

LA DRAMATURGIA DE NEUQUÉN
ENTRE VISTAS
EN HOMENAJE A VÍCTOR MAYOL (1948-2007)

MARGARITA A. GARRIDO
(DIRECTORA)



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE

**LA DRAMATURGIA DE NEUQUÉN
ENTRE VISTAS**
EN HOMENAJE A VÍCTOR MAYOL (1948-2007)

DIRECTORA
MARGARITA GARRIDO

EDUCO
EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE
NEUQUÉN - 2014

El presente volumen se genera en el marco del proyecto de investigación de la Universidad Nacional del Comahue: *La praxis teatral en Neuquén* (Dir. Margarita A. Garrido)
Facultad de Humanidades, Departamento de Letras

La dramaturgia de Neuquén. Entre vistas. En homenaje a Víctor Mayol (1948-2007) / dirigido por Margarita Garrido. - 1a ed. - Neuquén: EDUCO - Universidad Nacional del Comahue, 2014.
444 p. ; 23x16 cm.

ISBN 978-987-604-398-4

1. Teatro. I. Garrido, Margarita, dir. II. Título
CDD A862

El presente volumen, obra científica en idioma español, contiene las entrevistas a los/as teatristas de Neuquén, con motivo de las *V Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (En homenaje a Víctor Mayol, 1948-2007)* realizadas los días 09, 10 y 11 de octubre de 2013.

Esta publicación cuenta con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio, sin el permiso expreso de **educó**.



ÍNDICE

PRESENTACIÓN

<i>Prólogo</i> (E. B. Moreno)	p. 7
<i>Una biografía teatral</i> (M. Garrido)	p. 13

ENTREVISTAS

<i>A modo de introducción</i> (M. Garrido)	p. 31
<i>Víctor Mayol y su estética</i> (...) (A. Finzi)	p. 33
<i>Luz y sombras</i> (A. Figueira de Murphy)	p. 43
<i>Un proyecto de trabajo</i> (C. Calvo de Arcucci)	p. 100
<i>Era un esteta</i> (C. Lizasoain)	p. 112
<i>En plena construcción de nuestro valor simbólico</i> (R. Toscani)	p. 134
<i>En busca de un director</i> (D. Mansilla)	p. 149
<i>Entre el desafío y la resistencia</i> (L. Giustincich)	p. 168
<i>Más allá de los cimientos</i> (L. Sarmiento)	p. 212
<i>Antes que la risa, la reflexión</i> (M. Elder)	p. 231
<i>La pasión por el teatro</i> (R. Castro)	p. 239
<i>Un adiós y un hasta luego</i> (A. Forestier)	p. 255
<i>Crisis y cambio</i> (C. Barro)	p. 289
<i>Inventario de imágenes</i> (A. Acosta)	p. 306
<i>Una ética práctica</i> (R. Bruce)	p. 324
<i>La potestad directorial</i> (J. Musotto)	p. 358
<i>Un desgarró en el corazón</i> (R. Oxagaray)	p. 420

La dramaturgia de Neuquén. Entre vistas (En homenaje a V. Mayol)

PRÓLOGO

“El recuerdo del pasado es necesario para afirmar la propia identidad, tanto la del individuo como la del grupo. Uno y otro se definen también, claro está, por su voluntad en el presente y sus proyectos de porvenir”.

(Todorov, 2002: 199)¹

Concurro a este encuentro con los lectores de estas páginas, a fin de compartir sentimientos, pensamientos, recuerdos y reflexiones...

En primer lugar quiero valorar la importancia de las decisiones de determinados trabajadores de las universidades públicas que generan aperturas del quehacer investigativo abriéndose a las comunidades, a las “realidades”, a la dinámica propia de la vida de las mismas. En este caso en particular, a Margarita Garrido y su grupo de investigadores que, desde la Universidad Nacional del Comahue, decidieron bucear, rescatar y resguardar en textos posteriormente editados sobre la(s) dramaturgia(s) de la Norpatagonia, las experiencias de tantos hacedores de la cultura teatral.

Aprecio que se sumergieran así en el rescate de formas colectivas de la memoria y las identidades a partir del teatro, el teatro en la Norpatagonia en general y en nuestras localidades en particular como dice Osvaldo Bayer, “teatro en estas soledades”². Actividad expresiva que se constituyó también en una herramienta cultural para averiguar qué es la vida, por qué nos pasa lo que nos pasa, qué buscamos. También para preguntarnos e ir respondiéndonos quiénes somos -individual y colectivamente- e ir comprendiendo cómo se teje permanentemente ese “nosotros” dinámico, complejo, particular.

No es menor entonces, hacer teatro para explicarse la vida. Y no es menor tampoco que la Universidad Nacional del Comahue recupere esas experiencias a partir de sus propios protagonistas. Fue un placer oír a tantos compañeros del hecho teatral en el ámbito de la universidad narrando sus experiencias, efectuando las lecturas de sus ponencias. Me impactó la voz de una compañera manifestando la emoción de reconocerse en el texto escrito. Se refería a las *Actas* de las IV Jornadas de Dramaturgias.

El espacio universitario se llenó súbitamente de voces, de anécdotas, de risas, de historias de “cocina” del teatro. Todo narrado hasta el último aliento en el devenir de las Jornadas. En definitiva, se inundó de las historias cotidianas que tejen la actividad teatral y habitan en nuestra memoria la que, obviamente, revive en encuentros de este tipo.

Relacioné esa emoción con momentos de mi propia historia, de lo que implica “narrar” -o más bien “narrar-se”- en ese espacio académico. Vivir los nervios previos, las dudas, las emociones ante el desafío de enfrentar ese ejercicio de memoria para luego “objetivar-se” y poner en palabras la experiencia teatral.

Al relatar la experiencia del Taller de Trabajo Cultural Aitue³, expresábamos el proceso necesario, imprescindible, de abordar nuestros recuerdos enfrentándonos a esa aporía, a esa dificultad insoluble de relacionar presencia y ausencia. Ausencia del hecho, la persona o la circunstancia, y presencia del recuerdo en la memoria, instalado como huella psíquica. (Ricoeur, 2006: 25)⁴

Las ausencias, ahora representadas por las experiencias teatrales acontecidas en contextos particulares, y el recuerdo, particularmente apelado a partir de las convocatorias de las sucesivas Jornadas de la(s) Dramaturgia(s). Y algo más, vital y convocante: ¡El desafío de recuperarlo, organizarlo y compartirlo todo a partir de la “palabra” en un espacio público privilegiado como la Universidad!

La decisión de aceptar ese desafío es parte de la significación que cada uno da a sus experiencias para seleccionar y definir qué se recupera de la memoria personal para compartir con un colectivo. “(...) poder recordar y rememorar algo del propio pasado es lo que sostiene la identidad”. (Jelin, 2002: 24-25)⁵

Si bien el grupo de investigadores se plantea en sus objetivos difundir el conocimiento ante el espacio social más amplio, creo que el trabajo emprendido tiene una proyección y una importancia que aún hoy no podemos dimensionar en toda su magnitud. Seguramente, en función del compromiso de todos, alumbrará historias que permitirán rescatar la elaboración de dramaturgia(s) tan increíbles, como fantástico nos resulta adentrarnos en las mágicas historias de esta Norpatagonia tan querible.

Reivindico entonces a esta Universidad pública, como espacio de crecimiento e intercambio de conocimientos, sentidos y sentimientos.

Hilvanando teatro, identidad/es y memoria identitaria

¿Cómo recorreremos el camino de “uno” a “nosotros”, de lo individual a lo colectivo?

Podríamos llegar a afirmar que en los primeros estadios de nuestras vidas “fuimos libres”, nos expresábamos y mostrábamos tal como éramos y como sentíamos. Pero pronto, comenzamos a asumir las múltiples barreras impuestas y a negarnos a mostrarnos o a exponernos libremente frente al “otro”. Tal vez por barreras culturales, por políticas represivas, por conceptos tan antiguos como el “pudor” o el “miedo” o, tal vez, porque es parte de la construcción de nuestra subjetividad, una forma instintiva de preservarnos -al crecer- de lo que nos rodea o de quienes nos rodean.

Esas condiciones, inevitablemente, nos privaron y privaron a otros, del conocimiento de nuestra verdadera identidad. Identidad que, en definitiva implica la interiorización de la cultura conforme cada grupo social se lo plantea, con sus permisos y prohibiciones. Muchos de esos “prohibidos” tienen que ver justamente con aspectos que nos conforman como humanos y nos definen como “ese alguien especial” que cada uno es: cuerpo, alma, voz, gestos, presencia.

Suele ocurrir que, habitualmente, cada vez que desde las distintas prácticas de entrenamiento expresivo abordamos la necesidad de expresarnos o representarnos frente a la tristeza, la alegría, la nostalgia -o todas aquellas emociones o sentimientos que también hacen a la condición humana- nos embarcamos en un camino tortuoso, difícil, casi imposible para algunos, de simplemente “volvemos a mostrar”. Tan simple como desnudarnos frente a los demás, al “otro”.

Tanto nos hemos distanciado de aquella naturalidad que acompañó nuestros primeros pasos de niños que, de pronto, “volver a ser” se convierte en un desafío del que pocos llegarán a “sobrevivir” o al menos a “sobrevivir sin traumas”. ¿Tanto nos marcó el complejo proceso de relaciones sociales que nos construyeron?

Sería un logro asombrarnos de la naturalidad con que se muestran ciertos niños, jóvenes o ancianos de comunidades no invadidas en algunos lugares de la Tierra, cualquiera sea su género. Sería un logro asombrarnos al ver cómo danzan, cantan y se agitan con sus cuerpos desnudos, con todos los atributos que les va dando la vida, cuando cantan elevando su voz conformando autónomamente armonías capaces de conmovernos por su dulzura, musicalidad y pasión. Sería un logro deslumbrarnos cuando

apreciamos además la concepción estética con que se maquillan o se pintan, o los trajes con que se visten. En suma, si somos absolutamente conscientes de ese espectáculo que vemos naturalmente montado sin imposiciones ni exigencias, es válido preguntarnos en ese instante: ¿Por qué no, nosotros? ¿Por qué tenemos que empezar a reconstruirnos cada vez que necesitamos expresarnos? ¿Por qué en nuestro intento, a veces, solo logramos mostrar un pálido reflejo de lo que verdaderamente somos? ¿Cuántos trajes de todas las representaciones de la vida nos quedaron puestos que nos impiden mostrar la piel que subyace y que intentamos transferir en este hoy, en esta historia que ahora queremos reflejar?

El teatro es una práctica social y cultural y como tal, un espacio privilegiado para revisar estos “trajes” que portamos. Conocemos el diagnóstico, discutimos y reflexionamos en soledad y/o en grupos de actores y directores, las causas o las condiciones que generaron ese anquilosamiento. Entonces nos proponemos ejercicios y estrategias propias o de autores que, conociendo este trayecto inexorable, nos proponen “volver a ser nosotros”. “Volver a ser nosotros” para aportar al colectivo, bien lo expresa Said:

Ninguna identidad cultural aparece de la nada, todas son construidas de modo colectivo sobre las bases de la experiencia, la memoria, la tradición (que también puede ser construida e inventada), y una enorme variedad de expresiones culturales, políticas y sociales. (2001: 30)⁶

Sin embargo, cuando se trata de la expresión de aquellos que han sido quienes realmente lloraron o sufrieron una determinada experiencia traumática que representó un hito en sus vivencias, podemos descubrir que esa expresión fluye sin mucho esfuerzo hacia una representación/presentación absolutamente creíble, tal vez imperfecta dentro del criterio estético del proyecto de un director teatral, pero descarnadamente natural y sincera desde quien la expresa.

Estas reflexiones nos inducen a revalorizar la inconmensurable riqueza que tenemos por delante a la hora de proponer la construcción de estas realidades. Para decirlo de otra manera, pretendemos reconstruir/construir realidades pasadas o presentes con aquellos que, a similitud de esas comunidades tribales mencionadas, se expresen naturalmente y lleven en su expresión la misma pasión que los animó a luchar, a reclamar o a sufrir por las miserias humanas y sus postergaciones colmadas de impotencia. Y también estarán aquellos que, aun no habiendo

vivido esas experiencias de lucha, se incorporan a ese proceso de “revisar sus trajes”. Es entonces cuando un nuevo “nosotros”, complejo y heterogéneo, “da a luz” al maravilloso acontecimiento de la memoria cultural.

