos) Organizado por Club de Autores // Teatro Andamio 90, 1996.

78 *La orden viene de arriba* de **Jorge Núñez**. Reparto: José - **Juan Carlos Dual** + Eduardo - **Víctor Bruno** + Elsa - **Marta Albertini** + Susana - **Florencia Raggi** + Negro - **Alberto Benegas** + Roberto - **Walter Balzarini** + Alfredo - **Roli Serrano** + Antonio - **David Llewellyn** + González - **Anselmo Orami** + Torres - **Héctor Malamud** + Mario - **Alejandro Canuch** + Ingeniero - **Aldo Cura** + Francisco - **Oscar Cagnoli** + Castro - **Jorge Macchi** + Fernández - **J. C. Pupo** + Carlitos - **Fito Yanelli** + Julio - **Ariel Bonomi** + Daniel - **Claudio Garófaló** + Juancito - **Alfredo Noverasco** + Víctor - **Fabián Orfano** + Sec. Gral. - **Rubén Marcos** + Directivo 1 - **Jorge Prado** + Directivo 2 - **Horacio Arijó** + Hombre 1 - **Darío Cleland** + Hombre 2 - **Pablo Miracca** + Hombre 3 - **Luciano Burgos** + Asistencia de dirección: **Alicia Motos** + Dirección: **Rubens Correa** + Ciclo de Teatro Semimontado. (Ocho obras) Organizado por Club de Autores // Teatro Andamio 90, 1997.

79 *Herencia* de **Enrique Morales**. Reparto: Patricia - **Linda Peretz** + Roberto - **Ricardo Díaz Mourelle** + Marcela - **Marcela Ferradás** + Silvia - **Susana Salerno** + Dirección: **Rubens W. Correa** + + Ciclo de Teatro Semimontado. (Ocho obras) Organizado por Club de Autores // Teatro Tabarís Plata, 1998.

80 *El fangote* de **Néstor Sabatini**. Reparto: Oscar - **Alberto Clementín** + Inés y Mujer de Relaciones públicas - **Luz Kerz** + Animador, Relator Deportivo, Representante y Fajardo - **Roly Serrano** + Asistente de Dirección: **Graciela Holfeltz** + Dirección General: **Rubens Correa** + Ciclo de Teatro Semimontado. (Ocho obras) Organizado por Club de Autores // Teatro Tabarís Plata, 1998.

81 *Venecia* de **Jorge Accame**. Reparto: Rita - **Adriana Ferrer** + Graciela - **Marcela Ferradás** + Marta - **Silvia Baylé** + El cliente - **Alejo Ortiz** + Gringa - **Márgara Alonso** + Don Giacom

- **Rubens W. Correa** + Asistente de Dirección - **Mónica Scandizzo** + Ambientación - **Teresa Jackiu** + Dirección - **Rubens W. Correa** ++ Ciclo de Teatro Semimontado. Organizado por SOMI (Fundación Carlos Somigliana) // Teatro del Pueblo, 1997.

82 *Amoretta* de **Oswaldo Dragún**. Reparto: **María Comesaña, Daniel Miglioranza, Ana María Casó, Martina Correa, Diego Mariani** + Música- **Alberto Quercia Lagos** + Asistente de Dirección: **Vito Perri** + Dirección: **Rubens W. Correa** + Coordinación del ciclo: **Alberto Drago**. - Función Homenaje a Oswaldo Dragún - Ciclo de Teatro Semimontado. Organizado por Argentores/ Sala Gregorio de Laferrere //2000.

83 *Mongo y el ángel* de **Héctor Oliboni** + Con: **María Comesaña + Norberto Gonzalo + Jorge Ochoa** + Asistente de Dirección: **Vito Perri** + Dirección: **Rubens Correa** ++ Ciclo de Teatro Semimontado Organizado por Argentores // Sala Gregorio de Laferrere, 2002.

84 *Qué supimos conseguir*. Espectáculo Semimontado de los Participantes del Seminario de Dramaturgia de Argentores, dirigido por **Ricardo Halac**. Reparto: **Martín Sabio, Stella Camilletti, Mariano Feuer, Clara Carrera, Adela Sorrentino, Ana María Torres, Silvia Docampo Ares, Beatriz Funes, Nicole Misrahi, Rosa Lipshitz, Eduardo Grilli, Alberto Rojas Apel y Daniel Cruz**. Con: **Joselo Bella, Lore Berger, María Figueras, Andrea Juliá, Gino Ochoa, Manuel Vicente** + Musicalización: **Martín Bianchedi** + Asistente: **Vito Perri** + Dirección: **Rubens Correa** ++ Organizado por Argentores // Sala Gregorio de Laferrere, 2003.

85 *Sábanas frías* de **Gabriel Nieto Suarez**. Elenco: **Ana Yovino + Pablo Finamore** + Dirección: **Rubens Correa**. Ciclo de Teatro Semimontado Organizado por Argentores // Sala Gregorio de Laferrere, 2006.

86 *Aparecido* de **Ariel Barchilón** + Reparto: Salvador Aparicio - **Marcelo Serre** + Don Ángel - **Marcos Woinski** + Lucilla - **Stella Maris Closas** + Nené Calibar - **Daniel Di Biase** + Cocoliche - **Jorge Ochoa** + Deidamia - **Marianella Dilatto** + Dirección **Rubens Correa**. Ciclo de Teatro Semimontado. Organizado por Argentores // Sala Gregorio de Laferrere/2006.

87 *Autores de la Independencia*. Escenas de **TUPAC AMARU** de **L. A. Morante, ARGIA de J.C. Varela** y **LA REVOLUCIÓN DE MAYO de J. B. Alberdi**, Teatro leído, organizado por Argentores, en la Biblioteca Nacional, 2006.

88 *Ecos de Lucía*. Muestra del Seminario de dramaturgia de Argentores, a cargo de **Ricardo Halac**. Diez escenas sobre un mismo personaje. **MUERTE** de **Liliana Murúa**: Lucía - **Ana Yovino** + El Muerte - **Daniel Martínez** + **HOMBRE** de **Gimena Guardia**: Lucía - **Ana Yovino** + **FABIAN** de **Vivian García Hermosi**: Lucía - **Ana Yovino** + Manuel - **Manuel Novoa** + **JORGE** de **Graciela Arancibia**: Lucía - **Ana Yovino** + Jorge - **Aldo Pastur** + **JOSÉ** de **Cecilia Meira**: Lucía - **Ana Yovino** + José - **Lucas Merayo** + **ALEJO** de **Graciela Arancibia**: Lucía - **Ana Yovino** + Alejo - **Francisco Trulli** + **PADRE PABLO** de **Beatrice Marinero**: Lucía - **Ana Yovino** + P. Pablo - **Patricio Schwartz** + y **Laura Mosquera**. + **MARIO** de **Mariana Levy**: Lucía - **Ana Yovino** + Mario - **Alberto Ajaka** + **PADRE** de **Laura Mosquera**: Lucía - **Ana Yovino** + Padre - **Humberto Serrano** + **YO** de **Laura Mosquera**: Lucía - **Ana Yovino** + Organizado por Argentores // Sala Gregorio de Laferrere, 2006.

