

PROTAGONISTAS DEL NUEVO TEATRO CORDOBÉS

ENTREVISTAS

TEATRO, POLÍTICA Y UNIVERSIDAD

1965-1975

Artemia Barrionuevo | Norma Basso | Myrna Brandán
Lindor Bressan | Eddy Carranza | Laura Devetach
Juan Carlos Gianuzzi | Galia Kohan | Juan Carlos Lancestremère

Laura Fobbio

COMPILADORA

Adriana Musitano

DIRECTORA

IAE Instituto de Artes del Espectáculo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

Editorial/
Filosofía y Humanidades | **UNC**

PROTAGONISTAS DEL NUEVO TEATRO CORDOBÉS

ENTREVISTAS

TEATRO, POLÍTICA Y UNIVERSIDAD

1965-1975

Artemia Barrionuevo | Norma Basso | Myrna Brandán
Lindor Bressan | Eddy Carranza | Laura Devetach
Juan Carlos Gianuzzi | Galia Kohan | Juan Carlos Lancestremère

Laura Fobbio

COMPILADORA

Adriana Musitano

DIRECTORA

IAE Instituto de Artes del Espectáculo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

Editorial
Filosofía y Humanidades | **UNC**

CO - EDITAN

Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad Nacional de Córdoba

<https://ffyh.unc.edu.ar/editorial/e-books/>

AUTORIDADES, 2014 - JULIO 2017

Decano: Dr. Diego Tatián

Vice- Decana: Dra. Alejandra Castro

SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN, CIENCIA Y TÉCNICA

Dra. Candelaria de Olmos Vélez

AUTORIDADES 2017-2020

Decano: Dr. Juan Pablo Abratte

Vice Decana: Dra. Flavia Dezzuto.

SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN, CIENCIA Y TÉCNICA

Jaqueline Vasallo

**Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Buenos Aires**

Director: Dr. Jorge A. Dubatti

Secretaria Académica: Lic. María Natacha Koss

artesdelespectaculo@filo.uba.ar

Esta publicación contó con el subsidio de la
Secretaría de Ciencia y Técnica - Universidad Nacional de Córdoba

Y con los avales de

Facultad de Artes - Departamento de Teatro - Universidad Nacional de Córdoba
Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral AINCRIT
Red Latinoamericana de Centros de Documentación de Artes Escénicas



COMPILACIÓN
Laura Fobbio

DIRECCIÓN
Adriana Musitano
adrianamusitano@gmail.com

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
Ivana Myszkoroski
ivanamyszkoroski@gmail.com

Fondo Documental Virtual
a cargo de Dolores González Montbrún
<http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticcunc>

Licencia Creative Commons
AtribuciónNoComercial
SinDerivar 4.0 Internacional



ISBN: 978-950-33-1356-5

Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas. Teatro, política y universidad, 1965-1975 / Nora Zaga ... [et al.] ; compilado por Laura Fobbio; dirigido por Adriana Musitano. -1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Instituto Artes del Espectáculo, Universidad Nacional de Buenos Aires. 2017.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-33-1356-5

1. Teatro. 2. Universidad. 3. Política. I. Zaga, Nora II. Fobbio, Laura, comp. III. Musitano, Adriana, dir.
CDD 701.17



9 789503 313565

AGRADECIMIENTOS

A la palabra de mujeres y hombres protagonistas del nuevo teatro cordobés, preservando la memoria de quienes ya no están, María Escudero, Mery Blunno, y Juan Carlos Lancestremère

A quienes compartieron sus experiencias de vida, recuerdos y proyectos académicos, artísticos, sociales, políticos...

A Nora Zaga, por compartir su saber para que la palabra fluya...

A todos los que acompañaron e hicieron posible esta investigación...

ÍNDICE

Entrevistas e investigación teatral | 7

Laura Fobbio y Adriana Musitano

PRIMERA PARTE

Universidad, profesionalismo y política | 16

Myrna Brandán (1): docencia y teatro universitario. | 17

Eddy Carranza: comunidad, actuación y profesionalismo. | 48

Juan Carlos Lancestremère: identidades en conflicto. | 77

Laura Devetach: acción pedagógica-estético-política, Córdoba y los 70. | 89

Norma Basso: lo popular, lo político, arte y transformación. | 117

SEGUNDA PARTE

Del teatro de autor a la creación colectiva | 145

Juan Carlos Gianuzzi: creatividad, saber, y provocación. | 146

Myrna Brandán (2): experimentación actoral y técnica. | 173

Estrella Rohrstock: aprender, actuar, enseñar. | 188

Lindor Bressan: el teatro para niños como práctica antiautoritaria. | 206

Galia Kohan: teatro, política, hacer lo popular. | 219

Artemia Barrionuevo (1): humor, música, y la necesidad de decir. | 240

Artemia Barrionuevo (2): el teatro una herramienta, para la reflexión. | 255

ENTREVISTAS

Los artistas realistas describen las contradicciones entre los hombres y sus relaciones entre sí y exponen las relaciones en que se desarrollan (Brecht, 1984: 424).

Discrepamos casi totalmente durante una hora y media sin necesidad de ofendernos ni maltratarnos. Simplemente defendíamos nuestras posiciones que se contradecían, pero no teníamos por qué distorsionar uno el pensamiento del otro (Freire, 2008: 217).

Entrevistas e investigación teatral

El hecho es que el historiador oral debe estar consciente que el entrevistado es un representante de la cultura, con una visión particular e individual del mundo, formada dentro de la cultura hegemónica o en oposición a dicha ideología. En otras palabras es como si los testimonios fueran una combinación de mito e ideología (Garay, 1999: 85).

Cada entrevista es diferente y cada persona implica algo nuevo y único en la relación entrevistado/entrevistador (Grele, 1998: 108, en Garay, 1999: 85).¹

Laura Fobbio y Adriana Musitano

Aquí presentamos la palabra de las y los protagonistas del nuevo teatro cordobés, palabra expresada en las entrevistas que fueron realizadas por miembros del equipo de investigación **Teatro, Política y Universidad, Córdoba 1965-1975 (TPU)**, investigación desarrollada, entre 1996 y 1999 en el Centro de Estudios Avanzados, con dirección de Horacio Crespo y codirección de Nora Zaga, y entre 2000 y 2011 dirigida por Adriana Musitano y codirigida por Zaga, en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, UNC.

¹ De Garay, Graciela (1999) "La entrevista de historia oral: ¿monólogo o conversación?" Revista Electrónica de Investigación Educativa, <http://redie.ens.uabc.mx/vol11no1/contenido-garay.html>

Para quienes investigamos el teatro que sucediera en un pasado reciente, la palabra de los hacedores es más que una fuente de datos, pues entendemos que las entrevistas son testimonios, con valor de veridicción. Es decir, un instrumento relevante que, desde la historia oral como disciplina, entrega un relevante saber vital. Saber que hicimos dialogar, comparativamente, con diversas fuentes documentales, entrevistas realizadas en el marco de otras investigaciones, al que luego profundizamos en lo interdiscursivo, surcando analíticamente las envolturas del lenguaje: consideramos las acciones del observador y del interpretante en la tarea de conocimiento (Grele, 1991: 126), “para evitar mistificaciones de lo vivido”, de manera tal que el rigor y la evaluación crítica fueran constantes en la tarea. En este libro, el lector encontrará el resultado de esa metodología en base a entrevistas, y podrá disfrutar los valiosísimos testimonios de mujeres y hombres que reflexionan sobre su participación en el nuevo teatro cordobés. Ese decir cobra materialidad en sus dimensiones ideológicas, estéticas y existenciales, y constituye un encuentro con la memoria, en su posibilidad afectiva, de (re)descubrimiento y puesta en común de lo vivido.

Como equipo de investigación entendimos que nuestro complejo objeto de estudio (teatro, política y universidad) al ser abordado con la metodología de la historia oral —disciplina sumamente útil para comprender nuestra historia política reciente— manifestaba plena la palabra de quienes fueron testigos o protagonistas, y que esa memoria permitía reparar en parte los vacíos, silencios y olvidos que la persecución y el genocidio produjeron. Por ello, nuestra tarea buscó anotar el decir del silencio mediante los puntos suspensivos, y dar cuenta de las emociones, fueran las risas, la tristeza, o la duda... En nuestra metodología de trabajo, sumamos los aportes de Nora Zaga y su experiencia como psicóloga, especialmente cuando optamos por la investigación participante, que al momento de las entrevistas permitió alivianar el

peso de la memoria traumática. Sabíamos que, por la participación de Nora Zaga en la vida cultural de la Córdoba de los 70, era factible discernir aquellos aspectos relevantes de los testimonios, circunscribirlos, y reorientarlos en función de nuestro tema, para clarificar las tensiones entre teatro, universidad y política.

En cada entrevista se menciona fecha y lugar del encuentro, y los lectores podrán observar los tiempos largos de la investigación —desde finales de los 90 hasta 2010—, y los diferentes contextos que las atraviesan, donde se entrecruzan las situaciones pasadas referidas y el aquí y ahora de la entrevista, en tensión con el presente del lector. Encontrarán los especialistas en los estudios teatrales que en los otros dos libros que resultaron de la investigación sobre **Teatro, Política y Universidad, Córdoba 1965-1975**, siempre consideramos las palabras de las y los protagonistas, y que a menudo citamos sus decires, datos y perspectivas vitales. Vale mencionar que, para el resguardo de la metodología y de la información que pueda tomarse en los rasgos variadísimos propios de la oralidad, todas las entrevistas que realizamos en el marco de esta investigación conforman el **Fondo Documental Virtual**, donde se encuentran digitalizadas, en su formato oral, y pueden ser consultadas, por quien lo solicite, para ser tratadas con el cuidado y rigor investigativo que merecen. Las entrevistas antes de ser editadas han sido revisadas, y fueron puestas a consideración de los entrevistados, atendiendo a estas dos posibilidades: por un lado, el empleo de la entrevista en la investigación; y por otro, la edición para su publicación en formato de libro. Ahora es el momento de hacerlas públicas —sea aquí en este formato escrito para el E-Book, o sea en el formato digital disponible para investigadores e interesados— porque entendemos que de este modo se resguarda la memoria de aquel importante fenómeno que constituye una parte de la historia del teatro argentino y latinoamericano, que muchos podrán valorar, disfrutar y estudiar.

Los entrevistados compartieron, generosamente, sus recuerdos, acompañando su visión presente del pasado con material de archivos personales. Ese registro fue abordado con profundo respeto por parte de todo el equipo de investigación, entendiendo que la memoria necesita ajustarse y que la subjetividad modifica datos, acerca apreciaciones personalísimas. Por eso lo registrado de modo oral era cotejado con otras fuentes documentales escritas (registros de prensa, programas de mano, textos institucionales universitarios, políticos, material audiovisual, etcétera). Precisábamos algunas cuestiones que no quedaban claras mediante el análisis discursivo y retórico en el estudio de las metáforas e imágenes; anotábamos e interpretábamos además aquello que se eludía, o velaba. Fuese por la incidencia de las cesantías, el exilio, la persecución, o la muerte de compañeros, amigos, conocidos, por el dolor ante el genocidio, tuvimos que sortear tanto el auto-silenciamiento, como las obturaciones de la memoria. Así, en las entrevistas realizadas a mediados de la década del 90, fue necesario analizar los usos metafóricos, ya que el decir dejaba entrever algo más, no dicho explícitamente. Percibíamos en los fragmentos y silencios unas pequeñas luces, y lo señalamos en artículos que publicamos por aquellos años (Zaga, Musitano, 1998), en aspectos que se pueden encontrar referidos en el libro *El Departamento de Teatro, un escenario moderno, Córdoba, 1965-1975*. En esos trabajos afirmamos que en los testimonios de las entrevistas son reconocibles y presentes los efectos que la sociedad argentina sufrió por el terrorismo de Estado de los 70, efectos que se continúan en estos tiempos de posdictadura. Los lectores de las entrevistas podrán ver, en la palabra de los propios hacedores, cuán evidentes son esos efectos, y cómo constituyen una experiencia de vida compartida.

Vale mencionar que, en esa misma línea metodológica, pueden consultarse las entrevistas a otros protagonistas de ese nuevo teatro

cordobés, realizadas por Laura Fobbio y Silvina Patrignoni (2011) en la investigación sobre teatro para niños de los 60, 70 y 80, que surgió en el marco de la participación de las autoras en el equipo de **Teatro, Política y Universidad**. Dichas entrevistas fueron publicadas en el libro *En el teatro del símeacuerdo. Escenas para niños y acción en Latinoamérica*.

En la Primera Parte de este libro, **Universidad, profesionalismo y política**, reunimos las entrevistas a quienes integraron el Departamento de Arte Escénico de la Universidad Nacional de Córdoba (hoy Departamento de Teatro, de la Facultad de Artes, UNC). Allí, relatos y experiencias dan cuenta de las relaciones entre hacedores teatrales y autoridades universitarias, el vínculo entre docentes y estudiantes, el desempeño de actores y técnicos que además conformaron el **Teatro Estable** de la Universidad de Córdoba (TEUC). Sus decires exponen acuerdos y tensiones de los universitarios en relación con la actividad oficial e independiente. Inicia esta sección del libro la entrevista a Myrna Brandán, quien ha sido y es parte de la UNC y del Departamento de Teatro, desde su ingreso como estudiante en 1964. Egresó del Departamento de Arte Escénico en 1969, donde ejerce como docente de 1970 a 1975. Se desempeña como directora del TEUC (1970-1973), participando también como actriz. En 1985 es reincorporada como docente hasta que se jubila. Sigue trabajando en la producción teatral independiente de la ciudad de Córdoba, actualmente con dos espectáculos en escena.

La segunda entrevista es a Eddy Carranza, quien también ingresa al Departamento como estudiante en 1964, y egresa en 1968, con la puesta de *Agua, azucarillo y aguardiente*, zarzuela dirigida por María Escudero y Herbert Diehl. Eddy fue docente del Departamento, desde 1970 hasta su cierre en 1976, y como actriz del TEUC recibió importantes

reconocimientos. Continúa luego como docente en el Seminario de Teatro Jolie Libois, hasta su jubilación.

Entrevistamos al arquitecto Juan Carlos Lancestremère, formado además en la Escuela de Arte Dramático de Buenos Aires, dada su relevante experiencia como Coordinador Técnico del Departamento y del TEUC, destacando su labor en escenografía, iluminación y vestuario, y el conocimiento de un tiempo difícil para las identidades en conflicto, entre 1973 y 1974, con la implementación del nuevo plan de estudios y el llamado Centro de producción, que aunó en la actividad a docentes, profesionales y estudiantes.

La palabra de Laura Devetach trae la memoria del Taller Total, ya que ella ingresa como docente al Departamento de Teatro en 1974, aunque participa desde un año antes en las conversaciones y planificaciones para el nuevo plan de estudios de dicho Departamento. Integrándose al Centro de Producción, tuvo a su cargo el Seminario de autor teatral, coordinando la tarea del Grupo A que puso en escena *La cuestión de los arlequines*. Esta egresada y docente de Letras, aporta su perspectiva transformadora como escritora y autora de programas infantiles en radio y TV, en la Córdoba de los años 70, como *Pipirrulines*, y asimismo a las puestas de sus obras se integran músicos y actores, en presentaciones teatrales independientes, tales *Bichoscopio* y *El Petirilío*.

Cierra esta primera parte Norma Basso, quien fuera Directora del Coro de Cámara de la Provincia de Córdoba y del Coro Universitario de la Universidad Nacional de Córdoba. Ella comenzó asesorando a docentes y alumnos en 1968, hasta que luego se incorporó como docente del Departamento de Teatro, hasta 1974. Además fue parte del Movimiento Canto Popular, en síntesis, otra figura clave en la cultura cordobesa.

En la Segunda Parte tienen la palabra aquellos protagonistas que con su militancia anhelaron transformar la realidad teatral y social en los años 70, y que en sus palabras dan cuenta del paso del **teatro de autor al de creación colectiva**. Sus relatos, con valiosas y diversas coloraciones, informan, comparten lo vivido, y permiten apreciar las intensidades sociales y políticas. Toma la palabra Juan Carlos Gianuzzi, quien ingresa en 1964, como estudiante y egresa del Departamento de Arte Escénico en 1968. Actor y Director del TEUC, en 1973, se especializó además en maquillaje, tarea creativa por la que recibió varios premios, y como docente tuvo a su cargo Maquillaje Teatral. Luego de los despidos en 1975, reside en Buenos Aires, continuando con su quehacer teatral y como artista plástico. Sigue una segunda entrevista a Myrna Brandán, en la que se destacan sus saberes y excelente memoria de las actividades y producciones del TEUC.

Luego viene la palabra de Estrella Rohrstock, quien ingresa en 1968 y egresa del Departamento de Teatro en 1972. Fue actriz del TEUC desde 1971 —aun siendo estudiante— y se desempeñó como docente del Departamento de 1973 a 1975 —cuando la dejan sin cargo por cesantía— actividad que retoma al ser reincorporada, en los primeros años de la reapertura democrática. A mediados de los 70 se suma al grupo La Chispa, y desde los años 80 es actriz del grupo independiente Los delincuentes comunes, que dirige Paco Giménez en La Cochera.

En su entrevista, Lindor Bressan, otrora estudiante del Departamento en 1969, relata su experiencia en el LTL desde sus inicios, habla de los procedimientos de creación colectiva, del trabajo independiente, las obras para niños y para adultos, el exilio, las acciones ideológicas y de lucha, en nuestro país y Latinoamérica.

Galia Kohan, egresada de Letras, fue una de las fundadoras del grupo La Chispa, en 1971, y actriz del grupo independiente Los delincuentes comunes, en la etapa de posdictadura. Y finaliza este libro con dos

momentos que acercan el testimonio de Artemia Barrionuevo, otra integrante del grupo La Chispa desde 1972, y que se exilia en México. Actualmente es directora y actriz del grupo Los Trashumantes, en Almazena Teatro.

En la investigación teatral las entrevistas nos permitieron reconstruir el trabajo de producción de los textos dramáticos y escénicos, recuperar aspectos del convivio teatral para acercar aquel teatro ausente—en parte perdido—, y comprender modalidades del trabajo teatral, estableciendo proximidades y diferencias entre las prácticas vinculadas a los ámbitos oficial o independiente. Reconocemos en las entrevistas búsquedas pedagógicas, artísticas y/o políticas, personales y en relación con un proyecto de grupo, siempre en diálogo con luchas sociales e ideológicas, en un encuentro sostenido con otros artistas, críticos, y con el público. En dicho convivio pudimos comprobar que el humor constituyó una necesidad estética e ideológica liberadora.

La palabra aquí transcrita acerca a los lectores a la construcción de esa ‘realidad’ de los hacedores del teatro de los 60 y 70, en Córdoba y en la Universidad. Realidad que es asible en parte, y que resulta imprescindible para el análisis de la proyectualidad utópica: sabemos que cuando lo utópico ancla en la praxis teatral puede lograr aciertos con acentos diferentes, y son los protagonistas los que mencionan como referentes a Marcuse, Grotowski, Barba, a pedagogías teatrales y políticas como las de Brecht, Boal, entre otros. Las entrevistas permiten el análisis amplio de las representaciones del pasado reciente, cuando las y los protagonistas del nuevo teatro cordobés dan una versión diferente a esa “sensación de fracaso” que los críticos teatrales y estudiosos consignaban como propia de la dramaturgia de los 90, caracterizada por la escasa cohesión social, la pérdida de los valores revolucionarios, el creciente individualismo e incidencia de lo mediático en las subjetividades. Asimismo, este material experiencial de las entrevistas que

versan sobre el teatro de los 60 y 70, da cuenta de la complejidad y pluridisciplinariedad del nuevo teatro cordobés, aproximándonos a un conocimiento más acabado del teatro del siglo XXI. Por todo ello, deseamos que este libro constituya un aporte a la historia oral y la investigación del teatro de Argentina y Latinoamérica.

PRIMERA PARTE

Universidad, profesionalismo y política

Pero hoy 1973, nosotros gente de teatro, gente de la Universidad, hemos elegido un camino. Ese camino que desde el patio del conventillo hoy se une con la plaza, con el barrio, con la villa. Porque allí está la gente que quiere y debe hacer la cultura popular. Nuestra forma de hacer es una búsqueda, un compromiso. Queremos que el teatro refleje la realidad y crezca con ella (Programa "Teatro-Pueblo-Universidad," SRT, 1973).

Myrna Brandán (1)

... los teatros universitarios son elencos con directores de teatro y alumnos de muchas carreras.

Teatro universitario de la carrera Licenciatura en Teatro, la única experiencia que tengo es esta, en Córdoba... (...) y teatro universitario desde una Escuela de Teatro, es muy diferente a teatro universitario extensionista.

Y Teatro Estable de la Universidad Nacional de Córdoba [TEUC], que es un elenco de profesionales pagados para producir, es otra historia, son tres cosas diferentes.

**Entrevista realizada por Nora Zaga (NZ),
Adriana Musitano (AM) y Cecilia Curtino (CC).
Córdoba, 24 de septiembre de 1999**

NZ ¿Cuál fue tu participación en el teatro de Córdoba entre el 65 y el 75?

Los ámbitos donde yo he estado han sido el teatro independiente, la Universidad, la Comedia Cordobesa, o sea los tres ámbitos, los teatros independientes, el oficial de la Universidad [Nacional de Córdoba] y el oficial de la gobernación [Provincia de Córdoba]. En el año 64 —este es el año en el que se inaugura la Escuela de Teatro [Departamento de Arte Escénico]— se plantean tres meses de curso para saber si había interés en que existiera una Escuela de Teatro en la Universidad. Ese

curso lo dictan María Escudero, Carlota Beitía y Miguel Ángel Aguirre, y culmina con una puesta en el atrio de la Catedral con *Navidad en el circo*.

En ese curso hubo muchos inscriptos, mucha gente que quiso participar, una gran movilización en Córdoba a raíz del curso, y a la presentación de esa obra la hacíamos todas las tardes, durante diciembre, frente al atrio de la Catedral. Entonces, al año siguiente, a través de ese trabajo de tres meses y de las puestas, se logró que el Rectorado resolviera la creación de la carrera de Teatro en la Universidad. El director de la Escuela de Artes era [Arq. Raúl] Bulgheroni y el rector en ese momento... no me acuerdo [Ing. Eduardo Cammisa Tecco]. Ahí se crea el Departamento de Teatro [de Arte Escénico], y poco después, el Departamento de Cine y TV.

Desde ese curso estoy en la Universidad [actualmente, jubilada]. Entonces puedo hablar de mi experiencia como alumna; como actriz de las puestas que ese grupo hacía para el público en general y en las giras; hablar académicamente de la estructura del Departamento, de las clases; referirme a mi regreso después de egresar en la Universidad y estar en el TEUC [Teatro Estable de la Universidad Nacional de Córdoba] como docente. Al dejar de ser directora del TEUC pasé a ser actriz del elenco, después de una pelea bastante fuerte con Bulgheroni, y seguí hasta que se cerró [el Departamento de Teatro] en el 75.

NZ Primero, me gustaría que nos transmitieras cómo fue tu formación como alumna de teatro.

Creo que una de mis preocupaciones desde que era chiquita ha sido la pedagogía, la didáctica; no sé muy bien cómo es esta historia (*sonríe*), pero lo que yo sentía en el Departamento de Teatro era que, por ejemplo, yo tenía 10 en Expresión Corporal, pero subía al escenario y era un bloque de hielo que no podía expresar nada... ¡de terror! Había una práctica escénica, o sea, ¿qué quiere decir práctica escénica? Que

uno practique una escena ciento de veces, se supone que uno al final termina... pero eso no sirve para saber qué hacer con otra escena. Siempre estuve en conflicto con la organización académica y con la pedagogía y la didáctica del teatro. Creo que nadie—ni dentro ni fuera de la Escuela— tenía muy claro qué tipo de actor se formaba y cómo se formaba un actor, y creo que es una problemática que subsiste en nuestra profesión. Se supone que para ser actor no tenés que saber nada y eso lo demuestran todos los medios de producción, cine, teatro y televisión. No buscan actores, es una profesión que no existe. ¿Qué tiene que saber un actor? Bueno, en aquella época era mucho peor porque los únicos maestros que teníamos eran Stanislavski, estaba empezando a aparecer Grotowski... pero ahí.

Entonces, qué era ser un actor o qué tenía que saber un actor, era muy difícil. Yo nunca supe para qué me formaron cuando estaba siendo formada. Sé que tenía algunas habilidades que los docentes festejaban y sé que tenía algunas deficiencias que nadie solucionaba. Sí, eran muy claros el rol del director y el sistema de producción. El sistema de producción éramos nosotros, alumnos, que hacíamos clases de Historia, de Foniatría, Expresión Corporal, Maquillaje. Nos ponían como trabajo práctico y como trabajo de extensión, a hacer una obra desde la guía y propuesta del director. Este elegía, para cada rol, a partir de las habilidades que tenía cada uno de nosotros, etcétera, etcétera. Al que no tenía habilidades no lo elegían y ahí quedaba, haciendo las luces, o ayudando a subir o bajar el telón. Entonces creo que eso ha sido un factor y un problema, que nunca olvidaré.

Nunca supe si era una actriz, si podía ser una actriz, qué era ser una actriz hasta que salí de la Universidad. Cuando salí tuve un espacio de tiempo para interiorizar un montón de cosas y en algún momento de mi vida, actuando en otro teatro universitario, en otro país, dije: “¡ah, me parece que va por aquí!”

NZ ¿Dónde fue eso?

En Guatemala, en el Teatro Universitario de Guatemala.

NZ ¿Cómo fue esa experiencia?

Llegué a Guatemala viniendo de viaje; pasaba por un día y me quedé porque una persona a la cual le quería vender todos mis libros de teatro –porque me salía muy caro el pasaje con la valija de los libros de teatro, que andaba arrastrando por la vida– me invitó a quedarme. Me conectó con el Teatro Universitario de Guatemala y ahí estuve cuatro meses actuando en dos obras. Fue una experiencia fantástica porque pude, de pronto, ver otra idiosincrasia, otra manera de mirar las cosas, y una actitud académica y una actitud universitaria ante el teatro que eran muy claras y muy interesantes.

CC ¿En qué año fue eso?

Año 69. La Universidad San Carlos de Guatemala tenía el Teatro de Arte Universitario (TAU) y ese año se murió un señor que hacía treinta y cinco años que montaba para el 1 de noviembre *Don Juan Tenorio*, en la calle. Entonces la gente venía al primer acto, se iba a comer la comida que se come el día de los difuntos, que es el fiambre, la fiesta se hace en toda la cuadra; se volvía al segundo acto, y comía un poco más, volvía al tercer acto, volvía al cuarto y, así... El señor se muere, entonces el TAU toma la posta para que no se pierda ese rito, esa ceremonia de todos los noviembrés. Y trabajé ahí.

NZ ¿Y por qué creés que esa experiencia te cambió?

No sé. Es como... cuando vos estás aprendiendo un idioma y un día te das cuenta que entendés.

AM ¿Qué tenías en esa valija, qué libros habías llevado?

Eh... había llevado todos los libros teóricos de ese momento, o sea, los dos tomos de *Historia Social de la Literatura y el Arte* de Hauser, Stanislavski, Chéjov y algunas obras de la dramaturgia universal, un Sartre, algún Tennessee Williams, o cosas así que para mí eran ricas. Y sobre todo había llevado todo lo que podía ser una apoyatura teórica.

AM ¿Ya eras egresada del Departamento de Teatro?

Sí, egreso en los primeros meses del 69. Porque rendía todo libre. Me retiré de la Escuela antes de terminar, por problemas internos en la Escuela y volví a rendir todo mi cuarto año libre. Entonces egresé como dos meses después; ellos [sus compañeros de promoción] terminaron en diciembre y yo terminé en marzo, y me fui a Estados Unidos, estuve allá unos meses y venía viajando. Volví en diciembre del 69.

NZ ¿Y cuáles fueron esos problemas internos de la Escuela?

En ese momento, en Cuarto Año, nosotros teníamos necesidad de hacer algunas cosas que sentíamos que eran un desafío actoral. Por ejemplo, queríamos hacer drama, mínimamente. Estábamos con teatro para niños, habíamos estado con farsa, con Ionesco, y queríamos una obra que nos comprometiera emocionalmente. Y los docentes, y María Escudero decidieron que no, que era *Agua, azucarillos y aguardiente*, la zarzuela... que era buena, un berretín que tenía que ver con el humor que manejaban ella y Bulgheroni [el director de la Escuela de Artes]. Entonces se decidió que esa era la obra que nos ponían para terminar, y no se oyó nuestra propuesta... Y se dictaron muy pocas clases, los docentes no iban a clase. Yo iba todos los días a clase, y la clase no se dictaba. Bueno, planteé ¿qué era mi regularidad?, no me dieron bola, por supuesto... Hice un planteo escrito. En ese momento a las cosas había que escribirlas, me quejé amargamente y Bulgheroni me dijo “¡bueno,

ya está, qué le va a hacer!” y me fui a Buenos Aires. Ya estaba casada, mi marido vivía allá; yo vivía acá, sentía que era un desperdicio estar toda la semana acá por una clase y hacer el espectáculo *Agua, azucarillos y aguardiente*, fue muy doloroso para todo el que lo hizo. Venía a los ensayos, vine al estreno, por supuesto, vi a mis compañeros. Se montó en la Sala de las Américas, Pabellón Argentina.

NZ ¿Sos de la primera generación de egresados del Departamento de Arte Escénico?

Sí, sí.

CC ¿Participaste de alguna creación colectiva que se haya hecho en ese Departamento?

No; nosotros no hicimos nunca creación colectiva en la Escuela... Perdón, puede haber otros cursos que empezaron después, que sí... puede ser... yo no.

NZ ¿Te recibiste haciendo alguna puesta en particular?

No. Rendí todas mis materias con exámenes específicos; lo que hoy sería Formación Actoral que [antes] era Práctica Escénica: me dieron un tema, el amor... en los siglos XIX y XX, por ejemplo. Hice toda una puesta, con ayuda de otros compañeros que me socorrieron para hacer el trabajo. Pantomima [otra materia] que tenía que rendir, era libre; en cada una de las materias tenía que hacer un trabajo específico... libre.

NZ ¿Y después de que te recibís cómo te volvés a vincular con el Departamento?

Llegué del viaje a Estados Unidos y a Guatemala, y a los dos días entregaban el Premio Universidad, que no sabía ni que existía, y yo lo había ganado por mayor promedio en mi carrera. Entonces a los dos días tuve

(ríe) que ir a recibir el Premio Universidad, que fue muy interesante, porque había una cosa política muy interesante. Se entregaba en el *hall* del Pabellón Argentina. Habían montado un estrado, todo recubierto de rojo, alfombra roja al medio, sillas por todos lados... y un cordón verde... Entonces llego a Córdoba y mi mamá me dice “mirá acá figura que...”. Mi marido se levantaba tarde; me tomo un taxi y me voy. Entro y estaba todo el mundo sentado y ya estaban entregando los premios, porque yo llegué tarde. Estaba un señor que no conocía, era Rogelio Nores Martínez [el Rector]. Lo veo a [Arq. Raúl] Bulgheroni, porque lo primero que entregaban eran los premios. Estaban todos los hombres de este lado: traje, corbata, grises y azules, camisa blanca; y de este lado, todas las mujeres, vestiditos blancos, rosados, amarillitos patitos... y yo que llego, me nombran y empiezo a caminar (ríe) con las piernas que me temblaban hacia allá y empiezo a mirarlo a Bulgheroni que era el único que conocía, y Bulgheroni abría los ojos grandotes así y sentía una ovación. No había nadie conocido mío, hacía un año y pico que no estaba en Córdoba. Tenía unos guaraches guatemaltecos de suela de camión con las tiras marrones, minifalda con dibujos arábigos, bien cortita (*risas*), era un vestidito con un gran escote, así las mangas... lo usaba todos los días; una vincha guatemalteca porque tenía una media peluca... con el viaje... mis rulos... para estar más o menos ordenada, y una bolsa guatemalteca. Entonces, la ovación era tal porque evidentemente esos vestidos y trajes, esa visión, hombres acá, y mujeres allá... era todo un planteo del Rectorado de [Rector] Nores Martínez. Entonces planteé, sin saberlo, un supuesto desafío en una instancia que desconocía y me dio tantos nervios que en lugar de regresarme, agarré la cuerda verde, salté y me fui (ríe). Estaba sola, hacía un año que no estaba en Córdoba y me pasaba eso... fue de terror... de terror.

NZ ¿Quién fue el primer director del TEUC?

María Escudero, directora, pero no de obra, sino directora administrativa del TEUC, lo mismo que yo, después. El TEUC tenía un director que no tenía por qué dirigir obra. No director artístico. El director del TEUC había sido María Escudero; y el TEUC se había deshecho absolutamente después de la puesta de *La manzana* [obra de Jack Gelber] que fue un desastre terrible.

NZ ¿Por qué fue eso?

No, no... Yo no estaba y al menos hubo una sola función [la obra estrena en el III Festival de Teatro, en noviembre de 1969]. Se hizo un Festival de Teatro que inauguraba el TEUC con *La manzana*. Al Festival lo organizaba el Departamento de Teatro [Arte Escénico], como a todos los festivales de esa época. *La manzana* fue una obra que dirigió Julián Romeo. Yo no lo conocí. Fue un director que contrató Abelardo González [Jefe de Departamento de Arte Escénico] o Bulgheroni [director de la Escuela], no se sabe muy bien, y le dieron este elenco y esta obra. Yo tampoco elegí ningún director. Cuando fui directora del TEUC no pude elegir director.

NZ ¿Quién los elegía?

Los elegía el director de la Escuela de Artes y [el Jefe] del Departamento. Y entonces *La manzana* fue montada bajo la dirección de Julián Romeo, con los alumnos del Departamento, con los egresados, con esa resolución y toda esa historia, y se presentó como apertura de ese festival y fue un desastre, o sea, era absolutamente... según las críticas, un horror.

AM ¿Actoralmente?

En todo sentido... en todo sentido. A lo largo del tiempo, uno se vino a enterar de que, por ejemplo, el que tradujo *La manzana*, que era una

obra norteamericana, ni siquiera sabía qué era *La manzana*. Después se enteró, al cabo de diez años, que la manzana quería decir Nueva York. Entonces, bueno, era un texto que nadie sabía qué era eso. Y bueno se montó una cosa más o menos vanguardista, con caños y gente allá, colgada.

AM ¿Experimental?

Bueno, pero... sí, experimental, pero ¿qué experimentás? Cuando experimentás con una obra de teatro no experimentás una cosa espacial solamente, no podés, la experiencia en teatro tiene otro valor. Inclusive esa obra abrió el festival y nunca más se hizo, se pelearon todos, todo el mundo renunció al TEUC, todo el mundo se fue del TEUC y en diciembre, además, caducaban los contratos. Entonces, cuando vengo en diciembre, no había TEUC; había una resolución, por supuesto...

AM ¿Y cómo se dan las cosas para que te conviertas en directora del TEUC?

Almorzando en la casa de Lisandro Selva, aparece Abelardo González [Jefe del Departamento], a quien no conocía. Charla va, charla viene, y me dice cuando se despide: “¡Al fin te conozco!, ¿cuándo vas a ir a la Escuela para que te incorpores al TEUC?” Entonces, le digo: “vengo a Córdoba a trabajar, no a hacer una puesta al año una sola vez; si eso es lo que me ofrece el TEUC, no quiero”. Y me dice: “Te ofrezco la dirección”. Y yo: “no, muchas gracias”. Me dice él: “Te lo estoy diciendo en serio”. “No, con mayor razón, te digo que no, porque para ser directora del TEUC necesito muchas cosas”. Me dice: “en otro momento lo charlamos”. A los quince días me habla y me dice “te propuse como directora del TEUC y ya está el contrato listo”. Así se hacían las cosas. Entonces hablé con mi marido, con mi madre... Yo no quería para nada, porque además todos mis amigos, mis compañeros egresados tenían mucho más derecho

que yo, en el sentido de que habían estado, la habían peleado, habían estado adentro... Entonces fui a decirle que no por todas estas razones. Y Abelardo me dijo: “mirá, si no sos vos, ellos tampoco van a ser, porque no quieren pertenecer al TEUC, yo ya los he llamado, los he convocado y nadie quiere.” “Y bueno, ¿qué me estás ofreciendo entonces... un TEUC vacío?”. Me dice: “Yo te pedí el contrato, estoy dispuesto a darte lo que vos quieras”. “Bueno”, le digo, “quiero una oficina nueva para mí sola con máquina de escribir, quiero archivos, quiero una secretaria, este... quiero independencia...”, montones de cosas le pedí. Todo me lo dio. Creía que me iba a decir que no, por eso pedí todo eso, para que me dijera “no”. Me dio todo eso y empecé a trabajar. Convoqué a los actores, y ningún actor egresado quiso ser actor del TEUC.

CC ¿Por qué no querían?

Porque... primero, se habían disgustado con el TEUC, con la organización, con Abelardo González, y después porque era yo la directora. O sea, yo me había ido, no había pasado todo Cuarto Año—todo el sufrimiento—no había sufrido todo lo que era el TEUC y de pronto llegaba y era la directora. Ellos sentían eso como una injusticia. Y yo no lo sentía como una injusticia por otras razones que no quiero decir aquí. Sentía que ellos o yo podíamos serlo con el mismo valor. No era que fuera mejor que ellos, pero ellos no querían... decidí que... la peleé ahí para no ser... y el destino dio vuelta la cosa y dije “bueno”. Tenía dos actrices, una egresada, María Adda Gómez, que fue la única que aceptó, y una actriz invitada, Nidia Rey, que había sido invitada por el director de la Escuela, no por mí. Y Mery [María del Carmen] Blunno que aceptó a regañadientes. Aceptó cuando le planteé que la obra que se iba a poner era *Las criadas* de Genet. Dije: “tengo tres actrices y tengo un director impuesto, el mismo Julián Romeo”. Entonces a Mery le di todas las certezas de que iba a ser cuidada. Aceptó y a la semana se peleó y me tiró

la renuncia, por supuesto (*risa*). Se peleó con Romeo, no conmigo, con Romeo. Pero ya estaba encaminado, tenía mis actrices, una obra para tres actrices; y la propuesta que le había planteado al director era que el teatro universitario tenía que ser un teatro de vanguardia, teatralmente hablando: temática, estética... Genet no se había hecho nunca en la Argentina y *Las criadas* tampoco, conseguimos los derechos y se inició el montaje. Mery se fue, y ahí se invitó a Norma Mujica, que en el festival [de 1969] había sido la revelación. Ella venía de Río Cuarto, de trabajar con Roberto Espina, y había sido un éxito. Y así se produjo el montaje de *Las criadas*.

AM ¿Estamos hablando del año 1970?

Sí. Se hace el estreno de *Las criadas* con una organización así: con gente que retiraba entradas, invitaciones numeradas, en la Sala de las Américas, viernes, sábado y domingo; toda la *high life* cultural y universitaria, y un gran éxito de crítica y público. *Las criadas* se hizo durante dos años seguidos, en la Sala, con ciento y pico... doscientas personas por noche. Me parece que ya para la puesta de *La manzana*, el Departamento [de Arte Escénico] la Escuela de Artes tapó el foso de la Sala de las Américas—que tenía cuatro metros, no me acuerdo exactamente si foso sí o foso no, pero me parece que sí—e hizo el proscenio, la vistió, puso los telones y todas las luces sin *spots*. La Sala fue obra de los dos arquitectos, [Raúl] Bulgheroni y [Abelardo] González. Evidentemente, sí.

NZ ¿Las criadas siempre se dio con las mismas actrices?

María Adda Gómez estaba embarazada, entonces yo siempre reemplazaba a las embarazadas, porque como directora podía ser actriz, aunque no quería superponer roles. Porque era muy difícil estar peleando con todo, y además, a la noche, ir a ensayar, y recibir todas las quejas: del director, de actores... Llegado el momento en que alguien se

embarazaba o tenía que viajar o lo que fuese, ahí iba yo. Creo que hay una sola obra del TEUC en la cual no actué mientras era directora, me refiero con esto al antes de ser actriz del TEUC. Con *Las criadas* nos fuimos a Manizales. Antes de eso, y ante el éxito del TEUC y de *Las criadas*, actores egresados pidieron ingresar al TEUC. Entonces tuve dos actores y pensé en una obra para dos actores... Acababa de ver en Estados Unidos la obra de Arrabal [*El arquitecto y el emperador de Asiria*], hice todo el trámite, conseguí la obra y también había un director en espera que yo no conocía, [José] Luis Andreone, y le dije “aquí tiene este autor, aquí tiene esta obra, diríjala”.

Fue bastante interesante lo que salió de ahí. Y entonces, en simultáneo, en el 70 estaban las dos, *Las criadas* en el Pabellón Argentina, y *El arquitecto y el emperador de Asiria*, en el Teatrino. Lleno todas las noches, cien personas durante años también. O sea que el Teatro Estable tenía dos obras en dos salas, con funciones viernes, sábado y domingo, ese era uno de mis objetivos, desde que se estrenó *Las criadas*.

NZ ¿Sabías que en *El arquitecto*... iba a haber un desnudo?

Sí, claro.

NZ ¿Y tuviste algún inconveniente debido a ese desnudo masculino en la obra de Arrabal?

Con ese desnudo no tuve problemas. Con otros desnudos, sí tuve problemas que me costaron el puesto, después...

AM ¿Tenías autonomía como directora del TEUC para elegir las obras, en relación con los espacios, el trabajo actoral, etcétera?

Mientras estaba todo en proceso, las obras anduvieron bien, no tenía ningún tipo de problema con las autoridades. La Escuela de Artes presentaba al TEUC como la tapa a colores. Esto se daba, primero, por la

calidad de las puestas, por la calidad del trabajo, por el tipo de obras que habían sido puestas, un Genet, un Arrabal en los años 70, eran muy importantes, muy fuertes. Trascendentes en el ámbito teatral argentino, cordobés, y de Buenos Aires, también. Tal es así que *Las criadas*, por ejemplo, se estrena un poco después en Buenos Aires con hombres. Tenía los derechos para Córdoba y el Norte, no tenía los derechos para Buenos Aires, entonces en Buenos Aires la hizo... Y se estrena en Córdoba, también dirigida por Aznar Campos con hombres, con alumnos de la Escuela; él era docente de la Escuela [de Artes] en ese momento, y hubiera podido impedir que esa puesta se hiciera porque yo tenía los derechos del TEUC. A mí me pareció importantísimo que eso no sucediera, es decir, todo lo contrario. Entonces se superpusieron en una época las dos puestas de *Las criadas*: la nuestra, en el Pabellón Argentina, y la de Aznar Campos, en la Escuela de Lenguas, en donde ahora también está actuando con una obra [refiere a la fecha en que se hizo la entrevista, 1999]. En ese momento, el Teatro Estudio estaba con Ibsen, los diez teatros independientes tenían cada uno una puesta que era para sacarse el sombrero. Nueve eran excelentes, nueve puestas de las diez que había en Córdoba, y eso significaba también una gran responsabilidad.

Y a partir de ahí los estrenos del teatro universitario eran esperados y programados para que eso sucediera. Todo el mundo decía: “se viene el estreno”, desde meses antes. Empezamos a poder, de alguna manera, a “tirar” la programación, algo así como: “este año vamos a hacer tal cosa...”. Se programaba con un año de anticipación.

Y esta cosa de la simultaneidad de dos obras muy bien hechas, muy interesantes para el público, de vanguardia, empezó a darle un prestigio al TEUC que había que sostener, y eso fue bastante interesante. Pero mientras eso sucedía, el prestigio estaba. No tenía presiones, laboraba dieciocho horas diarias para que todo anduviera bien y todos

trabajábamos a *full* y con mucha dedicación, y tenía mucho apoyo para que esto siguiera sucediendo.

AM ¿Y cambió la relación del TEUC con los egresados y los estudiantes del Departamento?

Claro. Y la próxima obra fue *Alicia en el país*, una versión de autores cordobeses [texto de Bettina Romero y música original de Carlos Franzetti] sobre *Alicia en el país de las maravillas*, y un director [José Luis Andreone]. En *Alicia en el país* ya había otros egresados que empezaban en el TEUC, y además la participación de alumnos. *Alicia en el país* también fue así un éxito increíble, llenó la Sala de las Américas durante meses y meses, y después fuimos a Buenos Aires. Todos los directores de Buenos Aires querían venir a dirigir el TEUC. En ese momento, el único, digamos, espacio de libertad, experimentación y posibilidad de hacer algo así, trascendente a nivel de lenguaje teatral en el país, era el TEUC.

Entonces ahí podíamos barajar cosas: se lo trajo a Petraglia en una versión que él hizo para el TEUC de *La paz y Las nubes* de Aristófanes, las juntó y fue *La paz en las nubes*. Una versión absolutamente nueva de Aristófanes para Argentina y para el momento que se vivía. Era todo el momento electoral de Lanusse, el Gran Partido, la llegada de Perón, y la puesta reflejaba todo lo que era la política argentina de ese momento [1971].

AM ¿Es la obra más explícitamente política que tiene el TEUC?

Sí, o sea de política argentina, referida, planteada para eso. Entonces sería la cuarta [quinta, contando *La manzana*] puesta del TEUC. También estreno nacional, una obra para el TEUC, escrita para el TEUC, montada para eso. Se hizo en el Teatrino, también con una batería de rock y una estructura de circo... Se hizo sobre el género de la Comedia del Arte, comedia romana, también con muchísimo éxito. Y después de

eso [el director Raúl] Bulgheroni llegó de Alemania y dijo “vi una obra interesantísima en Alemania”. Entonces la hice traducir y era *Cacería de ratas*, que era todo un planteo desde el consumismo, del desplazamiento y de la relación humana. Y bueno, ahí fue donde surgió el problema de los desnudos. A esa obra la dirigió Gérard Huillier, un director que en ese momento tenía mucho éxito en Buenos Aires, con *Hablemos a calzón quitado*, esa famosa obra. Y entonces también fue un director impuesto, le di la obra y me preguntó qué actores y en ese momento era muy importante empezar a tener una renovación de actores, porque hasta ahí los protagónicos habían sido para Gianuzzi, Nidia Rey, Norma Mujica... Y planteé que no podían ser los mismos actores, tenían que ser otros. Y ahí se eligió a Eddy Carranza y a Coco [Alberto] Santillán, quienes hicieron esta obra que era el primer desnudo de pareja, hombre y mujer, en el teatro de Córdoba y en el teatro argentino, por lo menos, el primero. A todos los ensayos generales se invitaba al director de la Escuela, Bulgheroni, y a otra gente para que viera la obra. Terminó la obra y me dice Bulgheroni “¡Esto no se puede estrenar!, porque no quiero tener problemas con el Rectorado y no me hago responsable”. Pregunto: “¿Hay alguien que se pueda hacer responsable?”, y me dice: “Si usted quiere... pero le puede costar el puesto”. Me hice responsable, se estrenó con gran éxito, estuvo meses, y meses; un mes entero en Buenos Aires en la cartelera de la calle Corrientes [Teatro Embassy], un éxito increíble y me costó el puesto, no por problemas de censura, sino porque Bulgheroni se quedó atragantado y me empezó a hacer la vida imposible hasta que un día le tiré (*ríe*) la renuncia en la cara. Empezó a perseguirme con expedientes, con papelitos, con toda esa historia...

CC ¿Creés que fue por avalar esa puesta de Cacería de ratas?

Quedó con la sangre en el ojo. Él había dicho que no a una cosa que después resultaba un éxito increíble y yo era un testigo muy... Me hizo la vida imposible.

El problema central era que se usaba un auto para esa puesta y el auto era prestado; por ahí arrancaba, no arrancaba... yo embarazada. Se rompe el auto, vengo, lo hago arreglar, lo cargo, el auto saltaba así (*ríe*); lo vuelvo a hacer arreglar... Había gastado en eso mucho más plata de la prevista; se cobraba entrada, y los fondos eran, una parte para los alumnos, para los actores que tenían un sueldo muy bajo, y otra parte, para gastos y nuevas puestas. Entonces me dijo: “¿cómo fue que gastó todo esto?”. Me pidió un informe, un expediente y le dije: “no le pienso contestar”. Entonces me dijo: “así no podemos seguir, yo quiero que usted renuncie”. Y me preguntó si quería ser actriz y le dije: “Sí, cómo no”. Pasé de ser directora a ser actriz, ahí ya estábamos en el año 73 y vino toda la reforma del grupo A y el Grupo B, que incorpora el TEUC [se refiere al Centro de Producción y cambio de Plan de Estudios en Teatro, que se implementa en 1974]. El TEUC deja de ser un teatro como una unidad, digamos, productiva, y se funde con la unidad académica, y entonces ahí empieza a no pasar ni una cosa ni la otra. Era muy difícil producir y era muy difícil enseñar. Era muy compleja esta idea de la fusión.

AM En algunas notas y en el reglamento del TEUC se menciona la existencia de una comisión de lectura, ¿te acordás quiénes la integraban?, ¿cuál era su función?

No recuerdo que haya existido una comisión de lectura. A *Las criadas* la elegí yo, a *El arquitecto y el emperador de Asiria* la elegí yo. *Alicia en el país* fue una propuesta que nos trajo alguien, que tenía una versión de *Alicia...* para teatro con música. Ha habido montajes del TEUC que se

hicieron por deseo de alguien: *El balcón*, que fue la segunda obra de Genet, se hizo por pedido de Aldo H. Fernández, le encantó la puesta del escribano y dijo “yo pago la puesta de *El balcón*”. Te digo, era un mecenas. Y bueno, con Julián Romeo como director, que yo estaba en contra de que volviera a dirigir el TEUC. Pero se podía hacer *El balcón*, siempre y cuando fuera Romeo el director. El mecenas pagó todo, se murió sin ver la obra porque se murió en un accidente...

Señorita Gloria fue una propuesta del director: nosotros queríamos una dirección con Roberto Villanueva y él trajo esa propuesta. *El que dijo sí, el que dijo no* de Brecht también lo montamos con Villanueva. *Señorita Gloria*, con Norma Mujica y al año siguiente el rol de Mujica lo hice yo, que no era un rol fijo, era un rol que cada actriz trabajaba desde su propuesta. Entonces lo que hizo Norma y lo que hice yo eran cosas absolutamente diferentes.

CC ¿Qué pasó con la versión de Popol Vuh sobre la cual leí en los archivos?

No pudimos lograrla. No me acuerdo qué fue lo que pasó (*ríe*). Habíamos avanzado con los ensayos, era una versión muy loca, como son las cosas de Villanueva.

NZ ¿Y qué pasa con Bulgheroni en esa época?

Bulgheroni se va, no sé si exactamente antes de las elecciones [de 1973, luego de que es elegido Héctor Cámpora para la presidencia del país]. Se va... ¡Lo vamos! O sea, se toma la Escuela —en el 73 debe haber sido—, yo era funcionaria en ese momento, era directora del TEUC [a partir de marzo de 1973 serán dos los directores del TEUC: primero, Juan Carlos Gianuzzi y luego Nidia Rey]. Me convocan a una reunión en la Dirección y Bulgheroni estaba con la mano en el teléfono pidiendo, qué sé yo, una intervención policial o lo que fuera. Y ahí se toma la Escuela.

No me acuerdo muy bien cómo fue la asamblea; pero son cosas que de repente son muy difíciles para mí. Yo nunca he sido política, no entendía mucho los manejos, salvo que votamos todos por la destitución de Bulgheroni y cada uno tenía sus razones; yo tenía las mías, además de la general política. Hubo gente que se abstuvo de pedir la destitución. Y se nombró después a Federico Bazán. Y la dirección de la Escuela ya no fue una dirección unipersonal, sino una dirección colectiva.

AM ¿Más democrática?

No, colectiva. Donde Federico era el director pero trabajaba con los asistentes de los Departamentos [de Música, Plástica, Cine y TV, y Teatro] de una manera más compartida, sobre la política y sobre lo que se iba a decidir. Lo que ahora sería el Consejo. En aquel momento era pasar de una cosa absolutamente unipersonal, cuando a los jefes de Departamento los elegía el director, y pasar a que fueran elegidos por los alumnos [y docentes], y conformaran la dirección de la Escuela.

NZ ¿Quién estaba a cargo del Departamento de Teatro?

Mery Blunno.

NZ ¿Participaste de la elaboración del nuevo Plan de Estudios del Departamento de Teatro?

¿El nuevo Plan...? ¿Estás hablando del 73, 74? Sí... (*Duda*). No demasiado, porque era docente, pero la dirección del TEUC había sido un cargo pesado en horarios. Como me pasa siempre: ocho años, cinco años de un trabajo a *full*, cuando dejo esos roles es como que hago poco. Pero sí, hicimos cursos, además de capacitación docente, hicimos un montón de cosas para el cambio del Plan de Estudios.

NZ ¿Y vos eras docente de qué materia?

Era docente de... Actoral. En ese caso, estaban el Grupo A y el Grupo B. Era docente de Actoral IV cuando entré en el 70, después fui docente... no sé... cuando ingresé, docente de Cuarto Año, y después vino el Grupo B, ahí es donde cambié. Y cuando cierran la Escuela en el 75, [Alfredo] Fidani me pide que me haga cargo del grupo que queda en manos de él, tomo Análisis de Textos, porque todos los alumnos quedaron en manos de docentes viejos, docentes del Departamento....

AM Entonces, en el 75 el Departamento no se cierra y quedan algunos docentes trabajando...

Sí. Entre ellos Fidani, Eddy Carranza y... no me acuerdo. Lo que pasaba era lo siguiente: no se cierra el Departamento, aunque no se renuevan los contratos de nadie, en principio. Entonces entra [Alcides] Orozco con su grupo de gente y se hace cargo del Primer Año, de un nuevo ingreso. Para todos los alumnos que quedaban –de Segundo, Tercero y Cuarto... etcétera, etcétera– Orozco lo pone a Fidani, y este pide algunos docentes de los viejos. Me piden que me haga cargo de Análisis de Textos e ingreso porque realmente la desolación era de terror, y los alumnos te rogaban, te pedían por favor que los contuvieras. Era muy amiga de Fidani en aquella época. Ingreso y renuncio a los dos meses, por supuesto, porque era de terror también, ni siquiera podías contener a los alumnos, los policías se te instalaban en el aula... Y ahí descubro la relación Fidani-Orozco y el manejo que se estaba haciendo.

CC ¿Qué manejo se estaba haciendo?

Digamos, lo que se trataba era que estos alumnos se fueran del Departamento. No se lo podían decir abiertamente, porque si no se cerraba el Departamento, y ellos necesitaban que se abriera para crear un nuevo Plan de Estudios con docentes que trajo Orozco... de Buenos Aires, con

una línea de Gurdjieff que es lo que él trabajaba, con esta cosa de hipnosis, amaestramiento y... (ríe).

AM ¿Algo así como misticismo?

Sí, un misticismo que tenía que ver con técnicas de dominio absoluto. Orozco salía a la calle y hacía los ejercicios de Gurdjieff, o sea, en el momento en el que el semáforo tenía luz roja los alumnos tenían que cruzar la calle. Gurdjieff trabaja esta cosa de despertar todos los alertas y hace unos ejercicios que tienen que ver con eso, y se supone que la persona despierta sus percepciones al ponerse en situaciones de riesgo.

CC ¿Y qué pasa con el alumnado del Departamento de Teatro?

Eso funciona en el año 75, y en el 76 lo cierran.

NZ ¿Cómo fue tu experiencia en el año 74, dentro del Grupo B?

Fue muy dura y difícil, muy caótica. Era muy, muy difícil; no había parámetros para trabajar, no se sabía muy bien qué, ni cómo. La fusión de la gente: el TEUC tenía actores que eran invitados y no tenían una costumbre de capacitación, para ellos lo único que había era la puesta en escena, la dirección. Era muy difícil. Los invitados estaban en el Grupo B y en el Grupo A. No sé si de golpe había alguno en el Grupo A.

NZ No había.

Ah, eso debe haber sido. Claro, el Grupo B eran las sobras, todo lo que quedaba de lo peorcito, de lo más conflictivo, de lo más problemático, estaba todo en el Grupo B. En el Grupo... [A] es como que se seleccionó lo más potable, lo más posible para laburar. Y estábamos muy poco apoyados por el Departamento, porque teníamos demasiadas diferencias, era gente muy diferente la que estaba en el Grupo B.

NZ Según mi recuerdo, en el Grupo B había alumnos de segundo, tercero y cuarto año, porque los alumnos de Primer Año van al Grupo A. Había docentes de esos otros años y había miembros del TEUC

Todos los invitados que no habían sido egresados de la Escuela.

NZ A pesar de esas dificultades, ¿qué actividades hicieron?

Hicimos puestas en donde participaban docentes, alumnos e integrantes del TEUC. Hicimos trabajos interdisciplinarios de diferentes cátedras, hicimos fiestas teatrales, buscamos maneras de producir hechos que nos permitieran la confluencia desde todas nuestras habilidades y desde una propuesta especial, convocante. Hicimos las *Fiestas españolas*, por ejemplo, con textos de Lorca y toda esa historia en el patio del Tiro Federal con invitados, vino y batatas asadas; la *Fiesta de San Juan*... Hacíamos cosas muy llamativas que además nos permitían que cada una de las personas pudiera aportar. Pero había un problema muy serio a nivel de la prosecución de la capacitación de los alumnos.

NZ ¿Recordás si tenían algún tipo de propuesta política dentro de la producción?