¿Podemos percibirlo? Es casi mágico para quien se embarca en la tarea de llevar adelante la memoria identitaria que revele aún a los propios integrantes de una comunidad, la puesta en valor de sus propias vivencias, las voces de todos quienes construyeron o produjeron cambios que marcaron su historia. Es como “estar allí”. En el mismo momento, uno se siente “parte” de ese colectivo transformador y por qué no decirlo, se conmueve sintiendo que también fue parte de esa historia definitiva y transformadora.

Como dice León Gieco⁷: “Todo está escondido en la memoria, refugio de la vida y de la historia”. Allí guardamos el “cómo” o “cuándo” ocurrieron determinados acontecimientos que, a nuestro entender, marcaron hitos en la construcción de la identidad de un pueblo. Creemos que son hechos de tal relevancia que impregnaron el devenir de su historia.

En realidad, cuando sometemos al colectivo social de nuestra comunidad, nuestras propias representaciones de un hecho significativo, este pareciera diluirse al contrastarlo con la memoria colectiva de los otros, algunos -como decíamos- verdaderos protagonistas. Sin embargo, justamente en el instante en que exponemos nuestra memoria individual, y por tanto necesariamente recortada de los hechos, se produce esa simbiosis en un espacio difuso donde vemos, de a poco, cómo esas memorias se rescatan e intercambian, se revalorizan. Toma cuerpo entonces, una construcción común, aceptada, consensuada.

Este es un momento especial y único de la creación, es sentir que la memoria individual fue el andamiaje necesario para que lo colectivo pudiese reconstruirse nuevamente. Un tejido, una urdimbre imprescindiblemente necesaria. ¿Podríamos acaso afirmar nuestra propia identidad sin los recuerdos del pasado? Garzón afirma:

(...) la identidad se establece justamente en los actos de recordar o bien que es la necesidad de identidad que lleva a reconstruir pasajes pasados porque es desde el presente desde donde reconstruimos de acuerdo a ciertas necesidades. (1998: 22)⁸

Este proceso de compartir y socializar las representaciones individuales y colectivas de un acontecimiento, no hizo más que enriquecer

una única construcción que a partir de ese momento obrará como la realidad que queremos mostrar y que al hacerlo nos nutre y hace aflorar nuevas representaciones individuales y grupales que ya no necesitan validarse. Estamos seguros de que así ocurrieron y en todo caso, al llevarlas a la escena social, sostendrán una historia común por todos compartida.

Este proceso virtuoso es el punto de encuentro, lo que amalgama definitivamente la memoria colectiva y nuestra representación de un acontecimiento y, aunque seguramente siempre se repitió de ese modo a través de la historia, es sumamente gratificante sentir que en algún momento nos tiene como protagonistas y que estamos allí junto a los demás para narrar-los y narrar-nos.

Entiendo que es en este marco, que el proyecto de rescate de la memoria de nuestros pueblos y de revalorización del teatro como herramienta genuina para esa tarea, desarrollado por el grupo de investigación sobre la(s) dramaturgia(s), tiene la impronta inevitable y visible de este compromiso de haberse involucrado para poder “ver/vivir y registrar” lo que aconteció a lo largo y ancho de esta Norpatagonia tan rica en historias jamás contadas. Historias que, sin duda son un tesoro esperando y “esperándonos” para derramar en el conocimiento colectivo de estos pueblos, las huellas de por qué “somos como somos”.

¡Este es el desafío!

Elsa Beatriz Moreno
Cutral C6, Neuquén, 2013

NOTAS

¹ Todorov, T. (2002). *Memoria del mal, tentación del bien*. Barcelona: Península.

² Bayer, O. (2011). “El teatro como intérprete de la vida”. Prólogo a *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia. Cutral C6 y Plaza Huincul (1934-2010)*. Neuquén: Educo, M. Garrido (Dir.), p. 7-9.

³ Moreno B. y R. Seoane (2011). “Creación colectiva. Taller de Trabajo Cultural Aitue”, en *La Dramaturgia de Neuquén en la resistencia (...)*, p. 53-65.

⁴ Ricoeur, P. (2006). “Definición de la memoria desde un punto de vista filos6fico”, en Barret-Ducrocq, F. *¿Por qué recordar?* Buenos Aires: Granica, p. 24.

⁵ Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

⁶ Said, E. (2005). “Cultura, identidad e historia”, en Schr6eder, G. y H. Breuninger (Comp.). *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuesti6n*. Buenos Aires: FCE, p 37-53.

⁷ Gieco, L. *La memoria* (canci6n).

⁸ Garz6n, A. (1998). “Individualismo psicol6gico y memoria colectiva”, en P6ez D. *et al.* (Eds.). *Memorias colectivas de procesos culturales y pol6ticos*. Bilbao: Universidad del Pa6 Vasco, p.17-27.

UNA BIOGRAFÍA TEATRAL

Víctor Mayol

(Buenos Aires 1948 - Neuquén 2007)

Margarita Garrido¹

1948

Nació en Buenos Aires (04/01/1948), Javier Fernández Mosquera, reconocido en el ámbito teatral como Víctor Mayol.

1951

Viajó a España con sus padres. Regresó a los seis años de edad.

1964

Egresó de la escuela media con el título de Perito Mercantil.

1965

Ingresó a la Facultad de Economía de la UBA para cursar la carrera de Doctor en Ciencias Económicas².

1966

Inició sus actividades teatrales en grupos independientes, donde se desempeñó como actor, iluminador y asistente de dirección.

Actuó en *Judío* de Ivo Pelay, *La pasión* de Mariano Volpe y *La zorra y las uvas* de Guilherme Figueiredo.

1967

Fundó el Grupo Experimental La Llave.

Su primer montaje, *Historia de mi esquina* de Osvaldo Dragún³.

1968-1970

Realizó cursos de formación teatral en la Escuela de Teatro del IFT (*Idisher dramatischer Studio*). Entre sus pedagogos, en dirección escénica se destacan Raúl Serrano y Agustín Alezzo.

1969

Estudió Dirección Escénica con Oscar Fessler.

Actuó en *Leonce y Lena* de George Büchner, con la dirección de Carlos "Chilo" Pugliese, en el Instituto Di Tella.

Debutó como director profesional, con una creación colectiva, *Urgente RH Positiva*.

1970

Estudió Dirección Escénica con Raúl Serrano.

Dirigió *El zoo de cristal* de Tennessee Williams, habilitando como teatro una sala barrial, Teatro Studio 70.

Asistió al seminario de Actuación, “El método”, con Lee Strasberg (Actor`s Studio, New York), durante un mes en el Teatro Municipal General San Martín.

1971-1972

Viajó a Europa donde permaneció dos años, desarrollando su experiencia teatral con Jerzy Grotowski, Roger Planchon y Roy Hart.

Asistió a Festivales Internacionales en Barcelona y Madrid (España), Nancy (Francia), Milán (Italia) y Stuttgart (Alemania).

Dirigió *El cuadro* de Eugène Ionesco, en el Teatro la Farándula, Sevilla (España).

1972

Continuó su gira por Europa.

Integró y coordinó seminarios y equipos de investigación dramática en Sitges (Barcelona), Sevilla y Lyon (Francia).

Garambainas de Carlos Ballesteros, en Punta Umbría, Huelva, España, con la compañía Titular del Teatro Argentino⁴.

1973

Fundó el grupo Teatro-Estudio de Buenos Aires, Centro de formación, investigación y producción teatral que dirigió hasta el '84.

¡Oh, qué bella guerra!, con el Teatro-Estudio de Buenos Aires.

Creó su primer espacio teatral en San Telmo⁵.

1974

El torturador de Andrés Lizarraga, con el grupo Teatro-Estudio en el Teatro del Centro⁶.

1975

Gira latinoamericana con el grupo Teatro-Estudio, en un período de dieciocho meses por Bolivia, Perú y Ecuador.

Dio cursos en el Centro Cultural Portales (Cochabamba, Bolivia); en la Escuela Nacional de Teatro (Quito, Ecuador); en la Casa de la Cultura (Guayaquil, Ecuador).

Woyzeck (I) de Georg Büchner, en el Teatro Municipal General Achá (Cochabamba, Bolivia) y en el Teatro La Cabaña, Lima, sede del Teatro Nacional Popular (Perú).

Invitado al Primer Encuentro Internacional de Teatro de Grupos, organizado por la Unesco (Lima, Perú).

¿A qué jugamos? de Carlos Gorostiza, en Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito (Ecuador).

La dramaturgia de Neuquén. Entre vistas (En homenaje a V. Mayol)

Realizó presentaciones de todo su repertorio en las ciudades de Guayaquil, Esmeraldas, Cuenca, Loja, Ambato y otras de Ecuador.

¡Oh, qué bella guerra!, con el Teatro-Estudio de Buenos Aires, en gira⁷.

1976

Continuó la gira latinoamericana: Panamá, Costa Rica, El Salvador y nuevamente Ecuador.

Dictó cursos y talleres en el Instituto Nacional de Cultura (Panamá) y en el Centro Nacional de Artes (El Salvador).

Morel, crónica de un secuestro (versión libre de *Crónica de un secuestro* de Mario Diament) en Teatro La Cueva (Panamá).

Circomundo (collage de autores argentinos) en el Teatro Nacional de Costa Rica, en San José.

Las criadas de Jean Genet, con la Comedia Nacional de El Salvador (San Salvador).

1977

Creó la Escuela-Estudio Víctor Mayol: actividad pedagógica y de investigación teatral hasta 1983.

1978

Dictó talleres de Dirección, Actuación y Dramaturgia, con la participación de autores, directores y actores profesionales, bajo la dirección de Agustín Alezzo.

1979

Desarrolló, con Teatro-Estudio, un Laboratorio de investigación con la experiencia acumulada en la gira y aspectos relacionados con la práctica escénica.

Miembro del jurado de Mario Diament⁸.

El invitado de Mario Diament: esta última en el Teatro Eckos.

1519 Originario (versión libre de *Todos los gatos son pardos* de Carlos Fuentes)⁹.

1980

Continuó con el Laboratorio de investigación, Teatro-Estudio.

1519 Originario (...).

1981

Continuó con el Laboratorio de investigación, Teatro-Estudio. Ingreso de nuevos integrantes al grupo.

Woyzeck (II) de Georg Büchner en el Teatro Colonial¹⁰.

1982

Continuó con el Laboratorio de investigación, Teatro-Estudio.

La dramaturgia de Neuquén. Entre vistas (En homenaje a V. Mayol)

Morel, crónica de un secuestro, en los Teatros de San Telmo¹¹.

Ana y las langostas de Alicia Dolinsky, en el Teatro Margarita Xirgu, en el marco de la Segunda Edición del Ciclo Teatro Abierto¹².

1983

Continuó con el Laboratorio de investigación, Teatro-Estudio.

Equinoccio de Mario Diamant, en el Teatro Payró¹³.

Vincent y los cuervos de Mario “Pacho” O’Donnell, estrenada en el Teatro Di Tella¹⁴.

1984

(Se radicó en Neuquén)

Director Artístico del Teatro del Bajo¹⁵ con las dos siguientes obras:

La celebración (versión escénica y adaptación libre de *El adefesio* de Rafael Alberti)¹⁶.

Historia tendenciosa (adaptación de *Historia tendenciosa de la clase media argentina* de Ricardo Monti)¹⁷.

Dictó el taller de Dirección Escénica bajo el auspicio de la Dirección de Cultura Provincial y Municipal.

Coordinador General de la Dirección de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional del Comahue (desde octubre de 1984).

1985

Continuó como Coordinador General de la Dirección de Extensión Universitaria de la UNCo.

Historia tendenciosa (...) con el Teatro del Bajo.

Trabajo pesado de Máximo Soto, con el Teatro del Bajo¹⁸. Con esta última participó en el Primer Encuentro Provincial de Teatro, organizado por ANQUET (Asociación Neuquina del Quehacer Teatral) en el Cine Teatro Municipal “Amado Sapag” de Zapala¹⁹. Participó también en el II Festival Latinoamericano de Teatro en Córdoba (1986).

Invitado por la organización del Primer Festival Nacional del Teatro de Córdoba dictó un taller de Dirección Escénica.