89 *Jettatore* de **Gregorio de Laferrere**. Reparto: **Nacho Vavassori, Luis Campos, Aldo Pastur, Gabriel Rovito, Miguel Ferrería, Gustavo Pardi, Germán Rodríguez, Fernanda Meneses, Estela Garelli, Luciana Grasso, Brian Sichel, Florencia Moeremans, Olivia Chornogubsky**. Asistente de dirección: **Melania Barreiros**. Dirección **Rubens Correa**. Ciclo Teatro Argentino- Teatro Leído. Organizado por Fundación SAGAI//Teatro Tinglado/Biblioteca del Congreso/Sala SAGAI, 2018

Capítulo 7

90 *Violeta viene a nacer* de **Rodolfo Braceli**. Adaptación: **Rubens W. Correa, Javier Margulis y Rodolfo Braceli**. Reparto: **Virginia Lago Fabiana, García Lago, Claudio**

Garófalo, Paula Llewellyn, Gabriel Rovito, Marcelo Álvarez (músico) + Escenografía: **Alberto Negrín** + Vestuario: **Nora Pinnola** + Música: **Marcelo Álvarez** + Coreografía: **Miguel Robles** + Asesor Efectos de Clown: **Claudio Gallardou** + Asistente de dirección: **Rosario Truchuelo** + Dirección general: **Rubens W. Correa** y **Javier Margulis** + Asistente de escenografía: **Cecilia Monti**. Asistente de vestuario: **Graciela Álvarez**. Asistente de producción: **Fabián Pinnola**. Coordinador de producción: **Dora A. Lago**. Producción ejecutiva: **Victor Watnik**. Realización de escenografía y utilería: **Héctor Boscio, Magali Izaguirre, Rafael Landea, Evaristo Mamani, Laura Ponisio, Susana Quiroga y Eduardo Socco**. Prensa: **Andrea Sanseverino** (P/ PlenoSur). Diseño gráfico: **Daniel Roldán y Gustavo Wald**. Fotos: **Emilce Gabián y Diego Wolfson**. Jefe de sala: **Raúl Nogueira**. Operador de sonido: **Daniel Giménez**. Operador de luces: **Gustavo Ciuffi**. Operador electricista: **Juan Carlos Villanueva**. Agradecimientos a: **Victor Hugo Morales**, por su aporte y por su instantánea fe cuando recién empezábamos. **Marta Harff** aromatizó de "violeta" esta sala. Municipalidad de Luján, Fontanarrosa y asociados, **Gianni Mesticelli, Los Dos Chinos, Juan Garófalo, Sala Hnos., Juan María Urquiza, Oscar Videla, Beatriz Bongliani, Berta Llewellyn, Mónica Ridolfi, Móbbili Delgado S.A., Sonia Forestier, María Teresa Móbbili, Félix y Chani Monti, Jessica La Torre, Fabián Bril, Juan Carlos Villanueva, Pablo Kompel, Roberto Mariani y Silvia Mogueillansky**. Este espectáculo cuenta con el apoyo del **Fondo Nacional de las Artes**. // Sala Roberto Arlt // Paseo La Plaza, 1993.

91 *El Acompañamiento* de **Carlos Gorostiza**. Reparto: Tuco - **Darío Guerszensvaig** + Sebastián - **Rubén Marcos** + Dirección - **Rubens W. Correa** y **Javier Margulis**. Grupo **La Barraca** // Sala La Barraca, 1999.

92 *Paula.doc* de **Nora Rodríguez**: Reparto: Paula - **Gabriela Blanco** + Abuela - **Lore Berger** + Miguel - **Ricardo De La Torre** + Vecina - **Marta Ramírez** + Alicia - **Edith Ferreyra** + Javier - **Mariano Campetella** + Viejo - **Guillermo Moledous** + Pedro - **Marcelo Méndez** + Vestuario y diseño de escenografía: **Emilio Abrodo** +. Dirección: **Rubens W. Correa** y **Silvina Rodríguez**. Asistencia técnica: **Ana Laura Tornaquindici**. Prensa: **Alicia Accinelli**. Agradecimientos: **Teatro Estudio La Barraca, Pato, Romina Kohan, Vidriería Charcas, Carlos E. Moreno**. // Sala La Barraca, 2003.

93 *La mujer de la ilusión* de canciones preparado para la presentación del libro del mismo nombre de **Ana María Fernández**. Canciones: Una mujer (**S. Pondal Ríos** y **C. Olivari** / **P. Misraki**), L'amour est un oiseau rebelle (**G. Bizet**), Réquiem de madre (**M. E. Walsh**), Herencia gitana (**R. Perelló** / **J. Mostazo**), Se dice de mí (**I. Pelay** / **F. Canaro**), La paciencia pobrecita (**O. Alem** / **M. E. Walsh**), Todo cambia (**J. Nunhauser**), Palabras para Julia (**J. Goytidolo** / **P. Ibanez**) + **Cristina Pérsico** (Voz) + **Daniel Sdrugo** (guitarra) + **Fabiana Balesta** (vestuario) + **Rubens W. Correa** (dirección) + // Fundación Banco Patricios, 1993.

94 *De felicidad también se muere* de **José Eduardo Abadi**. Reparto: Juan Eisner - **José Eduardo Abadi** + Adivina, Psicóloga, Prostituta, Directora de jardín de infantes, Profesora de hábitos felices, Esposa, Sexóloga, Sandra - **Marcela Fernández** + **Delfina Oliver** (Cantante) + **Diego Estrín** (Músico) + Escenografía y vestuario: **Alberto Negrín** + Música original: **Diego Estrín** + Maquillaje :**Hugo Grandi** Asistentes de Esc. y Vest. - **María Teresa Mobbili** - **Cecilia Monti** + Asistente de dirección: **Mirta Maidana** + Dirección: **Rubens W. Correa** ++ Sala Julio Cortázar // Paseo La Plaza, 1993.

95 *La fiesta del hierro* de **Roberto Arlt**. Versión de **Rubens W. Correa** y **Andrés Bazzalo**. Reparto: Diablo - **Jorge Rotondo** + Ayudantes - **Uriel Milsztein, Carlos Argentó** + Mariana - **Rosaura Berecochea** + Carlos Varela - **Pablo Turchinsky** + Ambrosio - **Marcelo Velázquez** + Julio - **Matías Boquete** + Padre Florencio Ruysdael - **Marcelo Bucossi** + Arquitecto Ligeró - **Aldo Calandrelli** + Sacristán - **Uriel Milsztein** + Fotógrafo, Obrero - **Yoel Dayan** + Invitadas - **Erica Ruth, Gloria Bravar, Laura Ferrari** + **Armstrong** - **José Villar** ++ Coreografía: **Margarita Fernández** + Escenografía y vestuario: **María Marta Sicilia** + Selección musical: **Luis Cano** y **Andrés Bazzalo**. Asistencia de dirección: **Paula Mellid** + Diseño de iluminación, Dirección General y Puesta en escena: **Andrés Bazzalo** y **Rubens W. Correa**. // Teatro Andamio 90, 1994.

96 *Rojos globos rojos* de **Eduardo Pavlovsky**. Reparto: **Eduardo Pavlovsky** + **Susana Evans** + **Elvira Onetto**. Escenografía y vestuario: **Alberto Negrín**. Música original: **Martín Pavlovsky**. Asesoramiento escenográfico: **Mariana Belloto**. Asistente de dirección: **Julio Cardozo**. Iluminación y Dirección: **Rubens W. Correa** y **Javier Margulis**.//Teatro Babilonia, 1994.

97 *De como el señor Mockinpott logró liberarse de sus padecimientos*. Farsa de **Peter Weiss**. Adaptación de **Javier Margulis**. Reparto: Pepino - **Omar Olea** + **Mockinpott** - **Alberto Rodríguez** + Carcelero - **Leonardo Cobreros** + Abogado - **Daniel Pereyra Canals** + Ángel 1 - **Silvia Dipaul** + Ángel 2 - **Laura Celave** + Verdugo - **Alexandra Teodori** + La esposa - **Nora Marfil** + El amante - **Jorge Habib** + El patrón - **Julio Teves** + Empleado - **Leonardo Cobreros** + El médico - **Jorge Pablo Habib** + Enfermera 1 - **Nora Marfil** + Enfermera 2 - **Alexandra Teodori** + Periodista - **Daniel Pereyra Canals** + Badel - **Alexandra Teodori** + Figura 1 - **Leonardo Cobreros** + Figura 2 - **Julio Teves** + Figura 3 - **Jorge Pablo Habib** + Virgen - **Alexandra Teodori** + Supremo - **Daniel Pereyra Canals** + Músico - **Marcelo Boluña**. ++ Escenografía y vestuario: **Javier Margulis**. Música original y Ambientación sonora: **Marcelo Boluña**. Utería: **Virginia Aparicio**. Realización: **Cooperativa Mockinpott**. Asistente de Dirección y operación de luces: **Virginia Aparicio**. Dirección general: **Rubens W. Correa** y **Javier Margulis**. Agradecemos a: **Victoria Ansiaume**, **Ana Casteing**, **Irina Chesñear**, **Guillermina Prado**, **David Galavanesky**, **Danilo Gobbi**, **Norberto Morresi**, **Sr. Y Sra Barroso**, **Gremial Interna Bco. Coopesur**, y a nuestros hijos, esposas y amigos que hicieron posible esta realización.//Centro Cultural Coopesur, 1995.