No. Dentro de la producción no había claridad, porque precisamente entre los docentes éramos muy diferentes. Lo que sí recuerdo era la politización de los alumnos. Era imposible darles unos ejercicios sin que te preguntaran para qué servían (*ría*), políticamente hablando: “¿esto para qué me sirve? y ¿cómo va a ser usado?”. Y si planteábamos una obra, el enfoque desde dónde se la miraba era desde el peronismo y el antiperonismo ¡Era muy difícil trabajar! Me acuerdo de anécdotas divertidísimas como docente. Cuando te quedabas sin argumentos de para qué te sirve, les decía: “Mirá, en algún momento vos hiciste por primera vez el amor, te lo contaron antes y después vos lo hiciste ¿Cuál

es la diferencia?” Y me miraban. “Bueno, hacé el ejercicio a ver qué te pasa porque yo no puedo explicarte todo lo que te va a pasar... no puedo decirte para qué te va a servir... no sé... es una vivencia que tenés que hacer; aceptá la pauta, metete y vamos a ver adónde la vivencia te lleva. Vos sos el que después de la vivencia de este ejercicio, tenés sacar algo. Yo no te puedo dar una receta”. Era muy lindo, pero para mí, como docente nuevita, era mucho riesgo y bastante desesperante.

AM Con respecto a esa relación entre política y docencia, ¿en qué teoría teatral se apoyaban?

El teatro no tiene epistemología, entonces, una de mis grandes preocupaciones ha sido esa. Y estoy trabajando hace quince años [al momento de la entrevista en 1999], tratando de generar un corpus epistemológico que permita la capacitación del actor, la relación entre los actores, la puesta en escena y la relación con el público; cuatro esferas diferentes. Entonces ¿cuál es la teoría? La misma teoría... tomás Stanislavski, Chéjov, le sumás Grotowski, le sumás un poco de Barba... Y eso en lo actoral, específicamente, ¿qué te da? Cualquiera persona que tiene un taller de teatro hace ejercicios que tienen que ver con la concentración, vaya a saber de dónde los saca, puede ser del yoga... Y la atención... un poco de ejercicio físico que puede ser de la gimnasia. Y eso se supone que da un actor, y no es así. Lo que un actor de teatro además tiene que saber es muy específico. Estoy hablando de mi metodología, de lo que he descubierto y de lo que he hecho después de ser una alumna... La idea es la siguiente: qué debe saber un actor para serlo. Cuando yo era una alumna veía que una compañera, por ejemplo, Eddy Carranza, todo lo solucionaba por la vía cómica y era divertidísima, y sigue siéndolo. ¿Por qué yo no podía?, nadie me explicaba por qué... Voy a dar cursos —generalmente en Venezuela doy cursos en universidades— y la gente me dice: “hace años que estudio teatro, y a esto nunca me lo

enseñaron”, son dos o tres cosas que hacen a la esencia del actor. Entonces, cuando vos mencionás lo de la política, uno podía trabajar con Boal, o con Brecht, pero no tiene nada que ver con la formación de un actor. O sea, no es que uno no pueda formar actores para hacer Brecht, uno forma actores; el actor puede tener mayores facilidades, pero uno tiene que formarlo. Cuando uno forma un guitarrista, no es que va a tocar solamente valeses...

Entonces no hay teorías teatrales que correspondan a una ideología. Cuando hablamos de la capacitación de un actor eso no se corresponde con un tipo de puesta, una estética, o temáticas... El distanciamiento brechtiano es un recurso del hecho de la comunicación que obviamente se trabaja dentro de la puesta, y que el actor tiene que saber que estaba haciendo eso; pero cualquier actor puede hacer distanciamiento brechtiano, depende de la puesta en que esté. Cualquier actor puede hacer comedia, farsa, comedia musical o lo que fuere, o sea, los géneros comedia, tragedia, drama... Tiene que ver con el dominio de determinadas capacidades: un actor las tiene que tener o no es un actor, es alguien que honestamente tiene una veta que puede explotar, pero no es un actor, no es un profesional que maneja lo que son los recursos de un actor en una creación de lo que fuere... Siempre dije a mis alumnos: “un divo y un tipo de Traslasierra se juntan con sus guitarras, hacen así, el otro sabe en qué clave está y cómo tocar”.

Tampoco había una idea de capacitación actoral, se suponía esta sumatoria que no era cierta. Yo, con la profesora de Gimnasia Expresiva, era una maravilla, subía al escenario y era un bodoque porque mis miedos y mis terrores con relación al público, y con lo que estaba haciendo, me bloqueaban absolutamente. Ser actor no es dominar esto, más esto, más esto y sumar y ya está. No, no es eso.

AM ¿Había una concepción en el Departamento acerca del teatro popular, la función social del teatro y para qué hacer teatro?

En el tiempo en que era estudiante, del 64 al 68, no. En el año 70, cuando estoy en el TEUC, el TEUC era discutido por algunos, por ejemplo, los [miembros] del LTL... Empezó a haber una idea de teatro para el pueblo, pero nosotros y la gente que estábamos en la dirección teníamos una gran dicotomía. Porque una cosa es hacer teatro para un público y otra cosa es formar, son dos cosas diferentes. Entonces, esta idea del Grupo A y del B tenía que ver con esta idea de teatro, o sea, producir 'teatro para...' Pero se daba de patadas, y ahí estaba el conflicto con la capacitación. ¿Con quién hacés teatro? Con alguien capacitado. No es que una junte docentes, actores y pueda producir una maravilla. ¡No es cierto! Y además tenía que tener un programa de la materia que tenía que dar tal cosa y enseñar tal cosa y aprobar tal cosa, era muy difícil. Sobre todo porque se sigue creyendo que el actor no debe saber nada, y que no hace falta que sepa nada.

NZ ¿Qué recordás de la elección de la obra Antígona Vélez de Marchal por parte del Grupo B en cuanto a su propuesta política?

A esa obra la eligieron, sobre todo, alumnos que estaban absolutamente enrolados en la política más elemental, digamos, partidista pero, además, en un análisis muy elemental, muy superficial de lo que es un hecho de arte en relación a una ideología. Entonces esa obra les pareció que era exacta y perfecta porque es Antígona, en realidad, es la lucha del poder y toda la historia trasladada a nuestras pampas. La obra realmente a nivel teatral era malísima, la estructura era horrenda, y sin actores es imposible de hacer. Y así salió, un desastre total a nivel de producto teatral. Entonces la gente decía: "este texto quiere decir tal cosa, esto es lo que dice Perón y esto lo dice no sé quién, está clarito". El análisis teórico de la política actual y cotidiana ahí era perfecto para

decir lo que uno quería. Pasa que el lenguaje teatral es otra cosa. Entonces, eso que parecía tan claro, puesto ahí, daba náuseas. Nadie sabía hablar, nadie sabía decir, no conseguíamos mantener un ritmo, no se conseguía una atmósfera... o sea, el producto teatral, el hecho teatral era un desastre. Hicimos una o dos funciones en el Tiro Federal.

AM ¿Te parece que tampoco funcionó como experiencia pedagógica?

Y por supuesto, porque no había manera de hacer el paso de este análisis tan palmariamente reduccionista a una trascendencia en el lenguaje teatral. El lenguaje tipo gauchesco, campesino, daba todos los parámetros para que fuera 'la obra' que clasificaba o demostraba la ideología, la postura política del grupo. Pero eso, en un plano teórico, era imposible de realizar. Sobre todo, la diferencia entre los deseos y la teoría y la práctica concreta de lo que es un lenguaje teatral dominado. O sea, esta cosa que siempre me preocupó era la del aprendizaje concreto, ahí fue palmario.

AM ¿A pesar de que trabajaban actores de Cuarto Año, es decir, estudiantes que estaban prácticamente para recibirse?

Sí. No cuestionaba la capacitación, sino lo que sigue cuestionándose ahora cuando ves productos de la Escuela [de Artes], algunas tesis, y decís: "¿Cinco años como actor y...?"

AM Si bien era una creación de autor, ¿cómo funcionaban los roles que tomaban los actores, el escenógrafo, iluminadores? ¿Había libertad, trabajo en equipo?

No. Era muy absurdo, porque estaba esta mirada desde el partidismo y de lo político, es decir: "digo tal cosa" o "no lo quiero decir o voy a cambiar esta frase porque desde el peronismo no podemos decir eso". Y

además, ahí está lo problemático sobre el teatro político en Argentina. El teatro político es teatro realista, naturalista o campesino, todo junto, mezclado, mejor, que es este caso. Entonces vos tenías teatro campesino, con un planteo absolutamente realista y naturalista en la actuación, los textos y las situaciones, y sale esta cosa que no es lenguaje artístico.

Y también en toda América. O sea, todo lo que ha sido influencia de Boal, de Buenaventura, del teatro campesino hecho desde los grupos de teatro tratando de trabajar temáticas desde lo no simbólico, queda una cosa absolutamente panfletaria, mal hecha, que nadie la cree y aburridísima. Porque si se lo vas a decir a los mismos que tienen el problema, ya lo saben; y si lo vas a hacer para que otra gente vaya al teatro, podés usar otro lenguaje. Es lo mismo que vemos acá en televisión, los actores de Buenos Aires están formados para hacer teatro realista y naturalista, que confunden con la naturalidad y la realidad.

AM Entonces, ¿considerás que se podría hablar de una vanguardia estética o una vanguardia política en ese momento en que se estaba haciendo un cambio curricular importante en el Plan de Estudios de la carrera de Teatro?

No absolutamente, porque el enfoque no era pedagógico ni estético. Era absolutamente político, no se juntaba con lo otro.

NZ ¿Tuviste ocasión de participar o ver lo que produjo el Grupo A?

Sí. Lo que vi del Grupo A fue *La cuestión de los arlequines* de Laura Devetach. Estaba trabajado en una estética clara, que era la Comedia del Arte; con texto fantástico de Laura, muy bien organizado, con todo el humor, toda la chispa y toda la sutileza que tiene Laura; con una capacitación para gente de Primer Año de la habilidad de manejar una estética que correspondía a la Comedia del Arte; con un vestuario muy bien hecho y en un espacio muy interesante. Y bueno, ahí está la conjunción.

NZ ¿A vos te quedó claro que ese texto era de Laura Devetach?

Claro, absolutamente. Quiero decir que sé que se menciona como creación colectiva; debe haber habido improvisaciones planteadas por Laura Devetach, Mery Blunno, los docentes que producían una situación y la gente hacía emergentes del texto, de situaciones y de acciones, etcétera, lo cual Laura redondeaba y sintetizaba. Que es lo que se hace en toda creación colectiva, más allá de que exista una Laura Devetach, o no. O sea, el proceso es ese, vos explorás para trabajar con los emergentes, los repetís y quedan fijos como si fuera un texto cualquiera, eso es la creación colectiva.

AM ¿Esa experiencia te interesa o te interesó en aquel momento como práctica pedagógica?

Sí. Además me di cuenta de que había un equipo docente trabajando en coordinación [se refiere al Grupo A], cosa que yo no podía tener en el mío, en mi grupo, y estaba claro que así se puede producir. Además tenían alumnos nuevos; no había todo este conflicto que teníamos nosotros con los de Segundo Año que estaban con los de Tercero; era muy duro. Por supuesto que había un tronco común con el cual se tenía empatía, que sería lo que después tratamos de hacer en la Escuela con la [Cátedra de] Integración: docentes que trabajaban en empatía y con una unidad clara desde los diferentes roles, hacia un lugar.

NZ ¿Recuperaste algo de esa experiencia pedagógica del año 74 en tu hacer de los años siguientes, en el Departamento o fuera de este?

No así, con claridad... Algunas experiencias que he tenido en México con equipos docentes, que hemos hecho cosas, pero no fue una relación directa, no es que salió bien esto, y entonces lo repito... Creo que fue

al revés: salió muy mal, entonces estás muy alerta para que la próxima vez que me toque trabajar con gente pueda atender a esas problemáticas. En ese sentido sí. En el Grupo B sufrimos mucho todos.

NZ Sí, lo recuerdo. Recuerdo las luchas internas, las competencias entre el Grupo A y el Grupo B. Y cuando participaste de la reapertura del Departamento de Teatro, dentro del nuevo Plan de Estudios, ¿te parece que hubo algún rescate de la idea o estructura de aquella renovación del año 74?

Lo primero que me surge es decir no, lo cual puede no ser cierto. Pero en la opinión de la gente que trabajamos en el Plan de Estudios nuevo, no nos apoyamos allá, nos apoyamos en esto otro que te estoy diciendo: una capacitación desde nuevas metodologías pedagógicas, desde un criterio absolutamente holístico y abarcador de la persona; que hubiera, institucionalmente, un espacio donde la producción, la experimentación estuvieran cuidadas, protegidas y alimentadas por todos los docentes, y los docentes pudieran, de alguna manera, conocer todo lo que estaba pasando y llevar a la cátedra y a la capacitación concretamente, cosa que no se ha producido.

AM ¿Cómo definirías el teatro universitario?

He sido también directora del teatro de extensión universitaria en el 85 y 86, he actuado en teatros universitarios de otras universidades de Latinoamérica, he sido directora del teatro universitario de la UNAM [México]; y creo que hay dos cosas absolutamente diferenciadas que la gente generalmente, depende del país en el que esté, las mezcla o no las mezcla, o las conoce. En todos los otros países, los teatros universitarios son elencos dirigidos por la gente, directores de teatro con alumnos de muchas carreras. Acá también el teatro universitario ha tenido

ese tipo de organización y ha perdurado, durante la dictadura existía el teatro universitario.

Son trabajos de extensión porque los paga Extensión Universitaria y con gente que no son actores, entonces yo puedo hacer una mínima formación, pero la prioridad es la producción, y la producción desde el consenso del grupo que tengas. Con gente que estudia en la universidad: estudiantes de Abogacía, Medicina, etcétera. Teatro universitario de la carrera Licenciatura en Teatro, la única experiencia que tengo es esta, en Córdoba, primero, porque fue la única licenciatura que hubo en el país durante muchísimo tiempo, hasta que apareció la de Mendoza. Nosotros fuimos los primeros y los únicos durante muchísimo tiempo, y teatro universitario desde una Escuela de Teatro, es muy diferente a teatro universitario extensionista. Y Teatro Estable de la Universidad Nacional de Córdoba, que es un elenco de profesionales pagados para producir, es otra historia, son tres cosas diferentes. Entonces, según donde estés, el teatro cumple un rol y una función. He estado en los tres lugares, y creo que hay diferencias y que tienen objetivos diferentes. Creo que el teatro universitario extensionista tiene que ver con el desarrollo de conductas de colaboración, con la apertura a un mundo que el alumno de Abogacía, Medicina, no toca; que tiene un poder de profundizar, de alguna manera, ideas políticas y estéticas alrededor de un accionar muy gratificante, en general para ellos, si está bien hecho; y que desarrolla amistad y amores y acciones. Esta ha sido mi experiencia en Córdoba, en México y en Guatemala. Desde la Escuela de Artes, como alumna, ya sentía que planteábamos una producción al medio, no siempre con mucho éxito: hemos hecho cosas que en su momento resultaban interesantes, por ejemplo, *Esquina peligrosa* era una cosa; *El Fausto*, para mí, un desastre (*ríe*). Las funciones tenían muchos desniveles. Desde el TEUC, planteé—y está en el primer programa—que debía ser un espacio claramente de producción de la mayor jerarquía

a nivel de planteo temático, estético y de vanguardia. Para eso está la Universidad.

AM Hablamos con respecto a lo que significa para vos el cierre del Departamento de Teatro y la experiencia en el año 75 con Fidani, decinos ¿cómo fue la vivencia del exilio tras la etapa de grandes cierres y rupturas?

A mí el exilio, el cierre del Departamento me han dejado cosas muy importantes. A nivel académico, mi experiencia en México me permitió hacer esta fusión, esta clasificación de lo que es una metodología de aprendizaje para el actor. Me planteé: soy de Buenos Aires, de Córdoba, de Argentina y voy a formar actores en México ¿qué actor? De nuevo una colonizadora que viene con un patrón de lo que es ser un buen actor para Argentina. Y eso tiene que ver con una vivencia muy clara mía. Eso, más esta búsqueda de una metodología y una epistemología del teatro. Yo ahí pude concretamente empezar a probar lo que era enseñar al otro a usar determinadas cosas desde su poética, desde su idiosincrasia, desde su manera de comunicarse, etcétera. Ahí está la base de mi metodología. O sea, yo no enseñé a ser actor, le doy las herramientas para que él sea.

Eso por un lado me permitió, cuando regresé, hacer el nuevo Plan de Estudios, todo un planteo de lo que era el teatro, la enseñanza del teatro. Y por otra parte, a nivel del cierre y demás, lo único que tenía como objetivo durante todo el exilio es que el Departamento de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba tenía que existir y a eso vine y eso hice y lo logré... Vine a eso, a abrir el Departamento, y mi propuesta era el Departamento de Teatro y el TEUC. Se me fueron las fuerzas. Con los primeros egresados me tuve que ir [de la Jefatura del Departamento de Teatro] porque ya no daba más, pero trabajé hasta que salieron los primeros egresados. Y el TEUC, ya no sé si quiero ahora... (*risa*). Fue tan

duro que lo del TEUC me parece que era demasiado para las fuerzas y para el momento también. Eran momentos diferentes, económicos, políticos y demás yerbas. Y además, el tener absolutamente claro lo que es un ámbito universitario y las posibilidades de ese ámbito donde lo político, la ideología tienen que estar presentes en todo lo que hacés, cosa que no podía hacer cuando estaba en el exilio. O sea, esa cosa de sentirte que no podés meterte. No pude hacer la transferencia de la experiencia de Córdoba en los 70 en la UNAM, porque tenés que empezar ¿de dónde? No se puede. Entonces, cuando estás en tu lugar, en tu universidad y tenés todo esto que nosotros tenemos, sentís que, más allá de que tengás éxito o no... Ahora [1999] estoy absolutamente descreída de todo eso como posibilidad. Pero en algún momento se revertirán las cosas, creo que el menemismo llegó a todos lados...

Eddy Carranza

Todo lo hacíamos nosotros. Era maravilloso, porque empezábamos a ver lo que era la totalidad de una producción, todo el trabajo que se hace, no solamente en la parte actoral, sino conociendo también la parte técnica. Al hacer todo, estábamos felices.

... y uno quería y amaba lo latinoamericano. Cuando comenzó esa efervescencia, y empezamos a ver qué pasaba, entendimos lo que se llamaba vanguardia...

Entrevista realizada por Adriana Musitano (AM) y Esteban Berardo (EB). Córdoba, 13 de octubre de 2011

AM ¿Sos de la primera promoción de estudiantes de Arte Escénico de la Universidad Nacional de Córdoba?

Somos la primera promoción de egresados, y toda la gente que ahora es licenciada, lo es gracias a ese grupo que empezó en el 64, con un cursillo dictado por María Escudero, Carlota Beitía y Miguel Ángel Aguirre, quien era también profesor y periodista, nos daba las primeras materias de Historia y falleció a los dos años. María comenzó a trabajar con nosotros, y se formó un grupo muy unido. Entrábamos a la Escuela de Artes a la mañana, comíamos ahí todos —llevábamos comida y a veces almorzábamos en el Comedor Universitario— clavábamos maderas, telas, hacíamos forillos, las escenografías, pintábamos, etcétera. Yo no sabía coser y María nos prestó una máquina y nos pusimos a coser, a

hacer la ropa que usaríamos en las obras. Todo lo hacíamos nosotros. Era maravilloso, porque empezábamos a ver lo que era la totalidad de una producción, todo el trabajo que se hace, no solamente en la parte actoral, sino conociendo también la parte técnica. Al hacer todo, estábamos felices.

AM ¿Quiénes eran tus compañeros?

Mis compañeros eran, entre otros, Mery [María del Carmen] Blunno, Myrna Brandán, Kantuca [Edith] Fernández, Héctor Clotet, mi amigo que está acá en Córdoba, volvió de Venezuela. Estaba Juan Carlos Gianuzzi, Gastón Tuset, José Antonio Ponce, que se fue a vivir a París y murió hace dos años. Él era un compañero de los que empezaron y después no siguieron. Éramos cerca de veinte estudiantes. En el 65, aprobaron el Plan de Estudios y formalmente comenzamos el Primer Año. El programa contemplaba Análisis de Textos, Historia de la Cultura, Historia del Teatro y lo fundamental, Práctica Escénica y Escenografía. En Práctica Escénica tuvimos además dos profesores excelentes, Lisandro Selva y Juan Aznar Campos. Con Lisandro estudiamos el Absurdo e hicimos Ionesco, una gran experiencia y con Juan trabajamos Tennessee Williams, sus personajes enfrentados con esa sociedad y que se debaten en conflictos donde aparecen pasiones y culpas. Fueron personajes muy intensos. Además se compartían materias con las carreras de Plástica, Música y Cine. En esas disciplinas tuvimos profesores muy importantes y destacados, como la arquitecta Marina Waisman (Historia de la Cultura), Arq. Elsa Tania, Bonona, Larrauri (Historia del Arte), Armando Ruiz (Plástica), Ornella de Devoto (Música) y otros que nos marcaron.

AM Myrna Brandán también nombra a Devoto como alguien muy importante para la carrera...

Sí, la recuerdo con mucho cariño. Por ejemplo, en *Alicia en el país...* como era una comedia musical tuvimos nuestra profesora de canto, Ana María Pagola. Interpreté una rata arrabalera y también una Duquesa. Ella cantaba, entonces me dije: “si canta, tiene que ser ópera, y tiene que ser italiana...”, hablaba con acento italiano. Al director le gustó “¡oh, qué bien!, bueno, hacela italiana”. Cuando Ornella de Devoto se enteró, (porque me había inspirado en ella) lloraba porque estaba emocionada, le encantó. Yo imitaba su cadencia, sus tonos, su manera de hablar (*risas*). Era maravillosa. O sea que siempre estuvimos relacionados con los otros Departamentos y especialmente con Cine. Porque Cine se inició exactamente con nosotros, ese mismo año. También había mucha experimentación y se trabajaba en conjunto con los distintos Departamentos. Por ejemplo, con Horacio Vaggione y [Federico] Bazán, excelentes profesionales que hacían las primeras pruebas de música electroacústica, en ese entonces hacían la famosa zapatilla (*se ríe*) que volaba sobre el piano [y resultaba un teatro musical]. Eran experimentos de esa época.

AM Y también estaban las bienales de arte...

Por supuesto, ellas nos permitieron ampliar nuestra cultura y conocimientos artísticos. Allí tomamos contacto por primera vez con el arte cinético de Julio Le Parc y otras vanguardias. Pintores como Antonio Seguí, Paternosto, etcétera. Era muy interesante todo el contacto que teníamos con los diversos creadores americanos.

AM ¿Cómo fue esa experiencia en los comienzos de tu vida teatral? Porque nos dijiste que te inscribiste en teatro y que tu familia no sabía nada de eso...

Yo salía para hacer gimnasia, por mi columna, entonces llevaba mis zapatillas, porque antes hacíamos gimnasias con zapatillas de ballet, sin punta dura, comunes, negras, que ya no se usan. Y cuando empezamos a ensayar, teníamos libreto, y un día lo dejo en un bolso, y mi mamá dice “¿qué hay, ropa sucia?” Lee el libreto: “¿pero esto qué es?” Y mis hermanas dicen “¡mamá, es una obra de teatro!” (Ríe). Entonces, le digo “Voy a la Escuela de Artes, estoy estudiando Teatro, me enloquece, es mi vida, lo quiero”, y las ‘desarmé’ porque no les di más argumentos. Y después, cuando la conocieron a María [Escudero], ya aceptaron. Entonces era eso que te contaba: estábamos ensayando, nos la pasábamos en la Escuela de Artes, comiendo, viviendo. Un 24 de diciembre me acuerdo que nos teníamos que juntar para hacer un ensayo y charlar. Era lo que más queríamos, era 24 de diciembre, hacíamos el brindis en mi casa y adiós, desaparecía porque teníamos que encontrarnos con María, con Carlota [Beitía], con el grupo, y esa era la felicidad. Ese era nuestro compromiso teatral.

AM O sea, era una comunidad...

Era casi una comunidad. Estábamos juntos, convivíamos... teníamos esas peleas artísticas, discusiones productivas, era una catarsis porque liberábamos lo que queríamos, decíamos lo que sentíamos y listo, ya estábamos bien. Y así convivimos cuatro años, casi cinco.

AM ¿Y María Escudero cómo funcionaba con ustedes, sus alumnos?

Con nosotros ella empieza a revivir... Le dimos ese soplo de aire fresco. Era el contacto que teníamos, de vida ¿no? Nos exigía en el trabajo, nos

orientaba. Y estaba Carlota [Beitía], que era un ser dulce, amoroso, una escenógrafa bárbara. Ahí es que empezamos a poner el hombro para que esto saliera adelante.

AM ¿Cómo trabajaba María en Práctica Escénica?

Con María siempre se empezaba con el trabajo grupal. Era la época del grupo, de lo colectivo. O sea, no del individualismo feroz en el cual vivimos ahora. Se trabajaba haciendo improvisaciones. Después de cada improvisación se analizaba y discutíamos sobre el trabajo de los compañeros. La crítica que nos hacía María era dura, sin concesiones, así aprendíamos ¡nos exigía tanto el trabajo corporal! Y también el poder decir –internalizar la acción física con la palabra. Era un trabajo integral el que hacía María. Era estupenda. Era un mimo –había estudiado en París con Marcel Marceau– y trabajábamos pantomima, para reforzar el gesto. Como cantante, cantó en el Rivera Indarte –ahora Teatro Libertador [San Martín]– con una guitarra. Anteriormente habíamos escuchado a la querida Negra Sosa, pero para mí, María tenía una voz que te hacía vibrar.

EB ¿Qué estilo cantaba?

Folclore, con unas letras increíbles, no era el folclore que uno acostumbraba a escuchar.

AM María ya había estado en contacto con Leda Valladares y María Elena Walsh...

Claro, Leda era una tucumana maravillosa. Estábamos llenos de tanto conocimiento que nos daban, de tanta creatividad y sobre todo de tanta entrega. Era una entrega que salía por los poros. Leda recopilaba coplas norteñas, bagualas y se conectaba con esas coplas con María. Y con María Elena Walsh compusieron “Canciones para mirar”, “Doña

Disparate y Bambuco”... Y bueno, después tuvimos esa invitación al Festival Mundial de Teatro Universitario en Nancy. Llevamos el *Fausto* de Estanislao del Campo y una obra política que representara al país. Cuando llegamos allá, a Nancy, los franceses creyeron que con el *Fausto* de Estanislao del Campo que tenía su gracia (porque son dos gauchos que contaban la obra que vieron en el teatro) nos burlábamos del *Faust* francés de Charles Gounod... Ni siquiera hablaban de Goethe (*ríe*). Hacían hincapié en eso, y María les explicaba, en francés el significado... Fue muy buena para nosotros esa experiencia porque éramos jovencitos y ver veinticinco espectáculos, que empezaban a las 9 ó 10 de la mañana, correr para un lado, ver, seguir, como en los primeros festivales que hacíamos acá en Córdoba, que tenían ese fervor, esa locura. Entonces, empezamos a ver qué era lo que presentábamos nosotros y lo que veíamos del resto. Eso nos enriqueció mucho, fue maravilloso, y después partimos a París y allí, en Ciudad Universitaria, hicimos *El gran bonetón* que era una obra corta, política, que escribió Rosalba Campra, de media hora más o menos, mostraba lo que sucedía en nuestro país. Cuando nos embarcamos para allá estaba en el gobierno el Dr. Illia, y cuando regresamos nos encontramos que estaba ese asqueroso de Onganía.

Durante nuestra estadía en París, hicimos un pozo común, para comer, para salidas, para todo, porque éramos como veinte personas conviviendo. Eso era el 66. Nosotros viajamos en mayo, es decir recién comenzábamos el segundo año y fue muy rica para nosotros la experiencia. Ahí escuchamos que había estado el año anterior el grupo del director polaco Grotowski. Así que nos pisábamos los talones sin saber demasiado.

EB Pero estaban al tanto de todo lo que era la propuesta de vanguardia de Europa...

Y sí... pero uno quería y amaba lo latinoamericano. Cuando comenzó esa efervescencia, y empezamos a ver qué pasaba, entendimos lo que se llamaba vanguardia, uno también la conocía, ya empezábamos a investigar e interiorizarnos...

EB Justamente, eso era lo que Grotowski le decía a los teatristas locales: que fueran a lo latinoamericano, a los mitos, digamos, nacionales...

Cuando Grotowski vino, en el 71, había discusiones: los que estaban a favor, los que estaban en contra, lo de siempre. Nosotros detrás de él. Resulta que dice dónde se encuentra la verdad: está acá en Latinoamérica, porque acá es donde está la sangre en plena ebullición. Entonces alguien dijo: "y claro, venís de países que ya están muertos en cuanto al teatro, lo que es Europa con respecto a esta sangre nueva que significa Latinoamérica". A él le interesaba eso, saber qué pasaba con esta tierra, lo latinoamericano, los mitos...

EB En ese sentido, la crítica se preguntaba hasta qué punto sus creaciones eran de vanguardia o de retaguardia...

O retaguardia, pero vos sabés que esa ha sido la lucha de siempre. Toda la vida hemos dicho: "Ah, ¿pero esto es vanguardia?". "No, ya es retaguardia, porque en Europa ya pasó". Bueno, pero es preguntarse hasta dónde, qué es la vanguardia y la retaguardia. O sea, es una discusión, como el huevo y la gallina. Pero fue un hombre muy querido, investigó la naturaleza de la actuación, su Laboratorio fue un centro de investigación., Yo lo admiraba, lo admiré y lo quise estudiar. Nos parecía un sueño tenerlo al lado. Con tenerlo ya estaba, en ese que fue el IV Festival Nacional de Teatro.

EB ¿Cómo fue la visita de Grotowski a Córdoba en 1971?

Grotowski vino a Carlos Paz y estuvo cinco días. Fueron cinco jornadas de trabajo, de cuatro o cinco horas más o menos, él hablando, Campra traduciendo, fue mágico ese encuentro. Lo que nosotros queríamos, imaginábamos, y tenerlo a él tan cerca. Él vio nuestro espectáculo, porque nosotros llevamos *La paz en las nubes*, y después trabajó privadamente con un grupo de Buenos Aires, que era el grupo Lobo. Él comía —a mí me encantaba ver qué comía— la carne muy cruda y le ponía muchísima pimienta. Y cuando ya había terminado todo, lo trajeron a una casa acá, a Córdoba, y entonces tomó contacto con grupos independientes que no participaban del Festival. Fue mucho diálogo ideológico y discusión, mientras se desarrollaba una clásica fiesta de amigos como estilábamos en esos años. Mientras tomaba mate —como nosotros ahora— y vino, mate y vino... ¡Quedó bárbaro!

EB ¿Recordás por qué ese Festival se trasladó a Carlos Paz?

Se decía que como era verano y demás, era productivo ir. Y como estaba metida la Renault y otras empresas consideradas imperialistas, había un cierto malestar. No quedó muy claro. Viste que siempre hay cosas que se han ocultado. Fíjate que fue el último Festival durante la dictadura.

AM ¿Participaste en *La blufa de las misericordias*?

Vos sabés que no. Nos habíamos recibido en el 68, pero en el 69 se abrió el Profesorado Superior de Educación Teatral, y después de tener la Licenciatura hice el curso, allí me quedó pendiente la tesis. Empecé a trabajar sobre teatro Laboratorio, sobre Grotowski.

EB Por eso, después como profesora denominás ‘laboratorio’ a lo que hacés...

Claro, al comienzo a eso lo intentamos, pero después tuvimos que cambiar porque a partir del 73 vinieron los cambios programáticos de acuerdo con lo que estaba sucediendo en el país, entonces me quedó afuera esa tesis e hicimos teatro popular que me interesaba y ya había trabajado con anterioridad. Hice con los alumnos Creación Colectiva. Comenzamos haciendo trabajo de campo, nos reuníamos y analizábamos cada propuesta, hacía anotaciones y quedaba registrado. Todo el proceso fue a partir de la realidad. Fuimos realizando *sketchs*, por ejemplo: íbamos al Sindicato del Personal de Casas de Familia (SINPECAF) nos interiorizábamos de su situación, de sus derechos como trabajadoras, cómo eran tratadas por las patronas, sus descansos, vacaciones, etcétera.

EB ¿Y cómo pensabas hacer ingresar en tu tesis el teatro laboratorio?

La idea de la tesis era cómo podíamos trasladar esa ideología, esa forma de trabajo a América del Sur, a Córdoba, donde recibía escritos sobre Grotowski, leía *Hacia un teatro pobre* pero tenía que tamizar dentro de una realidad nuestra que era diferente a todo lo que ellos vivían y de acuerdo también a las circunstancias. Tengan en cuenta que ellos, conviviendo, trabajaban—según decía Grotowski—ocho, diez horas. Vos viste su entrenamiento corporal, lo que es ese trabajo, es demasiado... después lo vimos con Barba ¡era impresionante! Además dice Grotowski, “nuestro teatro está subvencionado”, tenían subsidio oficial.

EB Además, eran nueve meses preparando una obra...

¡Vivían para eso! Acá no podías. ¿Por qué? Tenías horas de docencia, poquitas. ¿Cómo podías trasladar eso y trabajarlo con tus alumnos?

Necesitabas convivir, prácticamente. Una exigencia y una entrega de vida.

AM ¿Trabajaste en *Cacería de ratas*?

Acá tengo un reportaje de *La Opinión* que nos hizo Paco Urondo. La sensibilidad de Paco Urondo... era maravillosa. Y después cuando uno se entera cómo se nos fue... (*tristeza*). Estuvimos charlando mucho y me regaló un libro de los poetas gallegos de la posguerra. Y acá está el reportaje que nos hizo, él trabajaba en *La Opinión* como trabajó en varias revistas, pero no firmaba. (*Revisa sus archivos y lee*). Acá dice “Una experiencia escénica de desnudo total”. En Buenos Aires lo que más sorprendió fue el desnudo, porque lo dicen en todos los comentarios: “único desnudo” posiblemente en el país; iban mucho al desnudo [Eddy se refiere a la crítica porteña sobre la puesta de *Cacería de ratas*]. En Córdoba ustedes ven las críticas y son sobre lo que pasa en la obra, entre estos dos seres que están en ese basural en el cual resalta la animalidad, la rata que tiene uno, y allá interesaba el desnudo, era la cosa que les sorprendía a ellos.

Con *Cacería*... fuimos al Teatro Embassy de Buenos Aires, que estaba en la calle Suipacha, cerca de Corrientes. Era hermoso, tenía trescientos y pico lugares de platea. El que nos lleva era el productor de las grandes empresas, Gallo. Ellos manejaban el Teatro Astral, donde estaba la obra en la que trabajaba Sandrini. Y venían y decían los productores: “A ustedes les va mejor que a Sandrini”. No sabés lo que era para nosotros, nos matábamos de risa y decíamos: “Mirá vos”. Nos querían contratar por dos años. Si acá recibíamos quince mil pesos, más o menos, allá nos daban, por ejemplo, trescientos mil. Y dijimos: “Buenos Aires no nos gusta, no queremos quedarnos, volvemos a nuestra Córdoba.”

Se trabajaba desde los martes, toda la semana, salvo los lunes que era el único día que descansábamos. Los viernes dos funciones, los

sábados dos funciones, el domingo una. No sabés lo que fue. Para como nos revolcábamos desnudos, el frío, en julio, teníamos que bañarnos y salir para la segunda función. Tenía dos vestidos. El auto ya estaba en el escenario, era un Boogie, solamente se iluminaba cuando empezaba la función. Porque era un escenario. Acá la estrenamos en el Teatrino, entrábamos con el auto, a veces nos tenían que empujar (*ríe*). Empezamos en Córdoba en abril, hasta junio y julio en Buenos Aires, y después hasta octubre. Así que imaginate, casi ocho meses con esta obra. José Luis Arce escribió sobre el TEUC y dijo de *Cacería...*, que llegó a veinte mil espectadores.

AM ¿Cómo fue que integrás el elenco de *Cacería de ratas*?

Gérard Huillier, era un francés que trabajaba en Buenos Aires y, como tradujo *El Balcón* de Jean Genet, vino a ver la puesta. A él no le gustó, pero sí le interesó la ladrona, porque dijo que esa actriz estaba como él quería que fuera, y quiso conocerla. ¡Yo era la ladrona! Por eso al año siguiente dijo “la quiego (así hablaba) a Eddy para que haga *Cacegía de ratas*”. *El Balcón* fue muy problemático en sí. La puesta era complicada. Él nos vino a probar para *Cacería...*

AM ¿Vos fuiste al Festival de Manizales?

No, fueron otros. Yo estuve en Buenos Aires para los 50 años del Teatro Cervantes [con *Las criadas*]. Y en el Teatro Rivera Indarte [hoy, San Martín], ese año.

AM O sea que a *Las criadas* la hicieron en el 70, en el Salón de Actos...

Después, en el 71 en el Rivera Indarte, y después viajamos a Buenos Aires y en el Teatro Cervantes hicimos cinco funciones con muy buena respuesta de público y excelentes críticas. Todas las tardes iba a

peinarme a una peluquería donde iban todas las vedetongas, llegaban Norma y Mimí Pons.

AM Salen del circuito universitario, pasan al circuito oficial de Córdoba y...

Exacto. Comprobamos diferentes públicos pero las mismas respuestas.

AM ¿Cómo era la escenografía de *Las criadas*?

Era bellísima. Era un plano inclinado, difícil desplazarse con todas rampas. Entonces yo tenía que caminar sobre éstas con unas sandalias de gran plataforma, casi coturnos, y hacer equilibrio, porque a Romeo [Julían Romeo, el director] le encantaba que trabajáramos con coturnos. En *El Balcón*, para que el obispo, el general, parecieran grandes, imponentes, llevaban coturnos altísimos, había que ensayar y dominar ese calzado. Siempre hicimos mucho entrenamiento del cuerpo, bastante riesgoso, pero era necesario para la puesta.

En *Cacería de ratas* trabajábamos con Negra Cena [María Teresa, Flavia, Domínguez] y el director para llegar al desnudo, ellos también se tenían que desnudar para que trabajáramos en confianza y en conjunto. Teníamos cuatro horas de trabajo corporal intenso, muy comprometido por las reacciones que fuimos teniendo a lo largo del entrenamiento, durante un mes, y luego ensayábamos la obra, con improvisaciones.

EB ¿Hacían algo así como el ensayo del ensayo?

Exacto. Trabajábamos situaciones muy comprometidas. Además en la obra subíamos sobre mesas muy altas, y al final cuando [los dos personajes] se empiezan a desnudar, teníamos una feroz pelea... nace el hombre primitivo, se empiezan a conocer, uno desconfía del otro, se encuentran, se reconocen y se pelean, y dábamos grandes saltos, con caídas en un basural donde había latas, maderas, maniqués... te

podías matar... El cuerpo estaba entrenado porque era la necesidad y el pensamiento que teníamos, que debías tener el cuerpo entrenado para poder hacer todo. Que era un poco el entrenamiento que veíamos que hacía nuestro querido Grotowski, nunca podíamos llegar, pero tratábamos siempre de hacer ese trabajo psicofísico, tratando que nuestro cuerpo fuera un resonador.

AM ¿Julián Romeo fue discípulo de Grotowski?

Trabajó con él en Francia, así lo conoció Grotowski como si fuera francés, como actor francés que hacía el trabajo de entrenamiento.

AM ¿Cómo aprendías los textos?

Viste que cada uno tiene una forma, una técnica. En esta obra [*Cacería...*] el texto lo llevaba más el hombre y yo tenía textos más cortos. Y eso es más difícil. Es mucho más fácil, en el caso teatral, cuando tenés grandes parlamentos, porque los estudiás, y los incorporás. Y ahora, con las nuevas dramaturgias, las esticomitias... Entonces yo lo estudiaba con mi compañero, y analizábamos qué nos pasaba en ese momento, era investigar en nosotros qué nos sucedía. Qué reacción teníamos corporalmente. Por ejemplo, yo estoy incómoda, el lugar no me gusta. Entonces lo primero que decís: “¡Ay, qué asco, qué lugar, qué lugar inmundito!, ¿qué hacés?, ¿por qué no te gusta?”. Y empezábamos así a desgranar la obra. El director Huillier, estaba acostumbrado a trabajar con los actores de Buenos Aires que aprenden para televisión un texto de quince, veinte hojas de un día para el otro, decía “usteges no son tan profesionales porque no saben toda la letra”. Decíamos “piano... piano, nosotros vamos a saber la letra pero tenemos primero que internalizarla, conocerla, mamarla, para poderla decir”.

AM O sea que no eran intérpretes parlantes...

No, teníamos que hacer nuestra la obra, hacer carne ese texto. Teníamos que lucharlo y hacerlo nuestro, porque además Peter Turrini [el dramaturgo austríaco-alemán autor de *Cacería de ratas*] viste cómo se presenta, “como carne, eructo”, es transgresor, descreído... Era un tipo de la posguerra austríaca y luego leo que este hombre dice que viene de una generación donde todos eran nazis y se escondían diciendo “pobrecitos, los nazis...” y eran colaboracionistas, entonces él odiaba eso. Y su padre gringo, italiano, el Turrini, de quien dice que era más parecido a la mafia y que lo obligaban a hablar en alemán, y él hablaba un poco cocoliche y nunca se sintió cómodo ese pobre padre con esa vida. Entonces él era un tipo descreído... ¡cómo trasladar eso para sentirlo! Eso lo siente mucho el de allá, el europeo, el que tiene vivencias de esa posguerra... Nosotros [Eddy y su esposo] hace un tiempo en Berlín le preguntábamos a la gente por Hitler: no nombres esa palabra porque la viven con culpa. Lo viven con mucho dolor. Y este hombre [Turrini] dice que ellos escribían con rabia porque ese austríaco mentiroso le quemó la vida a esa generación. Por eso es tan descreído, nihilista, de textos descarnados. Y es por esa formación que tiene, que no está tranquilo, no está feliz con su vida, con nada.

AM Esto me dice que ustedes trabajaban los textos profundamente...

Sí, sí... Porque no les encontrábamos sentido de no trabajarlos así. Porque si no, era estudiarlos un poco de memoria y decirlos —era eso, supongo, lo que quería este hombre [el director Huillier]. No, nosotros teníamos que saber por qué queríamos decirlo para que esas palabras no fueran cáscaras sin un sentido; queríamos que el espectador las sintiera como propias y pudiera decir “¡sí!, estos están vivenciando lo que dicen”. Hoy, entre la gente joven, y en este momento que se lee menos,

algunos cuando dicen los textos los siento vacíos. Dicen cosas, pero sin saber exactamente cuál es la significación vivencial de eso que están diciendo.

EB En ese proceso de encarnar la palabra, ¿ustedes hicieron recortes, transformaciones del texto original de *Cacería de ratas*?

Los hizo ya Huillier y también recortes, nosotros los actores. Con algunas cosas yo no estaba de acuerdo totalmente, porque se agredía demasiado al espectador; pero claro, como es una obra que habla sobre el consumo rabioso total, teníamos que dar los nombres de cada cosa, de todo lo que te invade. Teníamos un gran cartel de Coca-Cola, al que apuntábamos tirándoles con bronca las latas de cerveza, acertábamos y poco a poco lo rompíamos. (Ríe) Tomábamos cerveza, eructábamos (eso nos pedía el director), comíamos papas fritas, mientras leíamos en la pared “Nuestra libertad tiene color de sangre”.

AM Encontramos en el programa que uno de los auspiciantes era INTI, la fábrica distribuidora de Coca-Cola, y otro era el Fondo Nacional de las Artes. O sea, estaban en las dos puntas ustedes...

Claro, le tirábamos a todo. No nos interesaba. Lo hacíamos justamente para provocar. Le tirábamos... (Simula disparos).

AM Entonces, ¿*Cacería de ratas* era un acto político?

Sí, sí, yo creo que sí. Creo y digo que sí. Eran esos actos de rebeldía... porque ya estábamos hartos, cansados, de todo lo que pasaba. Y de repente este muchacho de veintiséis años, con ese odio que tenía cuando hablaba de todas estas publicidades, es algo que se pregunta Turrini “¿quién es el primero que fagocita con la publicidad?” Hitler. “¿Quién inventa la publicidad para todo?” Goebbels. Entonces, este autor que odia el nazismo te dice: “¿por qué consumís?” Porque la publicidad te dice y

te remarca “¡vas a hacer esto!, ¡vas a comprar esta marca!, ¡vamos para allá!, ¡tomá esto que te viene bien!”, y continuamente te están llenando así la cabeza con las cosas que uno tiene que tener, comprar, comer y demás. Y de alguna manera ¿qué es eso? Es el capitalismo reventado que te está manejando la vida.

AM ¿Pensás que en ese momento ustedes tenían clara conciencia de esta provocación que hacían con la obra y, a su vez, del llamado de atención?

Creo que un poco lo hacía uno más inconscientemente, pero con esa necesidad consciente de decir. Uno no sabía qué dimensión tan grande tenía. Por ejemplo, recién [los actores] la empezamos a tener cuando vino un señor polaco —que había estado en la guerra, el padre de uno de los estudiantes de Cine de ese momento— y entonces se puso a llorar. Y nosotros nos quedamos medio fríos. Y él dijo: “siento que esto es lo que nosotros vivimos, nos metieron cosas, nos trataron como animales, como a esas ratas, y quisimos salir. Y ustedes [en referencia a los dos actores] se purificaron, se sacaron toda la carga de la cultura del consumo y de la cultura del capital y pudieron ser libres, aunque sea por momentos, pero nos dieron esa libertad a nosotros también, como espectadores”. Él sintió la obra y lloró. Nosotros nos sorprendimos, y nos emocionamos. En la obra los personajes no tienen nombre, son Ella y Él, y al final después de pelearse y encontrarse en su desnudez, renacen dos seres libres y cuando se preguntan “¿Cómo te llamas?”, aparecen dos cazadores de ratas, gritando “¡Ratas! ¡Ratas!” y los matan. Bueno... luego vinieron “otros”, como la esposa del Rector de la Universidad Olsen Ghirardi, que pidió que se suspendiera: “¡Esa obra está contra las buenas costumbres!”. Por supuesto, que no le dimos bolilla ni nada, se siguió haciendo. Ella pensó que *eso (subraya la palabra)* que se estaba

haciendo era un asco, una vergüenza... estaba en contra de todos y decía: “¿Cómo la Universidad hace esto?” y “¡qué mal ejemplo!”.

AM ¿Ustedes sabían que los espectadores recibían ese ir en contra de la moral burguesa, contra las hipocresías, contra la moralina?

Sí, tuvimos la respuesta acá, en Ciudad Universitaria muchos universitarios estaban con nosotros, y se luchaba en contra de muchas injusticias... se lo entendía como se lo veía.

AM ¿Y en Buenos Aires?

Y en Buenos Aires lo primero era el desnudo. Un desnudo de veinte minutos para ellos era increíble, pero no obstante las críticas fueron excelentes. Decían que era muy bueno el trabajo de los actores, que valía la pena y demás... pero el desnudo los descolocó. Creo que en algunos prevalecía la moralina y el no querer identificarse con esa realidad.

EB Antes había habido un desnudo masculino, en *El arquitecto y el emperador de Asiria*, también del TEUC...

Antes de *Cacería...*, claro. Se lo hizo pero no tenía el mismo significado ya que las situaciones eran diferentes. En el caso de *El arquitecto...* era un desnudo, pero se lo soslayaba. Nosotros nos desnudábamos y pasábamos por delante de los espectadores. Entonces alguien dijo “¡oh!, pero eso ¿no es exhibir?”. Yo dije que no, porque no vendía nada con mi cuerpo, no lo exhibía. Y fue también un trabajo arduo la desnudez. Además la obra no daba otra alternativa. Al final había que despojarse de todo, incluso la ropa.

AM Tienen que haber sido perturbadores para el público esos veinte minutos, junto con la tensión dada por el diálogo entre us-

tedes y porque siempre estaban apuntando al público, como para dispararle...

Era una constante trabajar y hacer del espectador un actor, a la vez. En este caso, el espectador recibía esos disparos, y se les decía “¡son ratas!, ¡mirá esa rata!, ¡matala, matala!”. La gente se ponía incómoda, nerviosa. Pero además porque las balas estaban [en la escena], eran de salva, eran esas que producen un fogonazo y a una chica una noche le pasó una por la pierna y la quemó. Porque se disparaba –pero había que tener cuidado– porque podía herir algún espectador. Ese fue nuestro momento crucial, pues teníamos al espectador a medio metro, como rata, integrándolo a nuestra realidad. No había escenario, porque era el basural y ahí estaban ya las gradas con sillas donde estaban ellos, nosotros nos acercábamos... Entrábamos con el auto por la parte de atrás del Teatrino. Cuando llegábamos (empezaba el primer problema, porque muchas veces tenían que empujarnos el auto que se quedaba, y estábamos con diez grados bajo cero con una ropita de verano, y muriéndonos de frío), la gente que estaba en la oscuridad, veía esos dos faros iluminándolos, levantaban las piernas porque no sabían si el auto los alcanzaba. Dejábamos el coche a un metro y medio. Es decir, ellos entendían lo que pasaba en este basural y de repente estaban metidos también ahí. No había distancia, estaban en la obra. Cuando tirábamos las revistas, decíamos “¡Radiolandia! ¡Para Ti!”, como diciendo “¡esto es basura!”, y caían, y algunas veces desde allá nos las devolvían...

Y tirábamos la basura a esas ratas que estaban ahí. Entonces ellos [los espectadores] sentían que también había una suerte de agresión de esas otras ratas humanas.

AM ¿Y cómo funcionaba la escena alrededor del auto?

La escena era un caos. Porque tenías una heladera vieja, un colchón inmundo, con caca de gata y ahí nos tirábamos... maniqués de esos

viejos, latas, maderas, la tapa de un inodoro... Me sacaba la peluca y me ponía la tapa del inodoro como si fuera un cuadro. El mecánico se sacaba los dientes postizos. Es decir, todas las imágenes eran imágenes degradantes, de alguna manera. O sea, de la cosa más contaminada por el consumo, por qué elegir un basural... Quemábamos todo, salvo la peluca, no se podía quemarla. Tirábamos y quemábamos todo. Pero el dinero... teníamos que sacar fotocopias y con el fuego la gente miraba y decía “¡Eh!... ¡Eh!”

AM Estaría muy bien para la actualidad...

Creo que si uno le diera una vuelta de tuerca, esta obra estaría bien para hoy. Mirá que han pasado unos cuántos años... Queríamos también que en nuestra vida diaria nos miráramos y no aceptáramos esa basura, y se nos preguntaba “¿Y las pelucas?, ¿y eso que cada uno tiene?”. Coco [Alberto] Santillán quería volver hacer *Cacería*... veinte años después. Y le digo “bueno, pero hay que ver, porque hay que hacerle algunos cambios con el mismo texto que varía. ¿Y te animás con esa panza y yo más vieja hacer eso...” Y me dice “sabés cómo se va a reír la gente” (ríe). Él quería hacerla, él quería... Lo he sentido tanto, tanto, querido Coco (*dice con pena*).

AM ¿Cuál era tu participación en *La paz en las nubes*?

En *La paz en las nubes* yo hacía de equilibrista. Éramos el pueblo con Coco. Ustedes vieron que siempre la temática era que la revolución llegaba de afuera, llegaba el muchacho revolucionario, nosotros caíamos debajo de una red, nos envolvía y aullábamos como animales. Siempre un poco la animalidad surgía.

AM Claro, porque está en *El arquitecto...*, en *Las criadas*, también.

En *La paz en las nubes* terminan todos en un gran circo criollo, pero bajo una red reptando y gritando como animales. Y en *Cacería de ratas*, decíamos: “estas ratas, ¿quiénes son?, ¿qué hacen estas ratas?”. Sí, hay una animalidad.

¿Saben quién nos quería y venía a vernos? Manucho [Manuel] Mujica Láinez; adoraba el TEUC. Le gustaba mucho, se mataba de risa. Al público le dábamos vino, empanadas, con Norma Mujica, hablábamos con ellos. Cuando había que liberar a La Paz [Nidia Rey] [a los espectadores] los hacíamos tirar de las cuerdas: “¡Tire a la derecha, tire!”, “... este no mueve mucho”, “... el de la izquierda está medio flojo”, “¡Tire con más fuerza!”, así le decíamos [al público]. Y la gente tiraba... Era un trabajo físico, participativo. Estaba ahí. Vivo.

AM ¿Actuaste en la puesta de *La granada* de Rodolfo Walsh?

Sí, con Luis Jaime, también actuaba mi amigo Alberto Tolosa. Yo hacía de la novia del soldadito que estaba haciendo la conscripción, quien mete sin querer la mano y le saca el seguro a la granada. Entonces tiene que tener todo el tiempo el dedo ahí para que no vayamos a volar, que no vaya a explotar. Y en su sueño imagina que viene su novia. La hacíamos en el Departamento de Teatro como estudiantes. Yo ya estaba en un año superior. Esta obra era de segundo año, y yo fui a ayudar a los chicos. Era un personaje chiquito que aparecía y después lo hizo otra chica que era alumna del mismo curso.

EB ¿Cómo era el trabajo de improvisación para las puestas?

Se empezaba con juegos que servían para la obra. Después sí, fijábamos una partitura. María Escudero en eso era muy meticulosa. Después creo que niveló más con el LTL, pero cuando nosotros éramos sus alumnos, nos daba improvisaciones para ver qué pasaba para soltarnos

y después ella unía todos los elementos. Imaginate que con ella hicimos (*ríe*) una zarzuela. ¿Vos sabés lo que era manejar esa zarzuela? Con orquesta de ocho músicos en vivo, dirigida por el maestro Diehl; la profesora de canto era Norma Basso.

EB Y para el manejo de la voz, ¿buscaban trabajar con los resonadores del cuerpo?

Todavía en ese momento no se trabajaba con los resonadores, pero como María cantaba y sabía cómo tenías que impostar la voz, te daba ejercicios, y además teníamos fonoaudióloga, Lastenia Agüero [del año 1965, en adelante]. Te hacían impostar, trabajar la voz e ibas descubriendo, de una manera más intuitiva. Después comenzamos a descubrir lo que eran los resonadores del cuerpo. Eso fue a partir de Grotowski [su visita se realizó en 1971]. Con la revista *Teatro 70* tuvimos las primeras notas de y sobre Grotowski. Y antes, habíamos leído capítulos de *Hacia un teatro pobre*, y notas o críticas sobre lo que estaba haciendo. El mismo Barba [se refiere a encuentros en años posteriores, durante los festivales de los 80-90] explicaba lo que es el entretejido teatral. Cuando [Barba] arma un espectáculo, ¡mamita mía! Ahí no deja ni un paso librado al azar. Está todo milimétricamente puesto. Y después hicimos una clase abierta... Tengo una foto con Julia Varley que es una de las actrices que trabaja con él [Barba] y me enseñó su metodología, ¡divina! Ellos expusieron y nos reunimos en el Teatro del Libertador [San Martín], nos anotamos para ese curso y entonces Barba mostró cómo trabajaba, a partir de qué, y empezaron a trabajar y nosotros a ver.

AM ¿Se divertían cuando trabajaban?

A lo loco nos divertíamos, era gozar. Nos divertíamos mucho. Nos encantaba. Era un placer llegar... la preparación anterior, estar en el trapecio y hacer equilibrio desde una escalera, cómo saltar [hace referencia

a *La paz en las nubes*]. Era nuestro calentamiento, nuestra preparación, entrenábamos y nos cargábamos de energía.

AM ¿Puede ser que hayas participado de una puesta de una obra de Ionesco cuando eras estudiante?

La cantante calva. La dirigió Lisandro Selva, que era el especialista en Ionesco. Fue una obra que amé y me dio satisfacciones. Yo hacía la criada, personaje desopilante y gracioso. Tal vez Lisandro fue quien más sabía de Ionesco en el país.

AM ¿Recibiste reconocimientos por tu trabajo?

Sí. Por *Cacería de ratas* me dieron el premio Trinidad Guevara, que me lo entregó Milagros de la Vega. Ella fue la madrina, y el premio Córdoba, el padrino fue Luis Sandrini. Tuve mención del Trinidad en *Alicia...*, por la Duquesa, y Reconocimiento a mi trayectoria por GRC (Grupo Río Ceballos) y María Castaña.

AM Con respecto a las modalidades de trabajo del TEUC, ¿cómo se relacionaban con cada director?

Siempre teníamos la idea del trabajo grupal. Huillier, para *Cacería...*, se acomodó con nosotros por las necesidades, por eso también tuvo que trabajar en conjunto. Petraglia tenía una visión pero de perfección. El quería que esto fuera acá, se moviera aquí, muy puntilloso, terrible. Entonces nosotros trabajábamos, nos movía y miraba, nos dejaba. Después nos decía “¡hasta acá!”. Porque claro, siendo un número grande [el elenco] tenía que poner cierto límite para que uno no se excediera, pero dejaba que uno también hiciera sus cositas. Y decía: “¿A ver, qué me das?”, entonces uno ofrecía. Es decir, no se sentía eso de “yo te exijo y vas a hacer esto así”. Y era una época en la que se decía “¿Queremos un director o no?”. Se empezaba a hablar de las creaciones colectivas y

de qué función cumplía el director. Pero esta gente tenía mucho aval. O sea, uno los respetaba además como directores.

[Julián] Romeo fue muy amigo. Después pasaron los años, se quedaba en mi casa un tiempo cuando venía. Era un muchacho joven, con muchas inquietudes. Y volaba... Eso me gustaba a mí, cómo trabajaba. Cuando yo entro a *Las criadas*, ellos ya la tenían 'afiatada'. Yo era un reemplazo, pero trabajé muy cómoda. Él sabía cuál era mi resorte, entonces me indicaba y me llevaba. Y como me relacionaba además muy bien con Nydia Rey y con Norma Mujica, a quien la quiero muchísimo, congeniamos rápidamente. Ya nos conocíamos, así que trabajábamos muy bien. Y él me fue indicando lo que quería y me decía: "¡Vos tenés una característica que no es la misma de Myrna [Brandán], ni de María Adda Gómez, entonces buscala por tu lado!". Entonces yo hacía como él decía: "Sos una maricona para hacer la señora". Me había puesto unas uñas que eran así, larguísimas, para que pareciera felina. Y [José Luis] Andreone era la ternura. Creativo, dulce, conocía de música, tocaba el piano, sabía lo que quería, estaba constantemente dándote elementos para trabajar. A mí me encantó trabajar con José Luis Andreone. Y todos, de alguna forma, te daban esa libertad para que uno se expresara.