Stéfano de Armando Discépolo (versión propia y de Francisco Cocuzza) en Teatro Catalinas, Buenos Aires. Integró la terna a la mejor dirección del Premio Molière²⁰.

1986

(Se radicó en Buenos Aires)

Docencia en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático, en la cátedra de Metodología de la Actuación, en la carrera de Pedagogía Teatral, Buenos Aires.

La dramaturgia de Neuquén. Entre vistas (En homenaje a V. Mayol)

El invitado de Mario Diamant, Teatro Regina, Buenos Aires. Integró la Terna del Premio Molière²¹.

(Viajó a Neuquén)

La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca, codirección de Fernando Aragón, con el Teatro del Bajo²².

Taller de dirección auspiciado por la Dirección de Cultura de la Provincia.

1987

Continuó en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático en la cátedra de Metodología de la Actuación (...).

Dictó cursos de Dirección Escénica, Actuación y Entrenamiento actoral, en el Complejo Artístico La Gran Aldea, San Telmo.

Sonata, versión escénica experimental, propia, basada en *Danza macabra* de August Strindberg, en la Sala La Ranchería, La Gran Aldea, San Telmo.

Stéfano de Carlos Gorostiza se puso en escena en la Sala San Pol de Madrid, por invitación de la Embajada de la República Argentina²³.

Fundó el Taller del Histrión, Centro de Formación y Producción Teatral, en Buenos Aires.

1988

Continuó sus actividades pedagógicas y artísticas en el Taller del Histrión: talleres de dirección teatral y actuación.

El balcón de Jean Genet, dirigida para cine.

Molino rojo de Alejandro Finzi, Teatro Comuna Baires, San Telmo. Ternada para el Premio María Guerrero. Ganó el Premio Pepino 88, a la mejor dirección del bienio 87-88, otorgado por la Secretaría de Cultura de la Nación²⁴.

Chagall-Sinfonía del asombro de Dante Cogolani, en el teatro Margarita Xirgu. Ternada para el Premio María Guerrero²⁵.

1989

Yerma (adaptación del texto homónimo de Federico García Lorca), en el Teatro La Campana, Buenos Aires²⁶.

Las aves de Aristófanes.

Van Gogh & Van Gogh de Jean Menaud en el Teatro Margarita Xirgu²⁷. Fue una producción de Jorge Sabaté.

Actriz para el papel de la mujer de Dostoievski de Edvard Radzinski, en el Teatro El Vitral, auspiciado por la Embajada de la U.R.S.S.

La dramaturgia de Neuquén. Entre vistas (En homenaje a V. Mayol)

La misión de Heiner Müller. Convocado por el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires. Primer estreno a nivel nacional²⁸.

(Se trasladó a Asunción del Paraguay)

Seminario de dramatización (c/ Rosario Oxagaray), en Asunción del Paraguay, organizado por la Embajada Argentina.

Cursos de formación y entrenamiento actoral (c/Rosario Oxagaray), auspiciado por la Embajada Argentina, y un taller de Dirección Escénica auspiciado por la Municipalidad de Asunción de Paraguay.

Originario (versión escénica propia sobre textos de Carlos Fuentes y otros autores) en el Teatro Molière, en Asunción del Paraguay.

1990

In concert de Víctor Proncet, en el Auditorio Bauen.

(Se radicó en Río Negro)

Dirección de la Escuela de Arte Dramático del Instituto Nacional Superior de Artes (INSA), en Fiske Menuco/Gral. Roca (1990-1993).

Co-director del Seminario de Teatro (c/ Rosario Oxagaray) organizado por las Facultades de Humanidades y Turismo de la Universidad Nacional del Comahue en Neuquén.

Jurado de la Selección Itinerante de la obra que representará a la Provincia de Río Negro en la Fiesta Nacional del Teatro.

1991

Continuó como director de la Escuela de Arte Dramático del Instituto Nacional Superior de Artes (INSA).

Continuó como co-director del Seminario de Teatro (c/ Rosario Oxagaray) organizado por las Facultades de Humanidades y Turismo de la Universidad Nacional del Comahue en Neuquén.

Dictó un Seminario de Actuación (c/Rosario Oxagaray) en la Casa de la Cultura de Gral. Roca, Río Negro.

Tinta roja (adaptación libre de *El fabricante de fantasmas* de Roberto Arlt), en Casa de la Cultura de Gral. Roca²⁹.

Nitrógeno de René de Obaldía, en La Conrado Villegas de Neuquén, con el conjunto teatral independiente Centro Dramático del Sur³⁰.

Convocado por la Comedia Cordobesa dirigió *La tempestad* de William Shakespeare, en el Teatro Real, en el marco del IV Festival Nacional de Teatro de Córdoba³¹.

1992

Continuó como director de la Escuela de Arte Dramático del Instituto Nacional Superior de Artes (INSA).

Continuó como co-director del Seminario de Teatro (c/ Rosario Oxagaray) organizado por las Facultades de Humanidades y Turismo de la Universidad Nacional del Comahue en Neuquén.

Invitado por la Municipalidad de Bahía Blanca dirigió *América paraíso* de José R. Pupko, con el Grupo Nuevodrama. Espectáculo incluido dentro de las actividades conmemorativas del V Centenario del Descubrimiento de América. Seleccionado para representar a la Provincia de Buenos Aires en la Fiesta Nacional del Teatro³².

1993

Continuó en la Dirección de la Escuela de Arte Dramático del Instituto Nacional Superior de Artes (INSA) hasta marzo de 1993.

(Se radicó en Neuquén)

Docencia en la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén, a cargo de la Cátedra Actuación IV.

Creación y codirección (c/ Rosario Oxagaray) de Teatro-Estudio, dedicado a la formación, práctica e investigación teatral³³.

Invitado por el grupo Nuevodrama de Bahía Blanca dirigió *Trenes* de Jaime Niño, con versión escénica propia. Recibió el premio a la mejor puesta y al mejor actor en el Encuentro Regional de Teatro³⁴.

Invitado especial en el Encuentro Provincial de Teatro de Neuquén, realizado en Zapala, intervino como Coordinador en la mesa integrada por los panelistas: Raúl Toscani, Alicia Fernández Rego, José Digiglio, Jorge Villalba, Hugo Saccoccia y Rosario Oxagaray.

También exhibió, (en codirección con R. Oxagaray) conjuntamente con las Escuelas de Teatro de la Provincia, la metodología de trabajo con integrantes de Teatro-Estudio³⁵.

1994

Continuó con la codirección y docencia (c/ Rosario Oxagaray) de Teatro-Estudio.

Docencia en la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén, en las cátedras de Puesta en Escena y Ética.

Creó y dirigió el Centro Provincial de Producción Teatral del Neuquén³⁶. Dentro del marco de actividades de esta institución, dirigió las dos obras siguientes:

Tupac Amaru de David Viñas, con el elenco de San Martín de los Andes, en el Teatro Amancay en el Encuentro Provincial de Teatro³⁷. Se puso en escena también en Neuquén, en el Espacio de las Artes.

Real envido de Griselda Gambaro. También con esta obra participó en la Fiesta Provincial del Teatro, en Neuquén. Seleccionada para representar a la provincia, participó en el Fiesta Nacional del Teatro, en Tucumán³⁸.

1995

Continuó con la codirección y docencia (c/Rosario Oxagaray) de Teatro-Estudio.

Crea conjuntamente con Rosario Oxagaray el complejo cultural independiente, Espacio de las Artes, “un emprendimiento artístico para el desarrollo y la creación” para actividades artísticas diversas (1995-2000).

Continuó con la docencia en la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén capital. Cátedras: Puesta en escena y Ética.

Actuó en la película *Caleuche -la nave de los locos-* Dirección: Ricardo Wullicher. Guión de Gustavo Wagner según la leyenda mapuche del Caleuche, filmada en San Martín de los Andes y estrenada el 6 de Abril de 1995³⁹.

Inventario (creación colectiva), codirección con R. Oxagaray, grupo Teatro-Estudio del Espacio de las Artes. Participó en la Fiesta Provincial del Teatro⁴⁰.

Compañero del alma de Adriana Genta y Villanueva Cosse, con la Cooperativa Teatral, en el Espacio de las Artes, en la Semana de homenaje a Miguel Hernández⁴¹.

1996

Continuó con la codirección y docencia c/Rosario Oxagaray, de Teatro-Estudio, y la coordinación del Espacio de las Artes.

Compañero del alma (...), con la Cooperativa Teatral en el Espacio de las Artes. Participó en el Festival Provincial del Teatro, Neuquén⁴².

1997

Continuó con la codirección y docencia c/Rosario Oxagaray, de Teatro-Estudio, y la coordinación del Espacio de las Artes.

Paisaje (versión escénica sobre texto de Jairo Niño), con el Grupo de Teatro del Espacio de las Artes, Neuquén⁴³.

Invitado por el grupo Metateatro, dio el curso “Teatralidad en la Postmodernidad”. A partir de este, dirigió *Tres mañanas* de Mario Cura, en el Teatro Español de Trelew, Chubut⁴⁴.

Cabareteras de Jorge Palan, también con Metateatro, en el Teatro Español, Chubut⁴⁵.

Participó en el Encuentro de Teatristas Independientes, organizado por el Instituto Nacional del Teatro con la presidencia de “Lito” Cruz, con motivo de la Ley Nacional del Teatro⁴⁶.

1998

(Viajó a Buenos Aires)

Se licenció de Teatro-Estudio, Grupo Teatro del Espacio y Complejo cultural independiente Espacio de las Artes, por problemas de salud.

La rebelión de los sueños de Mario Cura, en Buenos Aires (No estrenada)⁴⁷.

1999-2000

En este período no encontramos registros de su actividad teatral⁴⁸.

2001

Jurado para seleccionar, durante el Encuentro Provincial de Teatro, realizado en la ciudad de Neuquén, las obras para la Fiesta Regional (Trelew, Chubut) en vistas de la Fiesta Nacional del Teatro. Asimismo dio asistencia técnico-artística a los grupos seleccionados, designado por el Instituto Nacional de Teatro.

Dictó el curso “La teatralidad fragmentada”, en coordinación con Osvaldo Calafati, en la Sala Alicia Fernández Rego. Auspiciado por la Dirección Provincial de Cultura, el Instituto Nacional del Teatro y TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados)⁴⁹.

2002

Creación y dirección del grupo Teatro del Histrión hasta su muerte (2007)⁵⁰.

Esquirlas de Mario Diamant, estreno nacional en el Teatro del Pueblo, Buenos Aires. Nominada al Premio Trinidad Guevara⁵¹.

2003

El espíritu de la fiera (versión escénica propia, sobre *Despertar de primavera* de Frank Wedekind, con el Teatro del Histrión, en La Conrado Villegas, Neuquén capital⁵².

Dictó el taller de “Dirección y técnicas escénicas”, organizado por TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados), con el auspicio del Instituto Nacional del Teatro.

2004

Travesía en el espejo, dramaturgia y dirección de Víctor Mayol, con el Teatro del Histrión, en La Conrado Villegas, Neuquén⁵³.

La paradoja del laberinto (versión libre de *El proceso* y otros textos de Franz Kafka)⁵⁴, con el Teatro del Histrión, en Neuquén.

Taller de “Montaje y técnicas escénicas” en Zapala, destinado a directores de toda la provincia, organizado por TENEAS con el auspicio del Instituto Nacional del Teatro.

Taller de “Puesta en escena”, *idem*⁵⁵.

Seminario teórico-práctico: “Teatralidad en la posmodernidad”, en el Centro Regional Universitario de Bariloche⁵⁶.

2005

La paradoja del laberinto (...), en Neuquén.

La leyenda del Dorado (I) y (II)⁵⁷ de Alejandro Finzi, con el Teatro del Histrión, en la Conrado Centro Cultural. Fue seleccionada para la Fiesta Regional del Teatro de la Patagonia, en La Pampa.

2006

Factum nexos (versión libre de V. Mayol, sobre textos de la Biblia)⁵⁸.