98 *Conversación nocturna* de **Daniel Veronese**. Basilio - **Luis Campos** + Hombre - **Ricardo Díaz Mourelle** + Mujer - **Silvia Dietrich** + Delfina - **Silvia Baylé** + Diseño de escenografía y vestuario - **Alberto Negrín** + Música original: **Marcelo Álvarez** + Coordinación de producción - **Roberto Perinelli** + Asistencia de Dirección - **María Leiva** + Dirección general y Diseño de Iluminación - **Rubens Correa** - **Javier Margulis**. Asistencia de escenografía y vestuario **Karina Fleider**. Teatro Municipal Gral. San Martín/Sala Cunill Cabanellas, 1995.

99 *El país de no me acuerdo*. Reparto: Catalina - **Sandra Mihanovich** + Roviralta - **Carlos Tarrío** + Bertoloto - **Walter Peña** + Sinónima - **Gipsy Bonafina** + Venecia - **Mariela Bonilla** + Bonardo - **Oswaldo Palau**. Músicos: **Polinio** - **Claudio Stracci** (Batería y coros) + Oli - **Carlos Olano** (Guitarra) + Fita - **Inés Chaile** (teclados y coros) + Abolio - **Fito Vega** (Bajo) + Todas las canciones pertenecen a la Sra. María Elena Walsh + Coreografía: **Mariela Bonilla** + Diseño y realización de vestuario: **Valeria Bertora** y **Marina Vibart** + Diseño y realización de escenografía: **Diana Vibart** + Arreglos musicales: **Olano/ Vega/ Chaile/ Stracci**. Asistente General: **Alberto "AJI" Bonnot** + Libro, Diseño de iluminación y dirección: **Rubens W. Correa** y **Javier Margulis** + Diseño gráfico: **Leonardo Stárico** y **Natalia Manduca** + Producción: **Peña/ Tarrío/ Mihanovich** + Idea: **Peña Tarrío** + Operador de luces: **Roberto Fernández** + Operador de sonido: **Luis María Cabrales** + Vestidora: **Lita Stracci** + Fotografía: **Marta Strasnoy** + Composición y armado: **Adriana Nieves** + Diseño de producción y producción ejecutiva: **Walter Peña** y **Carlos Tarrío** + Administración: **Claudia Burztny** y **Belén Herrero** + Vestidora: **Natalia Kolesnikova** + Seguidorista: **Pablo Tarrío** + Agradecemos la colaboración de: **El mago Emanuel**, el Centro Cultural de Parque Chacabuco, **María Leal**, el **Teatro del Sindicato de Luz y Fuerza**, **Adelma Zorrilla**, **Patricio Lynch**, **José Luis Peña**, **Guillermo Roig**, **Liliana Guerra**, **Leo Stárico**, **Natalia Manduca** y **Giomar Mutilva** /Teatro De La Comedia, 1996/97.

100 *Los siete locos* de **Roberto Arlt**. Versión de **Rubens W. Correa** y **Javier Margulis** (basada en la adaptación de 1980 de **Carlos Antón- Rubens W. Correa- Pedro Espinosa** de las novelas *Los siete locos* y *Los Lanzallamas*) + Reparto: **INCOHERENCIAS**: Erdosain - **Manuel Callau** y elenco. **LA SORPRESA**: Erdosain + Director - **Miguel Ángel Polizzi** + Contador - **Carlos Argentó** + Subgerente - **Ricardo Behrens** + Millonaria - **Stella Matute**. **UN HOMBRE EXTRAÑO**: Erdosain + Ergueta - **Luis Luque** + Casino - **Carlos Argentó**, **Ricardo Behrens** + **Mariela Bonilla** + **Paula Canals** + **Lalo Chade** + **Yoel Dayan**, **Fabiana García Lago**, **Graciela Juárez**, **Stella Matute**, **Susana Ortiz**, **Miguel Ángel Polizzi**, **Graciela Ramírez**, **Paco Redondo**, **Fito Yanelli**, **Ciro Zorzoli**. **EL ASTRÓLOGO**: El astrólogo - **Carlos Weber** + El rufián melancólico - **Ricardo Díaz Mourelle** + Bromberg - **Norberto**

Galzerano + Prostitutas del Rufián: **Adriana Dicaprio, Andrea Julia, Adriana Pérez. LA OPINIONES DEL RUFÍAN MELANCÓLICO:** Erdosain + El rufián melancólico + Prostitutas del rufián + La cieguita - **Mariela Bonilla. EL HUMILLADO:** Erdosain + Capitán - **Marcelo Bucossi** + Elsa - **Graciela Juárez** + Subgerente + Barsut - **Fito Yanelli** + Ergueta + Fantasmas: maestro - **Carlos Argentó** + Lalo Chade + Fantasma Padre - **Yoel Dayan, Miguel Ángel Polizzi** + Millonaria - **Graciela Ramírez** + Curiosos - **Paula Canals, Adriana Dicaprio, Fabiana García Lago, Andrea Julia, Stella Matute, Graciela Paola, Martín Pavlovsky, Adriana Pérez, Ciro Zorzoli. LA BOFETADA:** Erdosain + Barsut + Elsa. **LA PROPUESTA:** Erdosain + El astrólogo + Bromberg. **SECUESTRO DE BARSUT:** Barsut. **CONVERSACIONES ENTRE EL ASTRÓLOGO Y BROMBERG:** El astrólogo + Bromberg. **ARRIBA DEL ÁRBOL:** Erdosain. **LA FARSA:** El astrólogo + El rufián melancólico + Erdosain + Bromberg + Abogado - Paco Redondo + El buscador de oro - Marcelo Bucossi + Mayor - **Carlos Argentó** + **EL BUSCADOR DE ORO:** Erdosain + El buscador de oro. **EL LÁTIGO:** Erdosain + Hipólita - **Susana Ortiz. LA REVELACIÓN:** Ergueta + Locos - **Ricardo Behrens, Mariela Bonilla, Lalo Chade, Yoel Dayan, Fabiana García Lago, Stella Matute, Graciela Paola, Adriana Pérez, Miguel Ángel Polizzi, Graciela Ramírez, Paco Redondo. LOS ESPILA:** Erdosain + Emilio - **Martín Pavlovsky** + Anciana - **Adriana Dicaprio** + Eustaquio - **Ciro Zorzoli** + Elena - **Andrea Julia** + Luciana - **Paula Canals** + Locos. **EL GUIÑO:** Erdosain + El astrólogo + Barsut + Bromberg + Otros locos - **Carlos Argentó, Marcelo Bucossi. DOS ALMAS:** Erdosain + Hipólita + Locos. **EL HOMBRE NEUTRO:** Erdosain + Bromberg + El astrólogo + Hipólita. **LOS AMORES DE ERDOSAIN:** Erdosain + Doña Ignacia - **Graciela Paola** + La Bizca - **Fabiana García Lago** + Locos. **EL SENTIDO RELIGIOSO DE LA VIDA:** Erdosain + La bizca + El rufián melancólico + La Vasca - **Adriana Dicaprio** + Rufián 2 - **Miguel Ángel Polizzi** + Matón - **Paco Redondo** + Clientes: **Carlos Argentó, Marcelo Bucossi, Lalo Chade, Yoel Dayan, Ciro Zorzoli** + Prostitutas - **Graciela Juárez, Andrea Julia, Graciela Paola, Adriana Pérez, Graciela Ramírez** + Irene - **Stella Matute** + Locos. **EL PECADO QUE NO SE PUEDE NOMBRAR:** Erdosain + Luciana Espila + Locos. **HAFFNER CAE:** El rufián melancólico + La cieguita. **LAS FÓRMULAS DIABÓLICAS:** Erdosain + Doña Ignacia + La bizca + Locos. **LA BUENA NOTICIA:** El astrólogo + Barsut + Bromberg. **PERECE LA CASA DE LA INIQUIDAD:** El astrólogo + Bromberg + Hipólita. **ERGUETA EN TEMPERLEY:** Ergueta. **EL HOMICIDIO:** Erdosain + La bizca + Locos. **EL SUICIDIO:** Erdosain + Locos. + Escenografía: **Tito Egorza** + Vestuario y diseño de maquillaje: **Daniela Taiana** + Diseño de luces: **Tito Egorza y Daniel Zappietro** + Música original: "La triada" Diego Rodríguez, Daniel Rivera + Coreografía: Mariela Bonilla + Asistente de dirección: Graciela Holfeltz y **Pablo Miracca** + Puesta en escena y dirección general: **Rubens W. Correa** y **Javier Margulis**. Asistente de escenografía: **Victoria Egorza**. Asistente de vestuario y diseño de maquillaje: **Analia Levy**. Coordinación del espectáculo: **Gabriel Gíandola y Paula Echagüe.**//Teatro Nacional Cervantes, 1997.