Con [Roberto] Villanueva fue un trabajo espectacular. Cuando empezamos a ensayar el *Popol Vuh* fue un trabajo impresionante, porque empezó con todo el estructuralismo, estamos hablando de esa época, año 73, reunía a periodistas, músicos, críticos, plásticos. Y hacíamos un trabajo primero de grupo, escuchando sonidos. Estaba Federico Bazán [Director de la Escuela de Artes] que dice "No, tiene que ser algo más popular". Entonces él [Villanueva] decide que hagamos *El que dijo sí - El que dijo no* de Brecht. Ahora, muy bien la propuesta... Yo a Brecht lo seguí trabajando con mis alumnos en la cátedra, el eje era Bertolt Brecht y por otro lado empezábamos con Stanislavski, para ver las diferencias. Y yo hice que los alumnos quisieran a Brecht, que no era muy

estudiado. Eso con respecto a mi rol de docente en el Departamento de Teatro. Pero sobre todo después, en el Seminario de Teatro, donde estuve con Jolie Libois, lo trabajamos mucho. Y cuando hicimos [con el TEUC, 1973] *El que dijo sí - El que dijo no*, no podíamos hacerlo en teatros, fue la etapa en que teníamos que salir por los barrios y nos enriquecíamos con el contacto directo.

AM ¿Quiénes eran los actores de esa obra?

Los actores éramos Juan Carlos [Gianuzzi], Gastón [Tuset], estaba yo, Norma Mujica, Alberto Tolosa, Coco Santillán, hacíamos el Gran Coro y los amigos, la madre la hacía Nydia Rey, el hijo era Paco [Francisco Giménez] y el maestro era Rafael Cassé.

AM ¿Cómo resolvían la escenografía?

Nada, solo sillas. Porque íbamos a lugares donde estábamos sobre la calle, parados.. Íbamos a barrio José Ignacio Díaz, a la villa de Argüello. Esta villa trabajaba mucho, muy bien. A veces nos ofrecían algún salón que tenían en los barrios. O sino trabajábamos prácticamente en calles de tierra, entonces nos ponían ahí unas sillas y los del coro nos parábamos. En el caso de *El que dijo sí - El que dijo no*, (inspirado en el teatro No, japonés) entonces hacíamos las dos obras cortas de Brecht. Y al finalizar, la costumbre era hablar, debatir con la gente. ¡Hemos recibido cada respuesta de los vecinos del barrio, terminamos aprendiendo nosotros!, porque con simpleza nos contestaban lo que era trabajar en grupo. ¿Qué era más necesario: un ser individual que necesitaba tal o cual cosa, o que el grupo tratara de llevarle a ese pueblo lo que necesitaba, llámese en ese caso un remedio o lo que hubiera que conseguir? Te decían “bueno, pero vos decías que ese maestro que lo llevó al niño, pero está bien que el niño se sacrifique por todo el pueblo que lo necesita más...” O bien “... no aceptar lo que está impuesto por la costumbre”.

EB ¿Y qué otras actividades de extensión hacían?

De extensión, las hice yo por mi cuenta en el Neuropsiquiátrico, ahí hice Comedia del Arte, como profesora de la Universidad. Fue un trabajo también duro, porque trabajaba con las chicas. Por supuesto, viste que en el Neuropsiquiátrico, en ese entonces se separaban las mujeres y los hombres en distintos pabellones. Yo trabajaba con las mujeres. Y un día faltaba una y decían “hoy tuvo electroshock”. Trabajaba con psiquiatras, con enfermeras que me ayudaban y me decían “no hables de comida”, porque a veces se peleaban por la comida y cigarrillos. Cuando yo llegaba me decían “un cigarrillo, un cigarrillo”. Yo decía “esperá, vamos a ver qué pasa, si te dejan”. Eso fue en el 73. Esa fue una experiencia también... Un día estaba ensayando y siento gritos. Corren los enfermeros y las enfermeras y ¿qué pasaba? Una de las mujeres dijo “vos me estás robando”; así como en las cárceles, decían “me robaste un caramelo, me robaste una manzana, me robaste un cigarrillo”. Había —no sé de dónde la sacaron porque ellos tienen mucho control— una botella y una la tenía a otra así (*hace el gesto*) contra la cama para matarla. Y yo me metí y me sacaron después, porque no podía intervenir, ni dejaban que un extraño mirara esas cosas. Y entonces hablaba con los psiquiatras y les decía: “Esto no es vida, no se puede tratar con la gente que está necesitada de esta manera”; y me decían: “¿Qué te creés? ¿Qué podemos hacer? Si no se ayuda a uno que tiene problemas...” Una realidad que a mí me crucificó, me marcó. Porque además también vi gente que conocía y que no sabía que estaban ahí.

EB ¿Cómo se te ocurrió hacer esa experiencia?

Un día estábamos hablando con los compañeros de Cine y me avisaron: “Un psiquiatra está haciendo una experiencia que quiere hacer con teatro”. Me interesó. Entonces, cuando hablé y vi la realidad dije “Yo

quiero estar acá”. Y bueno, ahí tuve ese trabajo, que años después otros lo hicieron. Yo lo hice calladamente.

AM ¿Tenés anécdotas de gente que se encontró con vos y te dijo que se acordaba de haberte visto en alguna de las obras del TEUC?
Sí. Tengo gente que me ha seguido. Un día estaba haciendo el monólogo de *Tengamos el sexo en paz* de Darío Fo y Franca Rame, que lo dirigió Alfredo Fidani, en el 98, viajé a Estados Unidos y lo hice allá. Hablaba en español, porque había mucho público hispano, pero también estaban los gringos que, como decía Fidani, también aprendían español. Yo terminaba con una recepción buenísima, les encantó. Me dio muchas satisfacciones *Tengamos el sexo en paz*. Y entonces la gente que nos venía a saludar, decía: “Mire, la seguimos”, muchos desde *Cacería*... Un día voy a una mueblería, porque queríamos comprar con mi marido una mesita. La mueblería quedaba en la calle Vélez Sarsfield, y me dicen: “Sí, yo la vi a usted en *Cacería*... Yo siempre me acuerdo, porque con gente amiga hemos visto todas las obras del TEUC”. Y después me dice: “Además los vimos en *La paz en las nubes*”. O sea, gente que era habitué del TEUC. Había un público, además del estudiantado, gente que quería ver, que necesitaba de esas experiencias que ofrecía el TEUC, le interesaba sus propuestas.

AM ¿Qué representó el TEUC para vos? ¿Y para la comunidad de Córdoba?

En primer lugar, representó la concreción de algo que había empezado en el 65 con María. O sea, terminar la carrera e iniciar un elenco que representara a la Universidad y preguntarnos como TEUC —como Teatro Estable de la Universidad de Córdoba— qué función vamos a cumplir, cómo vamos a entregar lo que hacemos a esta sociedad, de qué manera, cómo vamos a estar, cómo nos vamos a insertar acá en el medio, qué

queremos dar, hasta dónde nuestro compromiso. Entonces, queríamos enarbolar esa bandera: “Nosotros, que fuimos los primeros que empezamos la carrera, sigamos, tengamos una conducta, seamos solidarios, compañeros, y hagamos de esto, nuestra vida”. Y entonces para mí representó mucho el TEUC. A mí me grabó a fuego.

AM ¿En tu vida posterior como persona y como artista?

Claro, sí, sí. Muchas vivencias, muchos recuerdos, de cómo comenzamos y después mirarnos qué había pasado con nosotros también. No fueron tantos años, pero habíamos vivido muchas cosas. Y habíamos vivido muchas cosas que nos dolían del país. Entonces representa a muchos que estaban, muchos que ya no estaban, amigos que queríamos y ya no están. Entonces fue mucho lo que me dejó a mí el TEUC.

AM ¿Y te acordás cómo fue el cierre del Departamento? Vos estabas como docente...

Sí. En el 75. Cambian las autoridades de la Universidad y se hacen cargo de los distintos departamentos muchos loperreguistas. A mí me echan, porque viene [Alcides] Orozco [Jefe del Departamento] y dice que no me quería, porque era una profesora que trabajaba hacía mucho tiempo y él quería una experiencia nueva. Me pareció muy injusto. Resulta que en el Rectorado (porque en ese entonces la Escuela de Artes dependía directamente del Rector) el encargado de Prensa, Carlos Medina, que era compañero de mi marido en LW1 [Radio Universidad] ve el legajo mío sobre el escritorio listo para hacer la resolución de cesantía. Entonces le dice al rector: pero esta es la sobrina del doctor Vázquez (tío de mi marido que había sido secretario académico y secretario de Asuntos Estudiantiles de la UNC, además de ser en ese momento Juez Federal). Bueno, mi marido mueve todos los hilos y entonces el tío de Miguel, que era el doctor Humberto Vázquez, dice “¡No, a la señora no

tienen por qué echarla!”. Así mi expediente salió de la pila de echados injustamente. Después vuelvo y me dice [Orozco]: “¡Señora, usted no está más!”. Se equivoca –le contesté– yo soy la titular de la Cátedra, le guste o no a usted”. No me quería dar trabajo. Yo iba, firmaba, miraba algunas clases. No me mostraban las cosas que hacían ellos. Cuando él faltaba yo daba clases disfrutando. Y pasa ese 75 malísimo, malísimo. Y cuando llega el 76, nos dicen “viene el golpe”, que fue el 24 [de marzo], y el día 30 de marzo automáticamente se cierran los Departamentos de Cine y de Teatro. Ya lo sabíamos desde el año anterior, era una debacle la Universidad, había muchos problemas. Y el 24, cuando vimos que mucha gente salió a festejar, dije: “¡No, no festejen, idiotas, que esto que viene es lo peor!”. “¡Ya basta, milicos de nuevo...!”. Y así fue. Pero era una cosa rara la que se vivía acá en la Escuela de Artes. Ese 75 fue fatal. En el 74 estuve con carpeta... Recuerdo que dábamos clases y teníamos chicos, algunos alumnos que después no volvieron y ya empezaba a enrarecerse el aire, a lo mejor llegaban los jóvenes que temblaban con un arma. Y yo les decía: “Calma, estamos haciendo teatro, no estén nerviosos”. Porque recién empezaban los primeros que estaban en la lucha, militando. Estábamos los que nos quedamos, los que la tuvimos que sufrir y luchar desde acá adentro. Recibí cosas, también. Mi marido es periodista, era delegado y también lo perseguían.

AM ¿Trabajaste después en la Comedia Cordobesa?

No, en la Comedia trabajé antes. Trabajé con Jolie Libois. También fue un aprendizaje, con un público diferente. Era feliz cuando hacíamos funciones gratis a la mañana y las giras por el interior de la provincia, como decía Bregaglio “por los caminos polvorientos de la patria” (*risa*). Después de eso me dediqué a la docencia y di clases de técnicas de actuación en el Seminario de Teatro Jolie Libois. También actué y dirigí grupos independientes y decíamos: “¿Qué hacemos para que no nos...

persigan, nos censuren y nos digan ‘esto no va?’” Bueno..., recurrimos a la metáfora. La metáfora fue lo mejor para nosotros. Era todo metáfora. Otras veces sí, eran algunas ‘cositas’ directas. Pero la metáfora dejó que uno pudiera trabajar, hacer, no inmovilizarnos...

Juan Carlos Lancestremère

Dentro del TEUC había profesionalismo, con un nivel de actores –discutible en muchos aspectos– algunos eran egresados de la Escuela de Artes y otros no, pero de cualquier manera tenían una solvencia profesional... Que era lo que el público necesitaba, que cuando viera algo y pagara entrada para ese algo, tuviera un nivel de profesionalismo que no se pudiera discutir, por el resultado.

Entrevista realizada por Adriana Musitano.

Buenos Aires, 6 de agosto de 2000

AM ¿Cómo definirías la identidad del Teatro Estable de la Universidad Nacional de Córdoba (TEUC)? ¿Qué considerás que era propio del modo de trabajar como teatro estable?

Pasé por otro teatro estable mucho tiempo después, que era el del San Martín [de Buenos Aires], donde me enfrentaba con actores contratados para hacer exclusivamente las cosas que se hacían allí, en el Teatro San Martín. Tengo mucho más próxima esa experiencia. Y me encontré con estos actores contratados de manera permanente, que habían adquirido un común denominador, porque su trabajo en una obra, y en otra, y en otra, respondía a un código. Por supuesto que los influenciaban también los directores, igual que en el TEUC, los directores que eran contratados para dirigirlos... Y el resultado tenía una unidad, en cada obra había una unidad; y cuando de golpe en ese proyecto aparecía, por necesidades de elenco, un actor que venía de afuera y había sido contratado especialmente, había como una diferencia –pero no porque fuera mejor o peor– había una diferencia de interrelación y de

estilo de las propuestas que se hacían. Yo pienso que al TEUC le pasaba exactamente lo mismo, su permanencia en años —que no fueron muchos en realidad— había creado en ellos un entendimiento. Y es necesario un entendimiento cuando se hace un trabajo a lo largo de dos o tres meses de ensayo para dar un resultado final. Saber que se está con el mismo código, manejarse con los mismos recursos... Como representante universitario te podría decir que las propuestas, los autores y las obras que se hacían en el TEUC, tenían un nivel que superaba los niveles que puede tener cualquier otro tipo de teatro, en ese sentido.

AM ¿Lo decís en el sentido de que eran obras de vanguardia, de autores reconocidos?

Eran de autores reconocidos, autores importantes que transmitían conceptos e ideas que tenían peso, no eran cosas banales, y entonces eso tenía un peso intelectual que podía no gozar, a lo mejor, otro teatro. En ese sentido, podía decirse, que el TEUC se vinculaba con la Universidad.

AM A partir de las fotos y filmaciones que nos cediste ¿se podría decir que había en las producciones del TEUC un hilo, en eje común? Se lo percibe en la parte escenográfica y de vestuario, en el modo de maquillaje, aunque varíen absolutamente de una obra a otra, hay ‘algo’...

Y, ¿sabés qué es ese ‘algo’? El grupo y la gente que participaba en el grupo, ese común denominador, que yo destaco en cuanto a la actuación con más o menos nivel, con más o menos talento, pero es un común denominador. También había un código, porque era un grupo que venía desarrollándose y haciendo cosas, entonces todo eso generaba la característica del elenco a todo nivel.

AM ¿Los cohesionaba el director como grupo, en el trabajo entre técnicos y actores?

Sobre todo el director creaba la unión del actor al grupo. El director motivaba el trabajo de grupo. No era muy fácil hacer trabajo colectivo, lo hacía La Chispa, el LTL y cuando no hay trabajo colectivo, entonces aparece el director que es el que tiene la batuta.

El TEUC tenía una organización clara, muy compacta, había roles muy determinados. El director estaba por un lado, venía con el proyecto, con la propuesta de puesta, y los actores hacían su parte, no era el director el que se ponía a hacer la parte de todos para que ellos lo copiaran, sino que iba extrayendo de cada uno sus posibilidades para redondear esa propuesta que, además, había que concretarla en dos meses. No se podía estar un año investigando, un año buscando, un año encontrando, porque los tiempos de este elenco, eran otros, distintos.

AM ¿Cuál era el espacio de trabajo del TEUC?

Depende del proyecto que se hiciera. Se hacían proyectos en la Sala de las Américas, otros se hacían en el Teatrino, y otros, en los barrios, como fue *El que dijo sí - El que dijo no*. Dependía del espacio físico que se tuviera, del proyecto que se iba a hacer.

AM ¿Contaban con presupuesto para los requerimientos de cada obra?

Y sí, las cosas venían, y cuando no venían, tenías que hacer otra cosa. No nos preocupábamos por la parte económica, en ese momento venía todo dado por el director de la Escuela [de Artes]. Pero era un teatro económico. Los elementos que se necesitaban se obtenían, pero no se hacían cosas que fueran más allá de un presupuesto normal. Además los directores llegaban ya con esa conciencia, venían a montar espectáculos y sus exigencias no eran descomunales.

AM ¿Y cómo trabajabas técnicamente con los directores?

En algunas obras hice sonido, en otras hice iluminación... En *Cacería de ratas*, con Huillier, hice el sonido; en otras hice iluminación; en las dos *Señorita Gloria* [lo dice en referencia a los cambios de salas, y de actrices] de Villanueva hice escenografía. El vínculo se daba a partir de las necesidades del director, de lo que era el proyecto. Era el vínculo que tiene cualquier escenógrafo con un proyecto que viene, con la diferencia que se estaba trabajando con la misma gente, menos el director, por supuesto. Pero había una cuestión de tiempo que era muy importante: a los dos meses había que estrenar y había que estrenar. Eso no se podía dilatar como con las creaciones colectivas que llevan meses y meses... En ese aspecto, la Escuela [de Artes, de la UNC], con ese desprendimiento o ese apéndice que era el TEUC, tenía un *tempo* para mostrar, que era distinto al *tempo* que podía tener la Escuela con sus alumnos.

AM ¿En qué obras te sentiste más satisfecho como técnico, y como espectador de las producciones del grupo que integrabas?

No estuve ni en *La manzana*, ni en *El arquitecto y el emperador de Asiria*, ni en *Las criadas*. Entré como boleterero de *El arquitecto...* (risas) en el Teatrino. Un poco más adelante, Myrna me propuso si quería ser coordinador técnico, entonces ya me vinculé con los otros proyectos, con *Alicia en el país*, *La paz en las nubes*, *Cacería de ratas*... Cada obra tuvo su encanto, pero si tengo que elegir, me resultaron atractivas *La paz en las nubes* de Petraglia y *El arquitecto...*, sobre todo por la actuación, y por la puesta de José Luis Andreone, era muy interesante. Y en *Señorita Gloria* de Villanueva mi participación fue mayor, porque hice el vestuario, escenografía, iluminación y sonido, aparte de ser el coordinador técnico. Además era un proyecto muy imaginativo, teatralmente, de Villanueva, nadie lo podía discutir por más que uno estuviera en desacuerdo; por ejemplo si esa *Señorita Gloria* respondía o no al problema de los docentes argentinos

en ese momento, como se analizó en unas de las funciones, donde se dijo que no lo planteaba. Iba más allá de la situación puntual política del momento, y en ese sentido era un espectáculo muy atractivo, inclusive conceptualmente era muy atractivo.

AM ¿Cómo era la escenografía de la obra?

La primera *Señorita Gloria* se hizo en el Salón de Actos de la Escuela. Tapamos todos los vidrios de las ventanas, las clausuramos con diario, como si fuera una cosa muy, muy claustro, muy claus-tro-fó-bi-ca, y colgamos plásticos que cubrían toda la platea, de manera que, cuando el público entraba, se veía obligado a sacar eso. Como si fuera un desván totalmente tapado y abandonado, una cosa abandonada, ese era el sentido que tenía, el enmarcamiento que se le daba a *Señorita Gloria* [de Roberto Athayde, TEUC, 1972]. Y la segunda puesta [en el Pabellón Argentina] fue totalmente distinta, porque Villanueva quiso hacerla con un cierto carácter de *show*, y entonces se montó como un pequeño escenario con luces que se prendían y se apagaban, que es lo que se ve un poco en la filmación. Hice la filmación de la segunda puesta, no de la primera; entonces tenía otro carácter.

AM 1974 fue un año clave para el TEUC, ¿qué rol cumpliste en los cambios que se proponían desde la institución?

Dentro del TEUC había profesionalismo, con un nivel de actores –discutible en muchos aspectos– algunos eran egresados de la Escuela de Artes y otros no, pero de cualquier manera tenían una solvencia profesional... Que era lo que el público necesitaba, que cuando viera algo y pagara entrada para ese algo, tuviera un nivel de profesionalismo que no se pudiera discutir, por el resultado.

En 1974 me encontré con la intención de que el TEUC fuera absorbido, un poco, por el trabajo de los alumnos del Departamento de Teatro.

Entonces llegaban a plantear *Los siete pecados capitales* de Brecht como alternativa de trabajo: alumnos de Primer Año iban con su propuesta, con los papeles que querían hacer, con los roles que querían cumplir dentro de la obra. Me pareció que era bastante absurdo porque era gente que estaba en un primer año, o segundo año, y yo decía: “si están en primer y segundo año y quieren hacer esto –a un nivel de acuerdo a lo que esto requería de ellos– entonces para qué están estudiando; quiere decir que ya están capacitados y toda esa capacitación que van a recibir a lo largo de cuatro años va a ser inútil, porque ya están capacitados para hacer este trabajo a un nivel profesional”. Por otro lado, entendía perfectamente lo que buscaba el Departamento –así me lo habían explicado: querían que el aprendizaje de los alumnos estuviera vinculado con el hacer. Que el hacer motivara el aprendizaje, la necesidad de hacer algo fuera que los obligara a buscar elementos en todo el currículo que tenía la Escuela, para prepararse. También entendía que lo que el TEUC hiciera tenía que estar vinculado con la política cultural del Departamento de Teatro. Una nueva política cultural que no fuera una cosa desprendida, hecha a voluntad de los directores que venían o a la voluntad de un director de la Escuela, como era en la época de [Raúl] Bulgheroni, sino que respondiera a una necesidad de plantear la política cultural para saber qué se quería, pensando en la Escuela, lo que en ese momento pensábamos todos. A raíz de eso elaboré un proyecto conciliatorio de ambas tendencias, ante la necesidad de una política cultural implementada por la Escuela y la necesidad de una excelencia profesional, de profesionales dentro de la manifestación máxima teatral del TEUC que era lo que se mostraba al público. Hice esa propuesta –que ahora me parece un poco elemental al leerla– y la presenté. Me la rechazaron de entrada, me dijeron que no, ya ni me acuerdo de lo que se discutió, hace veinticinco años... Me dijeron que ellos querían que el aprendizaje de los alumnos fuera a través de la

realización de cosas, porque el hecho de realizar los obligaba a aprender. Era una propuesta conciliatoria donde intervenía la Escuela en su totalidad, me refiero al Departamento de Teatro, donde intervenía una comisión al efecto para analizar la propuestas, para que no todo el mundo analizaría las propuestas en asambleas generales, ya que eran como inútiles, era un ir y venir permanentemente hasta llegar al producto. Y en la que aparecía el TEUC participando, a partir de propuestas hechas por la Escuela. Es decir, no solamente propuestas del tipo “¿Qué obra vamos a hacer?”, sino luego de varios análisis, determinación de los productos que se querían generar en la Escuela de Artes, ya que en ese momento se podía hacer teatro barrial, TV, radio, teatro para niños, en la Sala de las Américas o el Teatrino. Esa propuesta no surgía aisladamente del TEUC, desconociendo a la Escuela, sino que intervenía la Escuela por un lado, los profesionales del TEUC por otro, hasta llegar progresivamente a la mostración de un producto. Allí proponía que toda esa búsqueda surgiera de la totalidad, pero que la ejecutaran después los profesionales.

AM ¿Quiénes eran los que no aceptaron la propuesta?

Ellos eran Mery [María del Carmen Blunno], por un lado, estaba la Negra [María Teresa Domínguez de] Cena, por otro, y la gente que más defendía la necesidad de que el alumno creciera y se instrumentara a partir de la experiencia. Cosa con la que yo estaba totalmente de acuerdo, porque la única forma de aprender es cuando uno se ve en la obligación de llevar a la práctica algo. Entonces se ve obligado a buscar; sino es todo en el aire, a mí me pasó en Arquitectura. La teoría uno la aprende, la incorpora, la memoriza, y como no sabe cómo aplicarla — porque no tiene exigencia de aplicación— entonces se la olvida o no la aprendés bien. Yo lo entendía perfectamente, era coordinador técnico de la Escuela y coordinador técnico del TEUC, y había vivido toda la

experiencia del TEUC, pero lo que defendía era la necesidad de profesionalismo en el producto terminado. Entendía que el producto hecho por gente de primer año era muy válido para ellos, pero que en el resultado final obviamente no se iba a tener un nivel profesional adecuado, porque si no, no estarían estudiando (*ríe*).

AM En el equipo de investigación, incluimos al TEUC dentro de la institución y en el trabajo del Departamento de Teatro, porque las reglamentaciones, resoluciones y notas institucionales que consultamos muestran al TEUC incluido al cuerpo de docentes y estudiantes, trabajando conjuntamente.

Claro, en el Centro de Producción, pero no se hizo nada.

AM ¿Y con qué obra trabajaron ese año 1974?

En el año 74 [se refiere a 1973] estaba en ese momento contratado para el TEUC Roberto Villanueva, y traía la propuesta de hacer un espectáculo sobre el *Popol Vuh*, que era un espectáculo muy difícil, yo directamente no entendía qué quería Villanueva. Además estábamos muy condicionados por la necesidad de decir cosas políticas, concretas, específicas, entonces la propuesta de él sobre el mito, en ese momento, era como ajena a los intereses... Entonces se descartó, e hizo *El que dijo sí - El que dijo no* de Brecht, que lo llevamos por todos lados [desde octubre de 1973 hasta fines de 1974]. De cualquier manera, mientras tanto todo el TEUC se reunía sistemáticamente para discutir qué iba a hacer, para buscar propuestas y discutir. Y nos pasamos todo el año discutiendo qué íbamos a hacer, por eso digo que perdimos tiempo. Cometimos el gran error de... en lugar de hacer y paralelamente ir discutiendo para ir produciendo cambios. No, estuvimos todo el tiempo evaluando, evaluándonos unos con otros, y terminó el año, vino el golpe poco después [acercamiento de varios tiempos: seguramente alude a las cesantías de

1975, o se refiere a la intervención del 75, o tal vez al golpe militar de 1976 o al cierre del Departamento], se terminó todo, y se pasó el año sin haber hecho nada.

AM ¿Qué ocurre con la renovación de contratos en el 75, cuando se produce la intervención de la Escuela y, a su vez, se la anexa a la Facultad de Filosofía?

A mí, concretamente, en marzo del año 75 no me renovaron el contrato.

AM ¿Participaste en el 74 en *La cuestión de los arlequines* y/o en *Así nos enseñaron*?

No me acuerdo, como era coordinador técnico de la Escuela, también... no me acuerdo.

AM ¿Trabajaste con los LTL en *El fin del camino*?

Sí, eso era independientemente de lo institucional. Ellos usaban el Teatrino y yo estaba como coordinador técnico, por lo tanto, también de los espectáculos que se hacían en el Teatrino, y yo había hecho iluminación en cosas anteriores, y se dio la circunstancia de hacer la iluminación de esa obra de los LTL.

AM Mirando hacia más atrás, ¿cómo percibís esa etapa última del TEUC?

Fue un aprendizaje esa etapa. Todas las etapas son de aprendizaje (*risas*) y sí... Porque a uno lo hacen crecer todas esas cosas... Era muy ingenuo en ese momento; me acuerdo que estuve en una asamblea donde percibí, intuí que —en el caso de Paco [Giménez], por ejemplo— que estaba muy pegado a Mery [Blunno] y era el representante del TEUC en la Escuela (era el delegado), percibí que Paco tiraba más para la Escuela que para el TEUC. Eso se percibía por su comportamiento, por las

críticas y por todo lo demás. Y cuando lo planteé, muy ingenuamente en una asamblea, me dijeron que lo demostrara, y yo no entendía, era una cosa intuitiva, un olfato que tenía, pero no tenía comprobantes fehacientes...

AM ¿La participación en el debate era difícil?

Era difícil, sí.

AM Pasando a otro tema: ¿qué tenía el TEUC como institución universitaria para lograr ese profesionalismo que destacás?

Tenía todo lo que se requiere para poder actuar profesionalmente en un proyecto, más allá de su capacidad de creación e imaginación; se puede ser profesional y ser muy duro y muy poco imaginativo y muy poco creativo, pero de cualquier manera había una disciplina, la gente que participaba había adquirido una instrumentación de su rol de actor, y había adquirido una experiencia, la experiencia de haber hecho y haber hecho y haber hecho... que lo ponía a un nivel cuyo resultado era de calidad... Todo lo demás podía discutirse: si tenía sentido político, si no tenía sentido político, si convenía hacer esta obra, si no convenía hacer esta otra. Todo eso se podía discutir, pero lo que no se podía discutir la calidad que tenían los actores que integraban el TEUC en ese momento, entre los cuales había gente como Myrna [Brandán] que era, además, [docente]de la Escuela, como Estrella [Rohrstock], que vos la viste en *Señorita Gloria*, estaba excelente. Pero Estrella había cursado en la Escuela, se había recibido en la Escuela, había tenido experiencia como actriz profesional, y eso era el resultado, no era una alumna de primer año que hacía eso.

AM Observamos que, en la presentación de los catálogos del TEUC, era importante la presencia, por ejemplo, de Grotowski con su teatro pobre, teatro de laboratorio y demás propuestas... ¿En qué medida, en la práctica escenográfica, en la práctica de actuación, incidían sus propuestas teóricas? ¿Qué otras teorías se recuperaban? No creo que fuera así, no. Las propuestas del TEUC estaban condicionadas por los directores, que generaban el resultado del proyecto. No había un organismo con una maduración tal y una experiencia tal, que condicionaran al director. El director era el que manejaba los resultados.

AM Cuando presentás tu carrera, tu currículo, ¿es un punto importante el TEUC?

Mirá, ese es... un punto de partida. A mí me sirvió como experiencia, viendo a los directores, viendo la actuación... Yo había estudiado teatro antes, no era un arquitecto que de repente se metía a hacer teatro. Antes de Arquitectura, había estudiado actuación en la Escuela Nacional de Arte Dramático, o sea que tenía una vinculación con lo teatral, con la actuación.

AM Te preguntaba también en relación con tu registro de vida de esa etapa...

Bueno, eso es algo muy intenso desde el punto de vista de registro de vida. Estuve muy poco tiempo en Córdoba, del 70 hasta comienzos del 75, nada más y parece que hubiera vivido ahí toda mi vida. Ese tiempo estuvo vinculado con el TEUC y la Escuela [de Artes], todo ese tiempo. Los veinticinco años posteriores son como el producto... He hecho trabajos que me produjeron una enorme satisfacción, haciendo escenografías para otros directores y en las escenografías para las obras que yo dirigí. Además, en el San Martín [de Buenos Aires], con todas las posibilidades técnicas, con todos los recursos económicos para poder

hacer lo que a uno se le ocurriera. Aunque a mí se me ocurrían cosas económicas, tenía como un concepto de lo económico, no solamente monetario, sino también de lo económico expresivo, eran elementos escenográficos muy sintéticos, en general. Sí, los años de la Escuela y el TEUC fueron muy importantes, cinco años muy importantes.

AM ¿Tu participación en el TEUC te trajo consecuencias políticas antes y durante la dictadura?

Yo me vine a Buenos Aires, o sea me desaparecí en Buenos Aires, me borré en Buenos Aires; si me hubiera quedado en Córdoba no te podría decir qué podría haber ocurrido. Me vine por una circunstancia personal y familiar que ocurrió y justo no me renovaron el contrato para seguir siendo coordinador artístico, fue en marzo del 75, y después viene el golpe militar.

Laura Devetach

... todo el mundo cantaba, todo el mundo sabía qué hacer con su cuerpo o estaba curioso o investigando sobre eso, con la plástica, la cerámica... todos teníamos algo que decirnos los unos a los otros.

Todos estábamos en un montón de cosas diferentes porque estudiábamos, cantábamos, escribíamos, decíamos y perfeccionábamos. Y un buen día esto empezó a gestar un conocimiento del otro...

Poesía llevada a la acción, es teatro.

Entrevista realizada por Nora Zaga (NZ)

y Adriana Musitano (AM).

Villa Los Aromos (Córdoba), 11 de febrero de 1998

AM Egresaste en Letras en la Facultad de Filosofía allá por los 60, ¿cómo te vinculás a la gente que hacía teatro en esa época?

Yo había estado trabajando en el nivel universitario, fundamentalmente en la Facultad de Filosofía y Humanidades durante un período que ya voy a precisar, y después dejé la carrera universitaria. Me dediqué a otras cosas, me abrí hacia la escritura, fundamentalmente, y dentro de la escritura publiqué mi primer libro de obras para chicos. Trabajé también en teatro para chicos, en TV. Y así me fui conectando con una serie de personas que, en el quehacer artístico, era bastante relevante en ese momento. Momento cordobés muy rico, muy importante. Entre los nombres que a mí me metieron en el camino de lo expresivo, teatral,

de la canción, la radio, la TV, estaban María Escudero, Jorge Bonino... Se me hacen lagunas en este momento porque es un viaje al túnel del tiempo, realmente... Canela, que había empezado en Canal 12 a hacer los primeros programas de televisión para chicos, fui su primera libretista, lo mismo que para radio, con *Los cuentos de Canela*. Hay mucho más: estaba Ana María Pelegrín y el que era su esposo en ese momento, Horacio Vaggione, en la música. En fin, creo que me quedan muchos nombres en el tintero, ya los voy a ir recordando, pero lo que me interesa destacar —porque tengo un enorme agradecimiento a Córdoba en este sentido— es el ámbito multidisciplinario más que interdisciplinario. Multidisciplinario porque todo el mundo cantaba, todo el mundo sabía qué hacer con su cuerpo o estaba curioso o investigando sobre eso, con la plástica, la cerámica... Es decir, todos teníamos algo que decirnos los unos a los otros. Cosa que hoy extraño terriblemente y estoy haciendo enormes esfuerzos para tratar de volver a eso —no creo que se vuelva— pero sí creo mucho en este intercambio de experiencias vitales, artísticas y expresivas, tan importantes. Más allá del nivel que tenga lo que cada uno haya hecho, me interesa destacar que quizás me alejé un poco de la Facultad de Filosofía, precisamente porque me resultó un ámbito que, en un momento dado, ya no me contuvo. Entonces, al centrarme en la escritura, se abrieron otras puertas, me conecté con otra gente y me interesaron otras cosas. Incluso ustedes dicen que esto tiene conexión con la política y ¡vaya si lo tiene!

Creo que todas mis movidas vinieron en momentos en que no tenía trabajo, me habían echado de alguno por razones políticas. No nos olvidemos que, por ejemplo, la época de Onganía para nosotros, para mi matrimonio, mi familia, se resolvió poniendo un kiosco de venta de libros, de discos. Fuimos los primeros que habíamos llevado a Córdoba los discos de poesía, las primeras poesías de [Juan] Gelman en aquellos discos de Dupuy-Del Priore que fueron muy importantes en ese

momento, los de Nicolás Guillén. Aparece la moda del póster. Fuimos los primeros distribuidores de los pósters de Cortázar. Aquella famosa y conocida foto de Sara Facio en aquel momento, sí Cortázar, el Che, *El pibe* de Chaplin... Cualquiera de las personas que recuerde esto va a ver en seguida esas imágenes, porque creo que están en la historia de todos nosotros, en lo cotidiano, en las piezas de nuestros hijos, en el regalo de cumpleaños...

Decía, que yo estaba sin trabajo y siempre resolvíamos las cosas de una manera, o de otra. Y una de ellas fue poner un kiosco, pero éramos malos comerciantes, entonces después que amainaba el temporal — porque siempre que llovió paró— volvíamos hacer otra cosa, y ahí fue que yo me enganché en la televisión. En ese momento me conecté con [Alberto] Gambino y Claudina [Esther Gastaldi] que fueron un dúo muy interesante que hizo el primer disco de Brassens en castellano, con la traducción hecha por Ardiles Gray. Con todos ellos empezamos a hacer cosas en Córdoba. Entonces mi trabajo fue más bien de autora de obras de teatro, pero siempre metida también en la puesta. De alguna manera, bastante pioneros, porque con Claudina y Alberto creo que fuimos los primeros que vendimos espectáculos a las escuelas. Y es más, llevamos a las escuelas de Córdoba a Portago, el primer café concert. Hoy es muy natural que se hagan estas cosas, pero era insólito que las escuelas fueran a un café concert. Habíamos estrenado *Bichoscopio* [1970]. A su vez, ahí, en ese momento, Héctor Veronese había estrenado una obra muy interesante, muy linda, no me acuerdo en este momento el nombre. A partir de ahí creo que todo el panorama empezó a abrirse...

AM ¿Y con qué otra actividad combinaste la creación artística?

Y mi vida siempre tuvo que ver con dos carriles: uno, la docencia; y el otro, el aspecto creativo, saltimbanqui, que se daba a través de la escritura, a través del teatro, a través de la canción...Y en ese momento

también tuve unas cátedras de teatro en el Centro Educacional de Córdoba, que hoy se llama Carlos Leguizamón. Ahí trabajé con esa cátedra, un poco explorando, un poco descubriendo, un poco tratando de trabajar con el sistema de taller; porque si bien había programas y currículum y demás, en la docencia siempre hice lo que mucho docente argentino, trabajar con un currículum oculto: poner un tema, pero resolverlo de otra manera. Y a mí me parecía que tanto el teatro como la literatura no podían ser únicamente lo que yo había hecho en la facultad, que era sentarme a estudiar libros y rendir exámenes. Entonces tratábamos, sobre todo, de ver cuáles eran las necesidades de la gente que estaba en la cátedra, del maestro –o maestra, porque eran casi todas mujeres, como siempre, la mayoría– y hacerlo vivenciar, fundamentalmente. Era una cuestión teatral más allá de sus capacidades, pero él o ella tenían que saber en qué circunstancias después se iban a poner frente al alumno. A partir de ahí tuvimos un lindo equipo. Se armó con gente de música, del cual Nora [Zaga] tuvo bastante noticia y participación. Fue para hacer un programa de televisión que se llamó *Pipirrulines*, que duró dos años, por Canal 10. Todo eso fue creando un piso de conocimiento del asunto, porque cuando les contaba que llevábamos las escuelas a Portago a ver funciones de teatro, la actuación del grupo –tanto con Claudina [Gambina], Alberto [Gambino], Mónica Ruffolo que estaba en ese momento, y yo–, no se limitaba al rol de cada uno (yo, escritora; el otro, actor; el otro, músico), sino que todos hacíamos un poco de todo. En Portago llegué a hacer las luces, por ejemplo; no tenía la menor idea, pero despacito, despacito y con asesoramiento fui aprendiendo hasta la práctica cotidiana.

AM Entonces, ¿había una redistribución de roles?, ¿no eran fijos, no te quedabas en el rol de autora, por ejemplo?

No, eran fijos, pero a la vez eran intercambiables, en el sentido de que yo no tenía problemas: el libreto ya estaba hecho, listo, lo habían internalizado quienes debían, entonces me iba y asumía otro rol porque era necesario. Creo que esa era la dinámica de la pobreza y cierta necesidad, o cierta omnipotencia que uno también tenía. Todo eso creo que me dio como una especie de coraje para animarme a hacer cosas, para hablarlo, lo hablábamos permanentemente. Conocía a Mery [María del Carmen] Blunno que estaba trabajando mucho en teatro y participó en lo que yo estaba haciendo en televisión. Después, Mabel Piccini, que estaba trabajando en ese momento en sociología, en toda la cuestión de comunicación. Y con Nora Zaga hablábamos mucho de todo el tema de la comunicación desde la visión de cada uno. Por eso digo que es una suma de individualidades. Todos estábamos en un montón de cosas diferentes porque estudiábamos, cantábamos, escribíamos, decíamos y perfeccionábamos. Y un buen día esto empezó a gestar un conocimiento del otro, que permitía decir: “¡ah! si yo hiciera esto, lo haría de esta manera; y la persona que puede hacerlo es esta”. Y, casualmente, esa persona tenía una trayectoria, un título, un currículum que permitía hacerlo. Entonces, por ese camino, fui invitada a la Escuela de Artes para integrar un plantel con un proyecto nuevo que lideraba Mery, corrijanme porque no lo tengo muy presente.

AM ¿En qué año se produce tu incorporación?

Tiene que haber sido en el 73. Sí, en el 73.

NZ En el 73 comenzamos con las conversaciones para el proyecto, pero nos incorporaron al proyecto en el año 74. Nuestras designaciones docentes comenzaron en el 74.

Pero creo que por lo menos trabajamos en la parte de preparación. La parte creativa, ideológica, la hicimos bastante antes en todo Córdoba, porque estábamos todos muy entusiasmados, muy motivados y no había ni mesa de bar, ni guitarreada, ni reunión, ni asado donde no habláramos de ese proyecto. Y todos opinaban.

NZ ¿Bajo qué designación recordás haber ingresado al Departamento de Teatro?, ¿para cumplir qué rol o función?

Eso fue un poco difícil de definir, es decir, tengo que forzar la memoria porque me parece que hay todo un camino burocrático y otro que tiene que ver con la concepción del rol. De la parte burocrática, la verdad, no me acuerdo, pero sí sé que se planteó hacer un trabajo, un proceso de formación teatral para un grupo de gente, donde todos pasaran por distintos roles, se aprendiera lo más posible; donde la sistematización no implicara la fijación puramente libresca del asunto, sino terminar con una puesta en escena de una obra y, si era posible, que esa obra saliera de una elaboración de los mismos alumnos. Ese era el proyecto. Y plantearon que mi intervención fuera un poco como un ojo, para ver qué sucedía con la producción de los alumnos. Entonces hicimos camino al andar, porque muchas veces y con muchas discusiones, muchas peleas, tratamos de ir viendo qué podía aportar cada uno, hasta que dije que mi trabajo era estar en el rol del autor de ese grupo. Es decir, el ojo del autor que no solamente mira sino que también ayuda a elaborar la producción como autor, en cuanto a esta cosa que se venía haciendo ya en Latinoamérica desde Boal hasta como se llama este... realizador de teatro colectivo, de educación, fundamentalmente... ¡Paulo Freire! que trabajó mucho en esta cuestión. Es decir, la idea de escenificar a partir

de la producción, o de la inquietud, por la mitología, por las necesidades, la cosa familiar y cotidiana de los distintos medios. Yo estaba muy admirada. En ese momento nosotros leíamos la revista *Crisis*, había mucho intercambio y había quedado muy impactada. No me acuerdo si este ejemplo que voy a dar fue de Boal o de Freire... Me parece que era de Boal. Pero interesa esto: como punta de creación para un trabajo colectivo en un lugar de Latinoamérica habían empezado a preguntarle a la gente —a los chicos fundamentalmente, a los adolescentes—, cómo definirían ellos lo opuesto a la libertad, el sentido de la opresión. Y los chicos contestaron mil cosas y a mí me quedó especialmente una: un chico ponía como símbolo de la opresión un clavo. Nadie sabía por qué, hasta que él explicó. Decía que se trataba del clavo que estaba en la pared de un almacén o un bar, en un pueblito de Latinoamérica, por el cual él tenía que pagar para poder dejar su cajón de lustrín y no cargarlo los kilómetros que tenía que hacer a pie para regresar a su casa cuando terminaba el trabajo. El dueño del almacén le cobraba por eso. Eso había dado una enorme cantidad de material para hacer muy buenos trabajos y yo me sentía muy identificada, no tanto con la idea —que me parecía muy interesante muy linda— sino con el método, como una alternativa, como otra forma de trabajo en el teatro. Es decir, que la gente pudiera representarse a sí misma, elaborar creativamente; y a la vez me parecía muy interesante porque también había empezado en esos momentos a hacer mis incursiones en el psicoanálisis, en terapias personales y que me resultaban, de alguna manera, beneficiosas. Me sentía mal porque sabía que había tanta gente que no podía acceder a reconocer y pensar sus problemas. Veía que esta metodología era sanadora, esclarecedora. Poder decir con la expresividad, llegar a la elaboración. Elaborar, concretar el mundo interior en algo que se pueda ofrecer a otro para que se produzca un encuentro, creo que es lo mejor que le puede pasar a un ser humano. Entonces quería trabajar con esa idea.

AM Como si el clavo fuera la metáfora que le permitía concretar desde el afuera su visión de la opresión...

Exactamente, a mí me deslumbró ver, comprobar eso una vez más. Yo fui maestra de muy joven, siempre trabajé en escuelas rurales y tuve la prueba de que la gente sabe lo que le pasa aunque diga que no, o no tenga las palabras. Entonces me deslumbró que la revista *Crisis* publicara eso. Era la primera vez que lo veía, que se hiciera cargo de la metáfora de un chico que decía “la opresión para mí es un clavo”. Eso es poesía, y poesía llevada a la acción es teatro.

NZ En el Departamento de Teatro, ¿pudiste visualizar, concretar algo de esa intencionalidad en el trabajo durante ese año?

Como siempre las cosas tienen distintas respuestas. En aquel momento hubiera dicho “no”. Pero hoy, digo “sí”. Y digo por qué: fue un trabajo muy arduo. Haciendo un esforzado balance podría decir que en la Escuela de Artes aprendí primero a conectarme con el arte no con mayúscula, sino con el arte, con la vida creativa cotidiana, de otra manera. A conectarme en grupo. Si bien ya había trabajado en grupo, acá estaba con un rol de responsabilidad, como educadora, rol que siempre me fascinó y me dio mucho miedo —y me sigue dando miedo— y por eso creo que más metida, más me gusta. Uno siempre teme lo que ama, dicen.

NZ O ama lo que teme...

O ama lo que teme... Una es así, para poner un poco de humor, medio gata Flora... Pero muy interesante porque estimula mucho esto. No podría hablar de aburrimiento. En la Facultad de Filosofía me aburría, en la Escuela de Artes, no. Vivíamos a los saltos, en el sentido de cómo hacíamos las cosas. Ahí aprendí mucho con lo que tiene que ver con lo grupal, con la convivencia, con la regulación, con la autorregulación,

con el respeto, con el escuchar, con el pelear para ser escuchado, que yo creo que es la pelea más ardua. A mí me tocó eso, pelear para ser escuchada. Primero, porque tengo voz bajita, segundo porque creo que había personas con una polenta diferente. Son también formas de ser, de vivir, formas de engancharse en las cosas. En la vida, muchas veces he perdido cosas por no defenderlas, por no hacer el esfuerzo. Y creo que este fue un lugar en el que hice muchísimo esfuerzo por defender las cosas en las que yo creía.

NZ ¿Creés que hay alguna otra razón por la cual te resultaba difícil ser escuchada: marcos teóricos, marcos ideológicos, marcos políticos de resistencia?

Sí, es muy probable. No lo tengo totalmente claro. Pero a esta altura de la vida puedo decir que siempre anduve por la cornisa, buscando lo que quiero alcanzar, el ideal, la utopía que uno tiene. Siempre fui una persona perfeccionista, y pienso que si la gente puede hablar bien, tiene que aprender a hablar bien. No me gustaba dejar pasar el error y que todo fuera apurado para plantar una banderita. No, la plantamos bien, porque eso también se puede. Esa fue mi lucha en todas partes hasta el día de hoy. Es así. Hoy más que nunca, porque creo que la brecha generacional y el cambio de valores no es solamente de la Argentina, es mundial, pero también en la Argentina se da el desdén por una cantidad de cosas, el dejar hacer. El “si lo atamo con alambre”, está cada vez más sobre el tapete. No, con eso no transo, y por eso hoy no hago muchas cosas. En aquel momento peleé por eso. Y siento que en algunos casos, logré cosas con alguna gente; alguien hoy se acordará de ciertas maneras de pelear por hacer las cosas bien. Es probable, no estoy segura. Otros no, pero bueno, uno nunca sabe.

NZ ¿Pensás que había una tendencia a la improvisación y a dejar lo improvisado como definitivo, contra lo cual vos luchabas?

Sí, había una tendencia a la fiesta escolar que a mí me embolaba, hablando pronto y bien. Es decir, a darle como un cariz de mucha importancia a la cosa espontánea —que está muy bien, yo creo que es lo que tiene que salir primero—, pero eso hay que elaborarlo, porque si no, nos quedamos con que trabajamos nada más que con el barro blandito, y la cosa del alfarero no sale.

NZ ¿Recordás que hubiera alguna resistencia de tipo política o ideológica, ya no de lo metodológico, sino respecto de las ideas que se podían llegar a expresar en esos trabajos?

Sí, ese fue mi principal problema: tener, sentir que... —primero no me daba cuenta— pero es como que me tenía que adaptar a determinados pedidos. Pedidos que no entendía bien. Nunca fui muy política. A las cosas las hago, las hacía, y las haré siempre sobre el pie de la reflexión anterior, por supuesto. A esa altura ya tenía una reflexión hecha. Pero veía que la cosa se iba mucho para este lado del espontaneísmo populista, en el mal sentido, como que hay que hacer las cosas para que salgan de esa manera; porque esa idea quiere decir eso y no otra cosa. Entonces casi que caíamos en la fábula, en la moraleja. Y bueno, yo no veía, nunca vi que una cosa así fuera productiva, no me interesaba. La política de moraleja, el manual de la política de moraleja, no, eso no me interesaba. Me gustaba más la metáfora. Por eso en el trabajo final —que creo que llegó a darse una vez—, *La cuestión de los arlequines*, había planteado trabajar con los criterios de la Comedia del Arte, en el sentido de poder tener una buena inserción en el humor, en la expresividad corporal, me parecía que estaba mejor eso que la palabra. En muchos aspectos se podían decir muchas cosas más ampliamente que con la palabra. Probablemente era un poco ambicioso lo que me

proponía, porque para el trabajo corporal, claro, la gente necesita mucho entrenamiento. Pero eran jóvenes, había muy buena gente en la formación de lo corporal, estaba la Negra [María Teresa Domínguez de] Cena y estaba Nelly Videla y había otra chica, otra tercera que no recuerdo el nombre en este momento... Todos eran buenos, y me consta porque yo también hacía el trabajo corporal, participaba en las clases, fui alumna de la Negra, fui alumna de Nelly; no lo veía como una profesional con ojo distante. Lo lindo era que todos nos metíamos en todo: lo sentía corporalmente. Es también una manera de ser, medio radar. Sentía que las cosas estaban bien, porque todos estábamos contentos y los vínculos distribuidos. Cuando las cosas se empezaban a enredar, era porque no nos entendíamos.

AM O sea, ¿pasabas el radar por tu cuerpo?

Sí, siempre.

AM ¿Y eso lo trabajabas con los chicos desde el punto de vista del autor?

No, quizás por falta de tiempo. No tuve la libertad de tener mucho contacto personal, en grupitos, con los alumnos porque el método era más o menos bueno. Planteaba con ellos una serie de temas o cuestiones: ellos hacían en sus grupos las improvisaciones, las registraban y después me las traían para que pudiera ayudarlos a estructurar. Pero eso necesita mucho tiempo. Hoy, que tengo ya talleres realizados y donde mis alumnos han estado conmigo 5, 7 años, te puedo decir que en pocos meses es muy difícil. Necesitábamos otro tipo de ámbito, otro tipo de vínculo, otro tipo de organización... Nosotros no estábamos bien organizados.

AM ¿A quiénes te referís con el ‘nosotros’?

A los docentes. Había docentes con los que andaba bien, éramos horizontales, que es lo que se decía que tenía que ser el taller; pero el verticalismo era una práctica cotidiana que se discutía fuera de la Escuela, y a veces a los gritos adentro.

NZ Además de la Comedia del Arte, ¿tenías algún otro referente teórico teatral para trabajar *La cuestión de los arlequines*?

Y sí. Creo que Bertolt Brecht; todo lo que fuera el circo y todo lo que tuviera que ver con la acrobacia, la cuestión del cuerpo. Eso ya no lo manejaba diciendo “hay que hacer esto, hay que hacer lo otro”; pero sí lo podía hacer a través de los docentes, cuando hablábamos con ellos.

NZ ¿Qué retomabas de Brecht: la metodología, la pedagogía, el concepto de la política en el teatro, el distanciamiento?

El distanciamiento. Fundamentalmente el distanciamiento. Y una cosa que para mí fue muy interesante... Vuelvo a renegar en contra de esta memoria mía... Estoy en la relectura en este momento, quiero reactualizar esto. Hay un libro, *La estética teatral*—tengo un librito que perdí pero debe estar entre mis baúles— lo tengo todo anotado a Brecht; es donde él hace un trabajo muy interesante entre el teatro y el pueblo, el arte y el pueblo que a mí me sirvió muchísimo, e hice una especie de traducción casi directa, fascinada, mientras leía sobre el tema que me ocupó durante muchos años, que fue la literatura para chicos. Es decir, todo lo que Brecht habla en relación al pueblo y el arte es muy aplicable al arte de los niños, que además tiene muchísimo que ver con la educación por el arte, porque Brecht es fundamentalmente un educador. No quiero decir en absoluto que la finalidad del arte sea educar. Pero creo que todo buen arte, educa.

NZ ¿Y en qué sentido ponés en práctica el distanciamiento dentro del Departamento?

Era difícil, era difícil porque creo que no... Eso lo pueden haber logrado algunas personas. Grupalmente, no... Aún creo que hay docentes que no han llegado a saber nunca qué es el distanciamiento. Al distanciamiento lo puede entender un artista, un profesional que se haya mirado mucho por dentro, que haya realmente decidido verse. Creo que distanciamiento implica mirada. Para eso no es necesario ser un intelectual. Los chicos ven y ven más de lo que nosotros creemos, y saben hacer eso, muchos. No tiene que ver con el grado de formación intelectual, sino con una disposición para ver, que es lo que precisamente hay que educar: potencialidades del ser humano que no funcionan solamente por vía intelectual, pero sí quizás por el camino de que la persona pueda tener muchas oportunidades de elegir y de ir haciendo, o decidiendo no hacer. Esas personas, alumnos o docentes, llegaron a comprender lo que era el distanciamiento. Y uno lo veía en la acción... Uno puede escribir cuarenta libros sobre eso, pero no lo vamos a entender porque pasa por lo sensible. Yo no me distancio intelectualmente de las cosas, tiene que ser por otras vías además, o primero, quizás...

NZ Recuerdo que el distanciamiento era un concepto que política y culturalmente se había incorporado a la práctica de un nuevo teatro, de un teatro político, un teatro de vanguardia que respondiera a valores de la revolución cultural, social y política. ¿Tenés recuerdos de cómo se utilizaba este concepto en la creación de la puesta?

Sí, creo que hay dos cosas. El tema del distanciamiento como método, es decir, tomar el distanciamiento histórico, por eso tomamos la Comedia del Arte. Para mí otra muy buena forma de distanciamiento era el humor, y el humor a través de lo corporal. Por eso insisto, aunque

parezca un poco obsesiva, pero veía que solo a través del concepto las cosas no podían ser. Sabía que podía salir mucho más rápido por el otro lado. Por eso digo que hay personas que aunque no hubieran entendido absolutamente bien las lecciones sobre Brecht que se les daban, podían distanciarse. Y a lo mejor otras personas que habían analizado la obra de Brecht, no lo lograban por la sencilla razón de que nosotros podemos acordar con el concepto, pero de ahí a lograrlo en la acción personal, hay una diferencia. La tarea teatral, en este caso, no era solamente poner en práctica reglas sobre la política y el arte, sino que todo eso tenía que pasar por el aspecto sensible. Y no hubo tiempo, ni ámbito, ni mucho laboratorio para que un alumno nuevo pudiera hacerlo.

AM En esta percepción tuya de lo que es el distanciamiento me parece que estás en el campo de lo poético. ¿Implementaste técnicas teatrales en relación con la poesía?

Para mí, lo poético fue siempre una forma de hacer funcionar el lenguaje, no fue un género literario. Creo que una novela puede estar hecha con elementos poéticos, por lo tanto nunca me hice problemas por esto. Lo que sí me interesó mucho, y fue una labor solitaria. Repito, esta experiencia duró muy poco tiempo. Me gustaría mucho precisarlo, pero no tengo en este momento los elementos, pero creo que no llegó a durar un año completo [se refiere al Taller Total en el Departamento y a su implementación solo en el año 1974]. Por lo tanto, todas mis ideas no pudieron ser llevadas a la práctica con el tiempo necesario. Lo que sí creo, es que hacía una labor solitaria buscando temas. Me acuerdo que una de las peleas era que no salía nada y había que responder al plan: “Laura, ¡sentate y tené ideas!”, pero eso tendría que haber sido el resultado de un proceso. Estaba desesperada, llegué a enfermarme por este tema. Me acuerdo de las presiones. Llevaba un tema cualquiera... Porque buceé primero en la literatura, busqué cosas de Ítalo Calvino,

del mismo Brecht, cuentos de la cuentística argentina hasta que después, un buen día, me di cuenta de que tenía que trabajar con lo que tenía, no había otra.

AM Quiero precisar un poquito, leías los cuentos de Calvino...

Leía los cuentos de Calvino y me encontraba con que “¡ah! no, esta idea no les va a gustar porque acá dice tal cosa, y entonces desde la parte política puede ser interpretada como...”

AM ¿Tenías presiones, digamos, ideológicas?

Totales, totales, totales... Llegué a desesperarme por eso.

AM Entonces, ¿la lectura era guiada?

Sí, muy fuerte, muy fuerte y muy unidireccional, y esa era la parte que más me reventaba.

AM ¿Pero eso venía del plantel de los profesores, de los partidos políticos, de los intelectuales?

Mirá, creo que estábamos todos entongados un poco en lo mismo, pero había quienes eran un poco más amplios, y quienes no. En el plantel había de todas las gamas, te diría que había hasta para hacer chistes de gallegos. Y estábamos los que, al no hacer chistes de gallegos, estábamos en contra, y eso fue muy feo. Allí fue donde instalé mi pelea, o nuestra pelea, porque había varios de nosotros que pensábamos y sentíamos más o menos lo mismo y acordábamos con menos esfuerzo... Pero siempre la barrera de la mente cortita: “Cuidado, porque si vos llegás a decir así, se puede interpretar que eso es reaccionario”. La idea de izquierda y derecha, popular, no popular, elitista, reaccionario, demasiado intelectual... una de las peleas que tuve fue esa. En un momento

dado tuve que parar la mano medio a los gritos y hacer la diferencia que había para mí entre la ignorancia, el error y el santo pueblo. Así fue.