2007

Factum, acto dramático, fue elegida en el Selectivo Provincial de Teatro, presentada en la Sala Ámbito Histrión, junto a *Espiedo* de Violeta Britos y Ariel Barreto. Asimismo resultó ganadora en el Festival Regional Patagónico de Teatro (Santa Cruz, 2007), por lo que participó en la XXIII Fiesta Nacional del Teatro (Formosa, 2008), con “mención especial” al ámbito sonoro del espectáculo. También se presentó en el Centro Cultural Paraguayo-Japonés de Asunción (Paraguay) con motivo de la Primera Semana de Teatro Argentino⁵⁹.

Creación y dirección de la sala de teatro independiente Ámbito Histrión⁶⁰.

Víctor Mayol murió en Neuquén capital (07/12/07)⁶¹.

BIBLIOGRAFÍA

CALAFATI, Osvaldo (2007). “Neuquén (1884-1985)”, en Pellettieri, 2007: 297- 347).

----- (2011). *Historia del teatro de Neuquén*. Neuquén: Educo.

FANESE, Griselda (2012). “De militantes culturales y sueños colectivos. El Teatro del Bajo y el Diario *Río Negro* (Neuquén, 1982-83)”. *Anclajes* XVI, 2.

O'DONNELL, Pacho (1997). *Teatro* (...). Buenos Aires: Galerna.

OTAEGUI, Ana María (2009). *Trelew y su cultura. Eco y luz*. Trelew: Biblioteca Popular Agustín Álvarez.

PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.) (2001). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna.

----- (2005). Historia del teatro argentino en las provincias. Buenos Aires: Galerna/INT, vol. I.

----- (2007). Historia del teatro argentino en las provincias. Buenos Aires: Galerna/INT, vol. II.

SEIBEL, Beatriz (1980). "Teatro 1979 en Buenos Aires". *Latin American Theatre Review*.

ZAYAS DE LIMA, Perla (1990). *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna, p. 191.

NOTAS

¹ En la elaboración de esta biografía contamos con el archivo gráfico ofrecido por el Teatro del Histrión que incluía el CV de V. Mayol.

Asimismo agradecemos la información de los/as teatristas de Neuquén: Anahí Acosta, Cecilia Arcucci, Carlos Barro, Ricardo Bruce, Carlos Buganem, Raúl Castro, Mariana Elder, Alejandro Finzi, Luis Giustincich, Cecilia Lizasoain, Adalberto Mansilla, Julio Musotto, Jorge Otegui, Laura Sarmiento, Raúl Toscani, entre otros/as. Y agradecemos a Rosario Oxagaray, en especial, por su minucioso aporte de datos personales así como de datos del archivo del Espacio de las Artes.

² R. Oxagaray nos comenta:

Cursó toda la carrera. Solo le quedaron pendientes los dos últimos exámenes -su hermana dice que era uno solo- que, por la realidad política enrarecida del momento y los problemas sociopolíticos que invadieron las universidades, no pudo rendir ese final de año y aprovechó ese tiempo dedicándolo ya plenamente al teatro, actividad que no abandonó hasta el final de sus días. Sorteó el descontento inicial de su madre quien insistía en que debía finalizar su carrera y obtener el título por el cual había transitado todos esos años en la universidad, y que para la visión cultural familiar era lo que "se debía hacer".

³ En el CV de V. Mayol, se lee:

Tiene la definitiva experiencia de que el propio autor [Osvaldo Dragún], acompañado por el también autor y crítico de renombre, Pablo Palant, asistieron a uno de los ensayos. Sus opiniones y consideraciones sobre el trabajo, decidieron absolutamente su futura dedicación profesional al teatro.

⁴ Elenco: Isabel Arcos, Carlos La Rosa, Ana Marzoa y Julio Sanchidrián, en el Café Teatro Nichol's (*ABC de Sevilla*, 23/07/1972). Días previos, en *ABC de Sevilla* del 18/07/1972, en el elenco está Asunción Ferrero, luego reemplazada por Isabel Arcos. En tal oportunidad se menciona "la compañía Titular del Teatro Argentino" con la dirección de V. Mayol.

⁵ Estaba ubicado en Bolívar entre C. Calvo y Humberto Primo, Piso 1°.

⁶ Espacio ubicado en el Subsuelo de Corrientes y Pueyrredón. Integraban el elenco: Edgardo Nieva, Norberto Pagani, Juan C. Cumeán.

⁷ Se trata de una revisión de su propia versión, según consta en Zayas de Lima. (1990: 191)

⁸ Con la actuación de Catalina Speroni, Francisco Cocuzza e Ignacio Alonso. (Seibel, 1980: 74)

⁹ *Idem*, p. 76.

¹⁰ Integrantes del elenco: Ignacio Alonso, María Fiorentino, Osvaldo Santoro, Cristina Fernández, Héctor Alvarellos, entre otros/as.

¹¹ Participan: Osvaldo Santoro, Daniel Marcove y Edgardo Nieva, entre otros.

¹² Elenco: Alejandra Colunga, Juan Carlos Gianuzzi, Aída Merel. Olga Berg. Daniel Marcove, Héctor Alvarellos, María Teresa Rizzi, Roberto Basile, Gladys Basler, Cristina Livigni, Daniel Omar Lupo, Andrés Martínez, Patricia Moreno, Alejandra Ramos, Rubén Rosetti, Gerardo Senar Escorihuela, Beatriz Thibaudin, Sandra Candore, Viviana Faifer, Laura Hana, Anahí Martella, Silvana Simonassi, Adrián C. Acuña, Jorge Chapuis, Diego Golombek, Horacio Minujen, Fernando Rabih, Fabián Saidón. Música: Eduardo Segal. Escenografía: Grupo Escenas. Máscaras y maquillaje: Hugo Grandi. Asistente de dirección: Marta Berretain. Más datos sobre

el cronograma de obras del Teatro Abierto 1982, en http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/programacion1982.htm.

¹³ En el elenco Daniel Marcove, Marta Degracia y Aída Merel entre otros.

¹⁴ Con Jorge Marrale, María Fiorentino, Daniel Marcove, Laura Moss, Jorge Sassi, Hugo Men, Osvaldo Guidi, Héctor Alvarellos, Enrique Oliva Zanibelli, Edgardo Nieva, entre otros. Con música original de Eduardo Segal. Maquillaje y máscaras de Hugo Grandi. Escenografía y dirección de V. Mayol (O'Donnell, 1997: 120). Esta obra también se puso en el Teatro Catalinas de Buenos Aires.

¹⁵ Fanese, 2012: 9-10.

¹⁶ Con la asistencia de Dagoberto Mansilla y la participación del coro de la Universidad Nacional del Comahue dirigido por Daniel Costanza. (Calafati, 2011: 154)

Elenco: Cecilia Arcucci, María Teresa Arias, Marita Badillo, Roberto Catalá, Verónica Coelho, Julio Cortés, María Dolores Duarte, Juan Gardes, Luis Giustincich, Adalberto Mansilla, Paula Mayorga, Alicia Murphy, Victoria Murphy, Rosario Oxagaray, Carlos Pesano, Raúl Toscani y Silvina Vai.

¹⁷ Más datos en Fanese, *op. cit.*, p. 282 y ss.

¹⁸ *Idem*, p. 1-17.

¹⁹ *Idem*, p. 155.

²⁰ Con la actuación de Francisco Cocuzza y música original de Víctor Proncet. Cocuzza ganó el premio al mejor actor y Proncet integró la terna a la mejor música.

²¹ Con Hugo Arana, Marta González y Adrián Ghio, entre otros. El realizador de la música, Víctor Proncet, ganó el Premio Molière.

²² La asistencia de dirección estuvo a cargo de Luis Giustincich. (Calafati, 2011: 156)

²³ En “*Stefano*, un ensayo teatral para un solo actor, en la San Pol”. (ABC, 15/05/1987, Madrid)

²⁴ Con Osvaldo Santoro, Ricardo Hamlin, José Pensado Moreda, Roberto Lorio y elenco.

²⁵ Con temas musicales de Víctor Proncet. Actuación de Max Berliner, Daniel Marcove, Alejandra Colunga, Isaac Haimovici, Héctor Nogués y elenco.

El nombre de esta propuesta suscitó un reclamo:

El señor Remigio Giacompil objeta el derecho al uso del nombre “Chagall” en el título. El Consejo Profesional de Teatro y la Asesoría Letrada de ARGENTORES (Atilio Betti y Félix Pelayo) lo autorizan, en tanto y en cuanto no lo impidan la esposa y la hija del pintor. La Fundación Maegh de Vance, Francia, apoya el proyecto teatral Chagall, enviando posters e informaciones. La dirección de Víctor Mayol participa en la Terna para el Premio María Guerrero. Esta obra concitó otro interés por cuanto no existen, a la fecha, antecedentes de otras representaciones sobre la vida de Chagall en el orden internacional.

Más datos en <http://www.autores.org.ar/dcogolani/Teatro/1980.htm>.

Más datos en “Max Berliner ‘poseído’ por Marc Chagall: Se verá en teatro una evocación del gran pintor”. (*Clarín*, 14/10/1988)

²⁶ En el elenco, Helena Nesis, entre otros.

²⁷ Esta obra se puso a un año del centenario del fallecimiento del conocido pintor neerlandés, antecesor del expresionismo. La referencia aparece en Pellettieri (2001: 58).

²⁸ Con Héctor Calori, María Cristina Laurenz, Osvaldo Santoro, Juan Carlos Puppo, Juan Carlos Pérez Sarre, Silvio Lobo y Pepe Mariani. En <http://www.alternativateatral.com/obra11026-lamision>.

²⁹ Elenco: Concepción Roca, Cristian Berdejo, Patricia Planas, Lili Presti, Teodoro Betancourt y Patricio Seguel. Entrenamiento actoral de Rosario Oxagaray. Escenoplástica de Jorge Aveni.

³⁰ Actuación: Cecilia Lizasoain, Ida Zóccola y Omar Marticorena.

³¹ Con Jorge Aran, Marcos Molina, Osvaldo Huegues, Omar Viale, Jorge González, Adriana Quevedo, Juan C. Moreno, Elena Dura, Roberto Márquez, Edith Rivero, Alcides Carlevaris, Mabel Carranza, Ifran Trivelli, Marta Le Favi, Luis Torres, Gladys Moreno, Alvin Astorga, Cecilia Costilla e Isabel Quiroga. Y el entrenamiento actoral de Rosario Oxagaray.

³² Con Julio Teves, Alberto Rodríguez, Daniel Pereyra Canals, Jorge Nayach, Nakens de la Barra, Leo Cobreros y demás integrantes del grupo Nuevodrama. Asistente de dirección, Ana Casteing (La Nueva Provincia.com, 13/10/2012).

En una entrevista a uno de los integrantes de este grupo, Alberto Rodríguez, se lee:

-Tengo entendido que el grupo Nuevodrama Teatro se creó allá por el 92, quizá como resistencia a un momento histórico muy particular (neoliberalismo/posmodernismo) y que iba a resultar en transformaciones clave a nivel global. Entonces, confluye gente de diferentes estéticas y fue necesario sentarse a pensar desde dónde hacer teatro, para qué y por qué...

-Mientras se preparaban los festejos por los 500 años de la usurpación de nuestra América, surgió la pregunta: ¿Cómo generar, desde Bahía Blanca, desde el teatro, una acción de contrafestejo? Fue entonces que la actriz Ana Casteing me comenta que Rubén Pupko había escrito una obra premiada por la Municipalidad de Bahía Blanca, que versaba sobre el tema. Pedí a Cultura el texto y a la primera lectura se tomó la decisión: la íbamos a hacer.

Después llegó el momento de formar el elenco y encontrar un director. Leo Cobreros y Julio Teves fueron los primeros actores en acompañarme y la búsqueda de un director terminó en Mayol, que muchos nos sugerían pero no sabíamos dónde ubicarlo. De Buenos Aires terminamos en Neuquén, porque alguien nos dijo que se había radicado ahí. Lo encontramos. A través de llamadas telefónicas y varios fax enviados, acordamos con Víctor Mayol emprender el desafío. Pensemos de qué se trataba este desafío: once actores para 50 personajes en escena, lograr un presupuesto increíble para esos años (\$10.000), vestuario, música original y escenografía, algo que nunca habíamos llevado adelante.

Pupko sugirió al músico Gabriel Di Cicco. Ana Casteing sería la Asistente de Dirección, dos profesoras de Artes Visuales diseñarían máscaras y vestuario y entre nosotros buscaríamos publicidad para poder ensayar todos los días, incluidos sábados y domingos.