101 **Aguante Chona (La Chona sosteniendo la canasta)** de **Jorge Huertas, Alfredo Megna, Carlos Pais**. Reparto: **Haydeé Padilla**. Ambientación y Vestuario: **Daniela Taiana** + Asistente de dirección: **Pablo Miracca** + Dirección: **Rubens W. Correa** y **Javier Margulis.**//Auditorio Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional//Tabarís Plata, en gira, 1997.

Capítulo 8

102 **El Primer Consejo.** Director Ejecutivo: **Oscar Alberto Cruz**. Secretario General Alternó: **Oscar Carducci- Rafael Barrientos-** Representante de la Secretaría de Cultura de la Nación: **Alicia Saab**. Repres. Regionales: Region Centro: **Rafael Barrientos**. Región Centro-Litoral: **César Carducci**. Región Noreste: **Luis Andrada**. Región Noroeste: **José Edmundo Asfora**. Región Nuevo Cuyo: **Alejo Sosa**. Región Patagónica: **Concepción Roca**. Representantes del Quehacer Teatral Nacional: **Rubens W. Correa, Juan Carlos Catalano, Rafael Bruzza, Alejandro Finzi**.

103 **El consejo que lo sucedió.** Director Ejecutivo: **Rubens W. Correa**. Secretaría General: **Miguel Palma**. Repres. De la Sec. De Cultura: **Javier Grossman**. Repres. Regionales: Region Centro: **Sergio Rower**. Región Centro-Litoral: **Miguel Palma**. Región Noreste: **Daniel Luppó**. Región Noroeste: **José Kairuz**. Región Nuevo Cuyo: **Ana M. de Fuenzalida**. Región Patagónica: **Daniel Cazzappa**. Repres. Nacionales del Quehacer Teatral: **Jorge Hacker, Antonio Germano, Rafael Nofal, Ana Haydeé Ravalle**. Representantes Provinciales: Buenos Aires:

Rafael Barrientos. Capital Federal: **Sergio Rower.** Catamarca: **Ricardo Guzmán.** Chaco: **Gladis Gómez.** Chubut: **Ariel Molina.** Córdoba: **César Carducci.** Corrientes: **Ángel Quintela.** Entre Ríos: **Rosario Montiel.** Formosa: **Daniel Luppó.** Jujuy: **José Edmundo Asfora.** La Pampa: **Gustavo Rodríguez.** La Rioja: **Ana M. de Fuenzalida.** Mendoza: **Marcelo Lacerna.** Misiones: **Luis G. Andrada.** Neuquén: **Norman Portanko.** Río Negro: **Concepción Roca.** Salta: **Claudia Bonini.** San Juan: **Mónica Munafó.** San Luis: **Alejo Sosa.** Santa Cruz: **Daniel Cazzappa.** Santa Fe: **Miguel Palma.** Santiago del Estero: **José Kaituz.** Tierra del Fuego: **Eduardo Bonafede.** Tucumán: **Oscar Nemeth.**

104 *Cuestiones con Ernesto “Che” Guevara.* Una discusión pendiente sobre la violencia. De **José Pablo Feinmann.** Reparto: Ernesto Guevara - **Manuel Callau** + Andrés Navarro - **Arturo Bonín** + Fidel, Arriola, Mathews - **Daniel Freire** + Madre, Aleida - **Alicia Burdeos** + Escenografía y vestuario: **María Julia Bertotto.** Asistente de escenografía y vestuario: **Stella Iglesias** Música: **Edgardo Rudnitzky.** Asistente de dirección: **Mónica Scandizo.** Iluminación y Dirección: **Rubens W. Correa** y **Javier Margulis.** Asistente de música: **Gustavo Dvoskin.** Realización escenográfica: **José María Vergel.** Asistentes de realización: **Eduardo Sayago, Eliseo Martínez, Jorge Barraza** y **Jorge Rodríguez.** Prensa: **Tommy Pashkus.** Diseño: **Kogan / Hernáez.** Idea y producción general: **Pagani-Cohen Producciones.** Agradecimientos: **Hugo Soriani, Jorge Prim, Rubén Szcumacher, Jorge Pérez, Hugo Traferri, María, Hugo Barreto, Juan Carlos Yuliano, Martín Yuliano** y **Yamina Volnovich.** Dedicada a Camilo.// Teatro Margarita Xirgu, 1998.

105 *Once Corazones* de **Enrique Morales** (Libro) – **Miguel Cantilo** (Letras) – **Juan “Pollo” Raffo** (Música). Reparto: Tulio - **Roberto Catarineu** + Cadorna - **Carlos March** + Nuria - **Patricia Sánchez** + Dúo “Palomitas Blancas” - **Miguel Cantilo** y **Jorge Durietz** (Pedro y Pablo) + Secretario, cura - **Claudio Garófalo** + Rematador, asistente + **Fabián Pandolfi** + Presentador, prosecretario + **Diego Pérez Morales** + Barra Cadorna, jugador - **Carlos Argentó** + Barra Cadorna, jugador - **Ricardo Azar** + Guardaespalda, jugador - **Claudio Barneix** + Público TV, jugador - **Gastón Cerana** + Coro TV, secretaria - **Mirta Coronel** + Coro TV, secretaria - **Karina K** + Barra Cadorna, Prostituta - **Alicia Orlando** + Coro TV, secretaria - **Flavia Pereda** + Barra Cadorna, jugador - **Gabriel Rovito** + Barra cadorna, mucama - **Noel Strazza** + Barra Cadorna, Híncha - **Marcelo Testa** + Guardaespalda, jugador - **Guillermo Tort** + Músicos: **Federico Marquestó** (guitarra) + **Sufián Cantilo** (Teclado) + **Anael Cantilo:** (Bajo) + **Demión Cantilo** (Batería) + Escenografía y Vestuario: **Daniela Taiana.** Diseño de iluminación: **Gonzalo Córdova** + Dirección musical: **Miguel Cantilo** y **Federico Marquestó.** Coreografía: **Carlos Veiga.** Asistente de dirección: **Julio Cardozo.** Dirección general: **Rubens W. Correa** y **Javier Margulis.** Producción Ejecutiva: **Edgardo Millán.** Asistente de coreografía: **Noel Strazza.** Asistente de escenografía y vestuario: **Silvia Binel.** Ficha técnica O.T.P.A.: Coordinación de escenario: **Daniel Kargieman** y **Rubén Pinta.** Luminotecnia: **Ricardo Zocco.** Grabación y video: **Miguel Miranda, Alberto Radusso** y **José Marincolo.**//Teatro de la Rivera/Complejo Teatral Presidente Alvear, 1999.