NZ En ese momento, en el año 74, en el Departamento de Teatro se hicieron dos grupos emulando el Taller Total de Arquitectura. Uno de los grupos produjo *La cuestión de los arlequines*; el otro, trabajó con *Antígona Vélez de Marechal*. ¿Tenés recuerdos de eso? ¿Participaste de algún modo en esa producción?

En *Antígona Vélez* no, no nos daba tiempo más que para uno. De manera que trabajé con *La cuestión de los arlequines* y eso es lo que quería decir, que para mí, para zanjar todas estas durezas que se planteaban entre nosotros, una de las maneras que encontré fue plantear un mecanismo general: es decir, teníamos como base a Brecht, la Comedia del Arte, el desarrollo del cuerpo, la expresión poética de determinadas cosas (no íbamos a tomar un cuento). Cada grupito iba sacando su pequeño *sketch*, porque fue eso. Entonces, ¿cuál es el ensamble? Lo que pensé era hacer una gran parábola con una maquinaria de producción que estaba toda formada por arlequines. Fuimos motivando despacito a la gente. Ahí sí hubo trabajo personal. Mío y del docente. No idealizar tampoco lo que salió del grupo, porque el grupo estaba muy verde, muy incipiente. Hizo lo que pudo un grupo de esa edad, de ese tamaño.

Probablemente era un juego. Entonces, ahí estaba la idea, el aparato donde de pronto se paraba la producción y había que resolver el problema, la madeja; y traté de expresar eso a través de lo que nos estaba pasando en el taller. Y cada arlequín era una pieza de ese aparato, y cada grupito de arlequines era un sistema que formaba un engranaje del gran sistema, por eso se llamaba *La cuestión de los arlequines*. Creo que planteamos la cuestión del taller de arte, de la Escuela de Artes.

NZ ¿Te acordás del final de la obra?

No, sé que fue muy discutido. Había tres finales. Ahí estuvo parte de mi pelea y creo que muy compartida con dos o tres personas, o más. Cuando empecé a ver con claridad qué era lo que había salido... Eso era el taller: éramos nosotros y el sistema de trabajo, cosa que no vio todo el mundo.

AM ¿Se podía interpretar como una especie de correlato de la propia experiencia vital en esa etapa de la institución?

Me di cuenta después, incluso, creo que me estoy avivando hoy de algunas cosas, ahora que hablo. Voy a buscar ese texto porque sería muy importante que apareciera. No sé qué quedó registrado. Pero observé que era imposible que este proceso y sus tropezones y sus soluciones pudieran tener un solo final. Entonces, como era un proceso que no estaba terminado, me pareció correcto –lo hice muchas veces con obras mías– poner tres alternativas, porque finalmente no sabíamos cómo iba a terminar ese proceso y por lo tanto tampoco la obra. Y creo que las alternativas eran: una, donde los arlequines se resignaban a una situación; otra, donde rompían el esquema y hacían otra cosa; y otra, donde... ¿cuál sería la otra?, ahí sí que me quedé, no me acuerdo.

AM En el 74 estaban trabajando con una obra en donde la cuestión era resolver problemas, ¿cómo ves hoy esa cuestión de los arlequines dentro de la institución, y la vida política y social de Argentina?

Sí, te digo que cada vez soy más fanática del sistema del taller. Por un lado, soy feliz y por otro lado, me siento solitaria estructuradora de talleres, donde precisamente uno lleva a los alumnos en la parte creativa, a hacer lo que vos enunciás. Creo que no hay ámbitos donde podamos hacerlo. No sé si en la universidad, estoy afuera del ámbito de la universidad, desconozco, pero mucho me temo que por razones obvias,

lógicas, por lo que ya conocí, por el presupuesto que sé que existe para educación, sea un poco difícil poder implementar este tipo de talleres. Sé que en Buenos Aires en algunos lugares hay talleres de escritura, pero este tipo de taller donde haya un plantel, un equipo estructurado, no sé hasta qué punto puede llegar a tener cabida, a ser contenido por la universidad actual. Eso quizás lo puedan contestar más ustedes que yo. Ojalá existiera, me encantaría, soy una añorante total de la interdisciplina, del lugar del arte, del arte más la reflexión y de la concreción en obras. Sobre todo de la concreción en obras. Creo que eso enseña más a un alumno que estudiar setenta mil libros.

AM Tu rol en relación con el Departamento de Teatro, esencialmente, fue por la cuestión autoral. ¿Qué harías si te invitaran a hacer un taller en el Departamento hoy? ¿Sobre qué ejes lo establecerías?

Me inserté en un proyecto que no era mío, creo que en esto empezaría por lo más chiquitito: tratar de llevar a la gente a ver qué tiene para decir—si es que se quiere producción de grupo—y, por otro lado, enseñar a narrarlo, hacer ver que estamos narrando todo el día.

NZ En tu recuerdo, en tu relato, no has utilizado la expresión creación colectiva que, en esos momentos, tenía mucho peso. ¿Lo has hecho ex profeso?

Lo que pasa es que no sé, por ahí fue como se decía en mi antigua formación católica: restricción mental, tragarse parte de algo que uno no sabe si es verdad o mentira. No creo mucho—por lo menos en la proporción en la que se hablaba antes—en ese tipo de, entre comillas, democracia. Creo que la expresión creación colectiva tiene una gran carga. Habría que definir qué significaba, qué significa y qué significará. En aquel momento había una gran efervescencia. Retomando el hilo

de una de mis disidencias, que era lo populista a ultranza, se pensaba que cualquier cosa que decía cualquier persona podía convertirse en un acto creativo. Yo creo que está dentro de las leyes del sentido común repensar eso; nunca creí en eso, porque tienen que darse una serie de circunstancias. En primer lugar, una creación colectiva implicaría un grupo, es decir un accionar de grupo, una forma de actuar donde cada cual pondrá su grano de arena, pero, necesariamente, tiene que existir la instancia de elaboración y de estructuración del acto creativo. Eso creo que puede lograrse. Lo que pasa es que no como se creía en ese momento, que todo el mundo espontáneamente abría la boca y ya salía un creativo globo azul que se sumaba al resto, y formaban la obra. Entonces, también estaba en juego cuál era el criterio de creatividad, de creación, de obra, de arte. Creo que una cosa es la cuestión de la expresividad, la posibilidad de expresar. Otra instancia es poder elaborar esa cosa expresada y, de esa elaboración, hay una tercera instancia que es que se transforme o no en una obra. Eso implica condiciones muy especiales, personas, organizaciones, madureces, estudio, trabajo y tiempo. Y todo eso no se conjugó en este taller. Creo que lo que se hizo, sí fue una muy buena punta, con todas las disidencias en el medio, pero fue nada más que el diseño.

AM ¿Podrías explicar un poco más la distinción que hacés entre lo colectivo y la creación respecto del taller del que participaste?

Pienso que, cuando se arma un taller de esas características, hay que sopesar muy bien, primero, la creatividad... Es decir, desde ya hay que empezar a entender que dentro del grupo hay categorías. Mal que nos pese, está el que sabe más y el que sabe menos —cosa que no se aceptaba en ese momento—; el que vivió más y el que vivió menos; el que ve más, el que vio menos; está el rubio y está el morocho; el que trabaja y el que no; etcétera, etcétera. Es decir, hay diferencias. Si nosotros no

aceptamos que en los grupos existen diferencias, mal se puede configurar ese grupo como tal. Creo que un grupo se puede configurar en la medida en que tengamos todos muy en claro cuáles son las diferencias y las semejanzas, las cosas que comparten sus integrantes. Esto que estoy diciendo es una perogrullada, nada más que el resultado de una práctica de taller de años. Eso pasa en cualquier parte donde uno funciona con grupos. Si además pretendemos que, de ese grupo, salga una cosa creativa, tenemos que saber qué es crear, cómo, con qué va a crear cada uno, qué aporte hace el que crea. Porque si no, corremos el riesgo de confundir que cuando alguien da una idea, ya esa idea pasa directamente, sin elaborarse, a ser obra.

AM Recién, cómicamente, te referías a un dicho que sentías mucho: “Laura ¡tenés que tener ideas!”, canon típico de comprensión del autor. ¿Te costó revertir esa noción de autor que estaba entendida culturalmente, y modificarla para poder trabajar autoralmente con un grupo?

Es que había varias ideas de autor. Creo que es uno de los tiempos que no nos dimos en este taller, sobre todo los docentes. Siempre pensé que estaba el docente, que tenía los instrumentos y debía dárselos al alumno, y receptor del alumno lo que el alumno traía. En ese momento había varias ideas de autor, nunca nos pusimos a ver qué era un autor. Lo que no se quería era que uno escribiera la obra y los demás la actuaran. Eso no se quería, pero tampoco se decía.

AM ¿Se quería redistribuir el rol de autor en todos?

En todos. Entonces, una alternativa que creo posible, es la de ir tomando lo que traen. Ver qué nivel de elaboración tiene el grupo con eso que traen, y el autor, que conoce la técnica, transmitirla o tomar directamente esa materia prima y resolverlo en el papel.

NZ ¿Había algún debate que vos recuerdes, alguna propuesta temática que respondiera a alguna razón política, que fuera impuesta al trabajo?

No eran imposiciones políticas, porque mi inserción no implicó el cumplimiento de un *full time*, y ese fue un problema también. Paso a explicar esto porque es importante: a muchos se nos contrató por tantas horas semanales. Sin embargo, vivíamos en estado de asamblea y discusión, si no era por una cosa era por otra; así que, en lugar de cumplir las seis horas, ¡cumplíamos novecientos noventa! Vivíamos en la Escuela. Llegamos a un estado de energúmenos en determinado momento porque estábamos cansados: cansados los unos de los otros, cansados de problemas, no podíamos pensar. Cuando sentía que ya no podía pensar—como les dije, mi cuerpo siempre fue un poco mi radar—y que mi cuerpo se caía, tomaba mi cartera y me iba. Además, era un mundo muy especial, era un mundo de gente que no hacía vida familiar, eran personas que de alguna manera vivían solas y eran muy libres en sus horarios. Yo tenía una familia tipo, tipo. Tenía chicos chicos y, además, siempre tuve un criterio importante además de lo creativo, porque, volados éramos todos pero, un poco de cable a tierra no venía mal. Tenía un sentido de la justicia en el trabajo: si me contratan por determinadas horas y me pagan determinadas cosas, yo no puedo vivir en estado de problema, sobre todo cuando me lo crean los demás. Hago esta larga explicación porque me retiraba de algunas cuestiones, y volvía fresquita, entre comillas, cada vez menos creo, pero volvía al poco tiempo con alguna idea nueva, que generalmente rebotaban, pero tanto no se me debe haber rebotado finalmente, porque las cosas no salieron tan en contra de mi gusto. No quiero ser tan personalista, porque en esto me sentí muy apoyada y muy acompañada por Nora [Zaga] y por Mabel [Piccini], también por la Negra Cena [María Teresa Domínguez de Cena], Nelly Videla y, en algunos aspectos, por Juan

Carlos Lancestremère, por [Juan Carlos] Gianuzzi y por otra gente que seguramente me va a quedar en el tintero, y parte de los alumnos. Creo que sí había un personalismo en esta organización. Mery [María del Carmen Blunno] era la directora [del Departamento de Teatro], era una verdadera líder y, en ese sentido, vivía recaudando huestes para determinadas ideas. Mery es una persona muy inteligente y obcecada. Cuando cree que algo es justo y serio, va a dejar su vida en eso. Y eso, en un lugar donde aparentemente existía la horizontalidad pero no era así, se veía el verticalismo de la directora. Se veía y se sentía, no solamente en lo institucional; no es eso lo que pesaba, quizá una fuerza muy arrolladora que a mí, particularmente, me podía. Llegaba a un punto en que se me cerraban los oídos, no escuchaba más, me tenía que ir. Y las imposiciones existían y también hay que decirlo con toda justicia que me avenía a determinadas imposiciones, hasta que veía que era imposible hacerlo. También está el ensayo y el error. Pero, por ejemplo, uno no puede estar trabajando con la sensibilidad de la gente, sacando lo que la gente tiene para poder hacer una cosa artística, y a la vez decirle “vos tenés que sentir tal cosa, y tenés que decir tal cosa”. Entonces tenés que trabajar siempre con el poder, el oprimido y el opresor, ya en lo más particular, el señor y el lustrín, el éxodo, la madre que le mataron el hijo, bueno, tantas cosas... monotemáticas. Porque, finalmente, de alguna manera pude diluir todo eso con *La cuestión de los arlequines* a través de un mecanismo más metafórico con la mostración corporal de un sistema.

Lo que recuerdo, que lo vi una sola vez, a mí me dejó tranquila en el sentido de que no dije “¡ah! esto hice yo, no, no, ¡esto hicimos!”. Acá estamos viendo lo que de alguna manera quería ver.

AM ¿Te sentiste parte de una producción, de un grupo?

Sí, me sentí como una docente de ese grupo. No sentí que eso fuera una obra para llevar al Teatro San Martín, seamos claros, creo que fue un lindo trabajo final de una propuesta, y que para mí era como un trampolín. De ahí había que pensar ya en otras cosas, pero creo que también hay un marco de mucho miedo que nos hacía apreciar muchísimo todo el logro de ese momento. Estábamos todos con mucho miedo.

NZ ¿A qué te referís con lo del miedo?

Y empezaban las Tres A, era un momento de muchas dificultades políticas, de mucha represión.

AM ¿Podés ver, ahora, señales que en ese momento se daban de lo que iba a ser la represión en el Departamento de Teatro, en tu relación con la actividad teatral?

Sí, sí, yo veía actitudes, no entre nosotros, pero sí actitudes de asamblea que me daban mucho miedo. Conocí casos de asamblea de gente de teatro a las que yo no fui, pero que me contaban que la gente iba con armas, etcétera. Y todo lo que estaba pasando en Córdoba. Siempre pensé que fue un error pensar solamente en términos de Facultad de Filosofía, nunca lo pensé así. Eso me valió muchas diferencias con todos mis amigos y quienes me rodeaban, porque siempre veía el problema un poquito más grande. No sabía bien cuál era, pero fue así como sentía.

NZ Entonces, ¿avizoraron el cierre del Departamento de Teatro?

Sí, sí. La obra se dio una sola vez.

AM ¿Por qué? ¿Te parecía que había resistencia, indicios que señalaban que eso iba a ser reprimido?

Bueno, de hecho ya era peligrosa cualquier cosita que se dijera. Creo que nosotros nos decíamos “de izquierda”, desde nuestra mirada, adentro de la Facultad, porque todavía, un poco inocentemente, creíamos que la Facultad [Escuela de Artes] nos protegía. Pero fuera de ese lugar no se podía. Yo ya había tenido personalmente problemas bastante serios en otras partes.

NZ ¿Pensaban poner *La cuestión de los arlequines* en algún otro espacio que no fuera el universitario?

Sí, se había pensado en buscar ámbitos barriales. Se pensó en el estadio de fútbol. Sacarlo, hacerlo en lugares abiertos. Por eso, justamente, carecía bastante de texto el trabajo, era una cosa más visual.

AM En relación con eso, ¿había una necesidad de cambiar las formas de expresividad corporal del teatro en el grupo, en tu trabajo como docente?

Fue mi primer planteo, en el que concordamos mucho con Nora [Zaga] y con la Negra [María Teresa Domínguez de] Cena, fundamentalmente. La relación con la Negra Cena para mí fue muy importante: venía trabajando corporalmente con ella y además, cuando se me planteó el proyecto dije: “Comedia del Arte”, porque no quedaba otra. Ahora sí podemos decir que se pensaba en un gran público al que se le pudiera transmitir directamente algunas ideas simples y lindas.

AM ¿Un público popular, entre comillas?

Se pensaba en circo, se pensó en toda esa idea... Pero también se pensó en la danza y en toda la elaboración, no solamente payasesca, del asunto, siguiendo los lineamientos de la Comedia del Arte, que fue una cosa

maravillosa en su evolución histórica. Como yo había peleado bastante con el teatro para chicos, tenía entre ceja y ceja una imagen que quería abolir, que se me presentaba siempre que me encontraba con algunos actores, y que eran ciertos tics, ciertas maneras de actuar. Por ejemplo, el actor o la actriz que se para arqueando un poco el cuerpo, abriendo las piernas, flexionando un poquito las rodillas, arqueando los brazos como alas de gallina y las manos también semiabiertas... Es un modo, es uno de los tics con los cuales los actores parece que quieren convencer al público niño de algo, y no sé de qué, pero así se presentan, ese es el esquema. Entonces yo dije “no, lo que hay que darle al cuerpo es toda la agilidad que tiene el dibujo animado”, sin olvidar lo visual, la TV, el cine...

AM Dijiste que habías pensado la obra en función de canchas de fútbol, de barrios... ¿Qué significaban para ustedes esos espacios cuando estaban produciendo la obra? ¿Y cómo los determinaban en el trabajo y en las búsquedas?

Puedo hablar más por mí... No recuerdo... pero no llegamos a hilar tan fino. Desgraciadamente, los problemas cotidianos de las cátedras nos llevaban a otro tipo de discusiones más que a eso, que era lo que a uno le interesaba de fondo. El espectáculo tenía como treinta personas—no sé si llegaban a las treinta—; esa era la idea, un poco por necesidad y también para armar este aparato, esta estructura que se quería mostrar del gran sistema de producción... No me acuerdo cuántos quedaron. Entonces los alumnos fueron divididos en grupos. Había bastante gente que sabía moverse. Creo que algunos ya venían con *training*. Porque ese es el problema, también acá había una especie de entrecruzamiento de niveles. Yo pensaba que a nivel de lo espacial, tenía que ser posible aprovechar cualquier espacio que se brindara. Por supuesto que si se podía hacer en las mejores condiciones, mejor. En aquel momento

todavía no existían los grandes escenarios que podemos ver hoy en un recital. Eso hubiera sido mi sueño. Espacio amplio y comunicativo. Sí. Y para mí faltaba lo que faltó siempre: la cuestión musical.

AM Pero tenían a la gente de Canto Popular, ¿nos los convocaron para este espectáculo?

No sé. Con respecto a esa parte sí que no sé qué pasó. Pero la música no funcionaba.

NZ Dentro del Departamento de Teatro no hubo un trabajo en ese sentido. Canto Popular existía fuera del Departamento y no se incluyó.

Me da la impresión de que Canto Popular todavía no había llegado a ser, en ese momento, el Canto Popular que fue luego. Debe ser por eso. Pero para mí la carencia de lo musical fue siempre importantísima. Pero no recuerdo qué pasó, lo musical acá quedó como secundario, a pesar de que en el espectáculo había canciones. Entre las cosas que se recogieron había cuartetos, letras de canciones, esas cosas...

AM Además de cuerpo y espacio, otra palabra clave en nuestra investigación es “saber”. Antes dijiste que había distintos niveles de saberes dentro del grupo de estudiantes, y también por lo que conozco, entre los docentes. ¿Cómo se conjugaban en el grupo y la producción esos distintos niveles de saberes?

Era muy difícil, porque en mi relación como docente, más que el bagaje de saberes o la cantidad de saberes, era la mayor o menor flexibilidad ideológica o metodológica que pudiera tener el docente. Había docentes que podían saber montones de cosas, pero lo que sabían no venía a cuento de lo que nosotros queríamos. Donde, de pronto, la profesora sentada daba una clase sobre un autor y punto. Pero que tampoco,

creo, se habían enganchado con el proyecto desde ningún aspecto, ni ideológicamente, no simpatizaban, me parece. Por lo tanto, eso creaba una distancia. Con respecto a los alumnos, la queja que puedo tener de aquel momento, es la que hoy se tiene cada vez más con respecto a los alumnos, sobre todo, los ingresantes. Me acuerdo que en un momento dado había estado hablando de Molière, y les había hablado de una persona que se había apoltronado en tal lugar, y la actitud de los alumnos era reírse porque no habían entendido la palabra apoltronar. Aquí hay una suma de cosas: una, la carencia del saber; otra, la actitud de reírse del que dice lo que no sé; y la tercera, si estamos hablando de Molière y no sé lo que quiere decir apoltronarse y además me río de lo que no sé, no de mí, sino del otro, es una actitud difícil, que hay que resolver, corregir, educar. Y con eso me encontré; y bueno, nos encontramos todos.

NZ Afectivamente, ¿qué te deja la experiencia que tuviste?

Siento una gran contradicción. De cualquier manera, siempre que me acuerdo de la Escuela de Artes a esta experiencia la recuerdo con alegría, y me gusta. Este ha sido un viaje para mí, sí como dije hoy, el túnel del tiempo... recordé cosas que había olvidado, ¡y las que me voy acordar a partir de acá!

Siento que fue un momento personal y para algunos con los que trabajamos, muy bueno. Rescato que me dieran la gran posibilidad de acercarme a la interdisciplina, a colegas y amigos que quiero muchísimo. Un lugar en donde pude hacer un muy buen intercambio. En aquel momento creo que salí medio espantada de la experiencia, pero, a medida que fue pasando el tiempo, tiendo como a guardar las partes más negativas, y quizás hoy lo vería de otra manera: como algo que necesariamente tiene que suceder para que uno pueda elaborar una cosa tan diferente o tan nueva o, no sé si diferente o nueva, pero, por lo menos,

una propuesta distinta en un marco difícil, medio duro como es el de nuestro país, que aparentemente es muy libre para un montón de cosas—o nosotros nos creemos muy libres para un montón de cosas—y los más libres a lo mejor seamos los que nos cerramos la puerta. Eso hay que pensarlo.

AM ¿Sentís que hay huellas de tus actividades en el Departamento de Teatro en lo que hiciste luego en tu vida?

Grandes huellas. Yo aprendí a aprender y aprendí a enseñar. Aprendí a intercambiar y aprendí a defenderme.

Norma Basso

Llevar lo popular de una manera enaltecida y enriquecida,
y con un gran respeto por el público.

**Entrevista de Cecilia Curtino (CC), Adriana Musitano (AM)
y Nora Zaga (NZ). Córdoba, Centro de Investigaciones, FFyH.
15 de setiembre de 1999.**

CC Bueno, van las primeras preguntas... ¿Nos contás cuándo se crea el Coro Universitario? Para nuestra investigación es importante también que cuentes cuándo te incorporás como directora del Coro.

El Coro Universitario fue creado... en 1942 por el maestro [Alberto] Grandi, respondiendo al llamado a todas las facultades: era un coro de toda la Universidad... Y conocí a la gente que cantó en ese coro—al principio y mucho más tarde—y algunos de ellos eran coreutas del Coro de Cámara [de la Provincia de Córdoba] o habían seguido cantando en espacios importantes, ya que ese Coro fue un gran semillero de vocaciones de canto cuando todavía la actividad coral en Córdoba era bastante incipiente. En esa época, el 42 es realmente muy lejos ¿no?... No puedo decir mucho de esa época porque yo nací en el 42 (*risas*)... Entré como adscripta a la cátedra de Dirección Coral que tenía César Ferreyra en el año 66 y era una especie de Asistencia de Dirección que duró tres años hasta el 69. Cuando por problemas que tuvo César con la Universidad—por una licencia que no le dieron y qué sé yo...—renunció y bueno...

Dudé bastante en tomar el cargo porque había de por medio una cuestión que estaba poco clara con él, pero finalmente fue él quien me dijo: “No, no... la sucesora natural sos vos, tenés que tomarlo”.

Entonces, en el 69 entré con el cargo de Directora Interina y no se concursó jamás, se hacían contratos anuales, los que se renovaban. Estuve siete años, hasta el 76, hasta el 24 de marzo del 76, donde no me dieron ni siquiera la comunicación de que no estaba renovado mi contrato, pero ya lo sabía... evidentemente.

En el 69, cuando tomo el Coro, ahí es un momento de una gran ebullición social, política, el Cordobazo, todo el estudiantado estaba muy motivado... Era la época de la bella utopía ¿no? La gente daba su psión, su pensamiento, muchos hasta su vida dieron por las nuevas ideas, por los cambios sociales, que fueron muy, muy fuertes en ese momento. Y al mismo tiempo la ambición de hacer bien la música, de celebrar la poesía en la música, de hacer un trabajo artístico y cultural válido. Dirigí el Coro entre el 69 y el 76, con una interrupción en noviembre de 1972 hasta julio de 1973. Interrupción debida a que en un acto académico, por un Congreso Internacional de Pediatría, nosotros teníamos que cantar—no sé cuántas canciones, doce o trece, americanas, en general—y la cuestión es que como los discursos fueron muy largos nos dejaron cantar cuatro nada más. Entonces, cantamos cuatro canciones de las cuales una fue la “Tonada a Manuel Rodríguez”, con letra de Neruda, que se refiere a un guerrillero de la independencia de Chile, en la época de San Martín, a quien se le llamaba “el guerrillero” y además decía: “En Til Til lo mataron los asesinos...”, y eso ocurrió tres meses después de la matanza de Trelew. Muchos de los coreutas insistían en que pusiéramos esa canción. Yo dije: “Bueno, de todas maneras se sabe muy bien que es letra de Neruda, que se habla de un guerrillero de la independencia que fue colaborador de San Martín y...”. Pero la forma en que el Coro lo cantó fue tal que produjo un silencio terrible en las autoridades que

estaban sobre el escenario, entre las cuales estaba el General Ochoa, Jefe del Tercer Cuerpo de Ejército en ese momento, y en la sala había médicos, docentes, y también muchos estudiantes. Entonces, silencio sepulcral: esa era la escena en la que estaban las autoridades que se miraban entre sí, y la gente joven se paró y aplaudió de pie. Eso me valió (*risas*) ser echada de mi cargo por razones de servicio, sin que pusieran ninguna causa en particular. Pero como era contratada, interina, cuya estabilidad no estaba probada, pudieron hacerlo. Esto causó un enorme revuelo en toda la universidad y en los diarios, en los medios sindicales—en aquella época todavía no se echaba a la gente como después se echó masivamente, del 76 en adelante—y se produjo un escándalo. Y la gente que venía de viaje en avión había leído en *Clarín*: “Texto de Neruda causa exoneración de profesora en Córdoba”. Había llegado hasta la prensa de Buenos Aires. Y hubo movilizaciones, reclamos; peleaba con abogado para ganar y enseguida me puse a pelear apoyada por el sindicato también. Ese momento, noviembre del 72, estaba muy cerca de las vacaciones de verano y de la apertura democrática que venía con las elecciones. ¿Fueron en mayo las elecciones? Sí, cuando se eligió a Cámpora, ¿o marzo?

AM Febrero, marzo...

Marzo, claro, las elecciones fueron en marzo y asumieron el 25 de mayo.

Entonces, creo que eso fue el día de Córdoba... ¿es el 6 de julio?

AM ¿Asumieron?

No, hicieron un acto de desagravio en el Salón de Grados de la Universidad donde el Coro cantó y me dieron una resolución del Rectorado sumamente encomiástica de mi heroico... (*risas*) rol en las Juventudes de América y toda una cosa que no sé donde está porque la perdí. Hubo

cantidades de movimientos, allanamientos, papeles que se perdieron, viajes, desplazamientos, y no sé donde quedó.

AM Seguramente lo podemos encontrar en el Archivo de la Universidad.

Puede ser. Y creo que fue el 6 de julio, el día de Córdoba; así que fue una reincorporación muy linda y retomamos la actividad, por supuesto, con el Coro, que ya era una actividad un poco mal mirada; después de ese concierto, de esa actuación en el Salón de Actos cuando cantamos esa tonada, nos íbamos a barrio Los Naranjos a cantar temas populares—creo que estaban los curas del Tercer Mundo ahí... estos curas revoltosos, ni me acuerdo de los nombres— pero ahí completábamos y ya hacíamos una política diferente. Dije “no puede ser que el Coro Universitario esté haciendo nada más que presentaciones académicas o conciertos muy formales, es necesario difundir su actividad e ir a lugares donde no se canta, donde la gente no conoce la música coral”. Y así empezamos a hacer conciertos en barrios alejados, generalmente movilizadas por gente trabajadora de izquierda de distintos sectores. Tratamos de que no fuera nunca una cuestión partidaria en particular y sí una cuestión ideológica, una proposición, una manera de hacer el arte con un para quién.

CC Según lo que decís, podrían señalarse dos etapas del Coro en los 70. Una primera, que llamás “más académica”, y otra diferente, con respecto a los espacios en donde actuaba el coro, ¿esa a qué público estaba destinada y cuál era el repertorio?

En realidad la línea empezó casi cuando me hice cargo en el 69 y fuimos invitados a un festival de coros, en Mendoza. Y ya hubo un problema porque los muchachos estaban alojados en un cuartel... hicieron

algunas protestas con respecto a las normas disciplinarias (*risas*). Ya se empezaba a ver que el coro de Córdoba era un coro muy revoltoso.

CC ¿Y el repertorio?

Entonces teníamos un repertorio clásico —del Renacimiento, el Barroco, románticos— generalmente a capella. Hicimos algo con orquesta, sí, con pequeños grupos instrumentales también y un repertorio popular, donde había ya una generación de arregladores entre los jóvenes músicos, entre otros el Gaucho [Leonardo Waisman].

AM ¿Waisman?

Sí, Waisman, fue Asistente de Dirección, hacía arreglos... Yo hacía arreglos también. Bueno, estaba el Caio [Carlos] Viale; gente que se movía en ese momento para adaptar a la música coral un repertorio popular folklórico, de valor, con buenos textos. Y eso continuaba aquello pionero, ese movimiento de la época de Guastavino, Boero, de toda esa generación de músicos de los años 30, 40, que produjeron música folklórica adaptada para Coro. Pero eso nos parecía viejo a nosotros... Pese a que hay cosas de Guastavino que son maravillosas, de Ginastera hemos hecho también; había que actualizar el repertorio y verter en estilo coral las canciones que cantaba la gente... De Atahualpa Yupanki... de mucha gente ¿no?

CC: Recién dijiste “lo popular”. Leí un artículo de La Voz del Interior de 1974 donde informa que la gente de Canto Popular estaba organizando el Primer Encuentro Nacional de la Canción Popular. Allí se define y discute sobre lo que se entiende por popular. ¿Qué era lo popular para el Coro Universitario?

Justamente era la posibilidad de dar una forma más elevada, en el sentido de más compleja, y hacer arreglos corales a cuatro u ocho voces de

un tema cantado con una voz y una guitarra. Significaba una versión más elevada —en el sentido del trabajo musical— y, que al mismo tiempo, estuviera hecho con la voz, para que la gente se identificara —los que cantan y los que escuchan— con ese patrimonio sobre todo folclórico.

En aquella época con Canto Popular [movimiento cultural y político de Córdoba, 1973-1976] criticábamos la vulgarización masiva y con fines comerciales que hacían los cuartetos, que ya entonces ganaban mucha plata y tratábamos de instaurar lo popular con un trabajo de recreación y reelaboración... En Canto Popular había muchos grupos diferentes y solistas, y el único coro que, como tal, estuvo, fue el nuestro, porque nosotros desde antes de la creación de Canto Popular estábamos ya en esa movida. Considerábamos que lo popular debía estar muy bien hecho y ser de lo mejor. Entonces, llevarlo justamente a los auditorios que no tenían la posibilidad de esa música, siempre guardando una primera parte del concierto a lo clásico, porque también considerábamos que esa música tenía que ser conocida, justamente, por los que no tenían posibilidad de acceso.

CC En relación a los cuartetos, alguien podría haber dicho que lo de ustedes era elitista, ya que la gente puede reconocer lo popular en las letras y el ritmo del cuarteto. ¿Era popular trasladar cierta literatura, y hacer cantos corales, por ejemplo, con letra de Neruda? Sí. Había siempre una idea de una cierta elevación, en contra de la vulgarización masiva que generalmente contenía fines comerciales. En realidad, nunca me gustó la música de los cuartetos, pero no es que estuviera en contra particularmente del estilo o de la diversión de la gente que bailaba con el “chunga, chungu, chungu”. No, sino de que era una fuente de extraordinaria ganancia para ellos, haciendo una música realmente fácil —en el mal sentido— y evidentemente ese es el gran tema del consumo. Cuando se quiere una cosa para el consumo masivo

se la abarata mucho y la calidad también baja. Eso siempre pasó desde la aparición de la sociedad de consumo, siempre pasó. Digo “elevación” y no sé cómo decirlo... La cosa es que fuera de carácter artístico, sin ninguna intención comercial, de ningún tipo. Incluso, me acuerdo de todo lo que hacíamos, si bien yo estaba pagada para hacer los ensayos... ¡cuántas cosas de más hacíamos! Ensayos, conciertos, ¡un ir para acá y para allá! Nunca pensé que tenía que reclamar un cobro suplementario, o que para mí fuera una fuente de ganancia. ¡Jamás! Era el puro ideal. No sé si me explico bien con respecto a esas cosas. Y... el tema de los cuartetos es un ejemplo grueso, ¿no es cierto?

Y entonces, dentro de Canto Popular, existieron muchas y diversas tendencias políticas, diversas tendencias estéticas, y la intención de una cierta calidad y que dentro de la variedad, se apreciara todo. Y nosotros, como Coro, éramos los únicos que utilizábamos nuestro repertorio popular, pero en los conciertos que hacíamos en los barrios siempre había una parte clásica al principio, porque consideré y sigo considerando que es bueno, útil y agradable, cantar bien una cierta música que está en el patrimonio cultural.

CC En los barrios, ¿cómo reaccionaba el público frente a esas propuestas? ¿Cómo era la recepción?

Me acuerdo vagamente de cosas. Sí recuerdo una vez que, en una iglesia chiquitita de un barrio bien alejado, precario —ya no me acuerdo muy bien el mapa de Córdoba (*risa*)— a la primera parte la escucharon con respeto, y después, cuando vino la parte de chacarera, zamba y música brasileña también —que hacíamos con mucho ritmo—, toda la gente se animó mucho más y al final vino una mujer grande, una viejita, y me dijo “Yo creí que los coros eran nomás cosas de iglesia, pero ¡qué lindo! ¡Qué lindo!”.

CC Había comunicación con la gente...

¡Sí, sí! Esto es una parte. Pero por un proyecto mío que se va a desarrollar más adelante con un grupo que tengo en Francia estuve en comunicación con una fundación en Buenos Aires, para lograr un financiamiento de futuros conciertos. Ellos acaban de hacer un ciclo de conciertos en barrios muy alejados, tratando de utilizar las iglesias como lugares de concierto; cosa que no es muy usual acá, con los coros más importantes. El estudio de canto coral de López Pucio, el grupo de canto coral de Andrenacci, y el Coro Nacional Juvenil de Néstor Zadoff –que son los tres mejores que hay en Buenos Aires en este momento [1999]– con programas superdifíciles. Incluso López Pucio hace nada más que siglo XX. Hay cosas duras de escuchar, y me decía la persona de esa fundación con quien hablé “No se imagina el éxito que tuvo, cómo la gente escuchó eso con una receptibilidad extraordinaria”.

Es un poco el milagro de la voz también. Un coro es algo muy fuerte, porque la voz se transmite a través del cuerpo, a través del alma, hay una parte emocional y una irracionalidad de la voz que es muy importante y que pasa aunque las músicas que se hagan no se comprendan demasiado si son de estilos muy trabajados... y que la gente recibe grandiosamente. Bueno, en esa convicción estábamos nosotros: no nos hacíamos ningún problema de llevar una dificultad mayor y en general la respuesta era positiva. La respuesta de la gente era positiva. Encontrábamos mucho más sentido en hacerlo así, en vez de reservar nuestros conciertos nada más que para las aulas académicas o para los grandes teatros. En ese mismo sentido se organizó un ciclo en el que Radio Universidad ayudó muchísimo [a difundir] y llenábamos siempre el espacio, en la Sala de las Américas, no sabría decir exactamente en qué año. Allí tomamos la modalidad de hacer una mitad del programa del Coro y la otra mitad se presentaban algunos de los grupos que se habían formado internamente en el Coro –porque eso también fue

una cosa particular de esa época— ya que empezó una floración de iniciativas individuales, cuartetos, dúos... “Nora y Delia” [Nora Zaga y Delia Cafieri] comenzó allí, el grupo “Gregor” [quinteto, con Dante Andreo, Director] también. ¿Y quién más? Sí, “Nacimiento” [Jorge Luján, Claudia Christiansen, Liliana Felipe], de alguna manera...

NZ “Antares”...

Sí, existía “Antares” [octeto] dirigido por Ivan Barrionuevo, que integraba Canto Popular, pero no el Coro. Sí, otros grupos que después surgieron cada uno con su dirección, el Pichi [Pérez] y Daniel [ßruhn] que hacían música estilo *Beatles*.

NZ El dúo “Manzana” se llamaban...

El Dúo “Manzana”... ¡Una efervescencia, una floración, una calidad! Porque todos ellos eran apasionados, y además estaban formados musicalmente bien, no únicamente por el Coro. Pero en este espacio se daba la ocasión de que, a través de ese reclutamiento dentro del Coro—donde se atendía siempre a la formación vocal, a que la música fuera bien hecha, a una interpretación musical, y todo eso— bueno, allí la gente que tenía también otra formación aparece y se forma en grupos que después siguieron su carrera. Hicimos un ciclo.. No sé cuántos conciertos habremos hecho.

AM ¿Fue antes de los recitales populares de los SRT?

¿O fue parte de eso?

NZ A ver... voy a usar mi memoria...

Usá la tuya, porque para mí es un poco vago con respecto al tiempo.

NZ Canto Popular abrió a público su presentación, el 14 de julio del año 73.

Claro, esto que digo es un año anterior, es de antes.

NZ Tiene que haber sido, por lo menos, en el año 72, o parte del 73. No, antes, sí antes de que me echaran, creo que el ciclo fue en el 70, puede haber sido... Me acuerdo que nos hacían muchísima difusión por Radio Universidad y llenábamos siempre. ¿Cuánto habremos hecho? Cuatro, cinco, seis... presentaciones... No me acuerdo, pero esa modalidad de presentar al mismo tiempo uno de los grupos fue muy linda ¡Esas cosas que inventábamos! Porque había pura creatividad en ese momento (*risas*).

NZ ¿Vos encontrás alguna relación entre eso que hacía el Coro universitario y lo que luego quedó como la estructura de Canto Popular?

Sin duda hay una relación, en todos esos objetivos, de llevar lo popular de una manera enaltecida y enriquecida y con un gran respeto por el público al mismo tiempo. Pero creo que nosotros fuimos pioneros en eso y entramos después en Canto Popular. Tuvo [el movimiento] una ambición más grande, de reunir los grupos; nosotros lo hacíamos, y como Coro no consultaba a nadie, y nadie me paró nunca en la Escuela [de Artes]. Salvo cuando me echaron... (*risa*) ¡Ahí sí!

AM Hablás de una relación con la Escuela. Me gustaría rever esa parte institucional. Porque en el 42 hablás de un coro de la Universidad, y ahora estás hablando de la relación con la Escuela de Artes. ¿Hay un pase institucional desde el Rectorado o la Universidad en general hacia la Escuela de Artes?

No lo sé a eso. Creo que los cargos y los salarios respectivos de Director, Asistente y Acompañador, era la Escuela de Artes la que los pagaba.

Pero en realidad el Coro, institucionalmente, no sé si dependía de la Escuela de Artes o del Rectorado.

NZ Dependía del Rectorado, pero los ensayos se hacían en la Escuela de Artes y la Escuela dependía del Rectorado en ese momento, no era parte de la Facultad de Filosofía.

Claro, entonces había una especie de autonomía en eso y bueno, el Rectorado nos pasaba las proposiciones de actuación en actos académicos en general. Ahí era casi una obligación ir, digo, era una obligación.

AM ¿Era una actividad propiamente de extensión? ¿Ustedes tenían que ver con el secretario de Extensión de la Universidad?

No. Nosotros lo hacíamos por nuestro lado... Toda esa extensión *avant la lettre* la hicimos por nuestra cuenta, ¿qué locos que éramos, no? (*risas*). Podía haberse pensado en la forma institucional, haberse apoyado en las estructuras y de todas maneras en aquella época desconfiábamos más de las estructuras de lo que podíamos confiar... Porque, en general, los funcionarios... ¡Ni sé quién estaba en extensión en aquella época! No era Nora sin duda (*risa*).

CC Es decir que si bien dependían del Rectorado ustedes eran bastante independientes, y no estaban muy condicionados por la institución para hacer cosas.

No, en todo caso si lo estábamos, no me enteré (*risas*). Había una autonomía, una capacidad de crear cosas nuevas y de darse los medios que fue evolucionando con el tiempo, que fue haciéndose poco a poco. Después, surgieron dos viajes memorables. Uno a Chile. Habíamos recibido a un coro de Talca y el coro de Talca nos recibió en Chile, y por nuestra cuenta nos financiamos el viaje. Hubo un pedido de apoyo al

Rectorado para avalar un poco la marcha de esto, pero no hubo ni un centavo.

Así que hicimos rifas, no sé, conciertos pagos, para el viaje a Chile que fue en el 71—en pleno período de Allende—bueno, ¡era la euforia en Chile! La euforia por todos lados. Nosotros fuimos a Talca, Concepción y Santiago a cantar... Y fue muy lindo viaje. En ómnibus, no sé cuántas horas hicimos, cruzando la cordillera y descruzando la cordillera, y todo el resto. Fue maravilloso ese viaje. Y hecho con nuestras propias fuerzas, obtuvimos un papel del Rectorado diciendo que autorizaba, avalaba, apoyaba pero... después cuando vine de vuelta a dar cuentas: ¡claro! Habíamos estado en la Universidad Técnica, habíamos estado en la Casa de la Moneda, fuimos recibidos por las autoridades chilenas de ese momento y no les gustaba nada. No nos dieron ni una felicitación, ni... nada.

AM ¿Ni un reconocimiento?

Ni un reconocimiento. Y después se hizo un viaje a Brasil por medio de uno de los integrantes del Coro que tenía relaciones, y también, a puro pulmón. Y ahí fuimos a cantar a Brasil, en Río Grande do Sul. Viajes memorables porque se hicieron con muchísimo esfuerzo, con muchísima alegría y muchísima euforia. Y generados por nosotros mismos.

AM ¿La búsqueda de esos dos espacios—Brasil y Chile—era una búsqueda de relaciones políticas, según una intencionalidad ideológica?

No directamente. Coincidió que Chile estaba en ese momento en pleno período de Allende, de la Unidad Popular o el Frente Popular... ¿Cómo se llamaba?

NZ Unidad.

Unidad. En realidad, el detonador de eso fue que recibimos al coro chileno y después el coro nos devolvió la invitación. Y bueno... En cambio, en Brasil la situación era menos...

AM ¿Clara?

Pero lo mismo conversábamos con los estudiantes de las universidades... Hicimos intercambio de ideas y decían: (*imitando la fonética brasileña*) "Argentino es pesimista... *muito* inteligente, pero pesimista". Nosotros veíamos que ellos estaban con el plan Rondón, que se distribuían los estudiantes, estos iban de un lado a la otra punta de Brasil para... Era todo dentro del marco ideológico y político que no era el nuestro, para nada (*risa*). Me acuerdo que decían eso "*muito inteligen...*" no sé ¿cómo se dice en portugués?, "pero pesimistas". Éramos pesimistas (*risas*).

NZ Advierto que en tu memoria no queda muy claro que Canto Popular en realidad salió del Coro Universitario. Como fui una de las fundadoras...

Vos sabés que no lo tenía tan claro a eso. ¿No me digás? Claro, participé desde el principio también.

NZ Los grupos que fundamos Canto Popular éramos los grupos que se formaron con los coreutas del Coro Universitario. Habíamos hecho subgrupos, esos dúos, tríos, tercetos, cuartetos y quintetos... y empezamos a trabajar por iniciativa tuya, en relación a esas funciones que dábamos como decís en el año 70, 71, 72, con apoyo de Radio Universidad y en la Sala de las Américas. Y son esos los grupos que luego conformaron el origen de Canto Popular al que se invitó gente a participar que ya no eran exactamente coreutas.

¡Claro! Que eran solistas, que eran otros grupos que existían. ¡Mirá vos! Estoy descubriendo cosas (*risa*). Incluso charlando con los coreutas,

decían “¿Te acordás cuando nos tiroteaban que nos tuvimos que escapar y tuvimos que ensayar en el teatro? Pedimos permiso porque teníamos miedo de ensayar acá”. Tenía borrado de mi cabeza eso, efectivamente hubo un tiroteo.

NZ Las Tres A.

Claro. En la época... debe haber sido en el 74 eso, cuando las Tres A estaban...

AM ¿Estaban el Salón de Actos de la Universidad?

No, estábamos acá [se refiere a la Ciudad Universitaria], en la Escuela de Artes. Por un tiempo emigramos a ensayar a otros lados, a la casa de la gente, en el Teatro Rivera Indarte —ahora San Martín—, que nos prestaban porque estaba en el coro de Cámara al mismo tiempo, era Subdirectora del Coro de Cámara, cuando lo dirigió Ferreyra, ahí estuve diez años como Subdirectora. Eso se terminó con la ley de prescindibilidad. Un poquito más tarde porque era planta permanente, no era una cuestión de contrato sin ninguna estabilidad, entonces, me pusieron la ley de prescindibilidad.

AM ¿En qué año?, ¿en el 74?

En el 77... No, fue después.

AM Ah... fue después...

El Coro de Cámara era el único trabajo que me quedaba, después de que me echaran de acá [se refiere a la UNC, al Coro Universitario], tenía cuatro hijos aparte, no era tan fácil. Traté de durar. Después, cuando la situación se puso muy crítica en Córdoba, a nivel seguridad, nos fuimos a Rosario con un contrato que tenía mi marido. Mi marido dirigió la Comedia Cordobesa hasta el Navarrazo... Hugo Herrera, y lo echaron

por el Navarrazo a él también... Antes... Eso fue en el 74. Pero la ley de prescindibilidad se puso a partir del golpe [1976]. No sé si antes se ejecutaba; creo que fue una ley especialmente hecha para vaciar de gente. Y para poder irme a Rosario, tuve una carpeta médica larga. Tenía una fatiga vocal importante, no podía más... Bueno se reunieron cantidad de elementos... Pasadas las vacaciones de verano me reintegré como administrativa porque no podía cantar, tratando de dar un preaviso, de hacer un mes de trabajo para que pusiera el preaviso y renunciar antes de que me pusieran la prescindibilidad, porque no pensaba irme del país y la ley de prescindibilidad impedía ser contratada o trabajar en estamento oficial por cinco años. Entonces dije “prefiero renunciar”. Pero me la pusieron lo mismo. Y ahí nos fuimos primero a Bolivia, Paraguay, Brasil y después a Francia, en el 79. Y con la gente del Coro no me volvía a juntar... Bueno, volví en el 89 y nos juntamos un poco para recordar, los que lograron conectarse entre ellos y fue emotivo y les contaba lo que hacía en Francia y ellos me contaban lo que... Nunca más existió el coro como Coro Universitario de todas las facultades; sí empezaron a existir coros de las facultades.

Con estas reuniones, digo “¿Qué cosa, no? Hubo que esperar veintitrés años para que empezaran a salir cosas”... Una cosa muy, muy emocionante y muy... Es que yo me enteré de muchas cosas de la vida de ellos [se refiere a quienes integraron el Coro Universitario] después, y recordamos cosas que no recordaba. El asunto del tiroteo no lo recordaba.

CC Nombreste lo político como “que no hacían actividad partidaria”: ¿subyacía lo político en el quehacer de ustedes? ¿Eran conscientes de eso?

Sí, sin duda. Lo que evitábamos hacer era política partidaria, dependiente de un partido en especial; era un movimiento inspirado por ideas de izquierda. evidentemente. Había distintas posiciones y diversas

militancias, y tuvimos dos desaparecidos, dos matados en intento de fuga... unos cuantos que pasaron larga prisión... y muchos que nos fuimos (*silencio*). Digamos que pagamos caro. Es como si recién pudiéramos empezar a llorar eso.

AM Esta relación con la historia y la política, y la conciencia política que ustedes tenían ¿les trajo problemas internos, dentro del grupo del Coro Universitario? ¿Cómo discutían, cómo debatían, cómo seleccionaban las obras?

En general a las obras las proponía yo. No había mucha discusión de elección, porque puede llegar a ser muy caótico eso. Un cierto ejercicio de la autoridad hay que preservar, para definir y decir... Diría que había un acuerdo subyacente, o que se discutió en algún momento. Seguro, sobre cómo hacer este tipo de acciones, el cambiar el rol del coro y empezar una acción diferente. Eso sí, había un consenso general. No recuerdo nadie que, dentro del Coro, se haya opuesto o haya puesto mala cara porque tenía otras ideas. Claro que era también un momento de efervescencia, de una vocación terrible de la gente por ideas, por utopías, ¡era maravilloso en ese sentido!

AM ¿Sentían ustedes que ese transformar el Coro era transformar la vida, la sociedad? ¿Cuál era la función de este Coro?

Claro, el tema era cómo respondía el Coro a una expectativa social que, de entrada, no estaba formulada. Porque el Coro estaba hecho fundamentalmente para cantar en actos académicos o hacer conciertos importantes. No estaba previsto, ni siquiera por una extensión universitaria, que se haya preocupado de decirnos “vamos a hacer...”, “vamos a abrir el juego...” Era una actividad privilegiada la de cantar en un coro. En ese momento había una pequeña beca que permitía a los estudiantes pagarse el Comedor Universitario, hacíamos concursos para la entrada

[al Coro], seleccionando a la gente. Tuvimos esa ventaja, porque había esa pequeña beca, y entonces pudimos seleccionar muy buenos cantantes y músicos de todas las facultades. En realidad, no eran músicos —era poca la gente de la Escuela de Artes, instrumentistas—, y la mayoría venía de todos lados.

AM Decías de esa situación de privilegio...

Claro, decía de cómo hacer para que el participar en el Coro fuera generoso, para que tuviera otro sentido. Esto significaba una toma de posición frente a una sociedad que, en ese momento, tenía intenciones de cambio y estaba en pleno movimiento, ¿no?, como si estuviéramos dentro de un estado natural. ¡Ahora veo que no era tan natural! (*Risas*).

CC ¿Podemos decir entonces que esta actitud de transformar la sociedad con el arte era un fenómeno cultural de Córdoba?

Y no es por azar que el Cordobazo se produjo en Córdoba, había toda una efervescencia obrera, sindical, estudiantil... Incluso, comparado con el mayo del 68 [en Francia], la unión sindical-estudiantil fue mucho más fuerte. Claro, allá se dio otra situación, otros problemas.

CC Dijiste que entraste al Coro en el 69 y desde ese año empieza en el Departamento a gestarse una efervescencia que va a culminar con la reforma del Plan de Estudios en el 74. ¿Tuviste alguna vinculación con esos cambios?

Sí. En un momento dado el director de ese momento, Bulgheroni, me propuso que admitiera en el coro a la gente de teatro para formarlos en una materia que se llamaba Práctica coral, en el currículum de sus materias...

CC ¿En qué año?

Y... habrá sido en el 69, 70 o 71, bastante al principio (resulta que mis fechas son imprecisas, no las tomen al pie de la letra...)

AM He visto el programa de esa materia en el año 73, con tu designación.

Entonces es posible... sí, que haya empezado más tarde. Recuerdo que la idea [de Bulgheroni] era que se unieran al Coro [los estudiantes de teatro]. Siempre dije “no, no es la formación que ellos necesitan, no es viniendo al Coro que van a formar su voz o su posibilidad de expresión musical y vocal”. Entonces me designaron, con dos horas, para hacerme cargo de esa materia aparte del Coro. Bueno, y ahí trabajamos en el sentido de ligar lo vocal y corporal, porque está muy ligado a la escena el trabajo vocal, aprender a cantar pero también aprender a hablar. De alguna manera –yo sabía mucho menos que lo que sé ahora de todo eso– tenía unas intuiciones y eran válidas en general. Incluso llegamos a hacer... ¿Cuándo fue la zarzuela? ¿En qué año fue?

AM En 1968 estaba María Escudero...

En el 68 yo era Ayudante de Dirección de Ferreyra. No recuerdo bien, si fue ese año o en el 69, cuando ya dirigía el Coro. Quiere decir que en el 68 esa materia no había empezado, y que a mí me llamaron para colaborar con una obra musical. Entonces empecé a trabajar casi individualmente con la gente y fue bastante sorprendente porque había gente que tenía muchas dificultades para entonar y terminaron cantando más o menos, no muy bien (*risas*). Pero la cosa fue bastante exitosa, porque fue un esfuerzo por incorporar la música y el canto a la formación actoral. Una de las primeras cosas fuertes que hubo. Y tenía una cantidad de intuiciones, de corazonadas, de cómo trabajar con la gente que finalmente dio bastante resultado, sin que hayan podido

cantar realmente con voces perfectamente colocadas y con una solvencia como cantantes. Pero por lo menos entrar correctamente, cantar entonadamente sus solos. Hubo una parte del Coro Universitario que participó en los coros, una parte chica porque no se podía meter en escena a todo el mundo, así que había partes del coro de la zarzuela que las hizo el Coro Universitario. Me encargué —más bien individualmente— de la gente que tenía solos.

AM La camada de los primeros egresados en la cual estaba Mery Blunno...

Claro.

AM Mi pregunta es con respecto a estas intuiciones que decís que desarrollaste en el trabajo con la gente de teatro. ¿Cómo trabajabas el cuerpo? ¿Podrías recordar algo concreto? Para nosotros es muy importante pensar lo político en relación con el uso del cuerpo.

Claro. Yo había hecho muchos años de danza, hacía yoga, tenía siempre alguna gimnasia, estaba siempre en mi propio mantenimiento corporal... ¡Bah, mantenimiento...! ¡Era muy joven! (*Risas*).

Desarrollo. Entonces utilizaba una mezcla de todo, que pasaba por algún ejercicio de yoga que tenía que ver con la respiración, aunque la respiración-yoga no se aplica directamente al canto pero es una gran preparación de relajación. Utilizaba otros elementos que había acumulado de aquí y de allá. Por eso digo que tenía unas intuiciones... y sobre todo porque ellos [los estudiantes de teatro], mucho más que los coreutas, tenían la obligación de manejar el cuerpo en el espacio. Lo que hacíamos tendía mucho más a una conciencia profunda del cuerpo, de la postura, de la respiración, de la relajación, que a la expresión misma. En realidad no hacíamos expresión corporal, pero muchas

veces mezclábamos canto con movimiento, cosas que se iban haciendo e indirectamente introducían algo de eso.

NZ ¿Tuviste alguna otra participación dentro del Departamento de Teatro desde tu función docente o desde tu función de directora del coro? ¿Participaste de los movimientos internos, o hiciste algún apoyo a las transformaciones pedagógicas del Departamento?

Yo creo que sí. Digo “creo” porque me acuerdo de haber estado en asambleas donde se evaluaban los trabajos de técnicas de grupo que se habían instaurado en ese momento, y estaba de acuerdo y participaba de alguna manera. No sé cuán activamente, pero recuerdo haber estado en discusiones que a veces cayeron en formas imposibles de aplicar: esas evaluaciones de las evaluaciones de las evaluaciones... Allí todo el mundo hablaba y todo el mundo quería decir. Era una especie de asamblea permanente y de repente se caía en una especie de verbalismo. Era difícil. Pero al mismo tiempo hacía participar a todo el mundo, hacía que todo el mundo diera su opinión, fue la innovación de ese momento...

AM Claro, el colectivo puesto en toda esa renovación. ¿Sobre tu materia Práctica coral tenés recuerdos de tu actividad docente, dentro del propio Departamento, modos de trabajar, propuestas de repertorios o de ejercicios?

Aparte del trabajo corporal, había un trabajo sobre la entonación, ya que no todo el mundo tenía oído musical, entonces había que empezar por ahí con canciones sencillas, canciones a una voz; no pretendíamos hacer varias voces. Con el objetivo de que todo el mundo llegara a una entonación correcta, al buen ritmo, trabajar las cosas elementales, musicales, al mismo tiempo y en el mismo momento, porque en general no eran muy dotados para la voz los actores.

CC ¿La voz en el sentido del canto?

Del canto. Al mismo tiempo introducía elementos para que llegaran a una buena utilización de la voz, sin que llegara a ser una clase de canto en el sentido convencional, porque los elementos no estaban dados. No sé, en todo caso no me acuerdo de ninguna voz sobresaliente (*risas*) y sí bastante dificultad de oreja. Hacíamos un trabajo sobre la respiración y sobre la escucha, y creo que les habrá servido.

AM Con respecto a tu rol como espectadora de espectáculos teatrales ¿veías dificultades en aquel entonces en el uso de la voz que tenían los actores?

(*Silencio*) No sabría... No sabría... No tengo una imagen muy clara. Seguramente sí, pero la primera camada de los que se recibieron tengo la impresión de que tenían un manejo de la voz bastante sano.

AM Te lo digo pensando en la sobreactuación, en ese tipo de cosas que se vieron luego en algunos grupos...

No sabría decirlo, porque incluso a mí me preocupaba la voz hablada también. Pero esta materia no era... Había una foniatra; en ese momento estaba Lastenia Agüero, que era la responsable de la correcta colocación de la voz.

CC Sí, tenían una materia.

Algo deben haber extraído de esa materia, porque, a *grosso* modo, me parece que en esa primera camada había una buena utilización de la voz, tirando a correcta. Mi problema estaba en meterlos en la música y en educarles el oído, más que en la técnica de la voz, porque así se presentó.

NZ ¿Tuviste alguna participación a través de festivales o encuentros teatrales? Te lo pregunto porque, independientemente de tu pertenencia al Departamento de Teatro –desde la cátedra en la cual habías sido designada–, había un movimiento teatral fuerte que hacía transformaciones y tenías una relación con el teatro desde tu propio gusto. ¿Tenés algún recuerdo de lo que iba pasando en los grupos a partir de las propuestas de creación colectiva, de trabajos sobre teóricos como Grotowski, que había estado presente en uno de los festivales del 71?