En ese desafío nos embarcamos para el mes de Octubre de 1992: poner en escena "América Paraíso" en el Teatro Municipal.

La crítica en *La Nueva Provincia* de un tal Linares fue fatal, como era de suponer, no por la actuación o la dirección, sino por lo que se decía. No se nos perdonó que no siguiéramos la línea esquemática que se basa en el concepto de "encuentro de dos culturas", como se llamaba a la "conquista" que trajo el exterminio y el latrocinio a nuestra América.

Con esta obra, fuimos elegidos para representar a la Provincia en el *Encuentro Nacional de Teatro*.

Más datos en <http://www.nexodeluxe.com.ar/mayo-como-pan-caliente-CC-La-panaderia-por-dentro.html>.

³³ R. Oxagaray nos comenta:

El nombre fue a modo de homenaje a la historia del primer grupo y espacio de teatro de investigación y creación, y a la trayectoria que desarrolló. Proceso en el cual a través de los años se fueron sumando, aportando, intercambiando y creciendo juntos, artistas, docentes, investigadores, etc. (*Aclara que tal fue su caso, con quien comenzó su inicial intercambio intelectual, teórico y de propuestas metodológicas a partir del año 1984*). Y luego en Buenos Aires, compartiendo experiencias y estudio en el Taller del Histrión -Espacio teatral de investigación y producción teatral que contenía a Teatro-Estudio.

³⁴ *La Nueva Provincia* 22/07/2007, versión digital.

³⁵ R. Oxagaray recuerda:

El objetivo fue la presentación de Teatro-Estudio a la comunidad teatral neuquina a través de una exhibición con los integrantes del Estudio. Consistió en mostrar el proceso de investigación y práctica para arribar a la creación y la producción teatral que proponía nuestra metodología, accionando sintéticamente cada paso de la misma.

³⁶ Ese Centro depende de la Subsecretaría de Cultura de Neuquén.

³⁷ Actuación: Daniel Miglioli, Ana Furlaska, María Luisa Peña, Carlos Buganem, María Ferreyra, Rodolfo Wernicke, René Herrera, Claudia Lauscher, Celeste Contreras, Ramón Gómez, Nandu Capdevila. Entrenamiento expresivo, máscaras y maquillaje: Rosario Oxagaray. Ámbito escénico e iluminación: Víctor Mayol. Diseño del dispositivo escénico: Francisco Amoroso y

Alberto Pérez. Asistente técnico: Juan MC Cabe. Ayudante de dirección: Beatriz Coria. Música original y banda sonora: Juan Namuncurá. Cantantes: Ramón Gómez y J. Namuncurá. Operador de sonido: Rodrigo Zucal. Diseño gráfico: Darío Ramos-Micropunto. Fotografía: Pablo Camperi. Escenoplástica y vestuario: Ana Zitti. Asistente de escenoplástica: Luis Vicuña. Realización de vestuario: Zara Sgro. Realización escenoplástica: Claudia Navarro-Luis Vera. Versión escénica y dirección de Víctor Mayol. Coordinador de este Centro en San Martín de los Andes: Daniel Miglioli.

Entre la información, gentilmente ofrecida por Carlos Buganem, se citan las siguientes palabras de V. Mayol:

TEXTO SOBRE LA OBRA Y LA PUESTA EN ESCENA

La obra original es de DAVID VIÑAS, quien propone un enfoque personal sobre la gesta encabezada por el Inca JOSÉ GABRIEL CONDORCANQUI “TUPAC AMARU” y que significó uno de los tantos episodios que intentaron los americanos para alcanzar su libertad e independencia.

La versión escénica de Víctor Mayol privilegia el trabajo colectivo como una forma integradora de la función actoral.

El elenco constituido por actores locales fue seleccionado y entrenado para conformar un grupo de trabajo homogéneo.

La música y los elementos escenoplásticos adquieren aquí una fundamental importancia, en tanto se integran a un espectáculo de articulación compleja y de gran despliegue escénico.

³⁸ Versión escénica y dirección de V. Mayol. Elenco: Guillermo Tagliaferri, Rolando Juan de Dios, Paula GinGins, Victoria Martínez, Eleonora Giuria, Natalia Reynolds, Arturo Pinilla, Cristina López, Claudio Zaquieres, Adriana Tannous, Marcelo Estibarría, Ana Solenzi, Carlos Peralta. Entrenamiento de actores, máscaras y maquillaje: Rosario Oxagaray, Escenoplástica y vestuario: Julieta Chiappano. Música original: José Luis Bollea. Banda sonora: Diego Villanueva. Ámbito escénico e iluminación: Víctor Mayol. Fotografía: Daniel Bello. Asistencia de dirección: Horacio Espíndola. Coordinador y director asistente: Darío Altomaro. Fue estrenada en La Conrado y luego el 8 de Abril '95 se reestrena en el Espacio de las Artes, en la semana inaugural del mismo y se mantiene en cartel en Neuquén.

³⁹ Elenco: Luisa Calcumil, Roberta Casal, Miguel Dedovich, Inés Estévez, Iván González, Fernando Guillén, Tony Lestingi, Mario Lorca, Víctor Mayol, Marisa Paredes, Óscar Sepúlveda, Humberto Serrano, Miguel Ángel Solá, Jorge Villalba, Gustavo Wagner, China Zorrilla. Más datos en <http://ar.livra.com/item/id/1391038>.

⁴⁰ Creación Colectiva. Dramaturgia de Víctor Mayol. Actuación: Anahí Acosta, Martín Barba, Andy Bollman, Graciela Fernández, Claudia Ferreyra, Cristina Furlani, Gregorio Gallinal, José Garriga, Jorge Otegui y José Trujillo. Música original y banda sonora: Juan Namuncurá.

⁴¹ Con Alicia Fernández Rego, Dardo Sánchez, César Altomaro, Gustavo Viale, Claudia Cogliatti, Claudio Zaquieres, Marcelo Belardinelli, Carina López, Graciela Fernández, Omar Marticorena, Adriana Tannous y Graciela Fernández. Música: Juan Namuncurá. Máscaras y maquillaje: Rosario Oxagaray. Vestuario: Zara Sgro. Escena e ilumin.: Víctor Mayol. Luces: José Retamal. Asistente de dirección: Anahí Acosta. Un artículo sobre esta propuesta: Pacheco, L. (2011). “Miguel Hernández en la escena patagónica”, en Garrido, M. (Dir.). *Actas de las II Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén. (En homenaje a Alicia Fernández Rego)*. Neuquén: Educo, p. 119-124.

⁴² En esta reposición el protagonista ya no era César Altomaro, sino Mauricio Villar.

⁴³ Actuación: Claudio Zaquieres, Mauricio Villar, Martín Sánchez y María Cristina Suárez. Música y banda sonora: Juan Namuncurá. Realización técnica: María Cristina Suárez y Anahí Acosta. Asistencia de dirección: Anahí Acosta.

⁴⁴ El grupo Metateatro fue creado en 1997 como Asociación Civil de Producción y Desarrollo de las Artes. Lo integran Pedro Araneda, María Rosa Bianchi y Andrea Despó. Precisamente con V. Mayol, el grupo estrenó sus dos primeras producciones, a partir de su curso “Teatralidad en la Postmodernidad”:

En ambos casos siempre estuvieron los autores presentes en los estrenos que posibilitaron posteriores encuentros y dieron continuidad a un sinnúmero de actividades y jugosas experiencias. (Otaegui, 2009: 289-291)

En la propuesta de V. Mayol participaron María Rosa Bianchi y Pedro Araneda.

⁴⁵ Con Carolina Ponce de León y Andrea Despó, grupo Metateatro.

⁴⁶ Más datos en <http://eti-teatristasindependientes.blogspot.com.ar/2008/02/ley-nacional-del-teatro-captulo-3.html>.

⁴⁷ Elenco: Cristina Fernández, José Pensado Moreda, Victoria Solarz y Andrés Dadamo. El proyecto se suspendió, luego de dos meses de ensayos, por problemas de producción. Su estreno estaba anunciado en el Teatro Margarita Xirgu, en <http://www.lanacion.com.ar/91053-el-xirgu-redobla-la-apuesta>.

⁴⁸ En el CV de V. Mayol se lee:

Realiza un trabajo de introspección e investigación relacionado con la actividad teatral; confrontación de las experiencias con las nuevas tendencias escénicas.

⁴⁹ En el CV de V. Mayol se señala el contenido del curso: “reflexiones sobre la creación teatral argentina actual”.

⁵⁰ Según los datos del CV de V. Mayol, la fundación del Teatro del Histrión se hizo con la colaboración de Osvaldo Calafati. Téngase en cuenta que se trataba de un grupo de Producción e Investigación Teatral. O. Calafati llevó adelante gran parte de las reflexiones del grupo sobre la Posmodernidad. Más datos en “La génesis: Teatro del Histrión”. (Diario *Río Negro*, 19/08/2012)

⁵¹ Intérpretes: Alejandra Darín, Edgardo Nieva, Tony Lestingi, Isaac Haimovici, Mario Alarcón. Música original: Eduardo Segal. Vestuario: Nené Murúa. Director asistente: Mónica Di Franco. Ambito escénico, diseño escenoplástico y dirección: Víctor Mayol. (*La Nación*, 26/08/2002)

⁵² Elenco: Andrea Jara, Ariel Forestier, Carlos Barro, Diego Eggle, Itatí Figueroa, Laura Sarmiento, Mariana Elder, Marisa Camilletti, Néstor León, Romila Fratarelli, Verónica Moyano y Marcelo Willhuber. Asistente de dirección: Julio Musotto. (Diario *La mañana del Sur*, 26/04/2003)

⁵³ Elenco: Andrea Jara, Ariel Forestier, Carlos Barro, Itatí Figueroa, Laura Sarmiento, Mariana Elder, Raúl Castro, Ricardo Bruce, Rómulo Eggle y Marcelo Willhuber. Asistente de producción: Verónica Moyano. Ayudante de dirección: Margarita Garrido. Operación técnica: Mariel Suárez. Asistente de dirección: Diego Álvarez. Investigación: Osvaldo Calafati. (Diario *Río Negro*, 31/03/2004)

⁵⁴ Elenco: Andrea Jara, Carlos Barro, Itatí Figueroa, Laura Sarmiento, Mariana Elder, Raúl Castro, Ricardo Bruce, Rómulo Eggle y Marcelo Willhuber. Asistencia de producción: Margarita Garrido. Asistencia técnica: Diego Álvarez. Asistencia de dirección: Julio Musotto. Colaboración artística: Ricardo Ventura y Anahí Bergero. (Diario *Río Negro*, 19/10/2004)

⁵⁵ En una solicitud de apertura del taller, elevada a Cristina Mancilla, Presidente de TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados), con fecha del 28/02/2004, están incluidos los siguientes talleristas: Carlos Barro, Ricardo Bruce, Rosario Oxagaray, Gregorio Gallinal, Jorge Otegui, Marcela Lafon y Julio Musotto.

⁵⁶ En el *Diario Digital Interactivo Bariloche 2000*. Más datos en <http://www.bariloche2000.com/archivo/la-ciudad/5120.html>.

⁵⁷ Elenco: Alejandro Cabrera (invitado especial), Andrea Jara, Carlos Barro, Diego Álvarez, Diego Eggle, Itatí Figueroa, Marcelo Willhuber, Mariana Elder, Laura Sarmiento, Lili Herrera, Mariel Suárez, Pablo Di Lorenzo, Paolo Prono y Ricardo Bruce. Asistentes de dirección: Natalia Fernández y Julio Musotto. Ayudante de dirección: Rocío Peralta. Vestuario: Carla Grossi (Diario *Río Negro*, 11/05/2005). En la segunda versión está Raúl Castro.