106 *El cuarto del Recuerdo* de **Mario Cura:** Reparto: Miguel - **Daniel Freire** + Ella - **Stella Matute** + Violoncello - **Marina Sorin** + Escenografía y vestuario - **Stella Maris Iglesias** + Música - **Marcelo Lebedinsky** + Asistencia de dirección - **Graciela Holfeltz** + Dirección - **Rubens W. Correa** + Producción ejecutiva - **Germán Terranova** + Prensa - **Randolfo Segura** + Ilustración - **Hernán Levinton** + Fotografía: **Pilar Baca Castex.** Operador de luces: **Mariano Franco**//Teatro Babilonia, 1999.

107 *El Acompañamiento* de **Carlos Gorostiza.** Reparto: Tucu - **Darío Guerszensvaig** + Sebastián - **Rubén Marcos** + Dirección: **Rubens W. Correa** y **Javier Margulis.** Grupo La Barraca //Sala La Barraca, 1999.

108 *Combinatoria de 8 en base 4* de **Susana Torres Molina.** Con: **Noemí Frenkel.** Iluminación: **Gonzalo Córdoba.** Asist. De dirección: **Verónica Doynel.** Dirección: **Ricardo Holcer.** *NÁUSEAS* de **Patricia Zangaro.** Con: **Bernardo Fortaleza** y **Gonzalo Urtizberea.** Escenografía: **Emilio Turzán,** **Oscar Corcino.** Asistente de dirección: **Verónica Doynel.** Vestuario: **Pepe Uría.** Música original: **Javier Cascardo.** Asist. de dirección: **Guillermo Flores** y **Amalia González.** Dirección: **Daniel Fanego.** NUBE ROJA de **Alfredo Megna.** Con: **José María López.** Amb y vestuario:

Stella Maris Iglesias. Asis. de dirección: **Graciela Holfetz.** Dirección: **Rubens W. Correa.** FEMENINO de **Javier Daulte.** Con: **Pilar Gamboa y Ana Garibaldi.** Dirección: **Cristian Drut.** VARIACIONES EN BLUE de **Patricia Zangaro.** Con: **Bernardo Forteza, Gonzalo Urtízbera y María Figueras.** Vestuario: **Pepe Uría.** Música original: **Javier Cascardo.** Asist. de dirección: **Guillermo Flores y Amalia González.** Dirección: **Daniel Fanego.** **OSTINATTO** de **Susana Torres Molina.** Con **Ana María Colombo, Greta Gleyzer, Jean Pierre Regueras David Sznec.** Iluminación: **Gonzalo Córdoba.** Coreografía: **Susana Szperiling.** Asist. de dirección: **Verónica Doyne.** Dirección: **Ricardo Holcer.** DESPUÉS de **Javier Daulte.** **UN HILO QUE LLEVA AL ALMA** de **Alfredo Megna.** Con: **Paula Canals, José María López y Carolina Minella.** Amb y vestuario: **Stella Maris Iglesias.** Asist. de dirección: **Graciela Holfetz.** Dirección: **Rubens W. Correa.** /Teatro Cendas, 1999.

109 **La clase del Marqués de Sade** de **Carlos Somigliana.** I- EL NUEVO MUNDO: Marqués de Sade + **Juan Carlos Galván** + Madame Roberta - **Alejandra Rubio** + Lucinda - **Verónica Piaggio** + Fray Nicasio - **Aníbal Guiser** + Comisario - **Mario Alarcón** + Gobernador - **José María López.** II-LA DEMOCRACIA EN EL TOCADOR: Marqués de Sade - **Juan Carlos Galván** + Aniceto - **Mario Alarcón** + Daniela - **Patricia Rey.** Escenografía: **Alberto Negrín.** Vestuario: **Mónica Toschi.** Música original: **Pablo Bronzini.** Asistente de dirección: **Marcelo Méndez.** Dirección: **Rubens W. Correa y Javier Margulis** + Prensa: **Walter Duche y Alejandro Zárate.** Fotografía: **Magdalena Viggiani.** Operadores técnicos: **Diego Croci y Lautaro Graciosi.** Asistente de escenografía: **Valeria Brudny.** Asistente de vestuario: **Dalia Hoffman.** Agradecemos la colaboración de **Teatro Andamio 90.**//Teatro del Pueblo, 2002.

110 **El Tribunal de la Cultura (Juicio oral y público a la clase política).** Organizado por **MATe** (Movimiento de Apoyo al Teatro) y **MAR** (Movimiento Argentina Resiste). Participaron de la organización del acto: Varios autores e intelectuales de diversas disciplinas, actrices, actores, escenógrafos, artistas plásticos, etc.: **Marta Albertinazzi, Alfredo Alcón, Eduardo Aliberti, Alcira Argumedo, Julio Bárbaro, Julieta Barrientos, Eduardo Blaustein, Alejandra Boero, Osvaldo Bonet, Luis Brandoni, Héctor Calmet, Lucrecia Capello, Ana María Casó, José Luis Castiñeira de Dios, Aníbal Cedrón, Patricio Contreras, Rubens W. Correa, Tito Cossa, Santiago Croce, Lito Cruz, Carla De Nicolai, Rubén Delgado, Paola Di Pietro, Graciela Dufau, Ulises Dumont, Ana Ferrer, María Figueras, Juan Carlos Gené, Juan Manuel Gil Navarro, Norberto Gonzalo, Graciela Holfetz, Teresa Jackiw, Virginia Lago, Luis Felipe Noé, Héctor Oliboni, José Miguel Onaindia, Carlos País, José María Pasquini Durán, Emiliano Penelas, Raúl Rizzo, Marcelo Rodríguez, Carlos Rottemberg, Walter Santa Ana, María Seoane, Jorge Sethson, Pepe Soriano, Hugo Urquijo, Magdalena Viggiani, Susana Zimmermann.** Dirección teatral: **Hugo Urquijo y Rubens W. Correa.** Colaboraron: Complejo Teatral Buenos Aires, Grupo Documental 1º de Mayo, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, **Página 12,** Teatro del Pueblo, Uterilia Marzoratti/Teatro Liceo, 2003

111 **Paula.doc** de **Nora Rodríguez:** Reparto: Paula - **Gabriela Blanco** + Abuela - **Lore Berger** + Miguel - **Ricardo De La Torre** + Vecina - **Marta Ramírez** + Alicia - **Edith Ferreyra** + Javier - **Mariano Campetella** + Viejo - **Guillermo Moledous** + Pedro - **Marcelo Méndez** + Vestuario y diseño de escenografía: **Emilio Abrodos** +. Dirección: **Rubens W. Correa y Silvana Rodríguez.** Asistencia técnica: **Ana Laura Tornaquindici.** Prensa: **Alicia Accinelli.** Agradecimientos: **Teatro Estudio La Barraca, Pato, Romina Kohan, Vidriería Charcas, Carlos E. Moreno.**// Sala La Barraca, 2003.

112 **Teatro con "T" de Tito. Encuentro con Roberto Cossa.** Organiza **FOROS Espacio de Ideas, Capital Intelectual** - Participan: **Alfredo Alcón, Patricia Balado, Luis Brandoni, Juan José Carreró, Lito Cruz, Fundación Carlos Somigliana, Ruby Gattari, Ricardo Kirschbaum, José María López, Antonio Pujía, Pepe Soriano, Jorge Valcarcel, Hugo Arana, Alejandra Boero, Héctor Calmet, Olga Cosentino, Ulises Dumont, María Rosa Gallo, Carlos Gorostiza, María Cristina Laurenz, Jorge Marrale, Roly Serrano, Juan Manuel Tenuta, Horacio Verbitsky.** Coordinación de Producción: **Antonietta Velzi.** Asistencia de dirección: **Rubén Pinta.** Coordinación Teatral: **Rubens W. Correa - Jorge Graciosi.** Coordinación General: **Jorge Vinokur.** Dirección **Jorge Halperín**//Martes 28 de octubre 2003/ Sala Casacuberta. T.M.G. San Martín.

113 *Tito Parlante* de **Liliana Gioia**. Tito – **Miguel Palma**. Espacio Cultural Ross. Rosario, 2003. Gira por la Patagonia.