Sí. Creo que fue uno de los momentos de cambio, de novedad, todo el tema de los LTL que hicieron teatro con mucho humor. Yo estaba más bien en ese movimiento, favorable a esa innovación que, de alguna manera, fue muy discutida a nivel de la dirección [de la Escuela de Artes], lo que finalmente determinó la partida de María [Escudero]. Porque el Director [Bulgheroni] decía que de alguna manera tenían los estudiantes que tener también una formación de base teatral –no solamente la expresión y la experimentación–, porque los que salían con un diploma de actores iban a carecer de elementos de formación de base del teatro tradicional. Bueno, fue una guerra. Yo estaba un poquito de acuerdo con el movimiento, sí, de creación colectiva, pero en el fondo pensaba que no podía ser únicamente eso.

AM ¿Tenía que mezclarse?

Tenía que haber una referencia al pasado, a la tradición, al oficio del actor que es más complejo que solo hacer... Se hicieron cosas muy lindas, muy llenas de humor, con mucha gracia, lo que evidentemente mostró un manejo del cuerpo, del espacio, y de la voz. Pero ¿qué hubiera pasado si se los enfrentaba a un gran texto, por ejemplo? Eso puede ocurrir y ocurre normalmente cuando un actor profesional se presenta a un teatro para trabajar. Entonces, en ese sentido, creo que fue un poco una

exageración decir “¡Esta es la única vía! ¡por acá vamos a pasar todos y se acabó el pasado!”. Son las exageraciones de los movimientos que...

AM De ruptura.

De ruptura, sí esos excesos son normales.

AM ¿Esto se dio en el Departamento de Teatro?

Lo sabía por... No sé cómo... Tal vez porque María [Escudero] me lo comentaba o porque ella estaba... Sé que en un momento se enfrentaron muy fieramente con Bulgheroni. Bueno, aparte del problema personal que hayan podido tener entre ellos –de celos o de lo que fuera– esto fue una cosa que desbordó a la Escuela, y llenó de cascabeles todo. De alguna manera supe de esa preocupación y tenía mi propia reserva en eso.

AM María Escudero, por ejemplo, en sus programas anteriores al 70 –que es cuando se va del Departamento– tenía manejo de la pantomima tradicional y de la nueva, del uso de lo abstracto...

No estaba muy interiorizada con lo que ella hacía, no lo sé. Pasa que cuando los LTL empezaron fue una especie de nueva línea de trabajo, y no sé si había otras materias... No podría saberlo porque nunca tuve tanto que ver con lo institucional pleno del Departamento de Teatro.

CC La pregunta que me surge hacerte con respecto a esa época es ¿no era muy utópico y estaba muy por encima de los intereses reales del pueblo lo que se hacía? Por ejemplo, tratando de hacer cultura popular desde lo intelectual.

En la práctica diría que no, porque verificábamos que había un contacto real con la gente, que no habrá sido masivo como puede ser por la televisión o el cine o cosas que se pueden dar así. Pero tampoco teníamos

esa ambición: no podía de ninguna manera ser masivo porque se presentaba el Coro o los espectáculos en salas de conciertos o en los lugares de espectáculos que nunca son masivos, son para la gente que está ahí. No lo sentíamos así, incluso no lo llamábamos “utopía”, ni nada por el estilo. Ahora se habla de la utopía, pero en ese momento me acuerdo que no teníamos ninguna idea de que éramos utópicos, para nada.

CC ¿No circulaba el término utopía entre ustedes?

No, no.

AM Pero sí transformar la sociedad.

Sí, claro, evidentemente. Pero no lo llamábamos utopía, e incluso teníamos un conocimiento de lo que llamaban la utopía marxista de la transformación final de la sociedad como algo que está fuera del tiempo, que está como conduciendo las perspectivas, pero ni siquiera nos planteábamos el término utopía. Para nosotros era la vida real, y la realizábamos.

NZ Eso te iba a preguntar, ¿tenés la sensación de que se hizo alguna transformación?

Creo que sí. Primero, entre los integrantes mismos, cosa que cuenta mucho y que quedaron muy marcados por ese período, creo que en el buen sentido. Y después, no sé si en el público que tuvimos por aquí y por allá, eso habrá suscitado una emoción, un interés. Hay que pensar que la función del arte eternamente es tocar un punto de la persona que no necesariamente lo toca la filosofía, la política o el discurso. Hay una parte de la emoción estética que es fundamental en el mundo y que no se puede descuidar. Eso lo teníamos muy claro –no dicho así– pero yo lo tenía muy claro.

AM Con respecto a los espacios, hablaste que no eran masivos; pero ustedes, por ejemplo, ya con Canto Popular se...

¡Sí, sí...! ¡Ahí sí!

AM Se presentaban en Atenas.

Sí, ahí sí fueron fenómenos de público mucho más grandes. Sí, nuestros conciertos al principio... los mismos conciertos que apoyó Radio Universidad en la Sala de las Américas... la Sala de las Américas llena era... no sé qué capacidad tiene, pero era...

NZ 1400.

Era mucho público.

AM ¿Y ustedes sentían por parte del público la adhesión a las propuestas estéticas y políticas?

Sí. El hecho de que ellos vinieran masivamente así, que nos siguieran... Ni me lo planteaba en ese momento, porque era la realidad. Ahora veo esas cosas y se los puedo decir porque ustedes me lo preguntan, pero en ese momento estábamos tan metidos en la acción, en el trabajo, en la emoción, en la vida... Sí, nos habíamos planteado que no queríamos seguir trabajando para elites, que trabajábamos dentro de los marcos muy académicos y muy solemnes, pero a partir de ahí lo que pasó fue una constatación de que estábamos haciéndolo bastante bien... que lo estábamos haciendo.

NZ ¡Sí, señora!

(Risa) Sin haber mucho teorizado sobre el tema.

AM Hablando de teorizaciones, Canto Popular implica una teorización sociológica y política importante. ¿Tenés recuerdo de algu-

nos debates dentro del Coro Universitario con estas personas que estaban dando las marcas ideológicas y políticas en Canto Popular? ¿O lo marcás como una cosa más natural, más del ir haciendo? ¿O había una programática?

Creo que en momentos dados se discutieron cosas en Canto Popular, se discutieron principios de acción, cómo encaminarse dentro de un panorama pluripartidario también. Hay que ver que Canto Popular tuvo esa preocupación del pluralismo dentro de la izquierda, de manera que no pudiera ser identificado ni instrumentado por un partido o un sector de un partido.

Y en ese tono se discutían cosas, muy ampliamente, con respecto a lo popular y vulgar, con respecto a lo popular y populista... Se estaba esbozando una idea, una forma de actuar y una idea de fondo que estaba en ese tenor de mejorar, elevar y hacer lo mejor posible la música del Coro para la gente, y para dar, y recibir. Hubo manifestaciones de fondo político: por los presos políticos, distintas manifestaciones que tuvieron carácter más político; sí en contra la dictadura, masivamente, sin ser específicamente de un partido. Así, esa discusión era con ideas que empezaban a modelarse, y se debatían muy ampliamente.

NZ Norma, ¿querés agregar algo más?

(Risa) Les agradezco mucho que me permitan hablar y preguntarme estas cosas. Estoy hablando y me asombro (*risa*), me asombro de todo eso. Y bueno, ojalá que les sirva a ustedes y que...

AM Este asombro tuyo, ¿tiene que ver también con relacionarte con tu presente? ¿Y cómo funciona este pasado en el hoy tuyo?

¡Ay! No es muy fácil decirlo, porque de todas maneras mi actividad en Francia no está ligada a un movimiento de este tipo, pero siempre estuvo inspirada por una idea de pedagogía —con los coros *amateurs* sobre

todo—, de hacer que todo el mundo pueda cantar, y cantar bien. Hay una forma de hacer las cosas que está en esa manera de ser que ya empecé a tener acá. Últimamente hemos creado con mi marido, que es director de teatro en Francia, y con uno de mis coros, un espectáculo llamado *Le temp des revolte* —*El tiempo de las revueltas*—, que empieza por la Revolución Francesa y termina con las Madres de Plaza de Mmayo, con Sting. Y es extraordinario, porque pasa por la Revolución, por la Comuna, por la Revolución del 17, por la Primera Guerra, por la Segunda, y las canciones de la resistencia y después, a Latinoamérica con el Che Guevara, por supuesto.

Le contaba a Nora [Zaga] que para el 30º aniversario del Che Guevara también hicimos —bueno, colaboré pero fue mi marido el que lo puso en escena— una especie de acto artístico en conmemoración —entre las muchísimas que se hicieron— en la Plaza de la Sorbona. En lugar de discursos, había cuatro comediantes que leían distintos textos del Che, desde el principio hasta el final. Y además tres grupos excelentes: uno de música argentina, otro de música boliviana y otro de música cubana. Y eso fue mucho más importante que los discursos, muy emocionante. Y la producción con el coro de Saint Michel nos fue un poco sugerida por el director del centro, del espacio, del teatro. “¿Cómo no se nos ocurrió nunca hacer esto con los antecedentes de Norma?”. Y yo “¡Pero claro!”. Y todo el mundo estuvo de acuerdo. Y bueno, resulta que produjo un efecto emocional terrible en la gente, porque hay muchas canciones que son muy, muy profundamente vividas y recordadas, por la Comuna, la Primera y la Segunda Guerra, la Guerra Civil Española, etcétera... [“La balada por la Revolución”] y después, hicimos música de Sostakovich para la Revolución Rusa, muy linda. Hice arreglos de distintas obras; hasta llegó a ponerse una imagen fantástica que fue idea de Hugo: había un decorado muy móvil en el cual se ponían las banderas de cada lugar, enganchando, anudando una especie de gran

telón en el fondo que se levantaba y bajaba y jugaba distintos roles. En un momento, baja de la parrilla directamente una gran bandera nazi con una esvástica y ahí habíamos pensado poner alguna canción del Reich para la parte alemana de la guerra, pero claro, no... Y a Hugo se le ocurrió poner el Andante de la Séptima Sinfonía de Beethoven cantado a boca cerrada por un grupo de deportados que giraba debajo de la bandera. La gente lloraba en la sala. Entonces, en una de esas, alguien arranca la bandera —ya estaba previsto— y la desgarró; la desgarraron toda y cantan la “Canción del partisano” que es el himno de la resistencia francesa, en una sola fila desde el fondo, primero pianísimo, y creciendo lentamente... Fue bárbaro. Después bajaba la esfinge del Che y cantábamos “Hasta siempre comandante” y terminábamos cantando “She dance alone” con las mujeres con pañuelos blancos.

Eso fue tardío en mi acción allá, pero fue una especie de religarse que fue surgiendo así. No sé si hace falta que pasen tantos años... Porque me asombra que esta vez —la última vez vine hace diez años, y por menos tiempo—, no fue la misma comunicación con la gente. Y ahora nos encontramos, fue una ceremonia de intercambios, de cosas muy íntimas desde distintos ángulos de visión que cada uno tuvo. Me recordaron cosas que no me acordaba y todos decían que nunca habían tenido una relación de amistad y de cariño tan profundo entre sí, ni con nadie, como con ese grupo del Coro Universitario. Que para ellos fue único, y para mí también; jamás tuve un coro como el Coro Universitario.

SEGUNDA PARTE

Del teatro de autor a la creación colectiva

Hasta que nosotros protagonistas no reflejemos la época a través de nuestro trabajo, el teatro, no podremos decir que estamos comprometidos con el público; y cuando lo digamos (y no casualmente) será en el momento en que el público esté comprometido con nosotros y ligado a nuestras salas (Mery Blunno, diario *Córdoba*, 13/02/76).

Juan Carlos Gianuzzi

La Universidad no disponía de dinero para que se gastara en escenografías. Teníamos que arreglarnos lo más austeramente posible, nosotros hacíamos todo: barríamos, las actrices ayudaban a coserse sus ropas. Como pinto y dibujo, me fui erigiendo durante la carrera en el maquillador oficial, porque hacíamos cosas muy raras que a mí me daban pie para jugar con el maquillaje sobre las caras de mis compañeros. Al punto que me especialicé tanto en Maquillaje Teatral que después me dieron la titularidad de esa cátedra durante tres o cuatro años en la Universidad. Los escenógrafos usaban cualquier cosa, desechos, arpilleras, de la nada hacían un traje de lujo de una reina medieval.

**Entrevista realizada por Laura Fobbio y Yanina Gallardo,
Buenos Aires, 7 de agosto de 2009.**

Como primera pregunta, quisiéramos saber cómo fue que ingresaste al TEUC.

Formo parte del grupo pionero de 1964, cuando la Universidad de Córdoba convocó a gente que quisiera cursar la carrera de Teatro cuando ésta se inaugurara al año siguiente, e iba a ser la primera carrera a nivel universitario en el país. Este proyecto estaba encabezado por una gran profesora, una maestra del teatro, María Escudero, y Carlota Beitia, una gran escenógrafa que venía de Buenos Aires. Ambas fallecidas. Las dos propulsaron la creación de la Escuela Nacional de Teatro de la Universidad de Córdoba. Entonces, como decía, en 1964, se hizo un seminario que duró aproximadamente seis meses, que terminó con la

representación de la obra *Navidad en el circo* frente a la Catedral. Tuvo tanto éxito ese seminario y su concreción que, finalmente, toda la parte administrativa de la Universidad aprobó los presupuestos para que se iniciara en la Escuela de Artes la carrera de Teatro. Ahí comenzó la carrera de Teatro propiamente dicha, que duraba cuatro años. Así que, junto a otros compañeros, fui de la primera camada que se recibió de actor profesional en la Universidad de Córdoba. Fue entonces que se creó el Teatro Estable de la Universidad Nacional de Córdoba, o sea, el TEUC. Los primeros espectáculos [además, de *La manzana*, 1969] fueron *El arquitecto y el emperador de Asiria* y *Las criadas*, simultáneamente [en 1970].

¿Y con esas dos obras van a Manizales, Colombia?

Sí, nos invitaron al Festival Mundial de Teatro Universitario que se desarrollaba en Manizales, Colombia. En el año 66, durante el segundo año de la carrera, ya nos habían invitado al Festival Mundial de Teatro Universitario que se desarrollaba en Nancy, Francia, y habíamos ido con una versión de *Fausto* dirigida por María Escudero.

Vuelvo a la invitación de Manizales: fuimos con *Las criadas* y ganamos el primer premio del Festival. Y tuvimos que presentar *El arquitecto y el emperador de Asiria* fuera del Festival, porque tenía un montaje muy particular que no se adaptaba a la gigantesca sala donde se desarrollaba el Festival. *El arquitecto...* era un teatro de cámara, y no era frontal, no era a la italiana; así que nos brindaron otro espacio que era el galpón de Bellas Artes, un lugar muy lindo, muy curioso y que venía perfecto para *El arquitecto...* Es decir que hacíamos las dos obras paralelamente.

¿Quiénes integraban el TEUC en esa primera etapa del grupo?

Quiero pensarlo porque tengo miedo de olvidarme de alguien. Éramos Edgardo Tranchet, Nidia Rey [actriz de la Comedia Cordobesa], Eddy

Carranza, María Adda Gómez, y yo. Myrna Brandán en su calidad de directora del TEUC. Y para viajar a Colombia, se incorporó Norma Mujica.

¿Recordás cómo fue el estreno de *La manzana*?

Sí, ahora me acuerdo que en realidad, esa fue la primera obra del TEUC. En *La manzana* actuamos todos los que nos recibimos. Casi la tengo borrada a *La manzana* porque se hizo una función solamente, para un Festival de Teatro Argentino en Córdoba, organizado por la Universidad. Y fue justamente en el año que nos recibimos la primera camada de la Escuela de Artes que integramos el TEUC. Después el TEUC se fue enriqueciendo con los años subsiguientes, pues se iba incorporando gente que se iba recibiendo. La primera obra fue *La manzana* en el 69, y como dije antes, se representó una sola vez. Era costoso mantenerla, porque se habían alquilado unas estructuras de caños ACROW, creo que a la Municipalidad de Córdoba. La Universidad no disponía de dinero para que se gastara en escenografías. Teníamos que arreglarnos lo más austeramente posible, nosotros hacíamos todo: barríamos, las actrices ayudaban a coserse sus ropas. Como pinto y dibujo, me fui erigiendo durante la carrera en el maquillador oficial, porque hacíamos cosas muy raras que a mí me daban pie para jugar con el maquillaje sobre las caras de mis compañeros. Al punto que me especialicé tanto en Maquillaje Teatral que después me dieron la titularidad de esa cátedra durante tres o cuatro años en la Universidad. Los escenógrafos usaban cualquier cosa, desechos, arpilleras, de la nada hacían un traje de lujo de una reina medieval. Así que, respecto de *La manzana*, lo último que recuerdo es esa función en la Sala de las Américas, y nosotros, por primera vez, lanzados ahí, ante un público tan grande, proveniente de todo el país, con esa obra que no se hizo más.

¿Recordás alguna anécdota del Festival de Manizales?

Sí, tengo una anécdota curiosa, particular, que fue para nosotros una satisfacción increíble y una sorpresa difícil de sobrellevar. El invitado de honor del festival era Grotowski, un monstruo sagrado del teatro moderno. Y habiendo escuchado que nuestro montaje de la obra de Fernando Arrabal, otro monstruo de la dramaturgia de la época, tenía ciertas particularidades actorales y de puesta, entonces pidió ver una función privada. Él solo. Cuando nos lo dijeron, ¡nos queríamos morir!

Claro, nunca imaginaron que les pasara algo así...

¡No, cómo podíamos imaginar semejante situación...! Ese era nuestro primer año, digamos de actividad profesional. Nos había ido muy bien en Córdoba, con gran aceptación del público. Todo eso nos daba una inmensa felicidad. Pero ser invitados a ese festival tan importante, y que Grotowski nos quisiera ver, y en privado, era demasiado. Decíamos: “¿por qué no la verá junto con el público?, ¿por qué quiere verla solo?” Como *El arquitecto*... duraba dos horas y se presentaban muchas obras durante el día en el festival, obras de todo el mundo, estábamos en actividad permanente, corriendo de aquí para allá. Entonces llegamos a un acuerdo: no la íbamos a hacer entera para él, porque por la noche también la teníamos que hacer, y tomamos la primera parte de la obra para mostrarle a él.

¿Qué interés creés que tenía Grotowski respecto a *El arquitecto*...?

Quería ver la forma de trabajo, vernos respirar en escena, lo que no pasa por el texto ni por lo racional, quería vernos vibrar allí, *in situ*. Además no hablaba castellano y nosotros no hablábamos polaco, ni inglés, y él era polaco. Cuando terminamos, nos habló muy bien, a través de un intérprete manifestó que estaba muy conmovido, que adhería al enfoque que habíamos hecho los actores y el director, de la actuación y que

le había interesado mucho lo observado. Pero todo esto con las limitaciones del idioma.

¿Y cuáles eran las particularidades de la puesta en escena de *El arquitecto...*?

Sigo yendo al teatro con frecuencia. Veo casi todo lo interesante que propone esta ciudad de Buenos Aires, que, como sabemos, es de las más prolíficas en propuestas teatrales. Tanto en el circuito *off*, como en el comercial de calidad, confieso que no me sorprendo con frecuencia. Quiero decir que no registro elementos novedosos respecto a lo que hacíamos cuarenta años atrás. Tanto a nivel actuación como de puesta en escena. Quiero decir que la particularidad que tenía *El arquitecto...*, además de ese texto rico y polémico, era una puesta en escena muy inteligente y creativa del director, José Luis Andreone. Que además supo dirigir nuestra tarea actoral de manera precisa. Porque cuando nos juntamos para empezar a hacerla, nos decíamos qué es esto, cómo se hace, qué significa, qué quiere decir... y durante 6 meses ensayamos y desglosamos ese material tan raro y tan complejo, es verdad, en equipo, pero siempre con la notable dirección de Andreone.

¿Trabajaban juntos director y actores en la adaptación del texto?

Sí, trabajamos los tres juntos, es decir, no vino Andreone o no vinieron de arriba a decirnos “este es el texto, esto es lo que va a quedar”. En realidad, nosotros éramos los que ‘peinamos’ la obra, porque por ahí Arrabal se torna un poco reiterativo y a lo mejor demasiado farragoso o insistente con un tema determinado. No sacamos ningún tema, están todos los del original, solo que por ahí están ‘peinados’.

Más allá de que se trataba de un elenco estable de la Universidad, ¿todo el grupo sentía esa libertad?

Absoluta, nadie vino jamás a preguntarnos nada de nada. Sí, tuvimos una libertad total.

¿Y era la primera vez que trabajabas con José Luis Andreone?

Sí, él había estado en Europa y lo convocaron desde la Universidad. Y a Julián Romeo también, otro director que había estado en Escandinavia dirigiendo y estudiando con Barba, un teatrista famoso, vino y dirigió *Las criadas* y José Luis Andreone dirigió *El arquitecto y el emperador de Asiria*.

¿Cómo estaba dispuesto el espacio en esa obra?

El espacio de la obra era atípico, como en forma de Y, la gente estaba en esos tres espacios, ubicados en gradas. Habría unas cincuenta personas en cada espacio. El público tenía la acción a su izquierda, su derecha y su frente. Y muy próxima. La obra era extraña, con una actuación muy visceral, donde transitábamos del naturalismo más absoluto a explosiones expresionistas, de lo poético a lo salvaje, de lo tierno a lo cruel.

Todos esos elementos la hacían verdaderamente atractiva y novedosa.

¿Y había mucha cercanía con el público?

Mucha cercanía, yo estaba ahí y el público estaba acá (*indica corta distancia*). Un metro. Salíamos desnudos en el año 70, en bolas al lado de la gente (*risas*)... Era un shock (*risas*). El lenguaje no era grosero, pero sí era muy fuerte y temáticamente también lo era porque se metía con el psicoanálisis, con la madre, con el incesto, con la religión, con el sexo, temas que, cuarenta años atrás y en una provincia, no eran tan fáciles de cuestionar.

¿Ese fue el primer desnudo que se hizo en Argentina?

Eso no sé decírtelo, nunca lo averiguamos. Durante el proceso de trabajo, Andreone lo propuso, y nos pareció lo más natural. La necesidad brotaba del texto. En una isla desierta está el personaje del arquitecto, metáfora del hombre en estado puro, sin contaminación alguna. No podía aparecer vestido. Era absurdo. Irrumpe el emperador de Asiria (supuestamente a raíz de un accidente de aviación), con todo su boato y su carga de información y decadencia civilizada. A partir de allí, el arquitecto ya tiene un taparrabo. Y en la escena final, el emperador, como última forma de fagocitarse al arquitecto, le pide a éste que lo mate y se lo coma, y le absorba hasta la última partícula de su cerebro. El arquitecto lo mata, y en la escena caníbal, en que se lo va comiendo, tampoco tenía sentido que no estuviera desnudo. Y allí estaba yo, en cueros, diez minutos boca arriba, a un metro de la gente, mientras el arquitecto me manducaba...

Pero no sé si fue el primer desnudo en el país. Quizá lo fue en el sentido que ambos desnudos eran con luz total. Es decir, no estaban disimulados o velados.

¿Y quién elije hacer *El arquitecto...*? ¿José Luis Andreone?

Justamente cuando se creó el TEUC [al año], Myrna Brandán, una compañera nuestra que se había recibido con nosotros, es nombrada directora del TEUC. Entonces, a las manos de Myrna llegó la obra *El arquitecto...*, no me acuerdo cómo llegó a sus manos pero ella propuso esa obra al director de la Escuela que era el arquitecto Raúl Bulgueroni y a este le pareció bien. Ahí eligieron a los dos actores de la obra, que éramos Edgardo Tranchet—también egresado de la Escuela—y yo. La escenografía era de Haydée de Moll que creo que era la única egresada de la carrera de Escenografía [porque había dos carreras de Teatro: Actuación y Escenografía]. Ella hizo las escenografías muy atractivas e interesantes de

El arquitecto... y de *Las criadas*, las dos obras que llevamos a Colombia. Y su labor fue premiada ese año 1970, con los premios Trinidad Guevara y Diario *Córdoba*, como Mejor Escenografía y Vestuario.

Y a mí me dieron los mismos premios como Mejor Interpretación Masculina, por *El arquitecto y el emperador de Asiria*.

Con respecto a lo que decías sobre el cuestionamiento del psicoanálisis y algunas críticas sociales que aparecen en *El arquitecto...* y era una ruptura muy grande para la época, ¿ustedes lo planteaban como una cuestión política?

No teníamos una propuesta política determinada, y menos, partidista. Compartíamos una ideología, una forma de pensar común, respecto al mundo, a la vida, en la cual encontrábamos acuerdos vinculados a la libertad del hombre, a la solidaridad, a una mirada social. Lo que hoy llamamos una mentalidad progresista. No teníamos una política claramente definida, sino que tratábamos de ir investigando la obra en función de lo que nos tiraba el texto.

Según las indicaciones que figuran en el texto de Arrabal se utilizaban máscaras para los cambios de roles y ustedes no usaron máscaras ¿Cómo resolvieron entonces esos cambios?

Edgardo Tranchet, el actor y compañero que hacía del arquitecto, no tenía maquillaje. Y tanto el maquillaje como el vestuario del emperador tenían una cierta reminiscencia a la cultura asiria. Eso habíamos investigado desde el punto de vista gráfico e histórico. Entonces, yo me creé a mí mismo un maquillaje para el ingreso, cuando aparecía con esa capa y una especie de mitra papal, como se ve en la foto. El vestuario no estaba hecho realistamente, se mantenían el diseño y la línea asirios, pero la realización era con la tela que se suele usar para hacer cortinas, era lienzo de color crudo, una tela muy ordinaria pero muy

noble. Y todo estaba hecho con esa tela sin teñir, asimismo el enorme tapiz con diseños asirios que había creado Haydée de Moll. Mi traje era de esa misma tela en versión más gruesa. Tenía un fuerte maquillaje con dorado y negro, en los ojos, y tenía dos cosas raras también para la época: dos gigantescos anillos con unas piedras negras, uno en la mano y otro en el dedo del pie (*ríe*). A la media hora de obra más o menos, yo me metía en una especie de carpita que el emperador tenía para esconderse del arquitecto, me sacaba la túnica asiria, me sacaba el maquillaje, y aparecía con pantalón y camisa actuales. A partir de ahí se sucedían una serie de personajes, sobretodo en el momento de un juicio en el cual yo seguía haciendo de emperador y de los testigos del juicio. Algo muy atractivo del personaje era que adoptaba numerosos roles muy diferentes. Tranchet hacía el arquitecto y además hacía en algún momento de mi madre, y en el juicio, hacía de juez. Yo hacía de mi madre, de una amiga de mi madre, de una prostituta, de una monja, de un camionero. Acá contesto tu pregunta respecto a las máscaras pedidas por Arrabal. Haydée de Moll había creado una especie de extraños sombreros, diferentes, que yo sacaba de un baúl sobre el cual me sentaba durante el juicio, y vertiginosamente me los intercambiaba, adoptando actoralmente y físicamente, por supuesto, las características de cada personaje.

(Muestra las fotos) ¿La barba era real?

Sí, era real y recortada. Cuando fuimos a Manizales yo tenía el pasaporte sin barba y en el aeropuerto me dijeron: “No puede pasar, usted tiene el pasaporte sin barba, no puede pasar con barba”. Tuve que ir al baño del aeropuerto y sacarme la barba. Me quería morir porque tenía que hacer la función y ¡me habían despojado de mi barba de diseño ‘asirio’! A partir de entonces no dejé de afeitarme, me recortaba como antes, y con maquillaje suplía la carencia pilosa.

¿Cómo construiste el personaje del emperador? ¿Trabajaste con alguna técnica particular del TEUC?

El desafío fue gigantesco en el momento en que nos topamos con la obra. Me resultaba curiosa y atractiva por la multitud de personajes y situaciones, pero no le encontraba explicación, no le encontraba una lógica; y eso que habíamos hecho teatro de vanguardia durante los cuatro años, habíamos transitado por mucho teatro no convencional, Ionesco, Beckett, Artaud... Pero esta era fascinante y extraña, una mezcla de sensaciones, y entonces nos topamos, por suerte, con José Luis Andreone, quien, les vuelvo a decir, era una persona muy encantadora y accesible, además de inteligente. Fue un trabajo en equipo porque dialogábamos, estábamos ahí preguntándonos uno al otro constantemente. Nadie pontificaba ni enarbolaba *la verdad*. Y cada uno tiraba ideas, propuestas, y nos íbamos esclareciendo y enriqueciendo respecto al material que teníamos en mano. Pasamos seis meses, con muchas horas diarias dándole forma a eso. Respecto de la técnica, nosotros usábamos todas las técnicas que habíamos aprendido en cuatro años, desde el punto de vista actoral. Y entonces venía bien todo lo que habíamos vivenciado vinculado a la tragedia griega, a la farsa, al sainete, al realismo, incluso al naturalismo cotidiano del teatro argentino. Y transitábamos esas distintas técnicas para los distintos momentos de *El arquitecto...*, porque no tenía una sola línea, por lo menos mi personaje. El arquitecto sí tenía una línea más coherente, que transitaba un cierto realismo primitivo, digamos. En cambio, el emperador era un tipo totalmente loco, un zarpado, contaminado por lo peor de una civilización enferma y decadente.

¿Cómo hacían y planteaban el ensayo del monólogo?

Primero, como dice Alcón “con letra sabida no hay mal cómico”. O sea que, trabajábamos con improvisaciones pero no tanto, a pesar de que

para nosotros el sistema de improvisaciones era totalmente familiar porque durante los cuatro años María Escudero había insistido mucho en abordar cualquier texto improvisando en base a situaciones similares. Improvisar te implica no estar pendiente de un texto; pero en este caso al ser la obra tan larga y compleja, la analizábamos de situación en situación. Primero habíamos hecho un macro-análisis, una síntesis de la obra, si es que se podía sintetizar algo. Después de ese macro-análisis, íbamos analizando cada situacioncita que se planteaba, y después de ese estudio teórico llegamos a la conclusión de que lo mejor era sabernos el texto tan loco, aparentemente tan ilógico. Aunque hicimos muchas improvisaciones en los seis meses que lo ensayamos. Y entonces, con texto sabido de memoria, desde ahí sí podíamos improvisar situaciones diversas resueltas de diversas maneras con el mismo texto. Porque en ese larguísimo monólogo yo tenía que tener muchas acciones precisísimas, y tenía que saltar de un estado emocional a otro, opuesto, con mucha frecuencia. Era bastante esquizofrénica la cuestión. Tenía, como actor, que estar muy atento a todo eso y diciendo largos parlamentos. Así que apelamos a saber bien de memoria la letra, ya en un punto avanzado del ensayo.

¿Qué tipo de entrenamientos tenían en el ensayo?

Por ejemplo, como yo bailaba en la obra una danza hebrea, entrenaba esto con Deborah Mittman, compañera actriz recibida también con nosotros. Era idónea en el tema. Otro entrenamiento era la gimnasia para estar bien adiestrado físicamente en lo que tenía que hacer. También cantaba, al bailar, una canción muy antigua. Allí me asistió una profesora de la carrera, Norma Basso. Quien también nos acondicionó a los dos actores para la performance vocal que significaba la obra de dos horas sin tregua.

¿Había música en algún momento de la representación?

No, había ciertos sonidos, una enorme explosión cuando empezaba la obra. Primero aparecía el arquitecto con una iluminación muy expresiva, quien vivía solo en esa isla desierta. En ese comienzo se escuchaba como una especie de explosión atómica, como si se hubiera destruido algo colosal, una cosa infernal. Aparecía de atrás del tapiz el emperador vestido de asirio pero con una valija —una *Samsonite* (*risas*)— desesperado pidiendo ayuda, diciendo algo así como que se había caído el avión y que era el único sobreviviente que quedaba... Después de cuarenta años no vi más el texto. Y además recuerdo que había sonidos nocturnos, ruidos como de la selva o símil, no realista total pero sugiriendo naturaleza virgen. Pero música no había.

¿Cuándo se montó la parte del desnudo había algún tipo sonido?

Había una plataforma de madera lustrada muy japonesa, muy 'zen', de sesenta centímetro de alto. Tipo altar. Me acuerdo que cuando el arquitecto, a mi pedido, me mataba (de un mazazo), en ese instante se producía un apagón brevísimo (de lo contrario me daba el mazazo en serio). Y en ese apagón, yo mismo daba un formidable golpe en la plataforma sobre la cual estaba, imitando el mazazo mortal. También recuerdo que había otra cosa *shocking* para la época: en el momento previo al mazazo, de pie en la plataforma, envuelto en una gran capa negra, despidiéndome, le exijo que me bese. El arquitecto se sube a la plataforma y me da un beso en la boca. Te imaginás, en los 70, dos señores besándose en la boca ahí, al lado de la gente (*risas*).

¿Cómo hacían para la culminación de ese momento escénico?

En el momento del apagón yo me volaba la capa, ya estaba desnudo abajo, por eso tenía la capa. Me tiraba boca arriba. Era todo en un segundo, entonces ya aparecía una fuerte luz azul cenital y estaba el tipo

muerto ahí, desnudo. El arquitecto aparecía con un martillo y un cincel con los cuales me hace un agujero en la cabeza, ya que le había ordenado que me sorbiera los sesos y se impregnara de mi personalidad. Entonces sacaba una pajita (*hace sonido de sorber con una pajita*), y como había tomado un traguito de yogurt al buscar el martillo, chorreaba un poco de yogurt (*risas*) para dar más realismo, de ahí que para mí era una obra realista. Ese momento escénico implicaba una gran precisión de luz, de sonidos, de movimientos que, hasta que la estrenamos, requirió montones de ensayos para que fuera ajustadísimo, después con el correr de las funciones lo teníamos así (*aprieta el puño*) agarradito.

¿Y después de *El arquitecto...* que obra se hizo?

Después de *El arquitecto...* se hizo una obra que fue un éxito bárbaro también: *Cacería de ratas*, con Eddy Carranza y Coco Santillán. Y ahí había un mendigo que dormía en un basural, un personaje mínimo, al principio de la obra, y lo hacía yo; tenía unas palabritas, una presencia más que nada de ambientación. Ellos dos [Eddy Carranza y Santillán] estaban en toda la obra, era una pareja de clase media baja que salía a comer y se les rompía el auto y aparecían en un basural. Entraba un auto al Teatrino ¡un auto de verdad entraba! Una obra fuerte, brava. Después hicimos *El balcón* de Genet, ahí también actuaba yo. Hacía de jefe de Policía.

¿Cómo se hacía la asignación de los personajes en cada obra?

No era una cosa vertical, tampoco era que íbamos a asamblea para determinar cada cosa, te explicaban y nosotros aceptábamos. Myrna Brandán, que era la directora del TEUC, como ya señalé, o el director de cada espectáculo, nos explicaban quién convenía que hiciera esto, o uno mismo decía “me parece que para tal cosa va bien tal persona”. Lo

dialogábamos, era una relación muy linda la que tuvimos en los años que duró el TEUC.

¿En esa época, a un año del Cordobazo, se sentían de esa forma las cuestiones sociales?

Sí, el Cordobazo fue al año siguiente al que nosotros nos recibimos. Realmente era una época fuerte, no te olvides que diez años antes había ocurrido la Revolución Cubana y un año antes de *El arquitecto...* se produjo el Cordobazo, en el 68 había sido el Mayo Francés, todo el fenómeno *hippie* en Estados Unidos en el 66, los Beatles... era un momento de mucha convulsión.

¿Y cómo se vivía el espíritu del Mayo Francés en la Universidad de Córdoba?

En la Universidad había mucha efervescencia estudiantil, mucha participación. Seguramente el Mayo Francés había influido, como en todo Occidente. A la obra la hacíamos dentro del ámbito de la Universidad, en el Teatrino, entonces el público universitario era el que más venía, aunque venía gente de otros lados, pero no era cómodo irse hasta la Ciudad Universitaria a ver una obra de teatro. Los muchachos y las chicas estudiantes, nuestros compañeros, eran los que más poblaban la sala, y quienes sentían atractivo por esa obra que en ese momento era totalmente revulsiva. No era directamente panfletaria. Lo que tenía de lindo, precisamente con la puesta de Andreone, era que, por la forma en que estaban actuados o dichos determinados parlamentos, resultaba más transparente el sentido, se clarificaba. En el 70 hicimos *El arquitecto...* durante todo ese año y anduvo bien, por eso hacíamos funciones los viernes, sábados y domingos. Y en el 72 se hizo otra vez, porque mucha gente no lo había visto y otra quería volver a verla; anduvo bien, y entretanto se hacía *Cacería de ratas*. En el 74 hicimos *El que dijo sí - El*

que dijo no, de Bertolt Brecht, y vino toda la movida política en la cual lo sacaron a Bulgheroni y tomaron la Escuela, gente de Cine. Y bueno, se mezcló con todo el proceso político que vivía el país, con la elección de Cámpora, hasta la llegada de Perón. Había una cuestión de que todo tenía que ser vinculado a la situación política que se estaba viviendo, o sea que todo tenía que tener un corte netamente popular. Se empezó a decir que lo que estábamos haciendo era teatro burgués y que había que hacer teatro para ir a las villas. Entonces se planteaba la eterna discusión: nivelar para abajo, nivelar para arriba. Aunque *El arquitecto...* había tenido tanta buena onda que no lo podían criticar así nomás...

¿Quién decía que era teatro burgués?

Las críticas en general eran buenas. Lo comenzaron a decir las nuevas autoridades dentro de la Universidad, particularmente dentro de la Escuela de Artes, las nuevas autoridades que sacaron a Bulgheroni y a Myrna [Brandán], tomaron la Escuela y me nombraron a mí como director del TEUC [en 1973]. Yo no quería de ninguna manera y aún así me empujaron y me dijeron “tenés que agarrar”. Y todo el clima político partidario que se vivía se me hizo muy irrespirable; había todo un clima muy denso, lo cual me decidió a aceptar una beca de perfeccionamiento del Fondo de las Artes en el 74-75, para estudiar seis meses en Buenos Aires. Entonces yo, que estaba saturado de todo ese clima difícil que se vivía, renuncié a la Dirección del TEUC, acepté la beca y me vine a Buenos Aires por seis meses.

¿Cuál era tu función cómo director del TEUC?

Organizar, pero casi no estuve en función prácticamente. No tengo muchos recuerdos sobre eso... tenía que planificar la acción del TEUC, pero con las nuevas pautas que señalaba la dirección de la Escuela que ya no era proponer obras. Me acuerdo que, de golpe, nos dijeron “hay que

hacer teatro popular para llevar a las villas, para concientizar al pueblo”. Entonces hicimos *El que dijo sí - El que dijo no* [de Brecht] dirigida por Roberto Villanueva. Creíamos y queríamos encontrar qué cosa hacer. Fue muy rico eso, en la medida en que nos obligó a todos nosotros, los integrantes del TEUC, integrantes a la vez de una clase media, a acceder a zonas marginales y sus problemáticas, más desde adentro. Ahora que me acuerdo, que lo pienso y trato de recordarlo, yo me sentía totalmente escéptico y no sabía qué llevar, me decía “acá hay que traer comida, laburo, luz, agua”, y no una obra de teatro. Era algo muy fuerte el acceso, lo de la cosa programada de llevarnos a la villa a dar una obra de teatro. De todas maneras, lo hacíamos con mucho entusiasmo y con mucho amor, porque intentábamos transmitir un concepto de solidaridad, a través de Brecht. Era muy fuerte porque estábamos actuando y escuchábamos los balazos y las corridas en la villa, porque era una época muy revulsiva, ya comenzaba la Triple A. Estallaba todo y uno empezaba a escuchar la palabra desaparecido que no se conocía, pero empezabas a escuchar cosas raras: “que fulano no estaba más, que lo habían encontrado...”. Y entonces era el terror, empezaba a aparecer una cosa nunca vivida y que tampoco sabías qué era, pero percibías y se respiraba peligrosa. Ir a hacer *El que dijo sí...* dirigida por Roberto Villanueva, que era una obra que tenía una estructura medio oriental, medio zen, estaba bien hecha y, a la vez, era rara... A mí me parecía tan extraño llevar una obra de teatro a un rancho donde se aglomeraba la gente, asombrada y agradecida por vernos a nosotros, queriendo llevar cultura y esclarecimiento, en ese momento súper convulsionado...

¿En la puesta de *El que dijo sí - El que dijo no* se respeta el texto de Brecht en todo?

El texto de Brecht era lo principal. Con todo el distanciamiento que propone él, lo cual implica no entrar en la emoción sino transmitir

conceptos. Estaba bien actuado; entonces, aunque no existía la emoción, llegaba con la actuación que hacíamos.

¿Vos actuaste en *El que dijo sí - El que dijo no*?

Sí. Principalmente actuó Paquito Giménez. Paco venía de una camada anterior [de 1969], y era el alumno en *Señorita Gloria* [1972]. En esta obra Paco era el niño, era el protagonista. Yo no me acuerdo qué hacía. Tengo una imagen muy difusa, creo que estaba la madre que la hacía Nidia Rey. Debe haber sido cuando yo estaba como director. Estaba Nidia, Paco y me parece que Tolosa.

No tenemos fotos, ni ficha técnica de *El que dijo sí - El que dijo no*.

¿Vos tenés registros de la obra?

Yo tampoco tengo registros, programa creo que no hubo nunca porque era un trabajo que se hizo de apuro para esta etapa nueva de llevar teatro a los lugares carenciados.

¿Cómo era la escenografía en *El que dijo sí - El que dijo no*?

Casi no había escenografía, un banquito nomás. Era una obra breve y también la hicimos en el Teatrino. Me acuerdo que cuando íbamos a distintas villas pedíamos un banquito, una silla o dos sillas. Muy despojada era la obra. Respecto de la ropa, creo que había un acuerdo para que fuera común, y neutra.

Era un teatro muy despojado...

Absolutamente. Formalmente estaba muy apoyada en el teatro japonés y consistía solamente en transmitir el concepto del texto, transmitir ese mensaje. En esto Brecht tomó una forma vinculada al teatro oriental de síntesis y de metáfora.

Otra cosa, ¿qué devolución hacía el público cuando terminaba *El arquitecto*...?

Como era una obra intelectual, estaba obviamente dirigida a un público intelectual, y el público que iba eran todos estudiantes universitarios en general, pues no iban ni domésticas, ni gente de la villa, entonces se daban debates intelectuales de todo tipo, desde políticos a psicológicos. Era muy importante lo psicológico porque la obra ponía mucho énfasis en todos los rollos psicológicos. Porque así dirigida, no tenía mucha llegada desde el punto de vista político-partidario. Desde una macro visión sí podía tener un análisis político, pero no era lo inmediato, en cambio lo psicológico con ese tipo tan torturado y tan enfermo por una sociedad de consumo daba pie para indagar en lo psicológico, y a partir de ahí, en lo político.

¿Y en función de esos debates iban modificando la obra?

No era una obra que se prestara para cambiarla, por lo menos no para nosotros, no estábamos capacitados. Lo que se puede prestar para que un debate te enriquezca y te haga modificarlo, es un texto que haya surgido de un grupo teatral, es decir, un grupo genera un texto X y a lo mejor el 'toma y daca' con el público lo hace ir modificando. Pero no sería lícito modificar una obra de un autor, desde mi opinión personal; porque no es legítimo suscribir la firma de Arrabal y después incorporar cosas que nos dijo el público a nosotros.

¿Participaste en *Señorita Gloria*?

Yo participé en la escenografía. Estaba en todas las funciones porque hacía los maquillajes y los actores tenían cambios velocísimos. Creo que después estuvo también Norma Mujica reemplazando a Myrna, porque se hicieron dos versiones de *Señorita Gloria*. Ambas las dirigió Roberto Villanueva. Se estrenó en el Salón de Actos de la Escuela de

Artes. Y al año siguiente, dado el éxito, se hizo en el Teatrino, pero con una puesta diferente. Tengo unos recuerdos muy lindos de la obra porque era muy creativa. Cuando veo cosas acá y creen que inventaron la pólvora, digo: “mirá las cosas que hacíamos hace cuarenta años en el Teatrino”. Ambas escenografías eran mías y de Juan Carlos Lancestremère. Para la primera versión a los dos se nos ocurrió mostrar una cosa anquilosada y vetusta en la transmisión de la enseñanza. Entonces poblamos el Salón de Actos de la Escuela de Artes de la Universidad, con animales embalsamados que conseguimos del Museo de Ciencias Naturales y tapamos todo, incluso las plateas, con una especie de telaraña de nylon o polietileno que cubría todo, entonces quedaba una cosa como polvorienta. La Escuela de Artes había tenido que firmar unos documentos para sacar del Museo grandes animales y esqueletos de dinosaurios. Era como un gabinete de una escuela medieval llena de cosas viejas. Y Lancestremère manejaba el sonido y decía “Avisame justito cuando empiece a entrar el público” Entonces hacíamos que el público que iba a ver las cosas del TEUC y que tenía un halo de intelectualidad, se amontonara a propósito en un lugar que había para entrar. Y cuando estaba la gente amontonada, empezaba a sonar Ramona Galarza, cantando a los gritos —estaba de moda en ese momento— pero en una banda de sonido enriquecida con mugidos de vacas, cencerros, rebaños de ovejas, atropelladas, saliendo del corral. Entraban las señoras con sus carteras y tapados de piel y no tenían dónde sentarse porque todas las butacas estaban cubiertas con una telaraña de metros y metros de polietileno finito tapando toda la sala. Y Ramona Galarza a los gritos cruzando el Paraná, entonces veían una silla, levantaban la telaraña o los animales y se sentaban. Todos iban levantando y sentándose como podían, en medio de esos bichos. Era de lo más divertido. Ahí aparecía Estrella Rohrstock, que era la más jovencita de todas las actrices que se habían recibido, tendría veinte o veintidós años, y era la

maestrita. Las dos versiones de *Señorita Gloria* se hacían con cuatro personajes que se iban transformando, con cuatro actores y actrices. Empezaba Estrella hablando dulcemente, un encanto esta maestrita, y se iba transformando en una psicótica. Por ahí le agarraban unos lapsus y entonces veías una chica encantadora y de pronto una loca que podía sacar un puñal y matar, pero se calmaba en el acto. Había un escritorio, desde ahí la Señorita Gloria empezaba a tener actitudes como de estar hablando de buenos modales, mientras se abría de piernas y mostraba la bombacha. Una de las cosas graciosas de Villanueva –también un brillante director– era que la maestra decía una cosa y hacía otra: hablaba de matemática, de biología, de moral, de la religión, mientras todo se iba carcomiendo y yendo para otro lado, hasta que la sacaban, se la llevaban como si fuera una enajenada, era reemplazada en el acto y ahí aparecía otra Señorita Gloria. Toda gente para internar.

¿Los reemplazos eran en la misma función?

Sí, en la misma función, en cuatro momentos. El reemplazo era cuando la Señorita perdía el control. Entonces venían dos guardias, como dos canas muy inquietantes que la sacaban a la Señorita Gloria, la hacían desaparecer. Y traían otra que la reemplazaba, siguiendo con distintas materias, pontificando, hasta que colapsaba, por distintos motivos cada una.

¿Cómo era el maquillaje de esa obra?

Era un delirio el maquillaje. Estrella aparecía ‘normal’ hasta que venían a sacarla estos dos personajes de canas. Y aparecía Rafael Cassé, actor de la Comedia Cordobesa invitado por el TEUC, vestido con el guardapolvo blanco, y botas de milico, y seguía el discurso. Después aparecía Tolosa y también seguía el discurso hasta que en un momento le daba como un vómito de sangre, y también lo llevaban. Era gente enferma

que ejercía la docencia, una educación total y absolutamente represiva que indicaba lo que había que hacer en la vida. Al personaje de Tolosa, que era un señor viejo en apariencia, muy correcto, yo le hacía el maquillaje con pústulas, tenía que hacer como si tuviera una cierta lepra pero todo lo demás normal, y las manos las tenía vendadas, como escondiendo alguna enfermedad. En un momento, recuerdo que el milico que hacía Cassé, con borceguíes y actitud militar, tenía pestañas postizas y aros de perlas. Y después una peluca roja. Una mezcla de Videla y Moria Casán. Y daba su curso hasta que venían el Pato Donald y Daisy a sacarlo. Porque en el segundo montaje, en el Teatrino, todo sucedía en una especie de *burlesque* pobre, esa era el aula. Con guirnaldas de lamparitas de colores, y los personajes que cambiaban siniestramente a las distintas Señoritas Glorias, tenían caretas de plástico del Pato Donald y Daisy.

En cambio, en el montaje del estreno en la Escuela de Artes, el año anterior, esos personajes eran como dos ordenanzas, tipo canas.

Y después de Estrella, Cassé y Tolosa, la última Señorita Gloria la hacía Myrna Brandán, con barba y bigote espesos, boca roja y pestañas gigantes. Medias de red rotas y tacos altísimos. Esa Señorita también la hizo, al principio, Norma Mujica.

Recuerdo que en un momento torturaba al alumno, Paco Giménez, con un sadismo extremo.

¿Recordás cómo era la actuación de Paco Giménez en esa obra?

El Paco era el alumno y estaba mezclado con todo el público, pero un poquito adelantado. Ahí estaba el pupitre del alumno y toda la demás gente simbolizaba también el resto de los alumnos, pero Paco estaba singularizado con el guardapolvito blanco. El Paco era chiquito, jovencito y más bien bajo, de modo que daba perfecto el alumno niño.

Además estaba estupendo actoralmente, como el resto de todos mis compañeros.

¿Qué hacía el alumno?

Hacía pequeñas cosas: se sometía, se ligaba todo lo que la Señorita Gloria emanaba tanto a nivel conceptual como físico y, a veces, la Señorita Gloria lo golpeaba con la regla también, o lo abofeteaba. Eran cosas raras e insólitas para el público.

Era una transgresión constante...

Sí, como no éramos convencionales, nos permitíamos eso.

¿Y vos hiciste el maquillaje *La paz en las nubes*?

Sí, ahí hacía el payaso Trigeo que era el dueño del circo. Estábamos dos horas con el maquillaje. Yo tengo fotos en blanco y negro de esa obra.

¿Cómo eran los trajes?

Eran de lo más transgresores, con unos bultos gigantescos en los hombres. Y tetas enormes en las mujeres. Jorge Petraglia y Rubén Fraga hicieron una original adaptación de *La paz* y de *Las nubes*, dos obras de Aristófanes, y la vincularon totalmente a la situación política argentina del momento. La época del Gran Acuerdo Nacional. También fue un éxito. Un espectáculo insólito, con humor corrosivo, impronta circense, y un final muy jugado para la época.

¿Representaron la obra durante mucho tiempo?

Y creo que un año, siempre hacíamos las funciones viernes, sábados y domingos en el Teatrino, pero también la hicimos en el Festival Nacional de Teatro de Córdoba.

¿Vos también actuaste en *El gran bonetón*?

Sí, con esa obra corta viajamos a Europa [1966].

¿Al Festival de Nancy fueron con *El gran bonetón*?

Al Festival de Nancy fuimos con *El Fausto* bajo la dirección de María Escudero, y se eligió esta obra porque había que llevar una breve, tratando de mostrar sintéticamente la situación política del país, era una pauta del festival. Y se hizo esa versión con Rosalba Campra, profesora de Historia del Teatro, al finalizar el Primer Año de la Escuela de Teatro [Departamento de Arte Escénico]. Tengo un recuerdo muy vago de *El gran bonetón*. Pasaban representantes de todo tipo de ideologías, como si fuera una sucesión de candidatos a presidentes. Y cada representante decía tres o cuatro frases hechas sobre una tarima. Le empezaban a tirar cosas, entonces se iba y subía otro que decía otro par de frases y le volvían a tirar cosas para que se fuera. Creo que se pretendía sugerir que ninguna propuesta democrática servía para nada. Una especie de discurso nihilista, pero tampoco revolucionario. Y no tengo nada claro qué significaba y no sé si a alguien le puede haber quedado claro algo.

Habría que buscar esos espectadores...

Creo que acá no la hicimos.

El Fausto si lo hicimos antes de irnos, en la Sala de las Américas para mostrar la obra que llevábamos en representación al festival. Y cuando volvimos se habrán hecho tres o cuatro funciones, porque éramos alumnos de la escuela recién inaugurada, así que no la hicimos toda una temporada. Respecto del viaje a Francia, viajamos con subsidios de la Secretaría de Cultura que los cobramos cuando hacía tres meses que estábamos de vuelta acá, así que cada uno puso la plata que se había conseguido para manejarse en el mes que íbamos a estar en Europa. Creo que María Escudero y Carlota Beitía consiguieron los pasajes

y comíamos en la Ciudad Universitaria porque teníamos los subsidios de los comedores estudiantiles. Yo personalmente lo pasé bomba, en el 66, viajar en barco a Europa inesperadamente, para mí era fantástico.

¿Hacían debates luego de las obras para adultos?

Hubo un momento en que hacíamos debates, sobre todo con *El arquitecto*... Y en Manizales hicimos muchos debates; allá era normal, de todas las obras se hacían debates. Me acuerdo el debate después de *Las criadas* de Genet en la inmensa sala oficial. Recuerdo que cierta intelectualidad esquemática al mango, preguntaba si las criadas iban, en nuestro país, a ver las funciones de *Las criadas*. Pocas preguntas escuché más ridículas. Había debates cuando terminaba la función, y se invitaba a la gente a que dijera qué se le ocurría. Y en los debates, generalmente, la gente te dice apreciaciones cortas, al menos en las experiencias vividas por mí. En general las devoluciones son elogiosas, nunca me topé con alguien que dijera “esto que hicieron es una porquería”, ni que discutiera los conceptos vertidos, porque aparte, nuestras propuestas eran siempre de tipo libertarias, todas enfocadas contra todo tipo de opresión. Era difícil oponerse a lo que tenía como sustancia—de manera más explícita o menos— en cada una de las obras que hacíamos con el TEUC. Podían oponerse en el sentido de que no tenía un compromiso partidario, que no era peronista o comunista, pero por lo demás era totalmente un canto a la libertad y una crítica a la opresión, a todo tipo de autoritarismo. En *La paz en las nubes* había una crítica de la situación política, una crítica del GAN y del milico que estaba antes de Cámpora, el general Lanusse, el que dejó el poder antes de que hubiera votaciones. Lancestremère hacía el sonido y las luces, era el coordinador artístico del TEUC. La escenografía era un circo. Arriba había un músico, un muchacho baterista que hacía una música fantástica, acompañando la función circense. Y en medio de la hecatombe

estaban Miss Universo y Miss Argentina, representadas por Myrna y Estrella. Estábamos representando una síntesis del país, una parte que era el campo, otra los obreros, y la traían a Nydia Rey con el gorro frigio representando a la Patria vestida de tal modo que parecía salida del escudo de Argentina. Todo se desarrollaba de acuerdo a la comedia de Aristófanes. Terminaba como un mamarracho, lo cual era símbolo de lo que pasaba en el gobierno. La imagen de la República era deplorable porque era una limitada que la llevan vestida con los laureles y el gorro frigio, una estúpida a la cual se le caía la baba. La imagen del país era esa mujer madurona y tonta con la cual hacían lo que querían con ella porque no se enteraba de nada. Y yo hacía Trigeo que era el dueño del circo, especie de clase empresarial, y estaba auspiciado por los dioses que tenían la bandera de EE.UU., esto representaba a la burguesía nacional abriéndole las puertas al Norte para tratar con esta República oligofrénica. La obra terminaba con un escándalo, se venía abajo todo porque esa realidad ya no podía ser. Y cuando se venían abajo todo los andamiajes, subía un tipo con barba vestido como si fuera el Che Guevara y lo agarraba del cogote al músico. Ese personaje que irrumpía lo hacía Lancestremère, que como dije, hacía el sonido y las luces y estaba en todas las funciones, atrás. Y tenía justo el físico y la garra como para hacer creer que no tenía nada que ver con el show.

¿Lo agarraba al baterista?

Sí, este personaje parecido al Che que irrumpía sorpresivamente, del afuera, quería que parara el circo, entonces lo bajaba al baterista y empezaba a pegarle con la baqueta del bombo. Entonces se armaba un lío terrible, era como si alguien se hubiese metido en el Teatro, desde afuera, a interrumpir la función y provocar un escrache. La gente de verdad creía, en un primer momento, que era un loco que se había zarpado y estaba boicoteando el espectáculo. Esa era la intención y se daba

en un primer momento, después, al cabo de un rato, ya percibías que no podía ser. Después empezaban a escucharse sirenas de los bomberos, de la policía, petardos como si fueran del exterior del Teatrino y se inundaba todo de humo. Y la gente se tenía que ir y no saludábamos.

¿No se despedían del público?

No, terminaba todo como un desastre, era de lo más raro. ¡Hasta en eso éramos transgresores! No es que después salíamos y saludábamos y agradecíamos. Terminábamos en ese escándalo total, con la gente tosiendo por el humo. Después que ocurría todo eso se abrían las ventanas. Pero dejábamos que eso siguiera un poco y entonces la gente se desconcentraba y no sabía qué corno tenía que hacer: si quedarse o levantarse o que hacer qué. Y entonces salíamos cuando se disipaba todo eso. Ya nos habíamos podido sacar las cosas para no salir a saludar tipo actor y le decíamos informalmente “si tienen ganas, charlemos un rato”. Y eso era maravilloso.

¿Tenés otra anécdota como la de la barba de Manizales en Colombia?