⁵⁸ Autoría: Víctor Mayol. Actúan: Diego Álvarez, Carlos Barro, Alejandro Cabrera, Raúl Castro, Diego Rómulo Eggle, Itatí Figueroa, Carolina García, Mariel Suárez y Marcelo Willhuber. Vestuario: Itatí Figueroa. Escenografía: Alejandro Cabrera. Iluminación: Víctor Mayol. Máscaras: Diego Álvarez y Andrea Jara. Ambientación: Víctor Mayol. Maquillaje: Andrea Jara. Realización de muñecos y fotografía: Martín Evaristo. Diseño gráfico: Marcelo Willhuber. Producción ejecutiva: Pablo Di Lorenzo. Coordinación artística: Carlos Barro. Director asistente: Ricardo Bruce. Dirección: Víctor Mayol. Más datos en <http://www.teatrodelhistrion.org.ar>. También en Diario *Río Negro*, (14/12/2006). También en Diario *Río Negro*, <http://www1.rionegro.com.ar/diario/tools/imprimir.php?id=9870>. También en “Factum, el estreno”, Diario *La mañana Neuquén* (21/12/2006). Y en “Hora de Factum”, Diario *La mañana Neuquén* (23/04/2007).

⁵⁹ Más datos en “*Factum* viaja al Festival Nacional de Teatro” (Diario *Río Negro*, 04/07/2007); “*Factum* sale de gira” (Diario *Río Negro*, 02/05/2008); en Alternativa Teatral: <http://www.alternativateatral.com/evento637-xxiii-fiesta-nacional-del-teatro-formosa-2008>; en Secretaría de Prensa de Neuquén (01/10/2007) versión digital.

⁶⁰ En “El Teatro del Histrión. Casa nueva y *Factum*”, en Diario *La mañana Neuquén*: http://w1.lmneuquen.com.ar/06-12-12/n_espectaculos2.asp. Y en “Teatro del Histrión”, en *Teatrodelimay* (10/11/2006), versión digital.

⁶¹ “El teatro neuquino llora a Víctor Mayol”, en *Diario Río Negro*, 08/12/2007, versión digital.

ENTREVISTAS

A MODO DE INTRODUCCIÓN

“(…) si uno desea comprender lo que es una ciencia, en primer lugar debería prestar atención, no a sus teorías o a sus descubrimientos y ciertamente no a lo que los abogados de esa ciencia dicen sobre ella; uno debe atender a lo que hacen los que la practican”.

(Geertz. La interpretación de las culturas. 2003: 20)

Palabras y palabras y más palabras grabaron una relación, la del entrevistador/entrevistado, y sobre todo, la relación que construye la memoria del entrevistado respecto del objeto de su mirada: un director teatral que hizo su contribución a la cartografía del teatro neuquino, argentino y latinoamericano.

¿Quién fue Víctor Mayol? ¡Quién lo sabe...!

¿Quién es Víctor Mayol para ellas y ellos? Una polifonía de voces amenaza con inscribirlo en la memoria del teatro de Neuquén.

En su homenaje, va nuestro reconocimiento a quienes ofrecieron su contribución en estas entrevistas:

A. Acosta, A. Arcucci, C. Barro, R. Bruce, R. Castro, M. Elder, A. Figueira de Murphy, A. Finzi, A. Forestier, L. Giustincich, C. Lizasoain, D. Mansilla, J. Musotto, R. Toscani, L. Sarmiento. Y muy especialmente para su compañera en lo afectivo y en lo profesional, R. Oxagaray.

Y “entre vistas” podrán inmiscuirse las miradas de quienes lean estas páginas.

He aquí nuestro homenaje a Víctor Mayol...

Margarita Garrido¹

¹ Las siguientes entrevistas realizadas por M. Garrido, fueron construyéndose en el período de un año, entre encuentros, grabaciones, desgrabaciones y ediciones. Las mismas finalmente fueron revisadas por los/as entrevistados/as que acuerdan en su publicación.

**VÍCTOR MAYOL Y SU ESTÉTICA
PATAGÓNICA, LATINOAMERICANA Y EUROPEA
Entrevista a Alejandro Finzi¹**

“¿Por qué alguien en el pináculo de la fama, de la gloria (...) acepta venir a dirigir a un grupo entusiasta de jóvenes y talentosos actores acá en Neuquén, cuando todos los teatristas de la ciudad de Buenos Aires miraban con condescendencia al país teatral?”

(Finzi, 2013)

*Alejandro Finzi, dramaturgo nacido en Buenos Aires y radicado en Neuquén desde 1984. Fue docente de la Escuela Superior de Bellas Artes, actualmente docente e investigador en la Universidad Nacional del Comahue. Parte de su literatura teatral, escrita desde 1981 a la fecha, figura en su reciente *Obra reunida* (2013). La mayoría de sus textos se han convertido en un acontecimiento teatral, no solo a nivel nacional sino internacional.*

He aquí su memoria en homenaje a Víctor Mayol:

Bueno, lo primero que voy a hacer, como tentativa al menos, va a ser situar a Víctor Mayol en el espacio del teatro argentino. El teatro argentino no es una razón sinonímica de teatro rioplatense. La estética mayoliana, que existe, tendría tres ámbitos de reconocimiento. El primero, aquel que lo asocia con la deslocalización de la escena realista en los términos del tucumano Víctor García², es decir, la reformulación o la exploración del dominante visual-sonoro del campo escénico; la reformulación del texto, que ya no tiene una unidireccionalidad conformadora de la escena sino que tiene diferentes lenguajes en el espacio de exploración del trabajo. La segunda orientación podríamos apuntarla a lo que en los años '60 representó Enrique Buenaventura³ para el teatro latinoamericano, es decir, la injerencia del actor en la escena desplazando de ese lugar central al texto. Entonces, es el actor quien genera, desde la noción de grupo, la anécdota teatral. Esta sería la segunda búsqueda mayoliana. Y la tercera, la relectura del esquema de Constantin Stanislavski, la conformación, desde esa vertiente, de una nueva crítica temática en el teatro.

Mayol, en el teatro rioplatense, significa una renovación de esa vertiente en relación a la generación de Raúl Serrano, Agustín Alezzo, José María Paolantonio, Jorge Petraglia. Y está en el espacio generacional de Rubens Correa, de Laura Yusem, un poquito después de Jaime Kogan por quien sentía Mayol, una gran admiración y a quien valoraba mucho. Jaime es también un gran renovador⁴.

Dentro de estas tres líneas de trabajo, Mayol es alguien que revisita textos, y la escena porteña recibe esas visitas muy favorablemente y lo consagra. Por ejemplo, su trabajo sobre el *Woyzeck* de Georg Büchner (1975 y 1981)⁵ y la figura de Van Gogh a través del texto de "Pacho" O'Donnell [*Vincent y los cuervos*, 1983]⁶, que prácticamente lo lanza a una fama incuestionable de niño rebelde que emergía en la escena porteña como un renovador. Y si en el '81, coincidiendo con Teatro Abierto, está haciendo *Woyzeck*, en el '82, él mismo participa de la segunda edición de ese ciclo, y ya desde el '83 al '84, aparece ese otro Víctor Mayol, que es el que comienza a fundar el país teatral que hoy conocemos, o sea, alguien que deja Buenos Aires, y esto es muy llamativo. Alguien tendría que dar cuenta de esto. ¿Por qué alguien en el pináculo de la fama, de la gloria -si él se codeaba o tuteaba con todos los grandes productores de Buenos Aires- acepta venir a dirigir a un grupo entusiasta de jóvenes y talentosos actores acá en Neuquén, cuando todos los teatristas de la ciudad de Buenos Aires miraban con condescendencia al país teatral?

No. Él vino a instalarse y a trabajar con un grupo de actores, revisitando textos clásicos, con el Teatro del Bajo. Y es probable que esa toma de distancia con su propia experiencia en Buenos Aires le haya permitido -es una hipótesis, tal vez una solución al enigma- darle una orgánica a su propio método de trabajo. Este desplazamiento del texto del lugar central del hecho teatral, al actor, es asumido por su método en la puesta en crisis del texto y en la búsqueda, a través de él, de todos los resonadores del actor. Lo que quiere decir que ahora el lugar central de la experiencia no es el texto para reproducirlo, colorearlo, trabajarlo en acuarela, sino para hacerlo explotar y encontrar sus resonadores textuales, sonoro, visuales y, al mismo tiempo, para profundizar la experiencia demandada por Stanislavski, en su relación con la demanda que hace el actor al texto.

También puede decirse que Mayol relea y vuelve a escribir escénicamente, como algunos directores contemporáneos suyos, de

diferentes lugares, la noción de grotesco, que ya no es atado al espacio figurativo compositivo actoral sino que conforma una noción de conflicto, que es superadora de ese estigma blanco-negro, bello-feo que opone el grotesco del naturalismo, que tanta escuela tiene en el teatro argentino. La vuelta hacia el grotesco que él propone su puesta de *La casa de Bernarda Alba* (1986)⁷, no está prevista por Federico García Lorca, de ninguna manera. El trabajo de *Yerma* (1989)⁸, tampoco. ¿Sabe lo que consigue Mayol? De *Yerma* hace un Goya. Si Ud. ve un grabado de Goya, ahí lo tiene. Ese es el trabajo de este neuquino por adopción.

El grotesco en la cultura teatral de nuestro país se formula en lo temático y en lo figurativo desde la posición del actor, y él lo lleva al determinante visual que mencionábamos antes, como una de las líneas compositivas que él renueva para el teatro argentino. Entonces, el trabajo que hace sobre la escena trae una gestualidad que rompe con el grotesco figurativo y genera un personaje revulsivo, chocante, brutal, una estética de lo horrible, de lo bello. Puede decirse, con ligereza, que esto se relaciona con los resultados vernáculos de la estética de Antonin Artaud. Pero no es el caso de nuestro director.

En cambio, la escuela de actuación expresionista es otra cosa. El actor descompone, saca de secuencia el gesto, lo desarma y trabaja en paralelo con la geometrización del espacio desde el punto de vista escenográfico. Eso es el expresionismo en la escuela de los grandes maestros alemanes. Yo he visto, en Mayol, una sola puesta con esa mirada geometrizante, que es el Shakespeare de la Comedia Cordobesa [*La tempestad*, 1991]⁹. Hay una plástica, hay una dinámica suya, que busca un equilibrio, imaginario y autónomo. Pero no puede asociarse exclusivamente con un expresionismo, por lo menos en los términos clásicos de la puesta expresionista alemana, y con la incidencia que la cinematografía tiene en esas puestas. Se trata en su caso de la exploración de un concepto estético más que de la ejecución de una técnica.

Conozco a Mayol en Neuquén porque él se incorpora a la Universidad Nacional del Comahue, como Coordinador General de la Dirección de Extensión Universitaria (1984-1985). Se incorpora y lee mi obra *Viejos hospitales* [escrita en 1982]. Y, contrariamente a todo lo que me estaba pasando con esa obra que todo el mundo me la tiraba por la cabeza -me decían que era una porquería, cualquier cosa menos una obra de teatro-, él me confiesa: “No. Atención. Acá hay una obra teatral donde se instalan nuevos espacios de exploración del conflicto”. Ese texto lo

estrena José Luis Valenzuela, en Salta¹⁰. Después viene la primera edición que tuvo *Viejos hospitales*, en la editorial Alción, en Córdoba - naturalmente, agotada hace mucho- y allí escribe Mayol el prólogo, y también José Luis Valenzuela escribe sobre su experiencia con *Viejos hospitales* (1985)¹¹.

Mayol dirigía en la Universidad una unidad estética-expresiva que formábamos artistas como Eduardo Carnero, “Kique” Sánchez Vera, Ortega Castellano, Fernando Aragón, Daniel Vitulich, Gustavo Moiguer, Marcelo Vidal. Gustavo hacía el taller de fotografía. Marcelo, el taller de cine. Daniel Costanza era el director del Coro Universitario. Carlos Procopiuk estaba haciendo cinematografía, pero llegó a la Universidad después de Marcelo Vidal y ya no para hacer un taller estético-expresivo de cine sino para incorporarse a la Universidad, como documentalista. La gran historia documentalista universitaria se la debemos a Carlos Procopiuk. Y Osvaldo Calafati estaba en la oficina de prensa, después, con los años pasó a trabajar en la Biblioteca, pero no tenía ningún taller a cargo -que yo recuerde- en el espacio estético-expresivo. Sí, había ciclos de cine, en el Aula Magna, pero eran “ciclos”, yo me refiero, en cambio, a los talleres. Los talleres significaban trabajar con una cámara en mano, trabajar con un aparato de fotografía, hacer un ensayo de teatro o pintar un cuadro. Los talleres estético-expresivos eran el de teatro, el de fotografía, el de cine, el de pintura, el de grabado, el de literatura que en alguna edición lo hice también de dramaturgia. En lo actoral estaba Daniel Vitulich y había comenzado Fernando Aragón.