114 *Qué supimos conseguir*. **FEBO ASOMA** de **Martín Sabio**: Gral. San Martín - **Norberto Gonzalo** + Escriba - **David Llewellyn** + Soldado - **Julián Vilar**. **DETRÁS DE LA REJA** de **Stella Camilletti**: Sor Leonor - **Stella Matute** + Margarita - **Ana Yovino** + Melchora - **Andrea Juliá**. **DESPUÉS DE LA PAMPA** de **Clara Carrera**: Martina - **Andrea Juliá** + Cura - **David Llewellyn**. **EL CABALLERO ESPAÑOL** de **Adela Sorrentino**: Felisa - **Ana Yovino** + Gertrudis - **Stella Matute**. **ACUARELA** de **Rosa Lipshitz**: Amelia - **Andrea Juliá** + Inmi - **Norberto Gonzalo**. **DE PUNTIN AL CORAZÓN** de **Eduardo Grilli**: Padre - **David Llewellyn** + Renzo - **Julián Vilar**. **PERMANGANATO 1929** de **Nicole Misrahi**: Raquel - **Andrea Juliá** + Madre - **Stella Matute** + Comisario - **Norberto Gonzalo** + Sofía - **Ana Yovino**. **LA LUNALA DE LA BANDERA** de **Alberto Rojas** Apel: J. Quesada - **Julián Vilar** + Capitán - **Norberto Gonzalo**. Escenografía y vestuario: **Stella Iglesias** y **Patricia Lay**. Música: **Jorge Valcarcel**. Diseño de luces: **Rubens W. Correa**. Asistencia de dirección: **Silvina Rodríguez**. Puesta en escena y dirección general: **Rubens W. Correa**. Realización de vestuario: **Susana Sánchez**. Realización de escenografía: **Carlos Acosta**. Se agradece la invaluable colaboración de Argentores en la producción de este espectáculo. Especiales reconocimientos al **Teatro Nacional Cervantes, Teatro Gral. San Martín** y **Fundación Carlos Somigliana (SOMI)**. // Teatro del Pueblo, 2004.

115 *La novia de los forasteros* de **Pedro E. Pico**. Versión: **Roberto Cossa**. Reparto: Rosalía - **Virginia Innocenti** + Nemesio - **Aldo Braga** + Matilde - **María Figueras** + Señora de Pérez - **María Luz Morteo** + Blanquita - **Paula Villanustre** + Pedro - **Antonio Ugo** + Benito - **Pepe Mariani** + Rolas - **Norberto Gonzalo** + Lezama - **Pablo Machado** + **Grupo de titiriteros del Teatro San Martín**: **Carlos Almeida**, **Ana Alvarado**, **Ariadna Bufano**, **Alejandra Castillo**, **Rafael Curci**, **Eleonora Dafcik**, **Roberto Docampo**, **Alejandra Farley**, **Silvia Galván**, **María Ibarra**, **Román Lamas**, **Tito Lorefice**, **María José Loureiro**, **Adelaida Mangani**, **Mabel Marrone**, **Hernesto Mussano**, **Guillermo Roig** y **Daniel Spinelli**. Vestuario: **Stella Iglesias**. Escenografía: **Héctor Calmet**. Música: **Jorge Valcarcel**. Arreglos e instrumentación: **Alfredo Seoane**. Iluminación: **Héctor Calmet** y **Miguel Morales**. Diseño y realización de títeres: **Roberto Docampo** y **Alejandra Farley**. Dirección de títeres: **Adelaida Mangani**. Asistencia de dirección: **María Leiva** y **Beatriz Bórquez**. Dirección general: **Rubens W. Correa**. Coordinación de producción: **Lorenzo Juster** y **Beatriz Bórquez**. Asistencia musical: **Malena Graciosi**. Asistencia en realización de títeres: **Ioia Kohakura** y **Ximena Lucas**. Asistencia de escenografía: **Adriana Estol**. Fragmentos musicales de **Rodríguez Peña**, **Inspiración** y **Amanecer** de **Eduardo Blanco por Eduardo Blanco y su orquesta**; y **La última noche de Bobby Collazo por Nick Olson**. Duración 90 minutos // Teatro Regio (Complejo Teatral de la Ciudad), 2004.

116 *El manchado*. En el ciclo **TEATRO X LA IDENTIDAD**. Elenco: **Joselo Bella** + **María Luz Morteo** + **Gino Ochoa** Dirección: **Rubens W. Correa** // Teatro Lorange, 2002.

117 *Lazo mecánico familiar* de **Horacio Hernández**. En el ciclo **2004 de TEATRO X LA IDENTIDAD**. Reparto: **Livia Fernán** - Matilde + **Jean Pierre Reguerraz** - Sosa + **Paloma Contreras Manso** - Valeria. + Escenografía y vestuario: **Stella Iglesias**+ Música: **Jorge Valcarcel** + Dirección: **Rubens Correa** y **Silvina Rodríguez**+ / Chacarerean Teatre, 2004.

118 *La muñeca*. Autora: **Mariana Eva Pérez**. Actriz: **Raquel Quintana Martín**. / Este monólogo fue trabajado en el taller de profesionales dirigido por **Rubens W. Correa** en la Escuela de Artes Escénicas “La Plata” de Madrid y formó parte de **Teatro por la Identidad Madrid 2005/Sala ExpressArte/Madrid**.

119 *Instrucciones para un coleccionista de mariposas*. Autora: **Mariana Eva Pérez**. Actriz: **Ainara Franco**. Este monólogo fue trabajado en el taller de profesionales dirigido por **Rubens W. Correa** en la Escuela de Artes Escénicas “La Plata” de Madrid y formó parte de **Teatro por la Identidad Madrid 2005/Sala ExpressArte/Madrid**.

120 *La traición del recuerdo*. Autora: **Beatriz Matar**. Actriz: **Gretel Stuyck**. Este monólogo

fue trabajado en el taller de profesionales dirigido por **Rubens W. Correa** en la Escuela de Artes Escénicas “La Platea” de Madrid y formó parte de **Teatro por la Identidad Madrid 2005/Sala ExpressArte/Madrid**.

121 **Semilla de importación**. Escrita para **TXI Madrid 2005**. Autora: **Pilar Duque de Estrada**. Actriz: **Pilar Duque de Estrada**. Este monólogo fue trabajado en el taller de profesionales dirigido por **Rubens W. Correa** en la Escuela de Artes Escénicas “La Platea” de Madrid y formó parte de **Teatro por la Identidad Madrid 2005/Sala ExpressArte/Madrid**.

122 **La entrevista**. Autor: **Bruno Luciani**. Actriz: **Aisha Wizuete**. Escenografía: **Lorena Maltagliatti**. Este monólogo fue trabajado en el taller de profesionales dirigido por **Rubens W. Correa** en la Escuela de Artes Escénicas “La Platea” de Madrid y formó parte de **Teatro por la Identidad Madrid 2005/Sala de las Aguas/Madrid**.

123 **Tontos por amor** (título original: **Fool for love**) de **Sam Shepard** + Traducción y adaptación: **Rubens W. Correa** y **Cristina Garat** + Reparto: **Fernán Mirás** - **Eddie** + **Julieta Díaz** - **May** + **Ricardo Díaz Mourelle** - **El viejo** + **Pablo Iemma** - **Martín** + + Escenografía: **Alberto Negrín** + Música original: **Mariano Cossa** + Vestuario: **Sofía Di Nunzio** + Diseño de iluminación: **Leandra Rodríguez** + Asistente de dirección: **Silvina Rodríguez** + Dirección: **Rubens W. Correa** + Prensa: **S. M. W. Asesores de prensa**. Producción: **José Luis Ciarma**. Asistente de iluminación: **Sol Aguilera**. Eléctricos: **Alberto Alhadeff** y **Marcelo Seghi**. Diseño gráfico: **Gerardo Bernasconi**. Peinado y maquillaje en arte de tapa: **Alberto Moccia**. Postizos: **Eugenia Palafox**. Fotos: **Estudio Massa**. Realización escenográfica: **Rody Giordano**. Asistentes de escenografía: **Ramiro Lombardía** y **Lucía Kazanietz**. Maquinistas: **Rito Galván** y **Carlos Dalmolín**. Grabación de sonido: **Miguel Rur**. Agradecimientos: **Marcelo Pastorino**, **Raúl Laplace** y **Alejo Beccar**.//Teatro Lorange, 2006.

