

## 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 mímico 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 trasgresión 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...