Mayol coordinaba esas experiencias, mientras tanto viajaba entre Buenos Aires y Neuquén todo el tiempo, y dirigía el Teatro del Bajo. Y bueno, llegado el mediodía almorzábamos en el restaurant al frente de la Facultad de Humanidades. Larguísimas sobremesas hablando de arte, de cultura, de política, de retazos de la vida personal de cada cual. Ahí estaba Miguel Sciutto, Marcelo Vidal, Osvaldo Calafati, Víctor Mayol y yo, y ocasionalmente alguien más. Fue en ese ámbito cuando le hablé de Jacobo Fijman, el gran poeta martinfierrista. Mayol desconocía por completo la vida de Fijman y me dijo: “Bueno. Si vos escribís una obra, la hago”. En ese espacio de conversación, él sentía una empatía íntima muy fuerte con el personaje. Yo había hecho mi tesis de licenciatura sobre Fijman. Recuerdo que viajé a Buenos Aires, con mi esposa y mis hijos pequeños, a buscar lo que quedaba de los libros de Fijman porque en la Biblioteca Nacional estaba comido por las ratas. No es una metáfora, estaba

literalmente comido por las ratas. Descubrí el libro de Vicente Zito Lema sobre Fijman¹². Así que Fijman estaba muy instalado en mi proyecto artístico. Cautivé a Mayol con mi entusiasmo por este personaje. Escribí la obra [*Molino rojo o Un camino alto y desierto*, publicada en 1990]. Fue estrenada en Buenos Aires protagonizada por “Cacho” Santoro (1988)¹³. Lo importante es que estuvo un año en cartel y tuvimos muchas, muchas satisfacciones con ese espectáculo en Buenos Aires. Y la crítica, unánimemente, saludó el espectáculo. Después la obra tuvo varias ediciones. Y yo pensé que no se iba a hacer nunca más, sin embargo volvió a la escena en Buenos Aires¹⁴.

Molino rojo fue la ocasión, para mí, de trabajar con Mayol, pelear a capa y espada un monólogo que él quería sacarme, el monólogo del médico, hacia el final de la obra. Tuve suerte, lo dejó. Pero el valor de la versión de Mayol es ese espacio de trabajo con los actores, deconstruir semejante universo de palabras y armar un espectáculo que no pasó inadvertido en Buenos Aires, para nada. Lamentablemente no pudo hacer gira. Después escribí -esa es una anécdota divertidísima- escribí *Aguirre, el Marañón*, también un poco incitado por Víctor [*Aguirre, el Marañón, o La leyenda del Dorado*, escrita en 1986 y publicada en 1994]. Entonces él tomaba el colectivo en la vieja Terminal de Ómnibus de Neuquén para Buenos Aires, y yo corría, corría, corría con las últimas escenas que había escrito, y se las pasaba por la ventanilla. Y bueno, ya hacia el final de su vida estrenó *Aguirre, el Marañón* en una puesta muy bella, muy sólida que hizo (2005)¹⁵.

Otra obra más que Mayol quiso hacer y nunca lo consiguió -y consideraba, él, mi mejor obra- es mi adaptación de *Mascaró* de Haroldo Conti, es decir, que era lo mejor que yo había escrito (1991). Bueno, esa obra nunca se pudo hacer. Se iba a hacer para la inauguración de la sala teatral de la ESMA. Javier Margulis me la había pedido y la iba a dirigir Rubens Correa, pero la sala se inauguró solo para la prensa. Y cuando me propusieron hacer con esa obra un semimontado, dije que no. La iba a hacer Enrique Dacal.

Bueno, y el último trabajo que quedó pendiente fue *Camino de cornisa* [publicada en 1987]. Es una obra que le dediqué a Mayol, y que él me decía siempre, en los últimos años de su vida: “Sí. Ya la voy a hacer, la voy a hacer, la voy a hacer”. No, no llegó. Se estrenó en Santa Fe (1991)¹⁶. Se estrenó en Buenos Aires (1995). Nunca se hizo en la Patagonia. Me gustaría que se haga antes de que yo me muera...

Otra faceta de Mayol, esencial, es la de pedagogo, la de formador de actores, de directores. Una generación entera de actores y directores teatrales, neuquinos y de la Patagonia, debe su formación a Mayol e, incluso, son herederos de su mirada estética. Eso es muy cierto. De modo que, si hoy, entre los protagonistas de la escena neuquina encontramos a Cecilia Lizasoain, Cecilia Arcucci, Luis Giustincich, Fernando Aragón, Julio Cortez, Cristina Mancilla, Raúl Toscani, Rosario Oxagaray, todos ellos están en deuda, en su formación, con Víctor que también dio lugar a un trabajo de educación ya formal como director del INSA (Instituto Nacional Superior de Arte) de Gral. Roca [Río Negro, 1990-93]. Fue también docente de la Escuela Superior de Bellas Artes [Neuquén, 1993-95]. Ese es un rasgo de la personalidad múltiple de Mayol, excepcional.

En otro aspecto también debe mencionarse que no solamente construyó ese eje Neuquén-Buenos Aires, también trabajó en Chubut [Trelew, 1997], en Río Negro, [Bariloche, 2004]. También trabajó en Córdoba, fue director de la Comedia Cordobesa (1991). En Bahía Blanca (1992-93) y también en Asunción del Paraguay (1989). Fue moviéndose, no quedándose en ese centro de gravitación durante tanto tiempo que sigue siendo la ciudad de Buenos Aires, pero como anticipándose a ese quiebre que, después, se dará en la autonomía expresiva de las distintas regiones culturales argentinas en materia de teatro, con la aparición de otros teatristas, de otros maestros.

En la faz personal, un ser de una gran generosidad humana, quiere decir: “Tengo esto, te lo doy porque vos lo necesitás”. Pero también un hombre algo caótico para manejar sus asuntos de dinero. Descuidado a la hora de tener presente que, de pronto, tenía una familia con Rosario Oxagaray y un hijo que cuidar. Y en la política, desmintiendo su confesión marxista, a veces. Él se declaró toda la vida, marxista, era un placer escuchar sus análisis políticos; pero tenía relaciones políticas que no le hicieron ningún favor y, después, lo dejaron muy solo durante la gestión del primer gobierno de Jorge Sobich, con Hilda López, Secretaria de Cultura de la provincia de Neuquén. Eso, la comunidad teatral se lo hizo sentir siempre y es un poco la causa de la soledad que tuvo que vivir hacia el final de su vida, cuando muchos teatristas le dieron vuelta la espalda. Yo también me alejé de él durante ese período de su vida profesional, porque yo estaba completamente enfrentado con la gestión de Hilda López, autora de la destrucción de la Escuela Municipal de Danzas que dirige Mariana Sirote, y autora de la destrucción del primer cuarteto de

música clásica de la Patagonia. Lo que costó eso. ¡Por favor! Y era un cuarteto-escuela, es decir, cada uno de los integrantes de ese cuarteto estaba dispuesto a enseñar a los chicos, los instrumentos. Imagínese, ¡Destruído, porque era música elitista!

Así que, bueno, ese período fue un período de distancia concreta. No nos frecuentábamos. No teníamos relación alguna. Bueno, hacia el final de su vida, volvimos a hacerlo. Yo lo visitaba en esa piecita en la que vivía [calle Libertad]. Y bueno, merced a una pensión que el gobierno le dio podía mal vivir. Los amigos podíamos ayudar económicamente de manera ocasional pero nunca de manera regular.

Un hombre extraordinariamente inteligente, agudo, que, mereciéndolo, no dio a conocer su obra a nivel internacional salvo por una gira, salvo por esas dos o tres puestas que hizo en Asunción del Paraguay y también *Stéfano* en España (1987).

Y su historia sentimental, Rosario [Oxagaray], el gran amor de su vida. Ella, una compañera con infinita ternura y amor hacia él que era una persona con muchos problemas, con enfermedades, sus humores, con precariedad económica, siempre.

Pero Mayol ha dejado una huella. Lo que sería interesante es que todo lo que escribió se llegase a publicar, tal vez a través del INT. Lo interesante sería ubicar, primero, y, después, dar organicidad a un texto con los propios escritos de Mayol, las formulaciones de los programas.

Y bueno ahora la pregunta es pertinente, veamos cómo cohabitan un Víctor García y un Víctor Mayol. Cómo cohabitan, en la exploración del texto, un Enrique Buenaventura y un Víctor Mayol. Cómo vuelve a formular lo que es el trabajo de mesa de raíz stanislavskiana con la exploración del texto, en los ensayos de Mayol. Hay desplazamientos allí, que hacen a una nueva mirada.

Bueno, en ese espacio, Mayol es un innovador. Fíjese que en esa reformulación de la escena es saludado por la crítica teatral argentina, que se despierta, que se ve sacudida por un campo visual nuevo, ya no atado a las nociones del discurso analítico centrado en la anécdota, en la fábula, en el *physique du rôle* y en esas perspectivas de montaje. Hay toda una demanda expectatorial que reconoce inmediatamente las innovaciones.

Pero Mayol eligió el amor y se vino acá. Iban y venían, iban y venían. Recuerdo su departamentito en Paseo Colón, en Buenos Aires. Cómo no. Estaban allí, sí. Pero era acá donde iban a terminar. La chica descalza de Ingeniero Jacobacci [Río Negro] que se trae al señorito de la

gran ciudad. El señorito que queda prendado de la campesina de Ingeniero Jacobacci, porque de ahí viene la Rosario, del campo, ella es del campo.

NOTAS

¹ Entrevista realizada el 22 de agosto de 2013: tiempo de duración de 1 h. Los datos entre paréntesis y corchetes así como las notas al pie fueron agregados por la entrevistadora, M. Garrido.

² (San Miguel de Tucumán, 1934 - París 1982). Actor y director teatral argentino, desarrolló su carrera en España y Francia. Estudió arte dramático, bellas artes y medicina en Tucumán. Junto al pianista Miguel Ángel Estrella creó en el '54 el Teatro Estable de la Peña El Cardón. A comienzos de la década del '60 se trasladó a Europa, debutando en el '63 con el montaje y puesta en escena de *Ubú rey* de Alfred Jarry. Se hizo conocido en toda Europa por su puesta de *El cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal, que le valió amplio reconocimiento como un referente del teatro de vanguardia. En su homenaje, se realiza en Tucumán el Festival Nacional de Teatro Víctor García.

³ (Colombia, 1925-2003). Actor, dramaturgo, ensayista, narrador, poeta y director teatral. En teatro dejó un gran legado cultural a nivel regional, nacional e internacional. Recorrió diferentes países latinoamericanos (Venezuela, Brasil, Argentina y Chile). Fundó en el '55 el Teatro Experimental de Cali, (siendo su director desde entonces hasta poco antes de su muerte). Posteriormente, en el '75, fundó en Cali, el Taller de Teatro y, en el '80, la Escuela de Teatro. Explotó el método de la "creación colectiva", que consiste en realizar, basándose en una temática elegida con anterioridad, improvisaciones escénicas hasta lograr la obra definitiva. De esta forma, desaparece todo concepto de "autor" y el resultado es no solo colectivo sino también producto de la improvisación, elemento de primigenia importancia para Buenaventura.

⁴ (Buenos Aires, 1937-1996)

(...) Cuando en el año 1967, asume la dirección artística del Teatro Payró, reemplazando a su fundador: Onofre Lovero, lo precedía una sólida experiencia obtenida en una gran Escuela: el Teatro IFT, formándose junto a figuras señeras: Saulo Benavente, Carlos Gandolfo, Hedy Crilla, Atahualpa Del Cioppo, con quienes aprendió que el Teatro no es solo un simple entretenimiento sino que es un arte provocador (...).

Creía firmemente en la absoluta autoridad del director, convencido que el teatro es un arte que fusiona distintas disciplinas artísticas: literatura, plástica, música, danza, escenografía, iluminación, periodismo, siendo tarea indelegable del director, presentar al actor desentrañando los caracteres esenciales del personaje y su entorno.

Más datos en <http://artesanosliterarios.blogspot.com.ar/2011/09/jaime-kogan-un-hombre-del-teatro-por.html>.

⁵ Fue puesta en escena durante su gira latinoamericana, en Cochabamba (Bolivia) y en Lima (Perú). Y en el '81, una nueva versión, en el Teatro Colonial de Buenos Aires.