124 **María Estuardo**. Versión libre de la obra de **Friedrich Von Schiller**, más algunos datos extraídos de la biografía de **Stefan Zweig**, realizada por **Roberto Cossa**. Reparto: **María Estuardo** - **Stella Maris Closas** + **Ana** - **María Luz Morteo** + **Talbot** - **Norberto Gonzalo** + **Cecil** - **Héctor Sandro** + **Leicester** - **Marcelo Forentino** + **Isabel** - **Ruby Gattari** + **Davison** - **Walter Berges** ++ Ambientación: **Stella Iglesias**. Música original: **Mariano Cossa**. Maquillaje y peluquería: **Mónica Gutiérrez**. Asistente de dirección: **Teresa Griffin**. Diseño de luces y Dirección: **Rubens W. Correa**. Vestuario: **Sastrería Buenos Aires**. Realización de Escenografía: **A&B Realizaciones Escenográficas**. Grabación banda de sonido: **Miguel Rur**. Producción ejecutiva: **Silvina Rodríguez**. Prensa: **Alicia Accinelli**. Fotografía: **Gianni Mesticelli**. Diseño gráfico: **smm / servicios gráficos**. Staff **Andamio 90**: **Operadores de luces: Varinia Anzorena, Esteban Lahuerta, Demián Lorenzo. Boletería: Ivana Averta y Mario Alba**. Agradecemos al **Teatro del Pueblo**, a **Teresa Jackiu** y a **la Casa del Teatro**.//Teatro Andamio 90, 2006.

Capítulo 9

125 **Los compadritos** de **Roberto Cossa**. Reparto: **Carmelo** - **Darío Anis** + **Rosa** - **Silvia Del Castillo** + **Rosita** - **Marianela Pilato** + **Rudolf Krankel** - **Francisco Carrasco** + **Comandante Steiner** - **Alfredo Zenobi** + **Profesor Giménez Bazán** - **Guillermo Troncoso** + **Morocho Aldao** - **Claudio Martínez** + **Adolfo** - **Alfredo Zenobi** + **Diseño de escenografía y vestuario: Stella Iglesias** + **Música original y banda de sonido: Mariano Cossa** + **Asistente de dirección: Silvina Rodríguez** +. **Diseño de luces y Dirección: Rubens W. Correa** + **Producción artística: Teatro Nacional Cervantes** + **Realización de escenografía: Domingo Rodríguez** - **María N. García**. **Eleonora Sánchez** y **Damián Belot** + **Modista: Andrea Cardozo** + **Grabación: Miguel Rur** + **Grabación en Mendoza: Estudio Soler** + **Producción ejecutiva Mendoza: Marcelo Ríos** + **Equipo técnico Teatro Independencia: Iluminación: Daniel Cortez y Alejandro Morales**. **Sonido: Fabricio Carrizo y Héctor Polichino**. **Maquinistas: Juan José Cataldo, Sebastián Sancho y Gabriel Videla**. **Encargado técnico de gira: Daniel Cortez**.//Teatro Independencia - Mendoza//Teatro Nacional Cervantes, 2006.

126 **Babilonia -una hora entre criados-** de **Armando Discépolo**. Reparto: **Garza Bima** - **José** + **Silvia Alvarado** - **Isabel** + **Carlos Massolo** - **Eustaquio** + **Liliana Pérez** + **Lola** +

Adriana Bancalá + China + **Emanuel Gallardo** + Cacerola + **Patricia Giustincich** + Carlota + **Marcos Aguilera** + Alcibiades + **Claudio Granados** + Otto + **Laura Álvarez** + Secundino + **Tatalo Muzzin** + Piccione + **Graciela Cabaza** + Emma + **Silvana Giustincich** + Emilia + **Damián Barrionuevo** + Víctor + **Raúl Cerutti** + Esteban + Asistente de dirección: **Tachi Benito** + Dirección general y puesta en escena: **Rubens W. Correa** +. Escenopástica: **Mariana Gutiérrez**. Iluminación: **Dio Fernández**. Asistente escenográfico: **Rubén Petricio**. Maquillaje: **Magaly Reyes y Silvina Alvarado**. Producción general: **Coop. La hormiga circular**. Agradecemos la colaboración de: **Los amigos de La hormiga, Rafael Gottardi, Delia Rosso, Paula Quintana, Florencia Arienti, Patricia Paolorossi, Rudy Tonini, Edith Rodriguez, Nancy Erdozain, Cristina Cabaza.**//Sala La Hormiga Circular, 2006.

127 *Una mañana sin sol* de **Héctor Oliboni**. Reparto: **Andrea Juliá** + **Luis Campos** + Auxiliar en escena – **Rodrigo Medrano** + Escenografía y Vestuario – **Carlos Di Pasquo** + Música original – **Mariano Cossa** + Fotos – **Gustavo Gorrini** + Asistente de dirección – **Angeles Martínez** + Iluminación y Dirección – **Rubens Correa** + // Teatro del Pueblo, 2009.

128 *Spaghetti* de **Mariano Cossa y Gabriel Pasquini**. Reparto: Leonardo da Vinci - **Héctor Bidonde** + Francesco Melzi - **Mariano Gladic** + La cocinera - **Alejandra Balado** + Francisco I de Francia - **Federico Barroso Lelouch** + Escenografía y Vestuario – **René Diviú** + Diseño de iluminación – **Leandra Rodríguez** – Música original – **Mariano Cossa** + Producción ejecutiva: **Silvina Rodríguez** + Asistencia de dirección: **Angeles Rodríguez** + Dirección - **Rubens Correa** + // Teatro del Pueblo, 2011.

129 *Las Probadoras* de **Pedro Gundersen**. Reparto: **Alejandra Hollender - Romina Moretto - Fidel Vitale** – Dirección: **Rubens W. Correa** – Asistente de Dirección: **Melania Barreiros** – Diseño de Escenografía: **Natalia Byrne/Aureliano Gentile** – Realización: **Omar Enriquez** - Diseño de Vestuario: **Daira Gentile** – Diseño de Iluminación: **Leandra Rodríguez** – Música original, Efectos Sonoros y Voz en Off: **Mariasno Cossa** – Fotografía: **Alejandra López** – Diseño Gráfico: **Martín Lehmann** – Prensa: **Silvina Pizarro** – Producción Ejecutiva: **Melania Barreiros** – Producción General: **Cooperativa “Las Probadoras”**+// Teatro del Pueblo, 2018.

130 *No pasa* de **Facundo Zilverberg**. Reparto: **Arturo Bonín (Federico) - Ariana Caruso (Ruth)** - en Microteatro.

131 *Corre que ya te agarra Violeta Parra*. Textos de **Violeta y Nicanor Parra** – Selección de textos y canciones: **Carla Giannini** + Reparto: Cuatro, percusión y voz: **Carla Giannini**. Guitarra: **Mauricio Gutierrez**. Dirección: **Rubens W. Correa**. + Centro Cultural La Conversa/ Batacazo Cultural, 2019/20/22.

CAPÍTULO 1



Casa donde nació, en Olavarría. Archivo personal.



Foto familiar Rubens con sus padres. Año 1948. Archivo personal.



Parte del grupo de radioteatro en LU10 Radio Azul. De izquierda a derecha. Miguel Ángel Greco, Elena Blanca Miró, Osvaldo Pérez, Teresa Pérez, Rubens W. Correa, locutora de la radio. Año 1954. Archivo personal.



Charlas en el Centro Cultural Horizontes. Raúl Osán, compañera del grupo, Rubens W. Correa con traje de soldado-, Elena Blanca Miró, Ernesto César Piazza, Osvaldo Pérez, Beatriz Rodríguez Ocón. Año 1956. Archivo personal.