Sí, como nos fue muy bien en Manizales con *El arquitecto...* nos invitaron a Bogotá y nos llevaron para hacer una semana de funciones privadas en un teatro chico que tenían y que venía bien para la puesta. También me acuerdo que acá en Argentina, tuvimos que hacer la obra en distintos festivales. En La Carlota se hizo un festival de teatro como el que tuvo lugar en Manizales, creo era un Festival Latinoamericano o Nacional. Después hicimos la obra en Río Cuarto. En algunos lugares nos tuvimos que adaptar, en una sala lo tuvimos que hacer de frente, fue desagradable para nosotros, porque era hacerlo en un escenario a la italiana, un escenario alto y convencional con toda la gente ahí abajo. Fue horrible con respecto al espacio, pero la gente ni se enteró. Me

acuerdo que en Río Cuarto salió una crítica fatal que decía que la obra era una vergüenza.

¿Por qué?

Y porque parece ser que en esa sociedad eran muy pacatos. Era la primera vez que tuvimos una crítica negativa, habíamos tenido críticas muy elogiosas; y después hubo un par de críticas más chicas también de Río Cuarto. Pero esta crítica pesaba mucho porque era de una periodista muy vinculada a la Iglesia y decía que era una vergüenza que en Río Cuarto se haya dado semejante obscenidad y que era una falta de respeto. “Por suerte alguien reacciona”, pensábamos nosotros, porque hasta ese momento todos eran elogios y a nadie le molestaba nada lo que hacíamos. En La Carlota había un ambiente de festival y me acuerdo que *El arquitecto*... les gustó mucho. En cambio, en Río Cuarto fue la elite cultural y, como te digo, con esta señora se armó una cosa terrible y brava porque estaba escandalizada de que se hubiera permitido hacer “semejante bochorno y obscenidad”, en Río Cuarto. La mujer estaba espeluznada de que se permitiera hacer una obra que faltaba el respeto a las instituciones religiosas. Me imagino lo que habrá sentido cuando yo hacía de la monja pariendo, vestida de puta debajo del hábito...

Myrna Brandán (2)

Las propuestas estéticas anclaban en lo técnico, no en la actuación solamente, y eran también bien extremas.

Había una gran experimentación en las propuestas de vestuario, en las escenográficas, y en las de espacio también.

Ahí estaban Juan Carlos Gianuzzi con su maquillaje, Lancestremère, Abelardo González y Haydée de Moll, en escenografía, sí fueron esos tres escenógrafos.

Lo que sucedía en el TEUC era que la gente se juntaba a delirar, y el placer del trabajo era maravilloso. Petraglia y Fraga, por ejemplo, con Abelardo González, todo era un *ensamble* de desafíos. Poner así, en juego, lo más audaz, lo más nuevo, lo más experimental y, sobre todo, el placer. Yo creo que se divertían mucho, todos nos divertíamos mucho (*ríe*).

Entrevista realizada por Adriana Musitano (AM) y Laura Fobbio (LF). Córdoba, 14 de abril de 2008

AM En esta oportunidad, nos interesa preguntarte por la relación entre las obras del Teatro Estable de la Universidad Nacional de Córdoba (TEUC) y el humor...

En *Alicia en el país*, comedia musical infantil, ahí hay humor; en *La paz en las nubes*, que realmente era un circo con formato y todo. *Cacería de ratas* tenía cosas de humor, pero siempre terminaba en el drama, en la tragedia. Y *Señorita Gloria* tenía cosas, más que de humor, era tragicómico, o esperpéntico. Era mucho más fuerte, de humor negro.

AM ¿Te parece que el humor dentro de la producción del TEUC podría ser entendido como una búsqueda de experimentación o como resultado de las obras?

Creo que vino como trabajo de géneros, usado en géneros así como bien extremos. Cuando era drama, era drama en serio, y cuando se ponía, era como una cosa bufa, bien ingenua, como en *La paz en las nubes*. Creo que las puestas tenían como el sello característico de un género, nunca realismo, nunca naturalismo, nunca esa cosita, así, 'chiclosa'. Entonces realmente había un compromiso con la propuesta estética muy fuerte, sea la que fuere; eso era bastante claro. Y cuando había posibilidades de humor, obviamente que aparecía, con toda su potencia.

LF Por las fotos que hemos visto y los documentos, parece que el humor también tenía que ver con los textos, con el vestuario y el maquillaje, ¿eso era así?

Sí. Las propuestas estéticas anclaban en lo técnico, no en la actuación solamente, y eran también bien extremas. Había una gran experimentación en las propuestas de vestuario, en las escenográficas, y en las de espacio también. Ahí estaban Juan Carlos Gianuzzi con su maquillaje, Lancestremère, Abelardo González y Haydée de Moll, en escenografía, sí fueron esos tres escenógrafos.

Lo que sucedía en el TEUC era que la gente se juntaba a delirar, y el placer del trabajo era maravilloso. Petraglia y Fraga, por ejemplo, con Abelardo González, todo era un *ensamble* de desafíos. Poner así, en juego, lo más audaz, lo más nuevo, lo más experimental y, sobre todo, el placer. Yo creo que se divertían mucho, todos nos divertíamos mucho (*ríe*).

LF ¿Cómo se organizaban para hacer y crear en grupo?

El lugar que ocupaba cada uno estaba bien clarito: obra, autor, director, actores, escenógrafos, iluminadores... Había, por supuesto, una propuesta de los directores que, por ahí, te tiraban: "¿cómo lo harías vos?". Esa fue una de las cosas que hizo Roberto Villanueva. En cambio, Petraglia dibujaba cada escena y no te podías mover un milímetro.

AM En ese trabajo en equipo, ¿había mucho ensayo, mucha disciplina?

Sí, sí, claro. Eran producciones de profesionales con muy poco tiempo; además, se encaraba la producción y en dos meses salía.

AM Y con respecto a *La paz en las nubes*, ¿dónde se incorpora el humor cordobés?

En que te servían empanadas y vino... Claro, el personaje de Eddy Carranza y otro más, en un momento dado servían empanadas y vino, y pedían el voto para el 'partido' de Lanusse: El Gran Acuerdo Nacional. Las empanadas eran reales y el vino también; era bien de comité, bien de comité peronista, popular, en este caso, al servicio de la compra del voto, desde una simbología, que nuestra historia la tiene, y largamente, a la compra del voto, digo...

AM ¿Cómo lograron los actores la bajada del texto de Aristófanes al lenguaje cordobés?

(Ríe). Esa era la improvisación de los actores, los aportes que los actores hacían al texto, obviamente, además porque la propuesta era así. Lo que pasa es que los directores tienen que ser muy estúpidos para no darse cuenta de que el que sostiene la obra es el actor. O sea que si no lo dejás 'ser', cuando se levanta el telón él no está y lo que va a salir es lo que el actor pueda... Y si al actor no le has dado libertad, seguridad,

confianza, alegría de trabajar, necesariamente, lo que se va a ver es que no se comunica, que está incómodo... Además, con todos los imprevistos que pasan. Entonces tenés que estar realmente comfortable ahí arriba...

AM ¿Decidían qué obras hacer en relación con determinados géneros o estilos: por ejemplo, hacer drama o trabajar con un humor político, humor cruel, o esperpéntico?

Los proyectos del TEUC eran totalmente una casualidad, digamos, concreta y real, como todo. Algunas obras las propuse yo cuando era directora del TEUC, otras, surgieron porque había solo dos actrices, o porque el director quiso hacer tal obra. Entonces, esto de que aparecía o no el humor dependía de las propuestas que se tomaban y se realizaban. No es fue que hubiera este objetivo: “Vamos a hacer tragedia, drama...”.

AM Algunas obras combinan drama y humor, como *El arquitecto y el emperador de Asiria* que tiene momentos de tensión y a la vez de humor desopilante...

Sí, era realmente muy divertido. Era una obra muy pequeña, montada con el público entre medio, eran cien espectadores alrededor de ellos, entonces todo era valorado y celebrado por el espectador.

AM En esa proximidad, ¿cómo se vivía la relación con el público en esa obra que presentaba desnudos de hombre, transgresiones a ciertas cuestiones morales, creencias y usos?

El público estaba fascinado. Todas las funciones de *El arquitecto...* se hicieron con localidades agotadas, viernes, sábados y domingos, todas. Había un movimiento en Córdoba que iba al teatro y además los estrenos del TEUC se esperaban; nosotros hacíamos conferencia de prensa y anunciábamos todo lo que era el programa de ese año, y la gente se

preparaba. Había un fervor por ir a ver el TEUC. Claro que, si el público no disfruta, no va, no se corre la voz. Una de las cosas más interesantes eran los debates después de *Señorita Gloria*. Que venían los alumnos, con sus maestros del secundario y sus padres, y se armaban unas peleas duras entre los docentes y los padres contra los alumnos, y ahí estaba la posibilidad de decir, pero de todo, y se decía.

LF ¿Y sobre qué temas se debatía?

En la obra aparecían cuatro maestros –seguramente ellos reconocían algunos de los que tenían en la vida– entonces, el maestro que participaba del debate decía: “nosotros tenemos los contenidos del programa”. Pero los contenidos son una cosa, y la manera de dictar es otra, además son contenidos obsoletos. Entonces los padres decían “Sí, pero de todas maneras, la escuela es una etapa que tiene que desarrollar tu mente”. Se debatía acerca de este tipo de cosas, pedagogía, contenidos, metodología, se hablaba de todo eso.

Yo era la última maestra que aparecía, la más esperpéntica, la más violenta, la... más todo, y sentía que, en general, el público en el debate no llegaba a decirme nada: se enredaban en la marihuana, la religión, la maestría de primer grado, la mamá maestra... Y con esa otra cosa fuerte había como un rechazo, no se quería ni mencionar. Alguna vez me preguntaron: “bueno, pero ¿vos qué sos: torturadora?”, y yo les decía: “esa es tu lectura, me parece bien”.

AM ¿Y ustedes participaban desde el lugar de hacedores de la puesta o asumiendo el personaje del maestro que habían hecho?
No, no, éramos nosotros, actores de esa obra que había pasado por ahí. Si no, no hubiéramos podido discutir, porque los personajes eran muy reaccionarios, absolutamente reaccionarios... Imaginate que torturaban. ¡Qué hubiéramos podido discutir desde ese personaje!

LF ¿Creés que alguien se hubiera animado a dialogar con la Señorita Gloria?

No, yo no hubiera podido contestarle; a lo mejor me lo podían decir, pero desde ese rol le hubiera podido decir “¡Vení para acá chiquito... que te saco afuera!”.

No, no, era absolutamente desde nosotros mismos, sobre todo posibilitando el diálogo. No era que nosotros habláramos mucho, era simplemente calmar: “Ahora hable usted”, “Aquí se levantó una mano...”. Moderadores de lo que sucedía y, si había alguna pregunta, bueno, alguien la contestaba.

AM ¿Cómo o por qué surge la necesidad de hacer debate?

Era de época, era muy de época (*ríe*). Pero además no todas las obras lo permitían: después de *Las criadas*, para qué lo vas a hacer... Estas obras [como *Señorita Gloria*] lo permitían; *El que dijo sí - El que dijo no*, también.

AM Cuando se hacían los debates después de las obras, ¿incidía lo que decía el público en ustedes? ¿Iban modificando sus actuaciones?

Sí, totalmente, era un vínculo de retroalimentación. La función siguiente se miraba todo eso, se discutía acerca de por qué no se entendía, o se entendía de esta manera, qué estábamos diciendo y por qué el discurso no era el discurso que queríamos decir, ese tipo de cosas...

AM ¿Y cómo funcionaban en vos, que estabas experimentando con ese personaje fortísimo, las devoluciones del público?

Nosotros los actores, además de la gente en general, tenemos un ego muy grande (*ríe*), y queremos que todos nos aplaudan, nos quieran y nos digan todo bien, siempre, y es muy duro cuando uno hace un personaje no querible, porque nunca recibís eso. Te pueden decir “¡qué

buena actuación!” y, de alguna manera, te calman el ego, así (*se palmea el hombro*). Pero siempre queda como que te falta que te aplaudan y que te digan “¡qué bonito!”, “¡qué lindo!”. Nada de eso podían decir de mi personaje. Entonces queda como una cosa de que a los otros les hablan, les dicen, y a mí nada... Es claro, uno tiene un rol dentro del mensaje, no lo vas a modificar para recibir el aplauso de la gente, cosa que sí hacen algunos actores, sí modifican para recibir...

AM ¿Y cómo funcionaba el vínculo con el público cuando hacías La Pomona, un personaje desopilante de *La paz en las nubes*?

Mi personaje y el de Estrella [Rohrstock] eran muy decorativos. Como siempre, en el circo se llevaban las palmas los payasos, la Patria, los que servían las empanadas y el vino; nosotras estábamos como decoración simbólica, era muy extraño... Yo acababa de parir, estaba gorda con esas tetas y el culo, qué se yo, me quería poner medias, que me sujetaran algo, entonces el director dice que no. “Entonces yo no salgo, si no me pongo medias no salgo” (*ríe*). Porque era madre de familia, che, ¡cómo iba a salir con ese traje! He sido siempre muy, muy poco arriesgada en las cosas a nivel estético. Siempre paso desapercibida, entonces eso era demasiado, una peluca así (*hace un gesto significando una enorme peluca*), unas tetas así (*hace un gesto de enormidad*), verde brillante, así que no..., lo hacía así por arribita nomás, no lo disfrutaba.

AM Claro que el humor también estaba en esas cosas grotescas, locas...

Claro, pero nosotras éramos las menos locas... Lo más grotesco tal vez, pero las menos locas. No dábamos humor, lo que hacíamos era nada... Estábamos ahí y los otros hacían referencia a nosotras. Pero no teníamos texto. Nos paseábamos por ahí... desfile de modelos, desfile

de *misses*... (*Risas*). Miss Primavera y... (*Recuerda*). Abundancia. Yo era Abundancia.

LF ¿Quién decide hacer la obra *El que dijo sí - El que dijo no*? ¿Qué nos podés contar sobre esa puesta?

Yo estaba de licencia por maternidad (*ríe*). La elige Villanueva, que no tiene ninguna duda de por qué elige Brecht; así como no tiene ninguna duda de por qué elige *Señorita Gloria*, de por qué elige el *Popol Vuh*, propuestas totalmente claras a nivel de lo político, lo estético, todo.

Fue una puesta muy interesante, sobre todo a nivel teatral, puso muy en cuestión el famoso distanciamiento de Brecht, que era una de las cosas que se discutían a morir entre nosotros y con el director y con los teatreros que iban. Porque la obra se plantea en un registro, digamos, sensible, sin distanciamiento, y en la otra [parte de la obra] aparece el distanciamiento de eso que viste, o sea, repetís la obra exactamente igual, con el mismo registro sensible y, cuando decís que “no”, aparece esta sorpresa en el público que permite distanciarse y decir “sí”, “¿por qué?”, “¿por qué el otro dijo que sí?”. Entonces, se discutía acerca de cómo se trabajaba ese registro: si la madre se emocionaba o no se emocionaba, si el chico se emocionaba, qué pasaba, por qué... se armaba un debate. “¿Está bien que el primero sea ‘sí’ y el segundo sea igual y sea ‘no’?” Porque el distanciamiento de Brecht es una idea que cada uno la entiende como quiere. O sea, yo digo que, para distanciarte, primero tenés que engancharte, primero emocioná y cuando el otro está emocionado, lo sacás. No es que no lo emocionás porque si o no, de dónde lo sacás, de dónde lo distanciás, ahí es donde... Otros dicen que el distanciamiento se produce porque vos no lo emocionás al espectador. Lo que pasaba en el debate era esto: “¿Por qué nos hacen ver la misma obra?”, “¿Por qué no eligen, para decir esto, otra manera?”. Lo que realmente aparecía era la discusión sobre la obediencia...

LF ¿Sabés si esa obediencia aparecía en la metodología de trabajo de la obra? ¿Y en la relación entre el Departamento de Teatro y el TEUC respecto a una metodología de trabajo?

Como no estuve en esa puesta, desconozco exactamente los pormenores y detalles; pero Roberto Villanueva, gran director, gran, gran director, tenía, por supuesto, su metodología de trabajo y, en general, no trabajaba con el grupo, o sea, no es que hiciera discusiones con el grupo; él trabajaba con los actores medio solos, digamos, de manera tal de poder aprovechar bien lo que el otro le ofrecía como posibilidad, abierto totalmente a las propuestas de los actores, y así que no sé exactamente cómo se trabajó... Villanueva seguramente estaba plasmando eso que pasaba en el Departamento. Realmente nosotros no lo sabíamos, pero él sí, o sea, no me cabe ninguna duda que tiene una lucidez política y una capacidad para utilizar el teatro, para decir como pocos. Porque *La paz en las nubes* era como una locura de Fraga y Petraglia, con contenido político, pero mucho más juguetona, más allá de que jugar en el teatro puede ser muy profundo. Pero a Villanueva no se le escapaba una, realmente si eligió esa obra... él conocía. Veníamos de la *Señorita Gloria*, también de una problemática humanista: la educación.

Es muy clara la propuesta de Brecht, obviamente, yo le digo “obediencia” porque, en definitiva, eso es lo que hace el chico, más allá de todo lo que lo convencieron y le dijeron, en un momento dado dice “no”, punto. De todas maneras, en el contexto del Departamento de Teatro, el TEUC nunca discutió. Se enojó, se enfureció, se sintió muy mal, sintió que lo avasallaban y lo desaparecían, pero nunca discutió así, profundamente, este cambio [inferimos, por lo que sigue, que se refiere a lo que se produjo en 1974]. Porque veamos, se hubiera podido hacer algo tal vez; decir “Ah, bueno, vamos, participamos, pero también nos quedamos con este repertorio, con un sistema de producción diferente”. Porque no se pudo producir más nada. La última obra es esa: no

dijimos 'no', dijimos 'sí'. Era muy difícil en ese momento decir no, había un movimiento así, para adelante. Iban todos los jefes de Departamentos a la Dirección de la Escuela... Una cosa tan politizada... No dijimos 'no', no pudimos decir 'no', lo pensamos en un momento, pero no pudimos decir 'no', con la fuerza necesaria para que se plasmara.

AM Villanueva venía con toda la experiencia del Di Tella, del teatro de experimentación, ¿cómo se percibían esas producciones en Córdoba?

Me parecía totalmente natural, es decir, no tenía ningún extrañamiento. Qué se yo, Petraglia había dirigido en Córdoba varias veces. Roberto Villanueva había dirigido en Buenos Aires. En Córdoba no, pero nosotros teníamos claro que queríamos lo mejor y venía lo mejor. Lo teníamos a Huillier, que hizo el éxito más sensacional de esos años que fue *Hablemos a calzón quitado*, o sea, era 'el' director de Buenos Aires con el éxito total, y dirige acá *Cacería de ratas*. Eran las cosas que nos engancharon y podíamos permitirnos, porque ellos querían venir, hasta se peleaban por dirigir el TEUC.

AM ¿Él asistía a los debates?

Él se iba, se iba, debe haber estado en el estreno y en algunas representaciones, pero se volvía a Buenos Aires.

AM Pero se enteraba de lo que pasaba con sus puestas en Córdoba...

Sí, claro, *obviamente*. (Risas). Cuando un director de Buenos Aires venía, tenías que comer con él todas las noches... Entonces, cuando yo era directora, era mi rol, y terminabas en unas discusiones eternas donde salía de todo, nos enterábamos, era una cátedra... Cuando dejé de ser

directora, la directora de turno hacía ese rol, o tal vez ya no se hacía porque ya no iba a estar integrado a Córdoba, etcétera.

AM Retomando ese ‘decir no’ que no dijeron, vos, como miembro y actriz del TEUC en ese momento, también como docente e integrante del Grupo B, ¿sentías esas fuerzas y esas tensiones?

Sí, claro. Fui exiliada, antes del exilio, al Grupo B (*sonríe*). Sí, ese manejo fue muy terrible, todos lo sabemos. Pero el Grupo B nos dio una posibilidad de trabajo grupal de los docentes muy interesante. El Grupo A quedó con Mery [María del Carmen Blunno] a la cabeza, con sus proyectos y apoyada por gente muy capaz, obviamente: Laura Devetach, Nora Zaga, Mabel Piccini eran las mentes en ese momento.

Me acuerdo de todos los trabajos que hacíamos con Ivo Oyola, con Alicia Maggi... ¿con quién más trabajé? Hacíamos cosas locas. Cada clase eran puestas en escena diferentes, tomábamos, por ejemplo, *music hall* y hacíamos una puesta interna, no la sacábamos afuera del *music hall*... Hacíamos fiestas en el Tiro Federal, allá lejos y hace tiempo, con vino y empanadas, y hacíamos cosas muy locas... danza teatro, por ejemplo, que no salieron al público nunca.

AM O sea que, dentro de ese clima de tensiones, también había un espacio de disfrute y de producción.

Realmente nos solidarizamos entre nosotros ante la expulsión del Departamento. Quedamos expulsados del Teatrino, de todo lo que era el cuidado que tenía el Grupo A, entonces nos solidarizamos entre nosotros y lo pasamos bárbaro (*ríe*).

AM ¿Y trabajaron alguna obra de humor?

Sí, sí, hicimos un *music hall* de humor, divertidísimo, hicimos danza teatro, cosas muy atrevidas, desnudos y toda la historia. El espacio del Tiro

Federal era nuestro, nuestro reducto, así como el *off off*, era el *off* del Departamento (*ríe*). Tampoco era una producción que fuera reconocida por el Departamento y mostrada al público y toda la historia... A diferencia del Grupo A que sacó una sola cosa, con mucho esfuerzo, con mucha pelea, con mucho sufrimiento, y fue eso, un trabajito pequeño.

Cuando montamos *Así nos enseñaron* [adaptación de *Antígona Vélez* de Marechal], fue un desastre total... Muy malo, elegido por los alumnos, además las fracciones políticas ahí adentro eran clásicas, feroces: “por qué el personaje dice esto, por qué...” El discurso de la izquierda más izquierda y el otro del teatro, era muy loco, muy difícil. Vos planteabas un ejercicio y los estudiantes decían: “¿para qué sirve?”

Algunas cosas no es que me las olvide, sino que no estaban dentro de mis intereses. Era mucha la preocupación que había dentro del Departamento, tenía dos hijos chiquitos así que, a gatas, hacía lo que tenía que hacer ahí.

LF ¿Cómo funcionaba el humor en *El que dijo sí - El que dijo no*?

El que dijo sí... era muy divertido, de todas maneras, todo lo que pasaba. Brecht tiene un humor desopilante; pensá en *La ópera de los tres centavos*, que después he visto en Buenos Aires y muy bien dirigida. La estructura dramática es perfecta en Brecht. Pero acá, en Córdoba, las hacían aburridas. El teatro político tiene que ser aburrido (*Risas*).

LF Siempre tomado en serio...

Siempre tomado en serio... yo por eso disentía con mucha gente... Por ejemplo, con *Así nos enseñaron* que es *Antígona Vélez* de Marechal, trasladado al campo argentino, si no le ponés un condimento... Los alumnos eligieron esta obra... Cuando lees una obra y la ves toda, no la montes, porque ya está, no tiene aperturas, no tiene cómo hacer una puesta interesante... Cuando no entendés cómo será esto, y empezás a preguntar,

tenés de dónde agarrarte para hacer lenguajes no verbales y sonoros, que son los que tenés que hacer en la puesta. El libro demasiado claro, no funciona como hecho teatral...

LF Es difícil pensar la puesta de *El que dijo sí - El que dijo no* y nos preguntábamos cómo resolvían, por ejemplo, la escenografía.

Era totalmente simbólica... Creo que no había escenografía, no había nada... No había risco, no había pared... Era caminar diciendo eso... No sé si había alguna alturita donde se subía el Niño o no, no me acuerdo.

LFY en *Señorita Gloria*, ¿cómo construís tu versión de la maestra?

En *Señorita Gloria*, la última maestra en la primera puesta la hacía Norma Mujica; ella renuncia, entonces ingreso yo. Entonces le propongo a Villanueva algo que no tiene nada que ver con lo de Norma Mujica. Ella ofrece una caricatura de la vedette, de la Norma Pons, una cosa así. Entonces era todo un trabajo de cabaret, digamos. Y lo que yo le propongo no tiene nada que ver, y él lo acepta. Por la ilación de la obra, para mí venía esto de la tortura y entonces lo que Villanueva sí elige, de alguna manera, es el vestuario... Entonces, debajo de ese delantal que teníamos todos rescata, de alguna manera, lo de Norma Mujica, medias negras todas corridas, abiertas, rotas. Zapatos con coturno grande, corpiño que se veía, corpiño negro, calzón negro, y barba y bigote. Pestañas postizas, así (*hace un gesto indicando pestañas bien largas*), peluca negra. Imaginate... Travestida... Era muy lindo.

AM El recurso del travestismo, nosotros lo interpretamos como parte del humor, ¿cómo lo vivenciaban ustedes?, porque estaban en los 70. ¿Qué tipo de relaciones establecían con el público a través de esos usos?

Nosotros no teníamos problema... No lo mirábamos como un problema, no lo mirábamos... lo mismo que el desnudo. No lo mirábamos

como una problemática a tener en cuenta. Sabíamos que era una audacia y que era una transgresión y nos encantaba... Además estaba muy claro que las obras que hacíamos tenían una factura teatral muy buena; o sea, no le escatimábamos a los riesgos del actor, porque teníamos un respaldo: era el TEUC, eran directores importantes, eran obras importantes. Si hacíamos eso no lo íbamos a hacer así, por arribita, arriesgábamos mucho...

AM ¿Los trajes de los personajes los hacían en el mismo TEUC?

Teníamos taller de costura y modista con cargo. Se contrataban modistas para determinadas obras, pero una modista estable, que era la misma del San Martín [el teatro principal de Córdoba]... Ella (Felisa Soubieray) cuidaba todo eso: utilería, vestuario, todo lo que había. El último piso donde está ahora el Rectorado [Pabellón Argentina] era todo el piso de utilería, vestuario, zapatería y taller de costura.

AM ¿Y qué pasó con todo ese material?

En algún momento dado, los militares encontraron todo eso medio apolillado. Era un problema porque eran moldes y maderitas y telas; lo tiraron por la ventana y prendieron fuego... Hicieron la gran montaña de trajes, zapatos y utilería. Y la pérdida de todos los *spots*. Cuando yo me hice cargo —cuando volví— pedí autorización para buscar un material que había desaparecido: consola de luces, de 100 *spots* encontré 48 que creo todavía están en el Departamento; teníamos tarimas para armar escenarios al aire libre con todo el cableado, las cosas para colgar, los *spots* para hacer teatro en cualquier lado, quedaron tres tarimas. Pasaron con topadoras por el granero, y por las aulas que estaban en el Tiro Federal —que se habían construido dos aulas con baños, duchas— también pasaron topadoras...

AM ¿Eso ocurrió en el 76 con el mayor Romero?

No sé.

AM ¿Ya no estabas en el país?

Sí, estaba, pero tampoco se publicitaba eso a nivel de Universidad. Una vez no sé qué pasó en la Universidad y Emilio Albornoz me pidió el documento... me acuerdo, rojo como un tomate el pobre Emilio...

AM Qué historia tan difícil, ¿no? ¡Qué historia!

Sí, de todas maneras, yo estoy feliz... Creo que hemos logrado reabrir el Departamento, está funcionando a pesar de nosotros, los docentes (*ríe*). Porque los alumnos bueno, logran herramientas para trabajar, están creando, produciendo, las tesis son cada vez más divertidas, más locas. Así que misión cumplida.

Estrella Rohrstock

Lo que me interesa es la acción, cuando vamos a pisar el escenario para resolver el tema, el teatro es acción...

El TEUC no era grupo, era equipo, hay una diferencia. Un equipo de trabajo teatral tiene su funcionalidad, se agrupa para algo determinado. No es un grupo, un grupo es otra cosa, es el que va junto en algo y tiene otra energía.

Entrevista realizada por Adriana Musitano (AM) y Nora Zaga (NZ). Córdoba, 21 de julio de 2000

AM ¿En qué año comenzás a formar parte de las actividades del Departamento de Teatro de la Escuela de Artes?

Ingreso a la Escuela, creo, como alumna primero [en 1968]. Alumna invitada en el 68, y empecé [la actuación] con la zarzuela de Herbert Diehl, *Agua, azucarillos y aguardiente* [libreto de Miguel Ramos Carrión y música de Federico Chueca, Madrid, 1897] y la hicieron Herbert Diehl y María Escudero [con los primeros egresados, en 1968]. Ella trabajaba las obras con alumnos, hizo Molière [1969], y ya se largaba el TEUC [Teatro Estable de la Universidad de Córdoba, 1969].

AM ¿Fuiste compañera de quienes integraron después el LTL?

Del LTL no, yo iba adelante, un año adelante... Entonces entré en el 68 y me recibí en el 72 por el idioma, tuve que ir a rendirlo de nuevo (*risas*) y con la misma profesora de francés de mi secundaria, que ya me había

mandado a rendirla como única materia, en el primer año del secundario (*risas*)...

NZ ¿Qué hacías en *Agua, Azucarillos y Aguardiente*?

Hacía el personaje de Petronila; trabajaba Mery [María del Carmen] Blunno también. No me acuerdo cómo se llamaban los personajes, pero era siempre la zarzuela y ese lío entre los personajes, parejas que se peleaban, estaba divertida Mery, sí, me acuerdo de Mery...

NZ ¿Había otros alumnos de la Escuela?

Sí, estaba un compañero mío, alto, del que siempre me acuerdo del nombre pero ahora no me acuerdo... Ricardo Petrochi, creo que también trabajaba, no me acuerdo...

AM María Escudero dirigía esta obra ¿y después dirigió el TEUC?

¿Al TEUC lo dirigió María Escudero? No llegó... se debe haber peleado antes (*risas*). No sé, no recuerdo que dirigiera el TEUC... Estaba como docente en la Escuela, en Práctica Escénica. Los que llevaban esa materia en la Escuela eran Lisandro Selva, María Escudero y Aznar Campos, eso tenía sus idas y vueltas porque eran tres formas de hacer teatro, totalmente diferentes... Desde siempre la Escuela [Departamento de Arte Escénico, luego de Teatro] estuvo peleando para ser la Escuela que nunca ha sido y seguirá peleando actualmente [refiere a los comienzos del 2000] para ver cómo es el teatro, y qué tiene que hacer la Escuela... Los alumnos cada vez quieren más definición... No sé en qué estarán ahora, yo lo vivo así, nunca tuvo una definición concreta, a nivel de técnicas teatrales estoy hablando, no a nivel de objetivos... Pero a nivel de técnica es una cosa terrible el teatro, porque no hay una técnica, hay miles de técnicas...

NZ ¿Por qué dudabas de que María hubiera resultado directora del TEUC? ¿A qué te referís cuando decís que se había peleado?

Porque había una época en que María Escudero quería algo que no se le daba en la Escuela, con Bulgheroni debe ser, se armó una desintegración, yo vivía las cosas—como siempre las vivo— como que no pertenezco al lugar de las peleas, no percibo las tensiones, no me pongo en una punta o en la otra, aún en los grandes líos políticos que hubo en la Escuela... Tengo el trasero pelado de estar asamblea tras asamblea, pero cuando llegaron los otros fueron peores que los que estaban antes, así que tampoco puedo hablar de tal o cual de mis compañeros: no es lo que las palabras por ahí dicen. Los alumnos... los docentes... algunos trenzaban y vos te cargabas de odio y salías afuera y estaban los profes abrazados, charlaban, tomaban el café juntos, entonces vos decís “¿qué es esto?”. Te dabas cuenta de que había algo, que algo andaba mal y en realidad eran modalidades muy diferentes de enseñar, después el mismo Aznar Campos, se fue a trabajar afuera para hacer lo mismo que hacía adentro, hasta con la misma gente. Se ve que había algo que no lograban, o no se les daba lo que necesitaban.

AM ¿Cómo te sentías como estudiante ante esas prácticas escénicas diferentes?

A mí me gustaban todas. Porque yo estudiaba con los oídos e iba a hacer lo que había escuchado. Por ahí se arman cuestiones a nivel de grupo de teatro y tengo una actitud muy parecida, más bien me callo, veo las tensiones, espero... Lo que me interesa es la acción, cuando vamos a pisar el escenario para resolver el tema, el teatro es acción, según dicen todos los libros actuales, porque antes no había ningún libro (*risas*), salvo los libros de historia, pesados, con datos y que tampoco resolvían... El que había salido era el de Stanislavski, y después de Grotowsky, y el de Artaud, y pará de contar. Entonces, se buscaban cosas

que tuvieran que ver con sus propuestas. En realidad nadie tenía esa o aquella técnica, pero las ideas aparecían y se iba armando una manera más de hacer, de buscar, que dura hasta hoy... El TEUC era, frente a eso, más formal, yo lo vivía así porque el TEUC partió de las obras hechas: buscar el director, buscar la obra, y luego los actores que eran los del TEUC, además si necesitaban se buscaba a los alumnos. Así Villanueva, llegó a plantear un trabajo que estaba lindo porque tenía como cosas que parece que eran las que a él lo marcaban, algo dentro del esoterismo. Lo había resuelto no sé si con técnicas del *I Ching* o algo parecido... El *Popol Vuh*, era ese trabajo, y se quedó ahí.

AM ¿Participaste en Alicia en el país?

Sí, en *Alicia en el país* estuve, hice un personaje chiquito que iba en un triciclo y acompañaba a la Reina, que la hacía Nidia Rey. Era muy lindo a nivel del espacio, me gustaba *Alicia en el país* porque tenía poca escenografía, eran unos teloncitos de plástico que había hecho... ¿Gianuzzi?, que iluminados quedaban... ¡era algo fantástico! Dije en ese momento: “¡qué cosas que se nos ocurren!, ¡con tan poco hacer tanto!” Y después eran la luz y el vestuario, precioso, con alambres. Por ejemplo, la reina, Nidia Rey—que era muy buena, dominaba el escenario— tenía un vestido con elástico que se le subía cada vez que caminaba, subía y bajaba, como un gusano, así [*hace gestos*] el vestido con ondas, era una belleza.

AM ¿Cómo era esa relación entre el actor profesional, que podía ser Nidia, y los estudiantes?

Yo decía, “¡todo lo que estoy aprendiendo acá!”, porque se te desarrolla la lengua, la inteligencia, hay una inteligencia diferente dentro de un teatro grande, la caja, y eso es impagable... La escuela, los compañeros, todos los niveles que tenés que ir teniendo en cuenta para que la cosa salga redonda, y sabés por qué nos salían redondas semejantes

obras, porque había ensayo. Eran cuatro horas de ensayo y todavía nos faltaba, todos los días, y todavía íbamos el domingo si había que ir, y nos quedábamos en la noche si había que quedarse, y nos sacaba ¡el cuidador! (*Risas*).

AM ¿En *El balcón* también participaste?

Sí, en *El balcón*, ahí tengo la foto... Era el personaje de la Chantal, el Coco [Alberto] Santillán hacía la contraparte, y le encantaba... La Chantal entraba corriendo desde el público: a mí siempre me tocó venir desde el público, yo era el pájaro al que lo mandaban, al lugar donde nadie iría, y yo iba, porque si el teatro me lo mandaba, yo iba. Hacíamos *Alicia en el país* en el Parque Sarmiento, en la calle, estaba lleno de gente o pelado, ahí armábamos, bajábamos de la camioneta con el vestuario. Pasábamos de hacer *Alicia en el país* en el escenario al pavimento... era una desolación, un impacto muy fuerte. Así como cuando en la Comedia Cordobesa nos mandaban a escuelitas perdidas, todo de tierra, un poco más y estabas representando en un gallinero, o cuando se sostenían con grandes piedras los trastos, entonces yo decía: “¡Bueno Estrella, cuánto tengas que hacer por vos, hacélo!”. Me decía eso porque salir de mi casa, de donde yo soy, ir a hacer eso, ¡ni loca!, salir a la calle así porque sí... ¡ni loca!, pero si el teatro me lo pedía, era capaz de hacer lo que fuera y que seguramente nunca hubiese hecho en otro momento. El teatro es igual a acción. Es orgánico, lo hacés desde un lugar adentro tuyo, porque tal vez me quedaría sentada y a lo mejor no haría nada (*risas*)...

NZ ¿Era buena la convivencia entre profesionales y alumnos dentro del TEUC?

Fabulosa. El TEUC no era grupo, era equipo, hay una diferencia. Un equipo de trabajo teatral tiene su funcionalidad, se agrupa para algo

determinado. No es un grupo, un grupo es otra cosa, es el que va junto en algo y tiene otra energía. Es un trabajo diferente.

Otra cosa es cuando el TEUC se ‘cruza’ con el Departamento de Teatro, se quería unir al plantel docente, me parecía bien como propuesta —el TEUC hacía la Escuela y ya no la Escuela hacía el TEUC— porque se quería una producción interdisciplinaria.

AM ¿De qué se trata eso que estás contando?

En 1974 trabajaban todos los docentes para lograr una obra, yo estaba ahí, ya en el TEUC, y como miembro del TEUC me tocaba hacer con los alumnos, trabajando en el Departamento de Teatro. Estaba en el Centro de Producción como auxiliar docente, en la acción actoral para lograr el producto [hace referencia al Grupo A y a la obra *La cuestión de los arlequines*], hecho con cosas muy simples, con lo que teníamos, no había que comprar y gastar tanto dinero como el TEUC venía trabajando.

NZ En esa experiencia y en la obra *La cuestión de los arlequines*, ¿sentiste más proximidad a esta idea de grupo y no de equipo, o también eran equipo?

Bueno, ahí, se tocaba a las jerarquías docentes. Y como siempre pasó esto: ¿el docente sabe teatro, o no sabe teatro? ¿Sabe hacer teatro o no? ¿Es del teatro o no es del teatro? Porque hay gente que no es de teatro y enseña materias que tienen que ver con el teatro, entonces esa cuestión era importante para los alumnos... Costó esa primera obra, se juntaban todos los docentes y decían, “aquello no, ¡esto sí, me gusta aquello!”, y el actor tenía que borrar todo y volver a crear. Llegó un punto en que ya no dábamos más de sacar y poner, eso que les pasa a los alumnos muchas veces, cuando les pidean a hacer. Lo he visto en otras interdisciplinarias: si no hay trabajo común con el alumno, no hay interdisciplina. Entonces se definió que fuera Laura Devetach —que era la escritora— la

que organizara, por lo menos, el contacto con los alumnos para saber qué quedaba, qué se iba, y ahí se armó más rápido...

NZ ¿Vos creciste ahí?

Y, yo me hice ahí. No tengo otra historia, ni me interesaba otra historia en el expediente. Cuando salí del TEUC se cerró la Escuela [Departamento de Teatro], empecé en el teatro independiente, entré a trabajar en la Comedia Cordobesa hasta que también se terminó rescindiendo el contrato...

AM Pero, entre todas esas experiencias, ¿reconocés una formación universitaria especial?

Sí, sí, sobre todo, comparando con lo otro, con lo que había afuera. Me gustó entrar y salir de los grupos con los que he tenido contacto, me siento del teatro de Córdoba... puedo entrar a cualquier lugar como que si fuera mi casa. Eso, el teatro es mi casa; eso dicen que es la familia, es cierto (*risas*). Si vos estás en la nada, andá al teatro que alguien te recibe, aunque sea te recibe aquel que está perdidazo, que no tiene ni qué comer pero está ahí...

NZ Yo me refería a si creciste en el grupo de *La cuestión de los arlequines*.

Sí, sí, me dio una experiencia grande, porque yo vi cómo nacían los docentes, ¡era importante verlo! El docente preocupado en el producto, en la producción del alumno, que no deja solo al alumno, que lo está mirando, y también mira al docente de otra materia. Hasta ese momento, los docentes eran individuos en sus aulas, y afuera había docentes que hacían reuniones, pero yo nunca iba. Tenía la conciencia del aula, como que ahí aprendía, y lo otro eran virajes de la Escuela.

NZ Es decir que las mismas personas que trabajaban en el teatro, ¿también hacían producciones independientes, algunas fuera de la Universidad?

Sí, sí, eso fue un problema, siempre fue un problema. Después se dejó hacer a la gente, porque la gente también tenía que hacer sus cosas. El alumno empezaba a poner la mirada en otras formas de hacer. Cada docente necesitaba la atención, la concentración, la dedicación, y el alumno se empieza a ir y, además, empezaba a mover a otros, al docente le costaba mucho la integración.

NZ ¿Participaste en la puesta de *Las criadas*?

Yo estaba justamente en tercer año, íbamos a hacer *Las criadas*, las mujeres y los varones, iba a ser muy lindo. Julián Romeo iba a hacer también *Las criadas*, y no sé quién más las iba a hacer también. Tres *Criadas* iban a hacerse en Córdoba, fabuloso, porque podían ver tres totalmente distintas, más lindo todavía... Pero Aznar Campos se peleó no sé con quién, creo que con la Escuela y se fue a hacer *Las criadas* a otro lado, se fue con los varones... Esa puesta iba a ser con hombres y mujeres, yo iba a ser Clara, iba a salir desnuda con ese personaje, vieran qué lindo, lo bien que venía esa obra, pero se cortó...

AM Me parece que se fue a montar esa puesta a la Escuela de Lenguas...

Sí, y lo hizo con los varones: con Petrochi, Héctor Roshquin y... falta uno,..., me quiero acordar...

AM En *El arquitecto y el emperador de Asiria* se hace un desnudo de hombre, y luego uno de pareja, en *Cacería de ratas* ¿Se hablaba acerca de decisiones como estas, entre los docentes y alumnos del Departamento, y los miembros del TEUC?

No, nadie hablaba de eso, más que decir: “en tal obra hay un desnudo”. Los actores eran los que tenían más problemas; no sé cómo se cuida un desnudo, no tengo idea, pero se ve que hay cosas que hay que tener en cuenta, que otros las tienen, y tiene que tener sentido porqué uno lo hace. Ahora me acuerdo que se hizo un trabajo en el TEUC, con Coco Santillán y Eddy Carranza, del que también participé, en parte, con la rítmica expresiva de Flavia Cena, yo era la ayudante. Hay otras cosas cuando se mueve algo fuerte así, por el desnudo.

El objetivo del equipo soluciona un montón de problemáticas cuando viene algo que mueve al equipo y si el equipo va a perder, sabés cómo se acaban los problemas, es fabuloso oír eso, también ver la competencia entre actores, la competencia buena, en la que cada cual se rompe para que el personaje salga bien, y para que la obra esté en ritmo, porque si no perdemos todos, y pierde la obra. Una obra con ensayo sale redonda, sabés dónde tenés que poner el pie, y si no lo pusiste ahí, ¡el desperfecto que se arma! Es como la música, estar en ritmo... Eso era, estar en ritmo.

NZ ¿Te parece que el TEUC constituyó un aporte especial para Córdoba?

Creo que sí, porque, por un lado, movió a toda Córdoba. En esa época todo el mundo tenía público. Cuando apareció el TEUC, el público todavía no estaba armado, se fue haciendo público universitario. Primero el estreno de *La manzana*, sí fue gente, pero se fueron armando los horarios para que viniera a *Alicia en el país*, la dábamos a la mañana para

los chicos, venían padres con chicos, ¡qué lindo es entrar a un teatro que está lleno!, ¡te movés sola!

AM ¿Y qué tipo de público asistía a las obras para adultos?

Estudiantes, primero, después parientes, los docentes, todos... Para mí estaba Córdoba ahí, la gente que de alguna manera quería ver teatro estaba ahí, y después, ¡cómo te atendían cuando vos ibas a otro grupo!, te atendían bien. Cuando me echaron [del Departamento de Teatro] yo rendí para la Comedia Cordobesa y saqué nueve y nueve noventa de promedio. Me aplaudieron con el personaje de la Cebrita de Laura Devetach [de la obra *Bichoscopio*]. Para mí Laura es la Escuela, lo he vivido así. Estaba rodeada de la Escuela, con Myrna Brandán, con Mery Blunno, y un alumno que se fue después a La Chispa, que anduvo con La Chispa en México, el Cheto [Héctor Beacon].

NZ ¿Eso tenía que ver con tu pertenencia al TEUC?

Claro, el TEUC y la Escuela [de Artes], porque yo no tenía más formación que esa; iba a rendir como una más, y recibía aplausos.

AM ¿Esa pertenencia al TEUC decía de una identidad en la interpretación actoral?

Vos sabés que sí... Soy de la línea más moderna, “la zurda de la Comedia Cordobesa”. El TEUC me ayudó porque hago las obras que me pidan, creo que a nivel Escuela hay que pasar por las obras, el teatro es para representar. Entonces bueno, está el teatro y vos decís: “un desnudo, ¿por qué?”. Un desnudo porque es lo único que podés representar en un momento, porque no te sirve ni el trapito ya, ni el sombrerito ni nada, sino el desnudo. En la expresión el desnudo es muy importante en la colorización del cuerpo, en el significado que se le da. Y después

las obras dramáticas o clásicas, como *Casa de muñecas*, creo que es muy importante que el alumno las haga, que el alumno pase por ahí.

NZ ¿Participaste de la puesta del TEUC de *El que dijo sí - El que dijo no* de Brecht?

Sí, pero estaba embarazada y después me fui, pero participé en una etapa. Andaban por los barrios y después siguieron un poquito más. Era Brecht, como un esqueletote diría yo, pero después empezaba a gustarte. Villanueva tenía unos soniditos para marcar el tiempo o algo que se quería enmarcar, una frase que se decía, con el triángulo, tenía su encanto. Esa obra era muy bien recibida en los barrios, siempre creí que no iba a ir nadie de público (*risas*)... Yo me quedaba con los ojos así [*gesto de ojos muy abiertos*] —el teatro me deja con los ojos así— y los espectadores encontraban relaciones hasta con Perón, relaciones que no eran las nuestras, pero ellos las encontraban.

No sé si ahí fue la experiencia con alumnos, o ya venía, pero ya empezaban a cruzarse las cosas. Creo que el TEUC ya estaba maduro como para poder interesarse en las cosas nuevas, sin desintegrarse, sin sentir que no era el TEUC. A la Escuela le venía bien ir participando en el TEUC, al revés, con alumnos que pueden pasar a hacer una experiencia en el teatro, esa es la historia. Lo recuerdo así al TEUC, siempre entero. Lo que venía por arriba, desintegrándose, eran las cuestiones políticas, supongo, no tenía participación más que en la actuación, en que las cosas salieran, en lo pedagógico...

AM ¿Y cómo fue la experiencia de hacer Señorita Gloria?

Iba a un banco y me saludaba el banquero, iba a la carnicería y me saludaba el carnicero, me reconocían en la calle, hasta el día de hoy todavía me reconoce alguno, no sé qué movió, qué tocó, ¡qué fabuloso eso!

AM ¿Adónde la daban?

Primero, la estrenamos en el Salón de Actos de la Escuela [de Artes], en el Pabellón México, después la dimos en el Teatrino, después no sé si volvimos al Pabellón México. Como era una obra de contacto con el público, buscaban lugares que no fueran tan grandes. Así y todo la conoció toda Córdoba, dimos no sé cuántas funciones. *Señorita Gloria* fue muy buena, ese contacto directo con el público era lo que me tocaba a mí. La Señorita Gloria retaba a los espectadores hasta hacerlos sentir que eran alumnos. Te imaginás, el público venía y vos le decías: “Las manos cruzadas, póngalas de otra manera, mi hijita”. Te miraban y no sabían qué hacer; la persona empezaba a ver el dominio de esta maestra que decía: “Usted, ¿se va afuera! ¿Cuál es su nombre?” Viste es feo que te digan una cosa así. Te produce una cosa interna...

Yo tenía que estar muy atenta, tenía que estar con la energía ahí, sintonizando, porque si el otro me tomaba de joda, se acababa el personaje. Bueno, pensaba, alguna vez alguno me va a decir: “Yo, el Mesías” y ahí ¿qué hago yo? (*risas*). Una vez creo que uno me dijo algo y ¿sabés qué se me ocurrió?: “¡Muéstreme el documento! Para qué se cree que yo estoy aquí”. Todo lo que dicen las maestras; el libreto era cansador también, a veces teníamos una o dos funciones, a veces una, era un texto muy largo, monólogo. Estaba la obra dividida en cuatro, tenía esa parte que era para mí la mejor, en la que hablaba con el público, y luego otra parte final donde estaba con el alumno, que lo comía al alumno. ¡Pobre Paco [Francisco Giménez]!, que era el alumno. Le dije: “Paco, si alguna vez me llego a quedar en la letra, vos me podés tener el libreto, más o menos, no digo que me sigas, más o menos como para que...” “Sí, Estrella, si yo me lo sé de memoria”. Yo siempre escuchaba “los blancos, los blancos”, nunca en mi vida había quedado en blanco, pero un día se me hizo un blanco: “¿en qué iba la Señorita Gloria?” y Paco se puso pálido (*risas*), porque estaba en otro lado, y empecé: “este energúmeno

estaba ahí, mirándome con una cara de idiota, y yo...”, y me quedaba ahí. Y me repetía y me repetía, y no podía caer otra vez atrás, y en una de esas vueltas pasé al lugar que tenía que pasar, y seguí, todo bien. Así que nunca más confié en el estudiante: la Señorita Gloria buscó otros recursos y siguió adelante (*risas*).

AM ¿Dialogaban con el público después de los espectáculos?

Sí, después de *Señorita Gloria* hacíamos debates. Era un buen diálogo, porque hablaban todos, no uno solo. Empezaban con: “la obra es muy linda, pero hay mucha mala palabra”, terminábamos hablando de la mala palabra, y Myrna Brandán agarraba la manija por ahí y les daba la idea de que no eran malas palabras. Al que le movía su emocionalidad y afectividad, sí, ese lo vivía como malas palabras, pero en realidad no eran malas palabras. Se empezaba el debate: ¿quién es el que dice las malas palabras? Porque una cosa es decirlas, y otra cosa es que otro las tome y las viva tan mal... Me acordé de la mala palabra porque era lo primero que me dijo mi mamá cuando llegué a casa: “¡Muy linda la obra, pero mucha mala palabra!”. Ella era abierta, pero le chocaba la mala palabra. Salía el público contento y con ese debate se le iba la historia de la mala palabra. De la educación se hablaba, del autoritarismo, que era el tema de la obra, salía de ellos, de los padres y de los hijos, se hablaba de la familia, de la relación social de prepotencia, se iban todos contentos porque habían logrado decir algo de este sentir. Nosotros escuchábamos, y decíamos algo cuando lo creíamos conveniente. Siempre teníamos que decir algo, más que todo para retrucar la parte que nos tocaba como actores... Se hablaba de la droga también.

AM ¿Y ustedes salían al debate con el vestuario?

Salíamos los actores a mitad de camino, vestidos ya no como el personaje, era el guardapolvos nada más lo que teníamos; nos juntábamos con el público y escuchábamos.

NZ ¿Hacían también referencias a lo que estaba pasando en la política, o algo que tuviera que ver con lo político?

Sí, porque la política está dentro de cada uno que escucha, entonces saltaba eso. Ya no me acuerdo bien cómo se armaba el tema, sí salía, siempre.

NZ ¿Te estás refiriendo a lo que pasaba dentro de la Escuela, o a lo que pasaba en el país?

Sí, a lo que pasaba en el país, que también entraba en la Escuela, y la Escuela se preparaba para recibirlo. A nosotros nos llevaban los vientos, nadie estaba queriendo modificar algo a fondo —o yo lo viví así— algo más allá de lo pedagógico, más allá de las ideas vivas que venían de la participación de la docencia abierta, no cerrada. Venían los cambios que necesitaban los alumnos de esa época, cambios que son también políticos. (...) La juventud estaba muy necesitada de terminar con la 'gente vieja' que había en la Escuela. Yo decía: "Bueno, esta gente tiene otra historia". Tampoco era cuestión de maltratar a la gente. No había tiempo para esperar nada más. Lo cierto es que terminábamos en asambleas hasta que llegaba la policía, me iba en ese momento, otros se quedaban, a la policía no quería verla, ni antes ni después (*risas*). Siempre decía: "¿no hay otra forma de decir lo que uno piensa que ir a apedrear a uno que te va a machacar con el palo en la cabeza? ¿Vas a ir a que te pegue el otro?" No entiendo, exponer la vida, no sé si soy de otro planeta, no nací para eso.

AM ¿Creés que fue importante la unión del TEUC con docentes y estudiantes del Departamento de Teatro?

Sí, sí, se unieron en el momento más importante, en el momento en que se había creado un público y todavía daba para más, cada uno mueve lo suyo.

NZ ¿Cómo terminó el TEUC?

Terminó con una nota de que cerraba, o algo así.

AM En un certificado de 1991 de la Facultad de Filosofía y Humanidades consta Estrella que hiciste la representación y organización de Señorita Gloria para el curso de ingreso ¿de qué se trató?

Ah, primero hice sola un pedacito de la obra, después con Myrna, que también hizo un tramo, en otro recibimiento. Dábamos un curso de ingreso a los alumnos...

AM ¿Cómo te imaginás el TEUC si volviera a armarse el grupo en la actualidad?

Para volver a armar el TEUC habría que recuperar esa energía, ese sentido de pertenencia, sentido humano que es la Universidad, ya no la Escuela o el Departamento de Teatro, la Universidad... Y recuperar su radiación, no sé hasta dónde... El TEUC podría hacer distintos tipos de teatro, tener un panorama, del teatro contemporáneo, lo que fuera, un recorrido de lo que es el teatro. Y creo que hiciera lo que hiciera tendría éxito...

NZ ¿Por qué decís que tendría éxito ahora?

Por la gente, porque yo percibo lo que hay alrededor: la gente recuerda cosas que uno ya ni recuerda, te lo trae, te habla hasta con las palabras de la obra, y vos decís: “¿de dónde se acuerda?”.

NZ ¿Y cuál te parece que fue la mejor o más significativa –si la hay– puesta del TEUC?

Creo que todas fueron de nivel, donde al actor se le daba oídos, el director estaba al lado del actor, los actores se observaban entre ellos, querían que el otro creciera, había competencia, querían que el otro creciera, ¿entendés? Era una constancia que a mí me encantaba. Y no había pérdida de tiempo; viste que a veces se quejan los alumnos de que hay pérdida de tiempo, porque no saben esperar, porque no hay paciencia en la espera, o porque sí hay pérdida de tiempo... Se estaba tan apurado para que el actor llegara a la concreción, tan acompañado el actor en eso, que realmente era un disfrute hacer un personaje. No sé si los directores que vinieron tenían un tiempo determinado, las obras se hacían en dos meses, con cuatro horas de ensayo todos los días, entonces ahí salía. Por ejemplo, en el independiente trabajamos al revés: se hace la obra para ese estreno, en cada función se va regulando, después pasan dos meses más y la obra queda como un reloj.

Era interesante ese puente que se armaba: Escuela, TEUC, teatro independiente, Buenos Aires, Rosario, internacional; íbamos a festivales internacionales donde el TEUC era primera figura, sacó premios también. Con *La paz en las nubes* sacamos premio.

AM ¿Se presentaron en el Festival de Manizales?

Sí, pero a mí no me tocó viajar, porque cada vez que yo estaba en un año, iba el otro año o el año anterior, y yo quedaba en el medio, pero como a mí no me gustan los viajes (*risas*), no me faltó nada. Pero me encantaba que los demás fueran y que vinieran y contaran si les había ido bien, si había estado todo en orden, y después le tocaba a otro curso de la Escuela. Yo trabajé en *Señorita Gloria*, ensayándolo, tenía ocho meses del embarazo de Lisandra, trabajé con la panza y hacía mis personajes anteriores con la panza.

NZ ¿Y quién te reemplazó?

Myrna. Myrna siempre ha reemplazado, a Norma Mujica, a Lisandro Selva.

NZ ¿Ella reemplazó a Lisandro Selva?

Sí, cuando a Lisandro Selva lo sacan de la Escuela como profesor. Lo cierto es que cada docente era bárbaro, pero eran tan distintos uno de otro. María Escudero, con sus creaciones colectivas, fabulosas; te hacía hacer buenas ideas y participar. No fue tan política en mi época como en la del LTL, fueron también las épocas más fuertes...

NZ ¿En qué año tuviste de profesora a María Escudero?

En primer año, cuando ella ya había aprendido bastante, fue un año que salió redondito. Con creaciones que vimos en la Sala de las Américas, ahora me acuerdo. La representación mía con María Escudero fue en la Sala de las Américas, trabajamos todos. *Veinte y veinte* se llamó, ese fue mi primer espectáculo, al mismo tiempo que la zarzuela. *Veinte y veinte* era una creación colectiva en la que hacíamos como si estuviésemos adentro de un televisor, yo ni me daba cuenta de dónde estaba, otra actriz hacía propagandas de televisión, inventadas por ella que era la autora; después fue autora de libreto, de radio... Así se armaban todos esos personajes que iban saliendo al aire. Había por ahí unos ejercicios de María que tocaban a la gente, y ella te contenía, pero después hacía reuniones fuera de la Escuela y yo ahí ya no participaba, a lo mejor me perdí cosas muy interesantes.

Después estaba Lisandro Selva que era cuentista, él te daba la obra y a estudiar, después te decía “de acá hasta allá, después podés, si querés, parar la mano acá”, y vos sabías que ponías la mano y te daba justo el personaje. A mí me encantaban las puestas porque nos llevaban de acá hasta allá, y te salía enterito. Ahí fui descubriendo también lo que es

la memoria del actor y que no es solo la palabra, la memoria del actor es lo que se dice pero lo que se dice son acciones: agarrás la radio y la prendés, pero primero tengo que tomar la radio, entonces una cosa va trayendo la otra, después vos sabés si la radio se te cae o la escuchás; eso va en el personaje. Con Lisandro hicimos teatro contemporáneo en segundo año, en la Sala de la Escuela de Lenguas, y ahí hicimos parte de *Yerma* [de Lorca], me tocó hacer a mí de Yerma, recibí elogios, por primera vez, alguien del público me dijo que ya se notaba que tenía venas actorales y que lo hacía en serio... También hicimos *Pigmalión* [de Shaw].