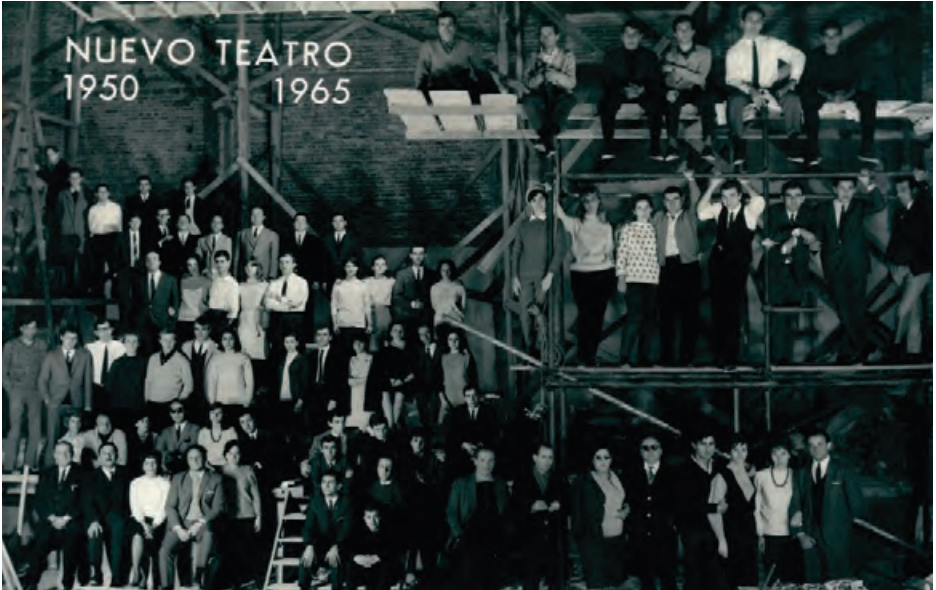
CAPÍTULO 2



Obra *Los indios estaban cabreros*. Miguel Ángel Barone, Raúl Martínez, Antonio Labriola, Rubens Correa, Carlos Schiano y Norberto Pagani. Nuevo teatro. Año 1958. Archivo personal.



Obra *Muchacha de campo*. Rubens Correa, Alejandra Boero. Nuevo teatro. Año 1959. Archivo personal.



Elenco de NT en 1965, durante la construcción del Teatro Apolo. Archivo personal.



Obra *La valija*. Lucrecia Capello, Rubens Correa., Nuevo teatro. Año 1969. Archivo personal.

CAPÍTULO 3



Buenos Aires Hoy - Marcha, Yaco Guigui, Adhelma Lago. Años 1972/74. Archivo personal.



Fuenteovejuna – Escena de la llegada del Comendador al palacio con su custodia, lo esperan el alcalde y miembros del Concejo. Archivo personal.



Foto grupal de Once al Sur con anuncio de funciones en Polonia. Año 1973. Archivo personal.

CAPÍTULO 4



El Proceso – Rubens Correa, Clara Vaccarone. Año 1977. Archivo personal.



El Pollo – Jorge Amosa, Lucrecia Capello. Año 1978. Archivo personal.



Los siete locos – escena EL HOMICIDIO: Graciela Juárez, Manuel Callau y locos que miran. Año 1980. Archivo personal.



Los siete locos – una parada en el ensayo, para dar indicaciones, Graciela Juárez, Aito Peleschi, Carlos Baraldo, Rubens Correa, Hebe Brugo y otros. Año 1980. Archivo personal.

CAPÍTULO 5



¿Lobo estás? – (Teatro Abierto 81) – Ingrid Pelicori, Jorge D. Amosa, Onofre Lovero y otro. Año 1981. Archivo personal.



Hijos del Silencio – Rubens W. Correa, Darío Grandinetti, Sergio Renán. Año 1982. Archivo personal.



La Piaf - Virginia Lago, Elvia Andreoli. Año 1983. Archivo personal.

CAPÍTULO 6



Vivir en vos - Virginia Lago. Año 1985. Archivo personal.



Volver a La Habana -Stella Matute, Jorge Graciosi, Licia Tizziani, Diego Peretti, Paula Bladimirsky, Mariano Cossa, Alejandra Balado. Año 1990. Archivo personal.



Doña Ramona - Nilda Raggi, Adriana Ferrer, Stella Matute, Jorge Graciosi, Verónica Cosse. Año 1992. Archivo personal.



Rasga Corazón - Adriana Dicaprio, Rubens W. Correa. Año 1989. Archivo personal.

CAPÍTULO 7



Violeta viene a nacer (final) – Osvaldo Gonzalez, Paula Llewellyn, Claudio Garófalo, Fabiana García Lago. Año 1993. Archivo personal.



Rojos globos rojos – Susana Evans, Eduardo Pavlovsky, Elvira Onetto. Año 1994. Foto de Magdalena Viggiani. Archivo personal.



Los siete locos - Locos - Abajo: Ricardo Behrens, Graciela Paola, Miguel Ángel Polizzi. Arriba: Adriana Pérez, Graciela Ramírez, Yoel Dayan, Paco Redondo, Stella Matute, Lalo Chade, Fabiana García Lago, Mariela Bonilla. Año 1997. Archivo personal.



Teatro nuestro. Obra *A propósito del tiempo*. Año 1997. Archivo personal.

CAPÍTULO 8



El cuarto del Recuerdo - Daniel Freire, Marina Sorin, Stella Matute. Año 1999. Archivo personal.



La novia de los forasteros - Virginia Innocenti, Pablo Machado y muñecos. Año 2004. Foto CTBA.



Qué supimos conseguir – Stella Matute, Ana Yovino. Año 2004. Archivo personal.



Cuestiones con Ernesto "Che" Guevara – Arturo Bonín, Manuel Callau – Año 1998 en digital.

CAPÍTULO 9



Una mañana sin sol – Luis Campos, Andrea Juliá. Digital.



Spaghetti – Federico Barroso Lelouch, Alejandra Balado, Mariano Gladic, Héctor Bidonde. Digital.



Programa El Cervantes va a la escuela. Teatro Cervantes.



Foto Rubens Correa y Claudio Gallardou, Teatro Nacional Cervantes. Foto Gustavo Gorrini. Digital.

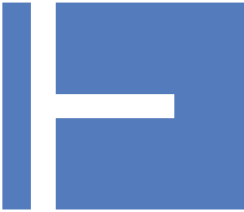
ÍNDICE

- 5 Presentación**
Juan Carlos Junio y Juano Villafañe
- 7 Palabras preliminares**
Jorge Dubatti
- 9 Prólogo y Coda**
Rubens W. Correa
- 11 Capítulo 1**
El origen, primeras búsquedas y hallazgos
- 37 Capítulo 2**
Nuevo Teatro
- 75 Capítulo 3**
Once al Sur
- 103 Capítulo 4**
Dictadura y resistencia (I)
- 131 Capítulo 5**
Dictadura y resistencia (II)
- 163 Capítulo 6**
La vuelta a la democracia

- 197 Capítulo 7**
Entre el teatro independiente,
el comercial y el oficial
- 225 Capítulo 8**
El Instituto Nacional del Teatro
- 263 Capítulo 9**
El Teatro Nacional Cervantes
- 301 Epílogo**

UNA VIDA EN EL TEATRO ARGENTINO

Este ejemplar se terminó de imprimir en EUDEBA
Abril 2023 – Primera edición



Este libro cuenta la historia, a través de entrevistas y conversaciones, de un joven que se formó en el arte teatral que le permitió con el tiempo ser una de las figuras más destacadas del teatro argentino.

Nos referimos a Rubens W. Correa, que en este libro cuenta cómo se formó en el grupo de teatro independiente Nuevo Teatro, se transformó en actor, director, docente y recorrió distintos países de América y Europa con sus obras. Además, nos relata sobre su participación en el importante movimiento cultural "Teatro Abierto", el proyecto del Teatro de la Campana, su paso como director ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro y más tarde como director del Teatro Nacional Cervantes durante casi diez años.

"Una vida en el teatro argentino. Rubens W. Correa " es un libro ameno y conmovedor que va enhebrando el quehacer teatral con cada momento histórico de la Argentina. Aún a sus 88 años se considera un trabajador de la cultura y esa característica es, sin duda, un rasgo distintivo de toda su vida.