AM ¿Actualmente (año 2000) estás haciendo alguna actividad de docencia que te permita trasladar lo que aprendiste en el Departamento de Teatro y en el TEUC?

Estoy dando clases en la secundaria, tengo CBU, primero, segundo y tercer año, en los colegios Zípoli y Deán Funes, miro a los chicos y les propongo lo que tienen ganas de hacer ellos, y no lo que yo tengo ganas de hacer. A veces les pido que hagan títeres y los hago trabajar en el aula para que no hagan todo las madres, escriben sus obras y hacen sus cosas, no tienen pereza, vos decís y ellos lo hacen. Me interesa el accionar, el hacer, el permitirse hacer, buscarle la vuelta, hay tantas formas de hacer lo clásico y tantos libros que hablan de las obras... Lo otro, es la línea abierta que se fue buscando en la época en que apareció Grotowski, antes Artaud.

NZ ¿Quisieras decir alguna cosa más?

Espero que la Sala de las Américas sea otra vez sala de teatro, porque es muy importante para las prácticas y pasar la energía al público, que creo está esperándolo. Teatro de la Universidad de Córdoba, creo que sí tiene que plantearse la Escuela [hoy, Facultad] ahora, porque eso nació de la Escuela, iba a ser el semillero del Departamento de Teatro.

Lindor Bressan

Yo creo que [el teatro del LTL] tenía una cosa de antiautoritarismo; no era político sino ideológico, tenía una visión ideológica de crítica a los estereotipos, a la sociedad de consumo.

**Entrevista realizada por Laura Fobbio y Silvina Patrignoni.
Córdoba, junio de 2009, en el marco del proyecto TPU.²**

¿Cómo surge en el Libre Teatro Libre (LTL) la idea de hacer teatro para niños?

Nunca pensamos específicamente en hacer teatro para niños. Por ejemplo, cuando éramos estudiantes, durante algunos fines de semana pedíamos permiso para que nos prestaran el Teatrino y hacíamos sketches de humor para juntar fondos para irnos a Buenos Aires a ver teatro. A estas fiestas la llamábamos “blufas” –para no llamarlas piezas– y, en esas primeras blufas surge la matriz de lo que fue la escuela de Tarzán de ¡*Glup, Zas, Pum, Crash!* Esta obra está estructurada en base a distintas escuelas: para aprender a reírse, para ser detective, para hacer cine y la escuela de Tarzán, creo que me falta una... (*Piensa*). Y en esos juegos, en esas blufas en las que trabajábamos improvisando, ya estaba la idea de un Tarzán torpe, que no sabía qué hacer, no sabía gritar... Y después, para la obra para niños, fuimos trabajando algunas de esas cosas. Cuando en el 71 nos fuimos de gira haciendo teatro, llegamos a Chile en pleno auge de la Unidad Popular, convencidos de que nuestro

² Entrevista publicada en el libro de Fobbio, Laura y Silvina Patrignoni: *En el teatro del sí-me acuerdo. Escenas para niños y acción en Latinoamérica* (Córdoba, Recovecos, 2011).

teatro reflejaba la realidad de Córdoba. Empezamos a ir a las poblaciones, villas, sectores marginales donde hacíamos a veces hasta cuatro funciones por día, encantadísimos porque era el primer contacto que teníamos con un teatro realmente popular. Tal es así que llevábamos la obra *El asesinato de X*, estrenada hacía unos meses. Llegamos a una población, había 98 chicos, a lo mejor dos o tres adultos y había que hacer teatro. Fue entonces que empezamos a improvisar para niños. Me acuerdo que la primera improvisación fue una cosa que propuso Cristina Castrillo, que fue el “mamá, mamá, me muero”, que luego será la escuela de cine en *¡Glup...* Después lo hicimos de distinta manera al jugar con los chicos, incorporamos trabalenguas... En fin, usábamos los recursos que teníamos, inventando, haciendo animaciones. Esas no eran obras de teatro, cada uno tiraba ideas para zafar en ese momento.

¿Cómo se configura entonces la primera obra para niños?

A partir del éxito en el Festival de Manizales [Colombia] de *El asesinato de X* nos invitan a Bogotá y tenemos la mala suerte de que, en la primera función, estaba el embajador argentino que era un milico. Estábamos en dictadura en Argentina y nosotros en Colombia, con *El asesinato de X*, hablando pestes de los milicos. Este embajador se comió la obra, salió y acto seguido fue a la embajada e hizo una denuncia de lo que este “grupo subversivo” estaba haciendo... Nos empezó a seguir la SAS [Servicio Administrativo de Seguridad] que era la policía secreta de Colombia y nosotros, al haber entrado de noche, por tierra, no teníamos sellado el pasaporte. Nos dijeron que en una semana teníamos que salir, que dejáramos de hacer la obra. Entonces, de Bogotá nos fuimos rápidamente a Medellín y estábamos ahí, viendo qué hacíamos. No podíamos ir a Venezuela porque, si bien habíamos conseguido la visa, el embajador argentino había llamado a Venezuela y nos anularon la visa. No teníamos nada de plata, como siempre... Nos fuimos a

una casita que nos prestaron cerca de Medellín y María [Escudero] da la idea de hacer, en una semana, una obra para niños. Así surge *¡Glup...* Conseguimos un teatro en Medellín, enorme, precioso, y ahí hicimos esa obra para niños con un éxito impresionante. Por primera vez, en nuestra historia de teatro, empezábamos a ganar plata. Los cafeteros, que eran muy fuertes en Colombia, nos compraban funciones. Así descubrimos que el teatro para niños era un muy buen recurso económico para un grupo de teatro, para poder vivir de la profesión. Estuvimos haciendo giras por Colombia como tres meses, luego de haber arreglado los papeles. A veces hacíamos *¡Glup...* para adultos, improvisando y adecuando el espectáculo. De vez en cuando hacíamos alguna función de *El asesinato de X* y siempre había algún tipo de problemas. Ya llevábamos nueve o diez meses de gira y Cristina y Pepe [Roberto Robledo] deciden regresar a Argentina en un viaje directo. El resto decidimos volver haciendo funciones de un espectáculo que se llamaba *De cuerpo entero*, en el que María cantaba —tenía una voz muy particular, su interpretación era muy buena— y uníamos esa serie de canciones con escenas de humor. En esta obra se incorpora Héctor Fabiani, un tipo creativo que había estudiado técnica en el Teatro Colón y, luego de estar preso en la dictadura de Lanusse, se exilia en Chile en el 71 y en la gira se incorpora al grupo. Después, ya de regreso en Argentina, desaparece junto a Haroldo Conti en el 76.

¿Qué recordás de María Escudero en ese viaje?

Aprendí de María muchísimo en ese año de viaje en el que estuve trabajando junto con ella, más que cuando era mi maestra. Porque ella me sorprendía todos los días con algo... recursos de actuaciones impresionantes. Me dijo que yo había dado el salto creativo como actor en la gira. Para mí esa fue la eclosión después de dos años de aprendizaje: sentí que actuando podía improvisar.

¿Qué características de la creación colectiva tenía *¡Glup...*?

La historia estaba determinada, tenía una estructura fija, pero era improvisación pura, según cuál de nosotros hacía el mejor chiste del día. Era inventar todos los días cosas distintas sobre el mismo tema, sorprender al otro. Y en el teatro para niños fue muy bueno que todo el mundo hiciera todos los personajes, así en ninguna función se repetía el personaje. Por ejemplo, la escuela de detectives la hicimos porque a mí me cargaban con eso: en mi pueblo me recibí de detective por correspondencia, por la revista Tony. (*Ve una foto y se acuerda*). Se me olvidaba, la otra escuela de *¡Glup...* que no mencioné es la de marineros. La primera vez que hicimos la obra utilizábamos el gorro de detective, luego no lo utilizamos más. Lo que siempre usábamos era la sogá, porque era funcional para muchas cosas; la empleamos en esa obra y después en otra. Siempre había un elemento que usábamos en varias cosas. Además incorporábamos los aportes que cada uno hacía al personaje... La obra iba creciendo con los aportes de cada uno.

¿Qué pasa con *¡Glup...* cuando regresan a Córdoba?

Volvimos a Argentina en marzo del 72, yo me tenía que ir a hacer la Colimba [se refiere al Servicio Militar Obligatorio] pero finalmente me salvé. Había que vivir de algo y nos habíamos acostumbrado a vivir del teatro. Entonces hacemos una reunión de grupo y les digo “hay que vivir del teatro y tenemos la obra para niños”. Hay que aclarar que tardábamos diez días en hacer una obra para chicos: siete días en Medellín cuando hicimos *¡Glup...* y después menos de diez días cuando hicimos *La mayonesa...* en la que cada uno escribía un versito para los personajes. Todos hacíamos *¡Glup...*, cada uno aportaba lo suyo, como ya dije. Lo cierto es que empezamos a vender funciones de *¡Glup...* en los colegios y la estrenamos para el público en general en El balcón, que era un boliche de Mónica Ruffolo, actriz con la cual después vivimos en Buenos

Aires y que, en algún momento, también participó de *¡Glup...* Luego se fue a España –Mónica llega a España durante el post-franquismo, más o menos para cuando Franco muere– y tuvo un éxito bárbaro con esa obra, que monto allí. De esto me entero como cinco años después, cuando llego a España exiliado. Todos conocían la obra porque ella la había hecho junto a la famosa pedagoga Ana María Pelegrin, sin pedirnos permiso.

¿Y cómo llega *¡Glup...* a Buenos Aires?

En el 72 llega a Córdoba Luis Brandoni con una obra y lo invitamos a nuestra casa, no teníamos... ni sillas... ¡No saben lo pobres que éramos en esa época! Me acuerdo que estábamos sentados en sillas de paja con unos agujeros enormes, a él le dimos la que menos rota estaba. Entonces nos propone hacer *¡Glup, Zas, Pum, Crash!* en el Teatro Liceo de Buenos Aires, donde él estaba haciendo temporada. Empezamos a viajar a Buenos Aires a partir de julio del 72 con un éxito impresionante, con una crítica extraordinaria de Tununa Mercado en *La Opinión* sobre “el nuevo teatro infantil”. Eso hace que nos salgan más funciones acá, entonces, “¿qué hacemos?”, “¿dividir el grupo?” Así fue que, el día que estrenamos *La mayonesa se bate en retirada* en el Palacio Municipal de Córdoba, estábamos haciendo *¡Glup...* en Buenos Aires, simultáneamente. Y ahí se incorpora definitivamente al grupo Roberto Videla a hacer las obras de teatro para niños. Planteábamos quién quería viajar, quién no; el grupo se mezclaba en las funciones. En ese momento éramos once y estábamos ensayando *Contratanto*. Ahí empezamos a descubrir la relación con los sindicatos, qué queríamos hacer. Cuando íbamos a vender funciones de teatro para niños a las escuelas, empezamos a ver situaciones divertidísimas de los maestros, y de la observación que hicimos de la realidad salió la escena de las tres maestras de *Contratanto*. Todo el 72 seguimos entre Buenos Aires y Córdoba.

Después de que terminamos *¡Glup...*, continuamos con *La mayonesa...* en Buenos Aires. Del Liceo nos fuimos a El gallo cojo, un café-concert que era de Lino Patalano, en el que trabajaba Gasalla. Ahí empezamos a hacer *La mayonesa...* entre septiembre y octubre del 72. En Córdoba, mientras tanto, seguíamos con *Contratanto*, que lo estrenamos para el Día del Maestro en la UEPC [Unión de Educadores de la Provincia de Córdoba]. En enero del 73, Patalano nos lleva a Mar del Plata a hacer temporada con teatro para niños: vivíamos los once en un departamentito para cinco, que era lo que nos pagaba Patalano. En ese teatro compartíamos cartelera con Niní Marshall. Después de la temporada en Mar del Plata, nos vamos todos a vivir a Buenos Aires en una casa sobre la calle Corrientes –de la que salió como garante Norman Bris-ky– que quedaba al lado del teatro Lola Membrives. En esa época hacíamos *La mayonesa...* en el Teatro Sarmiento, contratados por el Teatro San Martín de Buenos Aires.

¿Cómo surge *La mayonesa...*?

Había que hacer otra obra de teatro para niños y surge esto de trabajar temáticamente, sobre héroes o personajes arquetípicos. El tema de los caballeros no sé si lo habíamos visto en alguna película, y bromeábamos con la historia del Caballero de la espada café con leche y su capa medialuna, que hacían de él un Caballero Completo, además estaban el Hada Helada, la Bruja Tres Sopas y Remolacha Hervida... todos nombres así, arquetipos que remitían a versos. Lo más gracioso eran los juegos con el eco: “Padre... adre, he regresado, ado, ado”. Jugábamos con las palabras. A la Princesa casi siempre la hacía un hombre y eso era lo gracioso, el hecho de que fuera horrible la Princesa. A veces María hacía una Princesa graciosísima: ella tenía unos ojos saltones, ponía la boca torcida y te morías de la risa (*la imita y ríe*).

¿Qué particularidades tenía *La mayonesa...*?

En las escenas de *La Mayonesa Band* usábamos unos sombreritos y unos instrumentos ridiculísimos, íbamos a dar un concierto y venía el Director malísimo y, cuando quería dar el concierto, siempre pasaba algo: se le caía el pantalón, todos nos agachábamos para saludar menos uno que se quedaba parado... Juegos divertidos; en realidad, lo divertido era que nosotros nos reíamos como locos y el público también se divertía como loco. Porque la presentación de la orquesta era absurda, llena de inconvenientes. Aparecían recursos parecidos a los de *¡Glup...*, sólo que en *¡Glup...* había más improvisación y en *La mayonesa...* había más texto fijo. Además en *La mayonesa...* estaba el personaje del detective—porque James Bond en esa época era muy famoso—entonces hicimos Brox, el agente de la T.Í.A. Jugábamos con el absurdo, el juego absurdo.

¿Cómo construían esos personajes despojados, de forma tal que el público los reconociera?

Jugando con el cuerpo, con la letra. Nos permitíamos todo y el público lo disfrutaba. No sé si éramos inocentes, despreocupados, si la gente de esa época era más ingenua... Con respecto al vestuario, empezábamos con algo y después lo dejábamos, éramos eclécticos. Por ejemplo, la Caperucita [en *La mayonesa se bate en retirada*] tenía una caperuza roja y ella la odiaba, tiraba y andaba peleándose con la caperuza roja y la madre la obligaba a ponérsela, porque si no el cuento no podía ser. A su vez tiraba la canastita y jugaba sin canastita. Valía todo. Los personajes no siempre tenían elementos. Pasaba que, debido a las giras, las escenas sufrían una transformación, una síntesis, les quitábamos sofisticación.

¿De dónde surgían los títulos de las obras para niños?

En el caso de *¡Glup...*, yo creo que el título surgió de la idea primera de los carteles que aparecieron en algunas funciones y que después sacamos, y de unos juegos en los que decíamos esas onomatopeyas: (*efusivo*) “glup”, “zas”, “pum”, “crash”, que acompañábamos con un juego corporal. Además teníamos una canción: (*canta*) “Glup, zas, pum, crash, empecemos a jugar/ Glup, zas, pum, crash...”. Después reemplazamos los carteles por las canciones: (*canta*) “la escuela de la risa, vayamos a reír...”. La otra parte del título de *¡Glup...* sale de una sugerencia de Luis Brandoni, quien nos dice “no pueden ponerle a esa obra *¡Glup, Zas, Pum, Crash!*, tienen que ponerle algo más comercial”. Nosotros decidimos agregarle otro título: *¡Glup, Zas, Pum, Crash! o La verdadera historia de Tarzán*, que era netamente comercial. Seguimos la estructura de *¡Glup...* en *La mayonesa...*, cuando aparecía La Mayonesa Band, la orquesta que nunca podía dar el concierto. Y esa obra se llama *La mayonesa se bate en retirada*, porque la Banda se iba.

¿No tenían problemas con el hecho de hacer cosas comerciales?

No, eso no significaba nada. Es más, me acabo de acordar que una vez con *La mayonesa...* estuvimos cerca de hacer toda una temporada auspiciados por la Kraf [marca de una mayonesa].

No sé qué es lo que falló, porque estábamos dispuestos a ‘vendernos’. En ese momento pasábamos hambre, no era joda, se vivía el teatro con una pobreza extrema y en comunidad.

¿Las historias de las obras surgían de los juegos en los ensayos?

Sí, de la improvisación. Como a mí me gustaban las películas de James Bond porque tenía algo de detective, copiaba malamente un agente secreto. Después a ese personaje lo hacía otro, le hacía un aporte y se lo incorporábamos al personaje. Eso era lo bueno, teníamos un esquema

y sobre ese esquema todas las funciones se agregaban cosas que iban quedando, como una capa de cebolla. Entonces siempre se iba sofisticando la obra.

¿Lo que se incorporaba tenía que ver también con la recepción del público?

Siempre, y con lo bueno, lo gracioso y la receptividad en el público. Salía un gag gracioso y quedaba, lo inventara no importaba quién. Por ejemplo, en los remates de los chistes buscábamos las palabras según el país en el que estábamos, los sinónimos que funcionaban en cada país.

¿Tenían algunas escenas destinadas a la participación del público?

En el caso de *¡Glup...* estaba la escuela de cine, que después también se modificó: cuando la hacíamos para adultos jugábamos con los estilos, y con los chicos jugábamos con el “mamá, mamá, me muero”. En esa escena de *¡Glup...* estaba el director, el camarógrafo, el actor que hacía de hijo y se moría, la madre, los camilleros; cuando lo hacíamos para niños, el director pedía que se hiciera la escena “con más fuerza”... y, para adultos, decía “más al estilo francés”. La matriz te daba para cualquier cosa. Subían madres, chicos, todos querían participar. Para organizarnos, hacíamos la escena tres o cuatro veces, y el director después cambiaba de tema. Hasta soldados subieron una vez que fuimos a hacer la obra para chicos a una unidad militar. Los soldados, como de 20 años, se morían de risa más que los chicos. Los chistes verbales eran para los adultos, lo corporal era para los chicos. Esa creo que fue nuestra gran pegada: el texto estaba dirigido al adulto, con todas las connotaciones, el doble sentido, y la acción era para los chicos. De eso nos dimos cuenta después, cuando hicimos en el 74 *La mayonesa se bate en retirada* para adultos y la gente la pasaba genial.

Además de la participación de los niños como ‘actores’ en algunas escenas, ¿intervenían de alguna otra forma en las obras?

Cuando terminaba *¡Glup...* decíamos “ahora que ya vieron todas las escuelas, ¿a qué escuela querrían ir?, ¿qué escuela les gustó más?”. Les entregábamos papeles para que dibujen y los chicos pintaban algo sobre la obra, lo que ellos imaginaron de lo que vieron. Creo que lo empezamos a hacer en Colombia y después lo incorporamos a todas las funciones. Era graciosísimo, por ejemplo, nosotros hacíamos unos cocodrilos con los brazos y con ruidos (*recrea a un cocodrilo*) y los chicos dibujaban unos cocodrilos terribles, enormes, verdes, y en la obra no había nada de eso.

Si las obras se modificaban constantemente, ¿en función de cuál de las puestas en escena se escribieron los textos?

Generalmente, el que escribía esos textos era Pepe Robledo, porque él siempre andaba con una máquina de escribir y en la Facultad de Arquitectura era uno de los tipeadores de la revista de la Facultad. Hay que tener en cuenta que nuestros textos dan cuenta del esqueleto de la obra, nunca de la totalidad y no describen la improvisación. Se escribía después, como al año (*ríe*), lo más escueto como para no perder. (*Recuerda*) *¡Glup...* y *La mayonesa...* tienen la misma estructura. Y en *La mayonesa...* empezamos a incorporar el versito presentador cantado para cada una de las escenas. Recuerdo que en *¡Glup...* teníamos carteles que presentaban cada escuela y después los dejamos de usar porque era mucho inconveniente trasladarlos. Pulíamos las cosas, buscábamos recursos para simplificar, para que funcionase lo mismo, pero evitando complicaciones. En nuestro proyecto nos preguntamos si se podía hablar de un ‘teatro para niños’... Yo creo que sí. Nosotros nos divertíamos y renegábamos de ese teatro ñañoso de “a ver, niñitos, vamos a cantar una cancioncita: (*canta*) la, la, la”; ese era el teatro que se hacía en la

época. Entonces, la historia de Caperucita, la historia del detective eran para romper. En Caperucita, el Lobo era reo, medio maricón a veces y la Caperucita era maltratadora. El teatro para niños era historia y juego, libre, divertido y sobre todo nos teníamos que hacer reír a nosotros. En el Teatro Sarmiento de Buenos Aires hacíamos La mayonesa... y un día me toca hacer con María la escena de Caperucita y, como canto mal y ella era cantante y jugaba con la voz, empecé a cantar, agarré mal el tono y tuve que empezar de nuevo; se desmayó de risa todo el teatro. Hacíamos todo con ironía, nos reíamos de lo que estábamos haciendo: cada escena tenía gags, uno sobre otro y la acción que estaba escrita en una frase podía durar cinco minutos, de acuerdo de cuánta inspiración tenías.

Leímos que para ustedes el teatro para niños fue una fuente de información...

Totalmente, porque de esas funciones que hacíamos para niños en las escuelas sacamos un montón de cosas. A partir de eso, Soledad García nos pide que hagamos algo para el día del maestro, esa fue la primera idea. Entonces empezamos a hablar con los maestros, a observar, a estar más atentos a ese tema y ahí fue todo el proceso de ensayo de lo que después se llamó *Contratanto*, que primero tenía otro nombre, Colectivo... y otra cosa más.

¿Por qué se llamó *Contratanto*?

¿Contra qué lucha el maestro? Contra tanto.

¿Tenían las mismas discusiones estéticas e ideológicas cuando hacían obras documentales que cuando hacían obras para niños?
No, para niños funcionábamos como cuando hacíamos obras de humor: qué nos divierte, qué hacemos bien, qué hacemos rápido. Lo

documental era otra cosa: era estudiar, pensar, buscar formas, cómo contar esas cosas, como en *Contratanto*, por ejemplo.

¿Cómo fue la experiencia de volver como invitados al Festival de Manizales con otra obra para niños, *La mayonesa...*?

Después de la experiencia de hacer teatro en Buenos Aires nos invitan a ir nuevamente al Festival de Manizales con *Contratanto* y las obras para niños, y hacían contacto con el Primer Festival Internacional de Caracas. Tuvimos otra vez muchísimo éxito, mucha difusión. A esa altura ya éramos referentes internacionales acerca de un tipo de teatro. Estábamos discutiendo con todas las intelectualidades del nuevo tipo de teatro, con Boal, con Moldeón, Buenaventura, con todos los grandes del teatro latinoamericano de ese momento, planteando la línea de que no había un método, sino que había formas de trabajo, depende de lo que estabas haciendo y que la herramienta del teatro documental servía para afrontar conceptualmente los problemas, pero no lo formal. Y ahí discutíamos mucho con Buenaventura porque él era muy formal, muy estructurado en su creación.

Después del LTL ¿hiciste teatro para niños?

Sí, hice *¡Glup...*, una versión en España con unos alumnos que tenía; era diferente por el lenguaje, pero se divertían mucho. Hice otra obra que también tenía el espíritu de las obras del LTL porque aparecía una sogá, seguí con esa idea. En el 81, en Madrid, hice una obra de Clara Machado que se llamaba *El caballito azul* con muy lindo montaje escenográfico. Había un dispositivo de sinfín que lo inventaron los suecos, y dependiendo de cómo movíamos la escenografía, cambiaban los espacios. Al vestuario lo hice con tela rayada de toldo de diferentes grosores, además había muñecos cabezudos que acompañaban a los actores.

Para terminar, ¿tenía algo político el teatro para niños del LTL?

No creo, a ver, déjenme reflexionar porque me están pidiendo una cosa que no había pensado. Yo creo que tenía una cosa de antiautoritarismo; no era político sino ideológico, tenía una visión ideológica de crítica a los estereotipos, a la sociedad de consumo. En el caso de La mayonesa..., cuando hacíamos el agente de la T.Í.A. nos reíamos de James Bond, de la CIA y del bien y del mal. Sobre todo eso, era una visión ideológica en torno a los valores que estaban impuestos.

Galia Kohan

Quedaba de lado la cuestión individual, porque trabajábamos en función de un grupo y de una idea.

Ese era nuestro estilo de trabajo, cambiar permanentemente... Mejorar, de acuerdo a los aportes que hacía la gente que te veía.

Popular para nosotros, no estaba hecho, había que hacerlo.

Entrevista realizada por Nora Zaga (NZ) y María José Apezteguía (MJA). Córdoba, 12 de enero de 2000

MJA ¿Cómo surge La Chispa y cuáles eran los criterios que los llevaron a juntarse?

Empecé a hacer teatro en el año 69, en El Duende que era un grupo de Córdoba con el que me fui de gira por Latinoamérica; yo tenía 18 años. Cuando me fui, todavía no existían las agrupaciones estudiantiles, tan definidas como cuando volví de ese viaje, que ya existía TUPAC [Tendencia Universitaria Antiimperialista Popular y Combativa]... Me fui en el 69, después del Cordobazo, estuve un año y pico afuera, y cuando volví todos mis compañeros ya militaban. Entonces me uno a esta gente del TUPAC, en la Facultad de Filosofía, porque había empezado a estudiar Letras. A través de TUPAC me relaciono con la gente con la que después vamos a crear La Chispa. Cuando conozco a Jorge Luján —que era arquitecto ya recibido—, y a Graciela Mengarelli —que ya la conocía de la secundaria, del Carbó [Escuela Normal Superior Dr. Alejandro Carbó], y porque hacía teatro en la Alianza Francesa—, en realidad este grupo, hacía teatro para niños; y después empezamos a

ver la posibilidad de hacer teatro para adultos. No recuerdo bien cómo empieza esta historia. Sé que al principio no eran espectáculos teatrales; trabajábamos conjuntamente con la gente de música. Eran espectáculos donde trabajaban cantantes y actores que decíamos textos: por ejemplo, los de Jacques Prévert sobre la revolución, o textos de Brecht, pero unidos con gente de Canto Popular, y cantantes u obreros de algunas fábricas que tenían su repertorio y cantaban también; y de ahí fue surgiendo este movimiento, esta historia.

NZ ¿Qué era TUPAC?

TUPAC era la agrupación a nivel universitario del partido de Vanguardia Comunista: Tendencia Universitaria Antiimperialista Popular y Combativa. Era a nivel nacional. Era precioso el nombre TUPAC, por Tupac Amaru... Pero no todos los que estaban después en el grupo de teatro militaban; o sea, la consigna era ser antiimperialista y tener una postura, buscar un teatro popular.

MJA ¿Qué consideraban ustedes que era un 'teatro popular'?

Nosotros éramos muy estudiosos de Brecht, seguidores a muerte de Brecht y de Mao Tse Tung. Y el concepto que tiene Brecht sobre el teatro popular, es el teatro que defiende los intereses del pueblo, y no popular por masivo, sino porque defiende al pueblo. En esa época trabajábamos con obras que tenían que ver con lo que estaba pasando políticamente en el país. La primera obra que creamos con el grupo La Chispa fue *La Chacha*, que era en la época del Gran Acuerdo Nacional; entonces tomamos un tema de la historieta de Patoruzú, La Chacha, e hicimos un *sketch* político, digamos, y ahí trabajábamos... Supongo que sería en el 71 o 72 y en esa obra trabajaban Susana Rivero, Mónica Barbieri, Jorge Luján, yo que hacía de La Chacha, y Carlitos Martínez que acababa

de llegar de una gira por Latinoamérica. Todos los grupos de teatro viajaban por Latinoamérica en esa época.

NZ ¿Y Graciela Mengarelli, que antes mencionaste como integrante del grupo, no trabajó en esta obra?

Graciela en esa obra no trabajaba, no me acuerdo por qué, ella estaba con nosotros, pero no trabajó como actriz. A esa obra la dirigió nuestro primer director del grupo La Chispa, Héctor Grillo, que aterrizó en Córdoba: él hacía teatro, y nosotros le planteamos lo que queríamos; no militaba políticamente con nosotros, pero acordaba, digamos, con nuestras ideas.

MJA ¿Y dónde la representaban?

A esa obra, me acuerdo patente que la ensayábamos en una sala de la Comedia [Cordobesa], en el Teatro San Martín; y la representamos en la Universidad [Nacional de Córdoba]. Después fuimos a muchos festivales en Buenos Aires, festivales estudiantiles, y ahí tomamos contacto con otros grupos que hacían lo mismo. Gustó mucho el trabajo, sobre todo por el humor... La ponían como ejemplo en Buenos Aires de cómo se podía llegar a decir determinado mensaje a través del humor y las canciones... Trabajábamos mucho con el humor...

MJA ¿Y a los sindicatos iban?

Sí, también, eso más adelante, con otras obras. Era nuestro fin: llegar a ese público, al público obrero y popular...

MJA Antes decías que venías de la experiencia de hacer una gira por Latinoamérica, y que casi todos habían andado por allí ¿Había algún referente latinoamericano? ¿Algún teatro que se estuviera

haciendo en alguna parte del continente que se pueda decir que los influenciaba?

Y, el teatro que nos influenció era sobre todo el de Augusto Boal en Brasil. Pero cuando viajé en la gira latinoamericana, estuve en países donde el teatro era absolutamente tradicional. En Bolivia, en Perú, o sea, no había teatro casi, los argentinos un poco eran los que iban llevando otro tipo de obras, se trabajaba mucho... Lo que llevé cuando viajamos eran textos de Cortázar, de Girondo, Neruda, otras cosas de teatro para chicos, pero no era un teatro, así, hecho específicamente para esclarecer nada. Pero acá el referente era Boal, Augusto Boal, lo que estaba haciendo él en Brasil, y todo ese tipo de experiencias.

MJA ¿Cómo surge la idea de hacer *Huelga en las salinas*? ¿Cómo se desarrolló el proyecto?

Después de *La Chacha* tomamos contacto con María Escudero, y en el grupo ya se integra más gente y empezamos a ensayar *Huelga en las Salinas*, que al principio se llamó *Huelga en el Salar*.

Esa obra fue propuesta por María, me parece. Surgió la idea de hacer una obra, de hacer un paralelo entre lo que había pasado en Iquique con los salineros, con una huelga que se había dado en La Pampa en otra época, por supuesto con la empresa CIBA SA [Compañía Introdutora de Buenos Aires SA]: cómo terminó en Chile trágicamente y lo que fue en Argentina. La versión que hicimos con María era una traslación casi directa de *La Cantata de Iquique* [*La Cantata Santa María de Iquique*, del grupo chileno Quilapayún, 1970], y era muy dramática la obra; usábamos las canciones, la música de la cantata... Entonces ahí empezó otra historia de La Chispa; creo que ya no trabajamos más con María, porque ella creo que se quedó en Buenos Aires, así es que empezamos a trabajar con dos integrantes del grupo LTL, que eran Susana Pautasso y Luisa Núñez. Ellas nos coordinaban al principio, pero después

estaban embarazadas, así que después el grupo quedó medio... que no teníamos director. En otra época metió mano Mery [María del Carmen] Blunno, y ahí empezó un proceso de trabajo colectivo, me parece más de investigación del grupo. Me acuerdo que empezamos a investigar históricamente todo lo que había, cómo eran estos acontecimientos, sacábamos material de Galeano, *Las venas abiertas de América Latina*, para ver cómo era todo el proceso de la sal, cómo se daba el negocio, y cómo desembocaba esta historia en la huelga de los salineros. Y trabajábamos bastante eclécticamente, todo servía al grupo, siempre. Ahí escribíamos nosotros la obra. Me acuerdo de haber estado escribiendo los textos y buscando la música de la obra: por ejemplo, la parte que pertenecía al rey o la reina, la hacíamos con canciones operísticas; la parte que hablaba el chileno era una cueca que cantaba el Gato [Hugo] González; y fuimos agregando elementos más teatrales... en vestuario y trabajando más el humor.

Era como muy rudimentaria en su estética: la ropa estaba hecha con bolsas de harina, y la estrenamos en una peña, El Alero, que quedaba en el Cerro de las Rosas, en la subida del Cerro. Para el estreno estaba el escritor Andrés Rivera; a él le gustó mucho. En esa versión trabajaba el Toto [Juan José] López —que ya se había integrado al grupo—, Graciela Mengarelli, Mónica Barberi, una chica Norita que actuó para el estreno y nunca más volvió, se asustó, se fue de escena... ¿Cómo se llamaban los otros actores? No quiero olvidarme (*busca entre los papeles*) Jorge Díez, que después lo mataron... Ya no estaba Carlitos Martínez; Arti [Artemia] Barrionuevo, Antonio Muñoz, Eduardo Aronson, el Gato [Hugo] González, Carlitos Klachquin que nos hacía el sonido... Eso fue la otra versión. La primera versión de *Huelga en las Salinas* la estrenamos en la Facultad de Arquitectura. Y la trabajamos mucho en sindicatos, en diferentes lugares, y siempre era muy común, después de las obras, el debate. Mónica Barbieri registraba y guardaba los debates.

Esta obra fue todo un proceso de investigación muy grande, porque un grupo se fue a vivir a Las Salinas, se fueron a La Pampa, con los salineros, yo no fui. Fueron el Gato, el Toto, no me acuerdo quiénes más... y ellos trajeron todo el material. Una vez que montamos la pieza, decidimos ir a mostrársela a estos salineros, y fue bastante importante la experiencia, primero porque nos prohibieron hacer la obra en el lugar, en las salinas.

NZ ¿Quién les prohibió?

Y... la empresa, CIBA SA, porque todo era de CIBA SA: la escuela era de CIBA SA, todo el pueblo... Entonces la hicimos en un pueblo cercano, y toda la gente viajó en camioneta, en ómnibus los llevaron allá... Fuimos muy apoyados por la gente de La Pampa, del diario *La Arena*; unas críticas muy buenas.

MJA ¿Y cómo fue la recepción?

Y la recepción fue muy, muy impactante, muy emocionante. Por ejemplo, yo hacía un personaje de una obrera, salinera, y estaba ahí la mujer que hacía, fue muy bueno... El principio de este proceso fue de investigar y de irnos acercando más hacia lo teatral; al principio nos interesaba más directamente la cuestión política de lo que se decía, siempre eso era lo principal. Tener muy en claro cuál era la contradicción principal, cuál era el conflicto y cómo demostrar eso, y de una forma más didáctica, digamos, para que le quede claro a la gente lo que nosotros pretendíamos. Porque después, aparte de esas obras, hicimos muchas obras coyunturales; estaba la Lista Marrón en el SMATA [Sindicato de Mecánicos y Afines del Transporte Automotor de la República Argentina], y nosotros y el partido apoyábamos a la Lista Marrón, entonces se inventaba un *sketch* para apoyar la Lista Marrón en el SMATA. Siempre con humor, y siempre muy conectados con la gente de Canto Popular.

O sea, eran canciones, algún *sketch* político, y todos estábamos en la misma, buscando lo mismo, y había una gran convocatoria, sobre todo estudiantil y de público obrero. Me acuerdo de haber estado en el teatro de Luz y Fuerza totalmente lleno, y en distintos lugares, tanto en viajes a Tucumán, a Rosario, Buenos Aires. Más adelante, con el grupo hicimos una gira hacia el sur, al Comahue, también fue una gira muy importante.

NZ Mencionás la contradicción como un elemento de análisis, buscar la contradicción. Analizás, mencionás, la idea de lo didáctico. ¿De dónde sacaban esas ideas? ¿Cuáles eran los referentes teóricos?

Y... el referente teórico era el teatro de Brecht, y Mao Tse Tung (*risa cómplice*), o sea el *Libro Rojo*. Sí, leíamos mucho, es lo que más recuerdo. Además teníamos la idea de la Revolución Cultural China, estudiábamos mucho eso, y Brecht era el teórico fundamental.

MJA ¿Y ustedes se juntaban y discutían en el marco de las reuniones del partido? ¿O el grupo de teatro funcionaba paralelamente a esto, pero respondía a la estructura partidaria?

Sí, nosotros teníamos la ventaja de juntarnos con los cuadros máximos del partido, que era gente muy amplia. Después a casi todos los mataron, desaparecieron. Kriscautski, Elías Semán, o sea los capos del partido, que justo estaban en Córdoba... entonces teníamos relación directa la gente del Frente Cultural. Con la gente de la Tendencia Estudiantil nos empezamos a abrir porque como que no nos entendían, eran mucho más esquemáticos, y era gente grande, bueno, para mí eran grandes, tenían treinta y pico, cuarenta, no sé, ya eran casados y con una mentalidad muy amplia, gente que había viajado, había estado en Europa, y de una cultura impresionante, ¿viste?, entonces era como que

tenían otra amplitud. Con ellos podíamos charlar muy bien, y es más, a partir de ahí nos fuimos casi todos de la Tendencia [TUPAC].

NZ ¿La Tendencia qué proponía o qué les discutía?

Por ejemplo, la última obra que hacemos con La Chispa, que fue *El perchero*, que allí ya se incorpora Paco [Francisco] Giménez a dirigirla —bueno, Paco dirigió la obra anterior que fue *Feliz Brasil para todos*—... Claro fuimos muy criticados por algunos militantes que decían que nos estábamos alejando de la línea partidaria al trabajar el humor, como que no era eso... Gente muy esquemática. No quiero dar nombres... (risas) pero...

MJA Es decir que, dentro de la Tendencia se pensaba al teatro en función del mensaje político que se tenía que transmitir, y por lo que decís, ustedes, como grupo de teatro, fueron haciendo una experimentación o una vivencia del hecho teatral que les comenzó a provocar contradicciones con...

Claro, pero no con la gente, con los cuadros partidarios, sino con alguna gente del movimiento estudiantil. Porque en el grupo se integró gente que no era del partido, gente del peronismo de base, Jorge Díez, por ejemplo, era un chico peronista; o gente que no militaba en nada pero apoyaba, acordaba con nuestro planteo en las obras. Cuando entró Paco, él no estaba en ningún partido político, y esa fue la otra gran obra importante que hicimos, *Feliz Brasil para todos*, que trabajamos con el grupo Nacimiento, un grupo de música [integrado por Jorge Luján, Lilitiana Felipe y Claudia Christiansen].

Con *Huelga en el salar* viene una gira en el 73, por el sur y luego viajamos con una obra para niños de Laura Devetach, *El Paloliso*. Viajamos nosotros [se refiere a Pipirulines] y el grupo La Chispa, ahí lo conocimos a Paco que iba haciendo teatro para niños en ese viaje. Hicimos

una gira que organizó Domingo Lo Giudice que estaba en el sur y Roberto Espina que estaba en la Universidad del Comahue. Y eso fue muy importante porque fuimos a lugares donde nunca habían visto teatro; además era una gira paga por la Universidad, todo muy profesional, muy bien organizada... Viajamos con el grupo Pipirulines y La Chispa. Tuvimos mucho éxito... Acá tengo los diarios (*muestra el material de archivo personal*), por ejemplo, el diario *La Mañana* de Río Negro: “Huelga en el Salar, el teatro es una fiesta”, titula, “El grupo teatral La Chispa, en una escena de *Huelga en el Salar*”; las críticas periodísticas y *La Huelga en el Salar* del diario *La Arena* en el 73, también en La Pampa, diario *La Capital*. “En el 74 se estrena en el Teatrino de la Ciudad Universitaria la más reciente experiencia del grupo La Chispa, y se llama *Para que no se apague La Chispa*”, la nota la hizo Alberto Minero (*lee la nota*) en esa época estaban en el grupo: “Susana Rivero, Galia Kohan, Shuto Díaz, Toto López, Arti Barrionuevo, Gato González, Graciela Mengarelli, Horacio Acosta y Daniel Paco Giménez, son los integrantes del grupo La Chispa, quienes conjuntamente con el grupo Nacimiento ofrecerán una nueva experiencia en el quehacer del nuevo teatro cordobés, denominada *Feliz Brasil para todos*”. Esta fue una experiencia también muy buena porque trabajamos con los músicos y tuvimos muchísimo éxito; hicimos una temporada en el Teatrino de la Ciudad Universitaria [en Córdoba].

MJA Decís que estuvieron trabajando en el Teatrino de la Ciudad Universitaria, ¿qué relación tenían con el Departamento de Teatro de la Universidad? ¿Sabían qué se estaba haciendo ahí?

Por ejemplo, Paco era egresado de la Escuela [de Artes], o estudiaba en la Escuela, el resto, no. Yo estudiaba Letras, había hecho algunas materias de la Escuela de Artes como oyente; pero estábamos cerca de la gente de la Escuela de Artes como Mery Blunno, que era en esa época la directora de la Escuela. Además, el Teatrino estaba abierto para todos

los grupos independientes, o de este tipo de propuestas; se ve que interesaban y no teníamos problemas en ensayar ahí. Claro, porque se ensayaba en el Teatrino y estrenamos ahí; y después también ensayábamos en las aulas viejas en el Tiro Federal... y se estrenó en la Ciudad Universitaria. Había mucho contacto con la gente de la Universidad... En esta obra se toman también textos de Boal y se hace un paralelo, se toma una lucha campesina que había en ese momento en Brasil, en Araguaia. O sea, que en las obras siempre trabajábamos esas dos puntas: cosas dramáticas y humorísticas, y siempre con música también, que era una característica del grupo también, me parece que todos teníamos inclinaciones musicales. Bueno, Paco es un músico neto...

NZ ¿Te acordás qué temas, qué canciones cantaban y de qué autores?

Y se cantaba “Luna arada” [“Guitarra en Luna arada”, de César Isella]... Es bellísimo ese tema; de ese tema me acuerdo mucho... El espectáculo comenzaba con los músicos... no me acuerdo de todo...

NZ ¿“El funeral del labrador” de Chico Buarque?

Sí, “El funeral del labrador” de Chico Buarque, tenés razón. Y el grupo Nacimiento [en esa instancia para el espectáculo] estaba integrado por Caio Viale, Jorge Luján, Liliana Felipe y Claudia Christiansen. Me acuerdo que yo era la primera en entrar a escena, que era el ángel de la guarda, que una vez me quedé encerrada en el baño del Teatrino, no sé porqué, no podía abrir la puerta y el grupo tuvo que tocar dos veces el tema para que yo pudiese llegar y después trabajábamos mucho los... como *sketchs* televisivos de cosas de programas de televisión me acuerdo... en ese espectáculo.

NZ ¿Para denunciar algo?

Sí, en ese espectáculo se denunciaba, se mostraba esto que estaba pasando en Araguaia [Brasil, desaparición de personas en 1972 por la dictadura militar] y, aparte, las contradicciones de un pobre tipo que pinta la obra de Boal: un pobre laburante y viene el ángel de la guarda y cada cosa que él quiere le cobra el *royalty*; mostrar lo que es el imperialismo con muchísimo humor. Después había otro *sketch* que hacía Susana Rivero con las frutas, y cada vez que iba a comprar algo, ya aumentaba el precio. Eran cosas como muy simples, pero muy efectistas y de mucho humor... eso fue *Feliz Brasil para todos*.

NZ Aparte de la empresa CIBA que no quiso dejarles hacer Huelga en las Salinas, ¿en algún momento tuvieron algún tipo de señal de restricción, de impedimento? ¿Tuvieron alguna acción concreta que los hubiera limitado?

No, no por los lugares en donde actuábamos; supongo que si lo hubiéramos hecho en otro lado, capaz que sí; pero como estábamos en una zona donde trabajábamos en el marco de un gremio y cuidados por la gente del gremio, o en un barrio... Claro, me he enterado hace poquito de que, por ejemplo, iba gente armada a cuidar las funciones; compañeros nuestros que tenían a su cargo la seguridad, tanto cuando actuábamos nosotros, como cuando actuaba otro grupo. Porque ya era la época en que empezaban las Tres A, pero también cada vez que estábamos haciendo función, siempre entraba gente del ERP, enmascarados, a repartir diarios, o sea, era algo normal que sucedieran este tipo de cosas; tanto en un festival, en un gremio, en la Ciudad Universitaria nos pasó un montón de veces. Pero se tomaban precauciones, digamos —claro yo no estaba ni al tanto— se ve que otra gente estaba cuidando esto; y no, en ese momento no tuvimos problemas nosotros.

NZ ¿Y qué impresión tenés de lo que significaba para la gente de Córdoba, en principio, asistir a este tipo de espectáculos?

Muchas veces nos decían: “esto que ustedes hacen no es teatro, ustedes son compañeros revolucionarios, pero esto no es teatro”... Además había gente que no había visto mucho teatro. Personalmente no había visto mucho teatro en mi vida. Ese teatro que existía en esa época, la Comedia Cordobesa, El Juglar eran, digamos, para determinada *elite*; pero el público popular creo que habrá visto las obras de Jaime Kloner, el radio-teatro, porque otras expresiones teatrales no creo que hubiesen visto. Pero sobre todo nuestro público era estudiantil, y público obrero que estaba afiliado a gremios, o sea, público más organizado. En general, éramos muy bien acogidos todos en el trabajo que se hacía. Y como grupo, prácticamente vivíamos juntos (*risas*), todo el día; había algunos que tenían su pareja en el grupo... Me acuerdo que vivía en la Facultad, estudiaba Letras y aparte estaba todo el día ensayando, y después iba a repartir volantes, a vender diarios, a ensayar, y a hacer funciones y reuniones políticas. Y armábamos cosas para actos, por ejemplo, cuando vino Dorticós [Osvaldo Dorticós Torrado, político cubano visita Córdoba y con Tosco en 1973 se suma al festejo por el cuarto aniversario del Cordobazo], nosotros llevamos el Tío Sam, o sea, nos encargamos de hacer un gran muñeco para quemar en el acto. Siempre estábamos preparando cosas; era muy movilizador el momento político que se vivía, porque creías que ya se hacía la revolución, al otro día y... que ya estaba todo; además, la edad también, supongo, veinte años, veintidós, uno creía que iba a cambiar el mundo ahí nomás.

NZ ¿Tenían conciencia de estar haciendo teatro revolucionario?

Queríamos hacer eso. Éramos un grupo bastante autocrítico, siempre estábamos viendo que nos faltaban cosas que teníamos que perfeccionar más, buscar gente que supiera de teatro, o sea, hicimos talleres

con gente que vivía en Buenos Aires. Por ejemplo, vino de La Plata, Abel Poletti a dar un taller específicamente teatral —tratábamos de perfeccionar eso— y estuvimos trabajando con él, que había hecho una obra para un festival, *Hay que sostener la escalera*.

MJA ¿La experiencia pasaba sobre todo en relación a la política, no tanto en cuanto a lo estético por lo estético?

Ah, no, no interesaba lo estético, cualquier cosa era válida con tal de transmitir el mensaje que queríamos hablar; además, quedaba de lado también la cuestión individual, porque trabajábamos en función de un grupo y de una idea, no había protagonistas, digamos, el personaje tal que tenía más texto o que se lucía más, sino siempre el trabajo colectivo, había esa igualitariedad. Y tratar de apuntalar al otro y que siempre saliera, lo fundamental era que saliera, que quedara claro el mensaje de la obra, lo que queríamos transmitir.

Muchos del grupo veníamos de una experiencia teatral anterior, y habíamos hecho puestas de teatro en serio: yo venía de trabajar en El Duende; Graciela Mengarelli había trabajado en El Juglar; Jorge Luján, también; Mónica había trabajado en un grupo de la Alianza Francesa; o sea, ya teníamos una experiencia teatral previa, no nos hicimos actores ahí. Quizás porque no teníamos los medios y tenían que ser cosas muy rápidas. Cuando hacíamos las obras, no lo pensábamos desde una cuestión más de puesta, más armada.

Se trabajaban las dos cosas, porque creo que la realidad fue modificando también; porque no sé qué hubiera pasado si la realidad hubiera sido distinta, en una de esas seguíamos con el mismo tipo de mensaje, lo que pasa que tenías que ir cambiando el contenido de las cosas que ibas diciendo... y buscando otros textos. Por supuesto, uno va creciendo, va aprendiendo, va buscando; te vas... refinando, digamos, buscando otras cosas.

NZ ¿Cómo decidían quién hacía qué cosa?

Eso se decidía más o menos por gustos, por afinidades: cuando empezamos a trabajar con Paco, veo que siempre he estado en la parte de dramaturgia, buscando textos, con otra gente; Paco buscando la música; de lo técnico, el Gato... por los gustos personales se iban dividiendo los roles. Pero no era muy marcado eso, como que todos hacíamos todo... Pero la parte dramatúrgica y todo eso, me parece que éramos menos los que nos sentábamos a escribir los textos en base a improvisaciones... Por ejemplo, *El perchero*, la última obra que hicimos, que la dirigió Paco en base a improvisaciones y cosas, cada uno iba escribiendo su escena, lo que quería hacer... buscando lo que le interesaba a cada actor... Y *El perchero* era una cosa muy delirante, un espectáculo humorístico, tenía un contenido ideológico, digamos, ya no político porque venía la cosa medio dura, no era tan fácil, ya teníamos un poco más de resquemor en lo que se podía trabajar. Y bueno, a esa la obra la critica la gente de la Tendencia, y a partir de eso nos abrimos del partido...

Lo que pasa es que uno ya venía captando cómo venía la realidad, y entonces ibas modificando también la realidad por las lecturas que ibas haciendo. Nosotros siempre tuvimos muchísima libertad con respeto al partido, o sea, ya en esa época decidíamos qué queríamos hacer; el grupo tenía la suficiente claridad de ideas como para decir “bueno queremos hacer tal cosa”.

Además, el partido en sí estaba muy convulsionado, gente que se fue al PCR “de vanguardia”; era bastante caótico todo, muchas discusiones políticas y yo no estaba muy metida en la cúpula partidaria, o sea, me enteraba, tenía el perfil más bajo, estaba más en lo actoral, en lo teatral. Había muchas diferencias, y bueno, por eso decidimos cada vez alejarnos más.

Y en esa época que entra Paco, nos empezaron a gustar todas las ideas delirantes que tiraba Paco con su talento... Nos interesaba todo

el absurdo. Porque en *El perchero* aparecían monjas, Drácula, qué sé yo, era un disparate. Esa obra era para público masivo, fue un éxito muy grande el que hicimos, y anduvo muy muy bien porque era muy graciosa, estaba muy bien hecha, eran todos *sketchs*, era como más amplia. O sea, se criticaba el fascismo, había un *sketch* que era muy gracioso, que lo hacía el Paco que hacía un marinerito fascista, con Graciela, que era una maestra, así, muy facha. Inauguramos una sala en barrio San Vicente, la sala de una cooperativa de crédito, después de nosotros vino *Vamos fuerza*, *Hop* de Héctor Grillo.

NZ ¿Estás hablando del año 75?

Sí... sí... Además fue un año muy convulsionado. Paralelamente a eso, trabajábamos con la creación del gremio de actores; esa era la época en que se crea SITRATEA [Sindicato de Trabajadores del Teatro] y ATRATEA, había dos sindicatos, con dos líneas distintas; venía gente del sindicato de Buenos Aires, ahí los persigue las Tres A, en el teatro El Boulevard, me acuerdo que salían en las persecuciones; ahí ya empieza una mano mucho más dura. Es el momento en que el grupo después se va a México, unos meses antes del golpe... Pintaba una situación muy grave, tal es así que nosotros estábamos ensayando una obra basada en La panadería de Brecht [El inquilinato o se vive como se puede, obra que se publica en el libro *Nuevo teatro cordobés...* (2017, FFyH, UNC e IAE, UBA)], y nunca la pudimos estrenar, además, no nos animamos a estrenar esa obra porque no era el momento. Además, porque te digo, había persecuciones, ya venía la mano dura... Sobre todo en el trabajo gremial, viste que estábamos muy abocados también a la construcción de este sindicato, el sindicato de actores...

MJA ¿La recepción influía en los modos de trabajo de ustedes?

Siempre íbamos modificando; eso sí, sí, permanentemente, ese era nuestro estilo de trabajo, cambiar permanentemente, o sea, ver qué es lo que no funcionaba por tal lugar... Mejorar, de acuerdo también a los aportes que hacía la gente que te veía. Por eso fuimos incorporando el humor, además porque en el grupo nos gustaba trabajar con el humor; pero también porque sentías que funcionaba más cuando trabajabas con humor, llegaba más rápido el mensaje que con la cosa tan dramática.

NZ ¿Eran conscientes de que estaban haciendo una propuesta estética diferente?

No. No sé. Sí, que era diferente... Pero no era una gran preocupación. No teníamos esa preocupación...

NZ ¿Deliberadamente decidían no utilizar algún tipo de vestuario y sí otro? ¿Tenían alguna propuesta tipo teatro pobre basado en el actor fundamentalmente, o no tenían pruritos en utilizar elementos?

No teníamos pruritos, no. Usábamos lo que nos venía a mano, y bien. Y también por el tipo de espacio donde trabajábamos. Me acuerdo cuando se hizo *El perchero*, que Paco era el sonidista y actuaba al mismo tiempo, y la crítica acentuaba eso, que este loco corría desesperadamente de la consola y después salía a actuar y volvía corriendo. Era la forma en que se trabajaba en esa época, además no había tanta tecnología, y las luces eran precarias; o sea, no había la puesta de luces, porque vos ibas a una peña, un sindicato o en una plaza, y no te importaba eso; no tenías dónde cambiarte, el maquillaje era lo mínimo... Fuimos poniéndole cada vez más cosas, pero no era la principal preocupación porque no actuábamos en teatros... Sino, generalmente, en lugares no

convencionales: salas de gremios, en las Facultades, en la plaza o en el club del barrio donde no había nada... En cualquier lugar...

NZ ¿Tenés conciencia de que hicieron algún tipo de transgresión en los valores culturales de la burguesía?

(Silencio largo). Sí, puede ser. Creo que sirvió, como que se rompió con otro tipo de estética, como que “todo vale para lo que quiero decir”. Nosotros teníamos la libertad de usar lo que se nos ocurría, lo que nos servía para nuestro mensaje. No nos preocupábamos por la estética, por la voz, no; lo que nos servía para que sea más claro y contundente lo que queríamos decir y cuál era la mejor música para eso y cuál era el mejor texto, y eso era.

MJA Y con respecto a la construcción de las obras, ¿qué pasaba con respecto a lo que se consideraba popular masivo?

Generalmente por gusto personal, nos gustaba la música brasilera, se usaba mucho esa música o esos cantantes populares que surgieron en esa época. Todos esos cantantes nuevos, todo el movimiento de Canto Popular, esos temas de Poni Micharvegas, Nora y Delia, en esa época se empiezan a escuchar los temas de Silvio Rodríguez.

MJA ¿Qué es lo que ustedes consideraban como lo popular?

No, no existía lo popular para nosotros, no estaba hecho, había que hacerlo... Teníamos que ver cómo lo hacíamos. Por eso era un grupo que tenía mucha amplitud en la búsqueda de eso; recuerdo decir: “bueno, si nosotros no sabemos de teatro, vayamos a buscar a los que saben de teatro”. Entonces hablábamos con la gente de la Escuela de Artes, o con músicos... Acercarnos a gente que supieran o escritores, o gente que estuviera en el campo de la cultura... Y leíamos y buscábamos muchísimo

material. Que es algo que veo que hoy se ha perdido, o sea, esa cosa de lectura y de búsqueda... Uno quería saber más y ver otras experiencias...

NZ En tu recorrido posterior, en tu desarrollo profesional dentro del teatro, dentro de la cultura... ¿Podrías situar algún aprendizaje, rescatando de esa época en particular algo que te marcó y sentís que ha sido una línea que todavía mantenés?

Sí, el trabajo de grupo. El grupo [La Chispa] se fue a México, yo hice mucho teatro comercial, o sea, hice todo tipo de teatro, trabajé en café-concert con Raúl Ceballos, con Miguel Iriarte, en toda sala que se abría en Córdoba, estaba; en Carlos Paz trabajé muchísimo, en distintas cosas, mucho café-concert, porque creo que en la época del golpe, pequeñas cositas uno decía desde Elodia. Raúl Ceballos era un tipo que decía mucho, y la gente iba a esos lugares porque bajo cuerda se decían cosas, el tema que contabas... o todavía podías decir algo.

La creación colectiva es como una forma de Córdoba que creo que quedó muy impregnada, porque después en La Cochera hemos seguido trabajando más o menos con ese método, siempre guiados por Paco, pero sobre todo con la experiencia que trae el actor, con la lectura que tiene, con lo que le gusta, y en base a eso vamos armando los espectáculos. Sí, a mí me marcó esta historia del teatro de grupo; después nunca he podido trabajar sola, no puedo, quisiera y no (*risa leve*).

NZ ¿Seguiste en contacto con la gente del grupo La Chispa?

Sí... Bueno, yo me quedé acá, la mayoría se fueron afuera, a México, a Europa, África, distintos lugares, por ahí recibías cartas, y después, cuando volvieron, empecé fundamentalmente a trabajar con Paco... Sí, y con él sigo trabajando hasta hoy, y ahora estoy bastante en contacto con el Toto, con Graciela Mengarelli [estas referencias al "presente", remiten al año 2000]... Teníamos alguna idea de volver a juntarnos, de

hacer algo, el año pasado [1999] hicimos algo, fue muy interesante... Además porque fue muy rápido, qué sé yo, decir, “nos juntamos para un evento de los Derechos Humanos”, y bueno, ahí cada uno vio qué podía hacer de las cosas que hace en la actualidad, pero fue ponernos de acuerdo así, muy rápido, y armar algo, y fue muy... muy fuerte.

El Shuto [Enrique Laudino Díaz] que ya no está, Jorge Díez, tampoco... [ejecutado por la represión en junio de 1976]. Y bueno, otros que se fueron, que se quedaron a vivir en Buenos Aires, todos volvieron... Y todos siguen haciendo teatro, eso es lo bueno, algunos dejaron un tiempo, pero, o teatro o danza o dando clases, todos seguimos en la profesión, en la brecha, eso es importante.

NZ Y cuando das clases o dirigís grupos, ¿volvés a trabajar con autores como Brecht, Boal...?

Sí, sobre todo porque aparte de esos autores, hay otros que ya son marcas en mi vida, que son los surrealistas; o sea, empecé a leer en la adolescencia esos autores y siempre uso esos autores donde vienen bien: de pronto Prévert, ese poema de la sangre que lo escribió hace tanto tiempo y tiene una actualidad impresionante; a ese poema lo dije en ese espectáculo para los Derechos Humanos. [André] Bretón o Paul Eluard son autores que me encantan, y es como que siempre vuelvo a los mismos autores... Paco, en todos los espectáculos que hicimos, me decía: “Bueno, si vos sabés del tema, metelo acá, en este espectáculo”. Cantar la “Sudestada” de Poni Micharvegas, que apareció en un espectáculo de La Cochera del grupo Los Delincuentes, o textos de [Oliverio] Girondo, o textos que uno ya traía, meterlos en otra cosa, porque son autores universales, muy buenos, como que están siempre a mano...

Necesito un teatro que me diga algo y creo que a la gente también le pasa eso, porque si no, no serían tan convocantes las conferencias de escritores, de filósofos; la gente necesita un rumbo. A los más jóvenes

les pasa eso, me pasa a mí o a la gente de mi generación, me parece como que necesitamos una guía, volver a retomar aquellos viejos valores que se han perdido, sobre todo esto de la solidaridad y ver la esencia del hombre, que nada cambia, buscar eso.

NZ Y cuando has trabajado con actores profesionales, que no tienen esa extracción política, cultural, que tenés vos, ¿sentís diferencias notables en el modo de trabajo?

Siento que tengo una gran libertad cuando trabajo, y por ahí algunos directores me tratan de sujetar, y me pongo muy arisca, porque soy muy rebelde con eso; o sea, tengo un aprendizaje muy anárquico, que creo que es la escuela de Paco Giménez, y me cuesta que me marquen, o sea, me emperro, me pongo loca, me peleo con el director, me cuestan mucho las marcaciones, y como que siempre he tenido una gran libertad, como un criterio. Por ahí también depende de quién sea la persona que está afuera, pero es un trabajo como cualquier otro: uno aprende a escuchar al que tenés al lado, y a conceder, a hacer concesiones, a trabajar más de taquito, como se dice, no hacerte mucho problema.

NZ Pero conceder tu libertad no es una de tus facilidades...

Ah, no, eso no, la peleo a muerte. Las ideas mías sigo peleándolas, en todos lados, con el grupo que esté, eso es algo marcado a fuego: hago lo que a mí me gusta...

NZ ¿Te gustaría agregar algo?

Eh... no sé... Que fue una época muy... Bueno, rescato mucho esta historia grupal, de saber escuchar al otro y... de gran solidaridad... (*Congoja*). Bueno, de todo eso... Y después de todo lo que pasó... fue... demasiado cruel, qué sé yo... (*Silencio*). Sí, sí, fue una época muy fuerte, creo que para todo el mundo... Claro, aparte del teatro, todo lo que se vivía,

aparte de que uno era muy joven, que eso también influye y... Pero los ideales y esas ganas de hacer... de cambiar el mundo, era muy fuerte.

Artemia Barrionuevo (1)

El humor era una vía de reflexión mucho más apropiada que la tragedia.

Había una gran necesidad de crecer, de poder mostrar desde otro lugar, de significar desde otro lado...

**Entrevista realizada por Adriana Musitano (AM),
Nora Zaga (NZ), y María José Apezteguía (MJA).
Córdoba, 15 de enero de 2000**

MJA ¿Quiénes integraban La Chispa?

Entro a La Chispa a finales del 72, comienzos del 73. En ese momento integraban La Chispa: Galia Kohan, Graciela Mengarelli, el Gato [Hugo] González, Carlitos Klachquin, el Toto [Juan José] López, Antonio Muñoz, Mónica Barbieri... Y cuando entro había gente que era como el núcleo del grupo, y otra gente que estábamos más como acercada por lo que era en sí mismo el proyecto del grupo a nivel del teatro. Y a finales del 74 entran al grupo Horacio Acosta, Paco [Francisco] Giménez, y el Shuto [Enrique Laudino] Díaz; éramos en ese momento como diez los integrantes. Me falta Susana Rivero, una de las fundadoras del grupo.

MJA ¿Cuáles eran el objetivo y propuestas teatrales?

Entrar a La Chispa fue abrirme al campo de lo artístico y al campo mismo de la realidad. Si bien estaba en la Facultad de Arquitectura, en ese momento decía: "pero no es Arquitectura lo que quiero hacer; quiero hacer otra cosa, algo que sea más vital...". Y me encuentro con Galia y

con Toto que iban a un taller de teatro en la Facultad de Arquitectura. Nos empezamos a juntar ahí, en el taller, con otros compañeros de Arquitectura, quería otra cosa. Hasta que nos fuimos acercando más en lo afectivo y terminé dentro del grupo. En ese momento era un gran colectivo: los modos de producir, las decisiones, se tomaban colectivamente, en reunión.

AM ¿Había líderes?

No había *un* líder... Sí había líderes... O sea, estaban Galia, Graciela, Toto [Juan José López], Mónica, era muy parejo a nivel de las decisiones... Si había que ir a actuar a tal lugar, nos reuníamos todos y decíamos: “Bueno, ¿vamos?... Vamos”.

NZ Se discutían las decisiones...

También se discutían las decisiones y se discutía todo lo que hacíamos, lo cual no quiere decir que nos hayamos pasado todo el tiempo discutiendo. En ese sentido, por el mismo momento que vivíamos, éramos como muy coyunturales. Incluso armábamos cosas: si había que hacer algo para un paro o alguna historia así, ahí nomás armábamos algo, salíamos, y lo hacíamos.

MJA ¿Cómo era la metodología de trabajo que tenía el grupo?

Hasta finales del 74, era muy colectivo el trabajo. Los que manejaban más la técnica teatral eran Galia [Kohan], Graciela Mengarelli y el Toto [López]. Mónica [Barbieri] estaba en función de la parte estética, de la danza, su aporte. Y los que más claridad tenían, en función de lo artístico, los que ponían la impronta, eran ellos. Los textos eran todos creaciones colectivas. Por lo general, algo se nos ocurría de pronto, y decíamos por qué no meter una partida de truco e ir hablando, diciendo a partir del truco, hablando sobre la realidad...

El objetivo era tratar de transformar, que la realidad se mostrara desde un lugar diferente, desde un espacio teatral, porque el objetivo no solamente era artístico sino, principalmente, el reflexionar con la gente, que tomáramos conciencia de lo que estábamos viviendo, y más en el marco en donde estábamos inmersos. Éramos casi todos estudiantes universitarios y veníamos de todo un proceso fuerte, participando dentro del ámbito de la Universidad [Nacional de Córdoba], de las movilizaciones, los sindicatos... Estábamos muy pegados a los gremios, a trabajar en conjunto, a proponer desde el lugar del teatro nuestra visión de la realidad. Cuando entro al grupo, estaban en la transformación de *Huelga en el Salar*. Y trabajábamos en todos los lugares habidos y por haber. No necesitábamos ningún espacio teatral convencional, sino todo lo contrario. En ese momento trabajábamos, por ejemplo, en la peña El Alero, en los sindicatos, en un barrio, en un centro vecinal; donde nos llamaban, ahí estábamos.

Esa obra [*Huelga en el Salar*] resultó de un parangón entre lo que fue la huelga muy grande de salineros que hubo en La Pampa y la *Cantata de Iquique* [obra del chileno Luis Alvis]. La necesidad de unir la estética con la política siempre estuvo presente, por lo menos desde que yo entré. Estábamos modificando permanentemente, en función del crecimiento en lo artístico, por las reflexiones y en la contextualización de lo que estábamos mostrando. Con la primera versión de *Huelga en el Salar*, estábamos fascinados, chochísimos, pero, mirándola tiempo después, cuando fue creciendo toda esta necesidad de lo artístico... Realmente nosotros sufríamos de verdad... era una cosa muy densa. La tragedia griega llevada a su peor estilo... Era terrible en cuanto a la resolución escénica, concretamente, en cuanto a esta cosa de heroicidad que teníamos en ese momento, y del sufrimiento, que tenían los salineros, tanto en la *Cantata de Iquique*, como en todo lo que habían sufrido, como en todo lo que mostrábamos... Y decíamos: "Bueno, pero, ¿y la gente? Todo

esto que han sufrido y demás... pero han estado con esa necesidad, esa vitalidad de lo que es la lucha y de lo que es estar en contacto concreto, estar tratando de cambiar y transformar su realidad". En esa época, un grupo de compañeros viaja a La Pampa a hacer un relevamiento y a hablar con toda la gente que había estado en esa huelga grande, y las anécdotas con las que regresan para poner en escena tenían un humor desopilante. Leíamos y escuchábamos todo eso, y decíamos: "Claro, ¿ves? Ahí está, eso es lo que nosotros queríamos reflejar, esta alegría de la lucha... no esta cosa dramática y densa". (*Silencio*).

NZ ¿Por qué querían reflejar eso?

En el presente, sigo pensando lo mismo: el humor permite una reflexión que no obnubila la razón, permite una modificación en la acción, no sumirse en la desgracia, ya que desde ahí no puedo hacer nada. Básicamente nos cuestionábamos el por qué. Decíamos: "¿por qué sufrimos tanto?". Después de cada función hacíamos debate con la gente, y en las devoluciones a la gente le parecía fantástico, bárbaro que se viera eso, pero nos decían: "Ustedes sufren de verdad". Y era así... Incluso el planteo a nivel de vestuario, de nuestro criterio de vestuario: los obreros siempre con camisa caqui, a lo sumo un vaquerito, pero... una cosa así, un descuido estético, una cosa tan desprovista; las mujeres usábamos bolsas de harina blancas... Esa era un poco la estética de ese momento, que era muy cuestionada... nos cuestionábamos eso... Había una gran necesidad de crecer, de poder mostrar desde otro lugar, de significar desde otro lado...

AM ¿Cómo era la relación entre la política y el teatro? ¿Si había un paro los llamaban? ¿Estaban atentos a las situaciones que se daban? Nuestra primera necesidad era estar presente en la realidad, y por supuesto que teníamos información de todo lo que estaba pasando. Si

iba a haber paro, si iba a haber una marcha, todo lo que hubiera, nosotros lo sabíamos. Y si había que ir, preparar un *sketch*, porque los compañeros de la Renault habían hecho paro, en la puerta de la Renault armábamos algo, íbamos y lo hacíamos.

MJA ¿Y lo que armaban estaba relacionado específicamente con la situación particular que estaban pasando?

Sí, con mucho costo... (*Risas*). O sea, nos costaba mucho traducir lo que pasaba, porque tampoco pensábamos que eso de hacer teatro era mostrar la realidad tal y como es... Yo era la más neófita; no tenía ni idea de lo que era subirse a un escenario y estar frente a un público, jamás incluso me lo había planteado. Por eso marco que en ese momento para mí fue un gran aporte el de Galia [Kohan], y de quienes tenían la experiencia desde la cual me nutría. Creo que era como un gran consejo artístico. Decíamos: “No, esto no; y a vos, ¿te parece que pongamos esto?” “Y no; y esto sí, está lindo”. Y nos moríamos de risa porque decíamos: “Bueno, y el público ¿qué va a ver de esto?” Me acuerdo que nos llevó muchísimo tiempo, por un lado, traducir lo que de los salineros nos habían traído, lo que los compañeros habían traído de La Pampa, para reordenar *Huelga en el Salar*, que después pasó a ser *Huelga en las Salinas*, ¿por qué? Porque justamente veíamos esta dificultad de decir: queríamos meter el humor, queríamos que hubiera música. En ese momento no nos habíamos planteado: “Las obras de teatro tienen que tener música, o tienen que tener determinados elementos básicos”, sino que eso fue surgiendo como la necesidad de qué era lo que queríamos hacer.

AM ¿Y cómo era la relación con el público?

Y la relación con el público... De pronto estábamos en una función y hacíamos un debate y la gente estaba de acuerdo con los contenidos y

decía: “¿y por qué se visten tan mal?” Eso nos hizo reflexionar: “Acá tenemos que ponernos a estudiar, tenemos que ingresar concretamente en el campo de la estética”.

MJA ¿Y qué textos leían? ¿Qué era lo que los influenciaba?

Brecht, en primer lugar; Boal; políticamente, el libro de Mao y su frase “que se abran cien flores...” —no me acuerdo de la eterna frase de Mao, que era nuestra favorita. Pero básicamente teníamos que leer, teníamos que estudiar, era así, como una consigna de oro, estar presentes en la realidad y saber qué pasaba; pero no lo vivíamos con esta cosa de estar presionados... ¡No! Lo vivíamos con muchísima alegría...

NZ ¿Por qué habían elegido a Mao Tse Tung?

Porque había compañeros que estaban dentro de Vanguardia, que era una vanguardia comunista. Sobre eso tendrías que preguntarles a mis compañeros... En el grupo eran una gran mayoría... Nosotros teníamos políticamente, internamente, el criterio —y que también era para afuera— que éramos un Frente Cultural. O sea, acá no había una línea de partido que tenía que ser expuesta desde el teatro, sino que el teatro tenía que servir: en el teatro se tenía que mostrar esta multiplicidad, esta diversidad, por eso era un Frente. Después La Chispa, el LTL, Canto Popular y demás forman el Frente, el movimiento. Nuestra idea era que, si sos un artista, no te podés embanderar en un partido, sino trabajar la idea de lo que es un frente cultural.

Me acuerdo que en esa época leía todo papelito que caía en mis manos, y decía: “Sí, con esto estoy de acuerdo, con esto no, acá tienen razón, acá no”. Una época para mí, personalmente, de gran crecimiento intelectual y político en el sentido de estar permanentemente reflexionando sobre la realidad desde las distintas fuerzas que estaban en ese momento a nivel político.

MJA Para ustedes, ¿la función del teatro era intervenir en la realidad?, ¿educar a los espectadores?

No sé si educar, no lo llamaría “educar”, sino poner en escena una mirada de lo que pensábamos en ese momento, que era el camino de la transformación de la realidad, para reflexionar con el espectador. Por eso nuestra necesidad de tener una comunicación directa con el espectador después de cada función. El día que no hacíamos debate era como una deuda que teníamos.

AM ¿Cómo daban comienzo al debate? Porque no es fácil salirse del personaje, del actor, y entrar en el debate. ¿Había algún rol asumido por ustedes?

Me acuerdo que, por ejemplo, el que asumía más su rol de comenzar el debate era el Toto [Juan José López], que tenía como más cancha; por ahí era Graciela [Mengarelli], algunas veces Galia [Kohan]...

Decíamos a los espectadores que ese era un trabajo, una creación colectiva que ellos habían visto, y necesitábamos sus opiniones; saber qué les había parecido. Creo que en ese momento éramos demasiado kamikazes frente al público, porque era una exposición total cada vez que abríamos el debate. Te decían “bárbaro”, y demás, pero por ahí te tiraban con tomates, metafóricamente...

AM ¿Les criticaban la forma de actuación?

¡Por supuesto! Pero en la mayoría de los casos derivaba en un debate político... Creo que tiene que ver también con la época en que se hacía, porque el gran público que iba a vernos, casi todos eran militantes, todos activistas; y el público común, también. Pero, por lo general, se terminaba en un debate político.

AM ¿En torno a qué debatían?

A lo que se estaba viviendo... Digamos que derivaba del hecho puntual, coyuntural, que puede ser, de la huelga en las salinas y el parangón con Iquique, terminaba en una discusión: si el paro de no sé dónde, que estaba justamente en ese momento, era correcto... Y la gente preguntaba mucho qué éramos: “¿Pero ustedes qué son?” “¿Qué hacen?” “¿Por qué hacen este tipo de teatro?”

MJA Y una misma obra, ¿variaba de acuerdo a los espectadores o de acuerdo con el lugar donde la iban a poner?

Siempre varió. No me acuerdo que haya habido una sola vez que haya sido exactamente la misma que decís: “Estamos repitiéndonos”. Aparte, porque siempre había algo que te pasaba en las funciones... Desde que alguno se olvidaba algo, otro que no llegaba porque venía de trabajar y llegaba tarde, miles de cosas, nunca era igual.

MJA Me refería a que si ustedes daban la obra ante un auditorio eminentemente universitario, y luego en un auditorio donde había trabajadores de un sindicato: ¿tenían en cuenta esa diferencia de público?

No, porque nos preocupaba mucho: “¿qué es lo que es esto del teatro popular?, ¿qué quiere decir?, ¿cuál es el teatro de elite y cuál es el teatro popular?”. Y por el mismo estado en el que estábamos, a nivel estético, bajábamos el discurso. Por eso después surge la necesidad de decir: “Tenemos que nutrirnos realmente”. Ahí ingresan Shuto [Enrique Laudino Díaz], Horacio [Acosta] y Paco [Francisco Giménez] al grupo, ante esta necesidad de que el grupo se tenía que profesionalizar... Que no significa que teníamos que vivir en ese momento de la actividad, porque era poco probable, sino de ser profesionales, o sea, de capacitarnos para hacer la tarea que habíamos elegido... “¿Qué es lo que es un

training de actor? ¿Qué es la respiración? ¿Qué pasa con nuestra voz?” En ese momento ni lo pensábamos. Creo que mucho después pensé el tema de lo vocal; pero en ese momento era la necesidad de cómo traducir lo que queríamos decir al lenguaje del teatro. Y, evidentemente, los debates eran diferentes, si íbamos a un sindicato donde estaban todos los obreros calientes—por decirlo de alguna manera— por la falta de pago, por el paro, por la situación y demás, no era el mismo debate que se daba en la universidad...

NZ ¿Podrías marcar hitos en función de obras o momentos particulares en la historia de La Chispa que te signifiquen saltos cualitativos de aprendizajes, de rupturas internas...?

Sí, tengo varios en ese sentido... Uno, cuando entro al grupo, a finales del 73 y 74, hasta que ingresan Paco, Horacio y Shuto, que ahí entra la línea más técnica, por decirlo de alguna manera... Eso fue en el 74, cuando nos planteamos hacer otro tipo de trabajo. Hacemos *Feliz Brasil para todos* con el Grupo Nacimiento... Empezamos a trabajar más concretamente lo que era nuestro instrumento, el cuerpo, a trabajar improvisaciones. Del hito que fue *Feliz Brasil para todos* después viene *El perchero*, que era un trabajo netamente de humor, con *sketchs* que cada uno fue escribiendo, cada subgrupo fue planteando qué era lo que quería hacer con ese humor, y después lo trabajábamos colectivamente. Y así se armó *El perchero* con textos de autores, se adaptaban; ya estábamos como más armados en todo lo que era la técnica. Y a finales del 75, casi el 76, las otras obras son *Vecinos y amigos* y *Los censores*, de Alberto Adellach. Donde gran parte del grupo se había tenido que borrar—por decirlo de alguna manera—, y quedamos Horacio, Paco, Shuto y yo, y ahí ingresan Mery [María del Carmen] Blunno y Estrella Rohrstock.

AM O sea que ya trabajaban con textos de autor...

Sí.

NZ ¿Ese es el final de La Chispa?

No, no es el final de La Chispa... En ese momento ya me pude decir que era realmente una actriz, a finales del 75. Estábamos bien preparaditos, y fue el proceso del exilio, de vivir un exilio que no era exilio porque no teníamos ningún papelito que dijera que éramos exiliados, era vivir otra realidad. Aprender realmente la profesionalidad desde el tener que subsistir, esa fue otra etapa, propiciarnos un espacio, empezar de vuelta...

NZ ¿Y abandonaron los principios políticos que tenían?

¡No!

NZ ¿Y cómo continuaron?

Seguimos con La Chispa en México, hicimos varias producciones. Allá había muchos exiliados, mucha gente que estaba fuera de sus países por todo lo que pasaba en el Cono Sur. Se genera OTRARTE [Organización de Trabajadores del Arte] Latinoamericano, donde había grupos argentinos, chilenos, mexicanos, ecuatorianos, colombianos, y hacíamos festivales, encuentros, denunciando la realidad que se estaba viviendo en el Cono Sur. OTRARTE, Otro Arte Latinoamericano, o sea, buscar un lenguaje ya no solamente de lo popular, sino que nos identificara con Latinoamérica.

MJA Nombaste lo popular, y dijiste que estaban como preocupados por lo popular, ¿qué entendían por “popular”?

Te puedo decir lo que dice Brecht: lo popular es aquello que refleja las necesidades del pueblo. Ese era como nuestro... no te digo eslogan

porque no era, porque lo sigo creyendo. Lo popular, por supuesto, tenía que tener los requisitos a nivel estético que correspondieran para que refleje la realidad, y con la técnica para que se pudiera leer el mensaje.

MJA ¿Qué relación veían entre lo popular y lo masivo? ¿Lo popular era lo masivo?

No, no. No era para nada lo masivo, porque si no hubiéramos hecho otro tipo de trabajo. La masividad para nosotros era la desmemoria, la alienación; la televisión es masiva en ese sentido.

AM ¿Cómo se proponían detectar la necesidad del pueblo desde lo teatral para poder responder a esa definición de lo popular?

En un punto, al principio sí había estrategia: esto de ir al lugar donde se dio el hecho, hacer el registro de lo que había pasado para después traducirlo. Después, como venían los tiempos cada vez más oscuros, creo que lo que nos quedó de eso es este reflejo en cuanto a los intereses de lo popular... Y tomar ciertas cosas puntuales y que inclusive tienen que ver con esto que vos me preguntabas de lo masivo... Cuando hacemos *Feliz Brasil para todos*, había un programa [de televisión] que se llamaba *Feliz Domingo*. Nosotros ya nos habíamos convencido de que el humor era una vía de reflexión mucho más apropiada que la tragedia, entonces nos habíamos empeinado en esa historia... Y por otro lado, en la obra, además de estar presentes determinados contenidos populares porque había textos de Boal, sobre el ángel de la guarda... Habíamos tomado un hecho de una guerrilla en Brasil, que había tomado todo el pueblo, y cómo había sido reprimido fuertemente... Nadie sabía nada de ese lugar, y sin embargo habían sido masacrados porque había sido un foco rebelde muy fuerte. Por otro lado, lo concretamente técnico se unía también con el movimiento cultural que había en ese momento en Córdoba. Por eso también el planteo de trabajar con otra gente, o

sea, abrirnos no solamente al aprendizaje técnico —que podríamos haber hecho tranquilamente—, sino trabajar con gente que nos aportara y que estuviera de acuerdo con estos principios básicos para nosotros. Empezamos a trabajar con gente diferente: concretamente, la puesta de Brasil con el Grupo Nacimiento, pero a la vez había contacto con gente de Canto Popular, con distinta gente que venía, nos miraba, hacía sus aportes, y después otros que nos cuestionaban también... Para mí, en ese momento, estábamos todos por la misma senda, te ibas encontrando con los compañeros e ibas creciendo con ellos, juntos, en esta necesidad, de crecer con el espectador, con la gente...

MJA Decís que el título de la obra, *Feliz Brasil para todos*, hacía referencia a un programa de televisión de ese momento, ¿tomaban un lenguaje masivo para reflexionar acerca de la realidad?

Sí, pero no fue así, porque la crítica a los medios de comunicación, la crítica a lo masivo siempre estuvo en todo lo que hacíamos, por lo menos de *Feliz Brasil...* en adelante. Lo que tomábamos nosotros era para criticarlo, no para que la gente nos viniera a ver. Sino que *Feliz Brasil...* tenía una estructura también de *sketchs*, pero unidos por las canciones de Nacimiento, que a su vez iban acompañando la acción teatral, y había una crítica a los programas de TV dentro de eso. Por ejemplo, introducíamos la reina del carnaval en eso para tapar la noticia de toda la gente que había muerto en Araguaia [sublevación en Brasil], y que los precios subían... Por eso tomamos a Boal cuando plantea esta cosa del *royalty*, los impuestos que uno paga por la marca. Y siempre lo que tomábamos, sea de cualquier autor, era adaptado al código nuestro, o sea, lo *aggiornábamos* a la realidad que estábamos viviendo...

AM ¿Cómo se vinculan el teatro popular y el teatro revolucionario?

Todavía no encuentro cuál es la diferencia entre lo popular y lo revolucionario, aunque me parece que son como de diferentes campos. Es decir, creo que lo revolucionario es cuando una totalidad [¿trabaja?, ¿opera?] en la transformación. A lo popular lo puedo mirar desde el lugar de la identidad, de la identificación... O sea, yo puedo construir un lenguaje popular con el cual me puedo comunicar con otros, pero en una de esas no transformo la realidad. Los otros pueden venir, ver mi teatro, muy bonito, pero creo que el teatro no puede transformar la realidad realmente... O sea, es un grano de arena más en la construcción de una cultura —que ojalá vuelva a tender a esta transformación— pero hablar en los términos de popular y revolucionario en estos momentos... En aquel momento nos era la vida.

MJA ¿Y en la crítica que hacían a los medios masivos de comunicación, no estaba operando una transformación?

Sí, nosotros lo hacíamos y lo sigo haciendo, totalmente convencida. Pero tomar como absoluto la cuestión de que es revolucionario... no podría decir qué es revolucionario, porque me parece que tienen que operar otras cosas para que realmente se transforme toda la realidad. En ese momento, para nosotros era: “Estamos en el camino correcto, es esto lo que tenemos que hacer”. Y así como otros militaban de otra manera, nosotros militábamos con nuestro teatro, con todo lo que hacíamos... Y nos cuestionábamos ideológicamente desde un lugar, desde una crítica constructiva, de mandar al frente a los sistemas de poder de ese momento.

NZ ¿Vos creés que La Chispa hizo algún aporte, transformó la cultura en Córdoba, en ese período?

No sé si La Chispa solamente, creo que fue el movimiento [Frente Cultural]. Desde nuestro lugar, aportábamos lo que en ese momento se podía aportar, que era creer férreamente que se podían transformar las cosas aunque, por supuesto, no lo podíamos hacer solos. Eso siempre estuvo presente en el grupo; para nada fuimos un grupo elitista que se las sabía a todas, o que tenía “la papa” política. Al contrario, quizás ese haya sido el aporte en su momento: la posibilidad de abrirnos al campo de la música, de las otras artes, y aportar a que se generara un movimiento que, mirándolo históricamente, fue un gran hito.

NZ ¿En qué año terminó La Chispa y por qué?

La Chispa termina en el año 83 porque los cuatro que quedábamos en ese momento, que éramos Shuto [Enrique Laudino] Díaz, Horacio Acosta, Paco [Francisco] Giménez y yo, decidimos que nuestro proceso creativo pasaba por otro lugar, que no era La Chispa.

NZ ¿Qué era La Chispa y cuál era ese otro lugar?

En ese momento no nos retroalimentábamos, nuestras necesidades a nivel creativo, estético pasaban por otro lugar que no era el grupo de esos cuatro que estábamos funcionando como grupo. Nos dimos cuenta de que había una etapa que había terminado. Que necesitábamos trabajar con otra gente, aprender otras técnicas; algunos, trabajar solos, y como todo proceso, llega un momento en que decís “hasta acá llegamos...” Creo que fue un acto de madurez total... (Ríe).

NZ ¿Qué podrías decir de lo que aprendiste de La Chispa que todavía perdura en vos?

¡Uh! Y... muchísimo... Creo que no estaría donde estoy, si no hubiera estado con La Chispa; no sería la persona que soy si no hubiera atravesado por La Chispa. Me conmociona... (*Silencio*) Disculpen... (*Emocionada*). Claro, para mí La Chispa es mi vida, en todo sentido: crecí, me hice mujer, me hice persona, me hice esposa, madre, artista, teatrera... Aprendí a vender funciones y también aprendí hacia dónde quiero ir.

NZ ¿Mantenés en tu vida la propuesta que tuvo La Chispa?

(*Silencio*) Sí, porque más allá de todo esto que quizá algunos digan, “fueron jóvenes, idealistas”, creo que para mí el mayor aprendizaje fue el respeto a las otras personas, el respeto al trabajo de los otros, el poder trabajar en grupo, el saber que puedo aprender de otros, que otros pueden aprender de mí, el saber que tenía un grupo de contención... (*Se emociona. Silencio. Lloro.*) Que cuando a uno le falta la familia... (*Silencio*), tenés con quién compartir... y en ese sentido, el exilio... (*Silencio largo*). Sí, yo creo que por eso sigo firme en lo que aprendí. Porque creo que las cosas que se aprenden de determinada manera te marcan para toda la vida. Así como creo que el arte nos salva de la locura cotidiana. El estar en un grupo, un colectivo, te salva de un montón de otras cosas, incluso, de la misma locura de la soledad, de la desesperación... Por eso sigo creyendo que lo mejor que a uno le puede pasar es trabajar con otros... (*Silencio*). En un núcleo de pares, de gente que sabés que tenés confianza, que podés abrir tu corazón, tu alma, tu vida, tu cuerpo y vas a poder seguir adelante...

Artemia Barrionuevo (2)

Creo que el modelo, si queremos hablar de modelo, fue María [Escudero] quien, por otro lado, tenía ese carisma... cantaba, bailaba, no tenía pelos en la lengua... Si María tenía que hacer algo en escena, iba y lo hacía... Quizás ese era el modelo que teníamos, lo que aspirábamos... Esa desfachatez de María...

Entrevista realizada por Mariano Marucco, para su Trabajo Final de Licenciatura en Letras, *La pradera incendiada: Teatro, política y revolución. Córdoba 1975-1976*, en la investigación “Teatro, política y Universidad. Córdoba, 1965-1975”.

MM ¿En qué año entrás al grupo? ¿Qué obra estaban representando?
En el año 1974. Tenía veinte años, y no tenía ni idea de la vida en ese momento, ni qué quería hacer, nada. Ingreso a La Chispa con *Feliz Brasil para todos*, que me remite a un espacio psicofísico mío, te diría casi totalmente de conocimiento de mí misma. Era para difundir lo que estaba sucediendo, que había pueblos que se estaban levantando, que era posible una salida en ese sentido, nosotros por supuesto estábamos con toda la utopía encima... Preparamos esta obra a finales del 74... Perón ya había muerto, estaba Isabel en el poder...

MM ¿Y estaban militando?

Nosotros estábamos militando, en ese momento el grupo estaba compuesto por gente de diferentes partidos, que compartíamos el pensar el teatro como herramienta y espacio de expresión para producir reflexión, para que la gente hable y vea... En *Feliz Brasil*... estábamos conjuntamente con la gente de Canto Popular, fue realmente muy linda esa obra porque conjugábamos las canciones del grupo Nacimiento

con nuestro trabajo teatral. Y era realmente lo que ahora se llamaría una performance, porque además era muy visual *Feliz Brasil...* y tenía mucho humor. Con esa obra entramos al Teatrino de la Ciudad Universitaria [de la Universidad Nacional de Córdoba] que ahora se llama, por suerte, Teatrino María Escudero. O sea, se dio todo, una conjunción de los grupos que estaban dentro de la Universidad trabajando en lo teatral, con los grupos del teatro independiente. Y, por primera vez, se abre el Teatrino a grupos de teatro independiente...

MM ¿Y cuáles eran esos grupos de teatro independiente?

Entre ellos estaban el LTL [Libre Teatro Libre], estábamos nosotros [La Chispa], después creo que se presentaba también el teatro de Villa del Libertador... Sí, Teatro Estudio Uno, los Trashumantes...

MM ¿Cómo era la relación entre los teatristas independientes?

Si bien cada uno militaba y tenía su partido de referencia, hacíamos alianzas y por ahí confrontaciones. Creo que en esa época lo que nos marcaba era, justamente, la militancia política, en qué partido estabas, y las discusiones eran muy ricas, todo nos cuestionábamos y nos preguntábamos: “¿Cuál es el rol del teatro? ¿Cuál es el rol del arte en nuestra ciudad?” Algunos pensaban que era de una manera, y otros, de otra. Los de Estudio Uno pusieron su centro cultural en Villa del Libertador y los masacraron... Hay dos o tres desaparecidos... Y también nos llevaba a discutir entre nosotros: “¿qué es lo que queremos decir? ¿Qué queremos provocar entre los espectadores?” Era buscar la claridad y el sentido de la escena.

MM ¿En qué partidos militaban?

Había gente de Vanguardia Comunista, la expresión estudiantil de ese partido se llamaba TUPAC, había gente del Peronismo de Base, había otros que eran anarcos, había peronistas comunes también.

MM ¿Y qué origen social tenían sus familias?

Todos éramos de familias medias, fundamentalmente nuestros padres eran casi todos trabajadores: mi mamá era enfermera de un hospital público, mi papá, empleado de comercio, sí casi todos éramos de esa extracción. Había gente que venía de Catamarca, por ejemplo, que los padres les daban dinero para que vinieran a la Universidad... Uno de los chicos que desaparecieron, lo asesinaron en Córdoba, Jorge Diez, era hijo de los zapateros de acá, de los Calzados Diez... Éramos todos universitarios de clase media...

MM ¿Y esa militancia les imponía un compromiso social?

En esa época era tal la ebullición y la necesidad de participar en la cosa pública, que si no participabas era como que algo te faltaba, no sé, como si no fueras al boliche hoy en día. O sea, no te digo que era una cosa de moda, porque sería muy *light* decir eso, pero era lo que a los jóvenes les interesaba en ese momento, que era cambiar la realidad, mejorar la calidad de vida, la participación de la gente... La libertad y la revolución eran una sola palabra... queríamos que cambiara.

MM Y en materia estética, ¿tenían algún referente en los grupos de la generación de los sesenta?

No.

MM ¿Y cómo es que surge entonces el llamado nuevo teatro cordobés? ¿En qué condiciones se produce?

Las condiciones que se dan son, por un lado, esto de empezar a relacionarnos con la Universidad. El otro día lo hablaba con un profe de la Facu [de la Escuela de Artes], en una de las materias de Teatro, Historia del Arte y de la Cultura Latinoamericana, acerca de la incidencia de la Universidad en los jóvenes, que es realmente un espacio que te pone en relación con otros conocimientos que no son los cotidianos, que te propone investigar, buscar... Cuando empecé a leer las obras de Brecht, me partieron la cabeza: “¡Esto es lo que quiero hacer! Pero, ¿cómo lo hacemos? ¿Cómo trasladamos? Porque nosotros no vamos a hacer lo mismo, porque sería totalmente opuesto y contradictorio hacer lo que él hizo. No, esa cosa casi mimética e imitativa, no. Ni hacerlo tal cual, porque su propuesta no era esa, pero... ¿cómo se hace?” Empezamos a buscar formas, modelos, maneras de hacer... Cuestionarnos si era coherente ideológicamente o no, y después, vimos la parte formal...

MM Y en relación con un “teatro oficial”, ¿se oponían abiertamente desde lo estético? ¿Coexistían ambos tipos de teatro, el “independiente” y el “oficial”?

Coexistían las dos cosas y había subestimación de ambos lados. Nosotros, porque éramos los jóvenes, decíamos: “¡No!, ¿qué están haciendo?”, y ellos decían: “¡No, ustedes no tienen ni idea de lo que es el teatro!”. Esas discusiones se daban, es que éramos muchos los que estábamos en ese camino de ruptura y de búsqueda... Y si te fijás, en los grupos de esa época todos tenían diferentes estéticas: Cheté Cavagliatto estaba haciendo Brecht, desde su mirada del Brecht del Instituto Goethe en Córdoba... Los de Estudio Uno tenían su estética que, no quiero clasificarla, pero conceptualmente eran más proletarios, de alguna manera, más raudamente proletarios... Y nosotros, que estábamos buscando

justamente como la bisagra, una necesidad tanto estética como ideológica... La Universidad como foco de influencia en todo esto... Y el LTL que había encontrado la mirada de María [Escudero], que era una mirada latinoamericana, y también muy argentina, y también de ruptura... Creo que el modelo, si queremos hablar de modelo, fue María quien, por otro lado, tenía ese carisma... cantaba, bailaba, no tenía pelos en la lengua... Si María tenía que hacer algo en escena, iba y lo hacía... Quizás ese era el modelo que teníamos, lo que aspirábamos... Esa desfachatez de María...

MM ¿Y cómo surge la idea de hacer la obra *El inquilinato*?

Nosotros nos cuestionábamos mucho: las obras que queríamos hacer tenían que ver con una evolución tanto de nuestro proceso creativo, como del ideológico y político, y de la realidad... Entonces, en ese momento [1974-1975] era muy fuerte esto que le pasaba a la Sra. Queck [personaje de la obra que ensayaban y no llegó a estrenarse], o sea, el tener que mendigar para comer... No había fuentes de trabajo, había una situación muy complicada económicamente... Y, por otro lado, se había abierto como un espacio de libertad y de democracia, porque había ganado el peronismo, o sea, que el espacio estaba ideal para que empezáramos a reflexionar sobre nuestras condiciones de vida, sobre cuál era la participación, cómo era esta red, esta trama social...

MM ¿Y por qué esa intención de mostrarse a ustedes mismos haciendo un ensayo?

Es que mostrar el artificio era una de las reglas, una de las rupturas, si no mostrás el artificio, no hacés teatro... Es muy brechtiano mostrar cómo se construye, después lo podés volver a hacer, pero transformado...

MM Y entonces ahí se les ocurre mostrar un ensayo...

Nosotros estábamos buscando qué hacer. La obra empieza con el jueguito ese del jarrón, eso, inclusive, es una tomada de pelo a nosotros mismos, era decir: “no sabemos qué hacer, y como actores estamos cargándonos de hambre, sin embargo, estamos jugando con el jarrón”. Y después fueron saliendo las situaciones más fuertes... A su vez hay un actor que va pautando qué hacer, casi como un director dentro de la misma escena que va dando pautas, y los actores toman esa pauta y la trabajan...

MM En sus otras obras, ¿estaba eso de mostrar el artificio?

En la que más claro está es en *El inquilinato*. En las otras quizás se hacía distanciamiento: por ejemplo, el actor hablaba al espectador, pero no era en ese sentido de mostrar la masa, el cómo se va armando...

MM ¿Quién registraba la improvisación?

A esos juegos los iba registrando el ‘Paco’ [Francisco Giménez] que en esa obra estaba como coordinador.

MM ¿Qué cosas motivaban esos juegos?

Y... los juegos tenían la impronta de cada uno. Así, cuando nos juntábamos, decíamos: “¿qué hacemos?... ¿y por qué no...?” Entonces uno iba, jugaba con el jarrón, y hacía...

MM ¿Y cómo era el trabajo con las noticias que incluyen en la obra?

Esas noticias son un *sketch* de *La panadería* [refiere a la obra de Brecht], de la obra original... y la venta de noticias es una improvisación que hicimos nosotros...

MM ¿Y los personajes Antón y Laudino?

Antón y Laudino son dos personajes de *El héroe nacional* [obra de Friedrich Dürrenmatt], que son el ciego y el rengo que están buscando al Héroe Nacional para que los ayude. Decime vos si no es la situación de ahora [refiere a 2007, año en que se hace la entrevista]. Nosotros tomamos esa obra de Dürrenmatt porque plantea, justamente, esta cuestión del mito del héroe nacional, un tipo al que todos adoran, y ya al final hay una crítica muy fuerte al populismo. Tiene un séquito el héroe nacional; entre sus tareas tiene que ir a las villas, pero ¡él no gobierna! Él hace todas esas cosas para quedar bien y tener una buena imagen, pero hay toda una sarta de tipos que están atrás...

MM ¿A quién hacía referencia esa figura en *El inquilinato*?

Y... a Perón... Porque el héroe nacional incluso tiene infectado el pie izquierdo, el dedo gordo, por ir con los leprosos, por bajar a la villa se enferma, entonces, ¡gran revuelo por la enfermedad del héroe nacional! Y nosotros lo tomamos por el mito de Perón, para contraponerlo con estos dos, que son dos ilusos que creen que les va a solucionar todo el héroe nacional... Y, por otro lado, para poner en contradicción con la Sra. Queck, que es la tipa que no busca que nadie le solucione su situación, sino que se da cuenta de que es ella la que tiene que hacer algo por ella... Ahí buscamos los dos opuestos, con los personajes y demás [¿necesidades?], porque en ese momento ya existían los bolsones que se reparten hoy; se repartían cosas y la gente no se modificaba, no cambiaba. Si es lo mismo que pasa hoy [en 2007]...

MM Brecht muestra con su objetivismo épico a la Sra. Queck desfalleciendo de hambre, para que el receptor reflexione sobre su situación de vida, pero ustedes operan ahí el cambio en escena... Y, nos quedaba corto Brecht... (risas).

MM Pero, según mi lectura, hacen una adaptación donde se modifica el mismo personaje...

Sí, eso fue intencional, ex profeso, porque decíamos: [ante] “todo esto que le viene pasando a la Sra. Queck, ¿cómo generar en los espectadores esta posibilidad de que uno puede cambiar su realidad? ¿Por qué tiene que esperar que otro haga... o morir de hambre? Hay que hacer algo”. La revolución... tampoco lo íbamos a decir así, de esa manera...

MM ¿Porque nunca llega a representarse *El inquilinato*? ¿Fue censurada?

No fue censurada tal cual. Creo que el guión tenía cosas que no se podían decir en ese momento. Cuando la estábamos ensayando, ya estaban las Tres A... No podíamos salir a la calle tranquilamente, veíamos que no nos iban a dejar hacer la obra, era muy fuerte el nivel de violencia que había en la calle, habían aumentado los controles, salías a la esquina y te pedían documentos... Tengo compañeros a los que los secuestraron, y no te digo que desaparecían, pero violaban a las mujeres, era una situación muy jodida... Evidentemente, estábamos muy... muy controlados, la situación de control sobre todo con los estudiantes, empezó con Isabel... y antes de Isabel.

MM ¿Y vos estabas estudiando?

En ese momento, al final del 74, estaba haciendo primer año de Arquitectura, y ahí también tuvo un gran impulso el Taller Total, el trabajo en grupo, en equipo... Hacer casas económicas para que la gente pudiera tener su casa; todo un discurso desde la Universidad, muy fuerte en relación a cambiar en la sociedad. Debatíamos y entre todo eso: “¿Qué decimos? ¿Cómo traducimos al teatro todo esto que estamos pensando en política? Y con una estética que realmente corresponda a este discurso”. Porque, aparte, las formas en que se estructuraba el teatro en

ese momento para nosotros no eran válidas: el teatro a la italiana con todos los foquitos, todas las luces, los grandes vestuarios y la escenografía, la maquinaria... Nosotros veíamos que era totalmente obsoleta esa maquinaria teatral porque no llegaba a todos los lugares, la gente que tenía plata era la que podía ir al teatro... no hemos cambiado mucho, ¿no?

MM ¿Y cómo planteaban esa postura en *El inquilinato*?

En *El inquilinato* están todos los actores en escena y en la medida en que van creciendo la acción y la tensión dramáticas se va modificando la misma escena... y no dejan de estar en la escena...

MM ¿Cómo determinaban la resolución espacial de La Poderosa [personaje-objeto de la obra]?

En el lugar donde ensayábamos había una escalera, olvidada en ese espacio y allí hicimos La Poderosa.

MM Y en cuanto a objetos escénicos reales, ¿con qué contaban?

Y... estaba la escalinata esa, unas cámaras de goma, grandes, infladas, porque a su vez estábamos ensayando, en ese momento, o... ya lo habíamos estrenado, no me acuerdo, *El Petirilío* de Laura Devetach, donde usábamos cámaras, sí, por eso estaban ahí y había instrumentos...

MM ¿La banda de músicos eran ustedes mismos?

Sí, éramos siete en escena, que hacíamos todo...

MM Y el tema del televisor, ¿cómo lo resolvían?

Eso se decía, no había televisión, todo pasaba por el cuerpo del actor...

MM ¿Y te acordás cómo terminaba *El héroe nacional*? ¿Qué les pasa a esos dos sujetos?

Terminan en la calle... No me acuerdo mucho, tengo idea de que el autor de esta obra pertenecía a los autores de postguerra, está el nihilismo, el cuestionarse las instituciones, como *Woyzeck* [obra de George Büchner]...

MM Y el Héroe, para ellos, ¿era una figura reconocible?

Creería que sí, pero es más un cuestionamiento... Yo no hice el nexo con el contexto en el que había escrito... [Friedrich Dürrenmatt] Nosotros leímos la obra, nos encantó, nos pareció que encajaba justo e hicimos 'tuc'... y la pusimos...

MM ¿Qué teorías y autores seguían en ese momento?

Trabajábamos con ejercitaciones de Grotowski, Brook, que en ese momento no era tan conocido como lo es ahora. Stanislavski, pero nos parecía obsoleto, después lo entendimos un poco más... Y mucho Brecht, creo que fue lo que nos marcó, muchísimo. Era el que conjugaba los dos aspectos que teníamos como marca, como identidad: lo político y el teatro. Y por otro lado, a nivel político, creo que también nos marcó la Revolución Cultural de Mao Tse Tung, el *Libro Rojo* de la Revolución Cultural... el "libro rojo de Petete", le decíamos nosotros... (*Risas*).

MM ¿Por qué eligen a Mao?

Si vos me lo preguntás ahora, en el aquí y ahora, yo te digo que ya no lo elijo más... Pero hay una impronta que nos dejó el maoísmo, y es esta de que el arte tiene que tener un sentido social y un sentido popular... Creo que en eso los chinos tienen una gran tradición cultural. Yo te podría responder por mí, no sé qué pasaría si le preguntáramos al resto [del grupo La Chispa] ahora. Para mí ha sido tan fuerte darme cuenta

de que el arte no es solamente para una elite que lo puede disfrutar porque tiene un sentido estético, y porque está formada, y qué se yo... A través de los años me he dado cuenta de que todo el mundo hace arte... Todos tenemos la posibilidad de percibir, de hacer y de ser artistas... Uno puede hacer una educación por el arte donde realmente se ponga en juego la percepción, y que ese poner en juego posibilita que las personas modifiquen su calidad de vida, para mejor, para que aprendan a decidirse, a jugar y arriesgarse a ser mejores...

MM ¿Ahí estarían los postulados del teatro del oprimido de Boal?
¡Boal!, ¡era el que me faltaba! Era el que nosotros teníamos así, como libro de cabecera, sí, las categorías del teatro popular de Boal... Y decíamos “¡eso es Latinoamérica!”, y la búsqueda: “¿cuál es nuestra identidad como artistas latinoamericanos?”, “¿por qué, aquí, nosotros siempre pensando en Europa, en la identificación con Europa?”

MM ¿Vos te tuviste que exiliar? ¿Y el resto de tus compañeros?
Nosotros nos fuimos a México en el 76... Si bien creo que fue un autoexilio, había cosas muy concretas, o sea, hubo compañeros que los secuestraron en un bólide, desaparecieron, después volvieron a aparecer... Después pasaron listas con palabras que no podíamos usar, nos tenían a todos recontra-fichados, cosas que ni yo sabía, después me fui enterando... A mi casa llega un pariente, un tío milico, y habla y le dice a mis viejos que todos nosotros estábamos identificados como comunistas, y nos tenían en una lista, y que éramos una célula terrorista... Y, por otro lado, llamaban a tu casa, suponé, que a cualquiera, y decían: “¿está fulano?”, preguntaban por vos, así, nombre y apellido: “¿está fulano?”, “no, en este momento no está”, silencio, y cortaban... Aparte, en ese momento se da también el cierre de la Escuela de Artes [de los Departamentos de Teatro y de Cine y TV], donde toda la gente que estaba

implicada en la Escuela se tiene que ir a la mierda, porque todos estaban perseguidos, y nosotros creo que pasamos subrepticamente en medio de... y zafamos...

MM ¿Cómo te fuiste?

Pasa que éramos muy ingenuos. ¡Dios mío! El 2 de septiembre del 76, con 180 mil pesos que teníamos, subimos al avión porque nadie nos quería cambiar dólares, y teníamos solamente pasajes de ida... Los pasaportes los consiguió un primo que tenía en la aeronáutica, que tenía sus conexiones en el edificio Cóndor, e hizo que nos dieran los pasaportes de un día para el otro... Pasamos la noche en Buenos Aires, y al otro día nos fuimos... Nos fuimos con la idea de volver a los seis meses porque conseguimos una invitación al festival de Cleta, que era un festival popular, y que pensábamos que era una cosa así no más... No, resulta que estos habían tomado la Universidad en el D.F., en México... esa ya es otra historia...

MM ¿Y cómo ponían lo que les estaba pasando a ustedes en su vida real? ¿Qué era el Chez Maxim?

Terminábamos las obras, las funciones, e íbamos a comer al restaurante La Perla [en el centro de Córdoba]. No teníamos plata, y los varones que eran muy golosos con la comida, siempre jodían con “vamos a comer al Chez Maxim”, y eso del “Chez Maxim” fue un invento de Carlos Martínez, que estaba con nosotros en ese momento... Chez Maxim era un lugar que estaba al frente de la Galería Rex, y que después se llamó de varias formas, antes fue El Ciervo. Al Chez Maxim iba la gente muy pituca a comer, tenías que ser rico para entrar ahí, entonces, él decía: “Juguemos al Chez Maxim”... Porque si vos ves cómo es la obra, esa es la mecánica de los chicos que dicen: “Ahora juguemos a esto; no, ahora

no; esto no me gusta; juguemos a lo otro”. Estaba muy presente el juego, el jugar... y las rupturas eran por las reglas, que no se aceptan...

MM Los tachones que hay en la última parte del original del texto, ¿a qué se deben?

Y eso era por los que iban y venían... Yo en ese momento estaba haciendo *El Petirilío* de Laura Devetach, con Shuto [Enrique Laudino Díaz], Horacio y Paco, que nos dirigía... En un momento actuaba en la obra, después, en otro momento no actuaba... y hacía el personaje de María, y a su vez en esa época estaba trabajando en el San Martín [teatro de Córdoba], como titiritera... Tenía que ir viendo en qué cosas podía trabajar con el grupo, hacer con el grupo de acuerdo a esos tiempos, ya había dejado la Universidad...

MM ¿De qué vivían? ¿Había algún tipo de retribución económica por las obras que hacían? ¿Cómo dividían las ganancias?

Repartíamos todo por igual, un desastre... Un desastre porque había gente que trabajaba muchísimo más que otra, y lo equitativo era repartir todo por igual, porque si no, estábamos en el capitalismo. Cobrábamos una entrada, pero evidentemente no vivíamos del teatro, era parte de nuestra militancia... Aspirábamos a vivir del teatro, lo que después, cuando nos vamos a México, por supuesto que nos sirvió, porque vivimos diez años haciendo funciones... Vendíamos funciones a las instituciones: escuelas, hospitales, teatros...

MM ¿Y allá mantuvieron el mensaje que tenían acá?

En México continuamos con la coherencia que teníamos acá, pero fue más fuerte, porque realmente nos produjo una maduración a los que nos fuimos —no sé sobre los que se quedaron... Cuando nos fuimos el grupo original estaba muy complicado... De los originales nos fuimos

cuatro, y se incorpora en ese momento Mery [María del Carmen] Blunno, que había sido directora del Departamento de Teatro, y Etel Vico, que era un alumno, los que a su vez con Paco estaban en otro grupo que se llamaba el grupo ARCO [Arlequines de Córdoba]... Entonces formamos un grupo de seis, y nos fuimos con el nombre La Chispa a México y, por esas cuestiones de identidades y demás, se van Etel y Mery, y nosotros quedamos los cuatro trabajando juntos, y también empezamos a producir cosas... Hicimos *La cuarta llamada*, que es una denuncia en relación al golpe de estado en Latinoamérica y, por supuesto, al golpe de estado en Argentina... Había un *sketch* que lo armamos allá, que lo tomamos de un discurso de Videla en relación con la realidad que estaba pasando acá, desde ese “aquí no ha pasado nada...”

MM ¿Esa obra de quién era?

La cuarta llamada era nuestra... Tomamos textos de autores venezolanos, un *sketch* de Brecht, uno que hacíamos acá, la armamos y le pusimos *La cuarta llamada*... Y nos preguntábamos: “¿qué pasa luego de que te dan la tercera llamada?” Para nosotros el golpe de Estado era como la tercera llamada, ¿y después qué? ¿Qué pasa cuando se te acaba el tiempo para la reacción? Porque, por otro lado, en México, para empezar las obras de teatro te hacen tres llamadas: llegás a la sala, y te dicen, “primera llamada”, a los diez minutos antes de empezar la obra... A los siete u ocho minutos, te dicen, “segunda llamada”... Cuando te dan la tercera, vos podés ingresar a la sala y ahí empieza el espectáculo... Entonces tomamos eso y le pusimos *La cuarta llamada*, como que la cuarta es la posta, la buena... Y a esa obra la hicimos todo el país. Una obra fuerte... Después, hacíamos debates en las universidades, denunciando lo que estaba pasando acá... Y también, con todos los exilados que estaban allá armamos una entidad que se llamaba OTRARTE [Organización de Trabajadores del Arte] Latinoamericano, había gente de México, gente

de Chile, de todos lados... Hicimos muchos festivales... muy linda esa etapa...

MM ¿Cómo ves al teatro de Córdoba hoy [2007]?

Creo que el teatro está haciendo un cambio ahora... Estamos siendo más conscientes de la realidad que estamos viviendo... En México escuchaba cosas –como “tan cerca del diablo y tan lejos de dios”– que los mexicanos decían de Estados Unidos, y mirá, acá lo único que nos faltaba era el menemismo, que terminó... pero nos masacró, no solamente la identidad, nos masacró como personas, como red social, como identidad... Hasta hace poco veía las estructuras teatrales que se estaban armando, y decía: “¿qué quieren los chicos con lo que dicen?” No por chicos, sino porque hablaba con los jóvenes, y a los jóvenes no les importaba nada: “si todo es así, no hay posibilidad de cambio, y qué querés...” Y no estoy hablando de la clase política, estoy hablando de personas como nosotros... Se terminaron las ideologías... se terminaron... obviamente, eso es un verso. Se terminó esa cuestión de que en los colectivos no se puede crecer, o ese “los colectivos te anulan”, entonces [entra] el individualismo, a ultranza, “es mejor estar solo que mal acompañado...”. Y así no han dejado sindicatos, no han dejado estructuras colectivas que subsistan en este sistema, nos han enchufado a una computadora (ojo, la compu te sirve, te sirve un montón), pero, por otro lado, es el lazo, es *Matrix*... A mí me gusta mucho la ciencia ficción. De todas maneras, creo que hay otras salidas, y es esta bisagra de estar –pero no estar– en el sistema... Tenemos que subsistir, a pesar de..., hacer nuestra propia historia, a pesar de... Nuestros viejos decían: “ser alguien en la vida...”, ahora uno tiene que estar más allá de eso, y lo dejamos ahí porque si no..., ya me meto en otros aspectos más filosóficos... (*Risas*).

Publicaciones de la investigación de Teatro, Política y Universidad. Córdoba, 1965-1975

En un conjunto de tres libros se presenta lo producido en la investigación “Teatro, Política y Universidad. Córdoba, 1965-1975”, realizada entre 1996 y 1999 en el Centro de Estudios Avanzados, con Dirección del Dr. Horacio Crespo y Co-dirección de Nora Zaga. Radicada posteriormente, entre 2000 y 2010, en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, con Dirección de Adriana Musitano y Co-Dirección de Nora Zaga.

Esta edición es conjunta, por un lado, la Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, y por otro lado, es Coeditor el Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires, tal como consta en las palabras del Dr. Jorge Dubatti, en el libro que inicia la serie, en su presentación denominada “Hacia una cartografía de los teatros argentinos. Los tres libros digitales que conjuntamente se publican, son:

Teatro, Política y Universidad. El Departamento de Teatro, un escenario moderno. Córdoba, 1965-1975.

Este libro reúne trabajos de investigación, que vinculan teatro, política y universidad, en los años setenta, con detención en la vida institucional del Departamento de Teatro, otrora Escuela de Artes, en la Universidad Nacional de Córdoba. Se atiende a lo pedagógico, a las exploraciones artísticas, y a las transformaciones políticas, en relación con el teatro. Se publican dos producciones estudiantiles (una, de 1969, *La blufa de las misericordias*; y otra, de 1974, *La cuestión de los arlequines*) más un guión televisivo para los SRT, de 1973: *Teatro-Pueblo-Universidad*, actividad de extensión e intervención político-escénica.

El nuevo teatro cordobés. 1969-1975. Teatro Estable de la Universidad Nacional de Córdoba (TEUC) Libre Teatro Libre (LTL) La Chispa Teatro, Política y Universidad

Libro que reúne trabajos de investigación sobre el nuevo teatro cordobés, fenómeno que sucediera en la ciudad entre 1969 y 1975, y que registra el análisis interdiscursivo de la producción de tres grupos de teatro —Teatro Estable de la UNC (TEUC), Libre Teatro Libre (LTL), y La Chispa— todos ligados a la Universidad, describiendo el paso del teatro de autor a la creación colectiva. Se publican cinco obras teatrales: una, del primer grupo, TEUC, con puesta en escena de 1970 (*La paz en las nubes*); y luego dos creaciones colectivas, tanto del LTL (*Algo por el estilo* y *Fin del camino*), como de La Chispa (*Huelga en las salinas* y *El inquilinato o se vive como se puede*).

Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas. Teatro, Política y Universidad. 1969-1975.

Este E-Book en el prólogo de Musitano y Fobbio presenta los resultados de la metodología de historia oral usada en la investigación participativa, con reflexiones críticas acerca del propio hacer. Se reúnen algunas de las entrevistas realizadas en el marco de la investigación del equipo de TPU a quienes fueron las y los protagonistas del nuevo teatro cordobés, fenómeno de creación teatral que se dio en la ciudad entre 1965 y 1975. La palabra de protagonistas entrega sus experiencias, sus reflexiones y da cuenta de cómo se vincularon la universidad, el teatro y la militancia de izquierda.