⁶ Fue estrenada en el Teatro Di Tella. Se puso también en el Teatro Catalinas de Buenos Aires.

⁷ Con el Teatro del Bajo, co-dirección de Fernando Aragón, en Neuquén.

⁸ Con el Teatro La Campana, en Buenos Aires.

⁹ En el Teatro Real, en el marco del IV Festival Nacional de Teatro de Córdoba.

¹⁰ Con el grupo de teatro de la Universidad Nacional de Salta, con escenografía, vestuario y dirección de J. L. Valenzuela.

¹¹ Escrita en Nancy, Francia, 1982, junto con otras nueve obras ganó en el Concours National de l'Acte 1982-83 de Metz, Francia. Publicada en 1985 por Alción Editora, don dos prólogos. Uno, de José Luis Valenzuela. El otro, de V. Mayol, que transcribimos a continuación:

"Aún cuando no hay marcaciones técnicas en el texto, sí están señalados, en intervalos expresivos, los diferentes momentos en los que el personaje femenino habla con su hijo, recuerda o imagina qué es lo que puede depararle su larga espera. De esta manera, estas mismas situaciones que fluctúan permanentemente entre la realidad, el pasado, y el futuro de esta mujer, expresan, también, un diálogo".
Con estas indicaciones prologa el autor su obra "Viejos hospitales".

Se me ocurre que, más que meras referencias de introducción, Finzi propone una síntesis de su pensamiento dramático. Una hoja de ruta que nos permita a nosotros los realizadores, entenderlo mejor y, de este modo, poder tomar la sustancia de su material escénico, llegar al caracú de su filosofía, desbrozando el meollo de una propuesta difícil de captar, de traducir y, por eso mismo, de transformarla en una Puesta de Escena.

Digo “propuesta difícil”, no porque esta sea ambigua o hermética, sino porque es compleja. Y es compleja en cuanto implica una propuesta sustantiva, profunda, ambivalente. Y es precisamente esa ambivalencia lo que hace de la escritura de Finzi un acto nuevo, me atrevería a decir casi inédito, en el panorama teatral argentino.

Nuestro teatro se ha visto obligado a ser demasiado preciso, demasiado explícito, aún cuando haya utilizado lenguajes más o menos evasivos o simbólicos, para escapar de las censuras y represiones de turno de nuestros sucesivos gobiernos militares. Hablo de “precisos” y me refiero al costumbrismo naturalista, primero; al absurdo con influencias europeas, después; y al verismo, unilateralmente realista, siempre. Es cierto que en los últimos años no tuvimos demasiado tiempo para pensar, imaginar y reflexionar; por ende, tampoco tuvimos tiempo para desarrollar una filosofía dramática orientada hacia el cuestionamiento de ciertas complejidades de la expresión. Tuvimos que ser contestatarios de una realidad que se presentaba unívoca, directa, estructurada.

Comparándola con nuestra manera de ver el hecho escénico, la teatralidad de Finzi nos descoloca, y se convierte, entonces, en algo diferente que debe ser cuestionado o rechazado según la tozudez del mediocre de turno. Y esto sucede porque Finzi propone una escritura dramática que desarticula ciertos principios básicos aprendidos en el “catecismo teatral” que suele funcionar como piedra basal en la formación de quienes lo conocen, a partir de las limitaciones impuestas por el subdesarrollo que nos oprime.

Entonces, sujetándonos a una lectura superficial, podríamos achacar a Finzi y a sus “Viejos Hospitales”, algunas “violaciones” a esos principios fundamentales: 1º) Ausencia de estructura dramática sustentada en la demarcación de los polos de contradicción, su paulatino desarrollo y, finalmente, un necesario desenlace. 2º) Carencia de acción dramática, como elementos de expresión de los personajes. 3º) Exacerbación de la palabra. 4º) Despreocupación por las interrelaciones de los sujetos dramáticos. 5º) Desvalorización de la anécdota formal. 6º) Propensión a los climas interiores de los personajes, en desmedro del clima general. Estos aspectos, para alguien desprevenido o encasillado, podrían significar gruesos errores o fatales desconocimientos. Pero Finzi no los desconoce. Simplemente, propone otra cosa. Elige otro camino, otro rumbo escénico. Otra poética. Y ese rescate fundamental de propósitos es lo que, a mi juicio, convierte a Finzi y a su obra en un mojón particular y my edificante dentro de nuestro panorama teatral.

Finzi rescata la palabra. Pero la palabra no como un mero vehículo expresivo, no como la única forma de transmitir, de comunicar, sino la palabra como origen, como esencia, como punto de partida, como mensaje interior de la criatura.

Sin querer internarme en aventuras lacanianas, siento que al leer “Viejos Hospitales” u otras obras del autor, me invade un “discurso” muy especial y, a la vez, muy íntimo y personal de la relación imborrable autor-personaje-autor.

Y es quizás de esta forma que me aproximo al Finzi dramaturgo. Es a través de su lenguaje oculto que me expresa los contenidos más elementales. Y entonces, descubro el Finzi poeta.

Y bienvenido el poeta al teatro. Porque ya nos estábamos olvidando de la poesía del hecho dramático. No me refiero, por supuesto, a la óptica formal, aristotélica y, por eso, contradictoria. Me refiero a lo medular de una posible poética, trascendente, movilizadora. Es este enfoque, según mi opinión, lo que hace más interesante la obra de Finzi, ya que propone una nueva posibilidad de indagar lo dramático a partir de un concepto antidramático.

Al leer “Viejos Hospitales” sentí una sensación muy particular: me resultó difícil ubicar el material dramático en algún estadio definitivo y, por eso manejable para mí. Técnicamente encontraba fallas que me impedían aproximar ese texto a mi teatro o, mejor dicho, a mi manera de hacer teatro. Pero en lugar de rechazarlo, lo cual hubiese sido lógico para nuestra idiosincrasia, me atrajo. Fue recién a partir de sucesivas lecturas posteriores que comencé a percatarme de que “algo me pasaba” con la obra. Comencé a darme cuenta de que había una propuesta bien pensada y elaborada, detrás de una aparente discontinuidad dramática. Volví entonces al prólogo del autor, que transcribo al comienzo de esta nota. Y comencé a comprender algo: una definitiva coherencia entre lo formulado y lo realizado, que me colocaba al autor en la correcta estatura del propósito. Entonces, mi resistencia se desvaneció por completo.

En “Viejos Hospitales” Finzi propone un sustancioso tratamiento del tiempo. Pero el tiempo visto no desde la perspectiva exterior, sino, y esto es lo más interesante, enfocado desde “adentro” del sujeto dramático, desde la íntima visión del protagonista.

Ese tiempo funciona, además, como un elemento de interrelación entre las criaturas y sus propios “tiempos”. De este modo se genera un “diálogo”. Un diálogo subyacente que realimenta la palabra.

Palabra, diálogo interior -que no sustituye al exterior formal-, soliloquio que se transforma, entonces, en diálogo: elementos que cierran un ciclo conceptual perfecto, premeditado, que podrá compartirse o no, entenderse o rechazarse, pero que sin duda hacen de la escritura dramática de Alejandro Finzi un hecho notablemente único y felizmente renovador. (V. Mayol, 1985. “Algunas reflexiones sobre ‘Viejos Hospitales’ de Alejandro Finzi”, p. 27-29)

¹² Se refiere al libro *El pensamiento de Jacobo Fijman o El viaje hacia la otra realidad*, publicado en 1970.

¹³ Estrenada en Teatro Comuna Baires, San Telmo. Ternada para el Premio María Guerrero. Ganó el Premio Pepino 88 a la mejor dirección del bienio 87-88, otorgado por la Secretaría de Cultura de la Nación. Elenco: Osvaldo Santoro, Ricardo Hamlin, José Pensado Moreda y Roberto Lorio entre otros.

¹⁴ Con la dirección de Mario Marín, nuevamente estuvo en escena durante el 2011 y 2012, en Buenos Aires.

¹⁵ Estrenada en Córdoba en 1989, por la Comedia Cordobesa, con la dirección de Cheté Cavagliatto. Y en el 2005, estrenada en La Conrado Centro Cultural de Neuquén, por el grupo de Teatro del Histrión, con la dirección de V. Mayol. Obra seleccionada para la Fiesta Regional del Teatro de la Patagonia, en La Pampa.

¹⁶ Con la dirección de María R. Pfeiffer, por el Grupo Teatro Ananké, en Santa Fe. También con la dirección de Eduardo Rodríguez Arguibel, en 1995, en el Teatro Alvear de Buenos Aires. Más datos sobre esta obra en Tossi, M. (2013). “Representaciones imaginarias en la dramaturgia argentina de la postdictadura. *Camino de cornisa* de Alejandro Finzi” (Universidad Nacional de Río Negro). Versión digital.

LUZ Y SOMBRAS

Entrevista a Alicia Figueira de Murphy¹

Alicia Figueira², docente, actriz, titiritera, dramaturga y directora teatral de origen neuquino fue homenajeada entre las “Mujeres de la Cultura”, por la Honorable Legislatura del Neuquén, en el 2010. Se inscribe en la historia del teatro de Neuquén desde mediados de la década del '50. Co-fundadora de la Escuela Provincial de Títeres (1968), institución que lleva su nombre desde 1993, fue también su directora durante dieciocho años.

A sus setenta y nueve años, y en homenaje a Víctor Mayol, su memoria se despliega entre los pliegues del Conjunto Vocacional Amancay, el Grillo, la Comedia Neuquina, el Café Teatral, el Teatro del Bajo, Río Vivo, la Escuela Provincial de Bellas Artes y la Escuela Provincial de Títeres:

Mirá Margarita, estoy alejada del “mundanal ruido”. Mi conocimiento sobre Víctor Mayol es de su primera época, acá, en Neuquén, en la década del '80. Cuando Mayol vino yo estaba dirigiendo una obra de teatro para niños, en el Teatro del Bajo, *¿Alguien sabe qué hora es?* de Adela Vettier y Nela Grisolia (1984). Yo estaba sumamente ocupada con la escuela primaria, con la dirección de la Escuela Provincial de Títeres y con la dirección de esa obra, o sea que estaba loca.

En realidad, había entrado al Teatro del Bajo cuando recién se formó mediante la Cooperativa El Establo³, como socia pero no para trabajar como actriz, porque con los horarios que yo tenía, no podía. Pasaron unos años y me convocaron medio drásticamente, casi que me obligaron a formar parte activa de la Cooperativa. Y ¿de qué manera yo podía aportar? Trabajar en la parte teatral, actoral, imposible; pero en 1984 se habían quedado sin director, después de Salvador Amore (1983). Entonces surgió esa posibilidad -que no me acuerdo quién la trajo al teatro- de convocar a Mayol.

Pero bueno, si querés la historia previa... ¿Sabés que soy neuquina? Cuando nací (1934), Neuquén tenía treinta años de capital. En todos estos años he hecho muchas cosas. Me han pasado muchas cosas. No estoy arrepentida de ninguna de ellas y las volvería a hacer, sobre todo lo que hice a nivel artístico.

Yo te diría que soy la pionera de los divorcios neuquinos. Me separé en el año '56. Y en el '57 -que, comparado con la actualidad, hay un abismo en las costumbres- como yo era menor de edad, el juez autorizó mi depósito en la casa de mis padres. Ese mismo año, cuando el fundador del grupo de teatro Amancay⁴, Nicasio Cavilla Sorondo, tuvo que hacer una obra con el personaje de una chica delicada -(*Ríe mientras aclara:*) yo en aquellos años era una chica delicada- para una obra que se llamaba *Un día de octubre* de un autor francés, Georg Kaiser, mi cuñado, que como buen actor trabajaba allí, Evaristo Giménez, largó mi nombre y me fueron a buscar a la chacra. Y como yo, a pesar de que ya era divorciada, todavía era menor de edad le fueron a preguntar a papá, como se hacía en aquellos años. Era un domingo. Llegaron en un auto, Cavilla, mi cuñado y otros jóvenes. Me hicieron la propuesta. Papi tenía el *hobby* de la carpintería, los domingos, así que estaba en un banco de carpintero:

-Papi, me vienen a buscar para trabajar en el teatro.

-Mira hija, a mí no me gusta pero eres tú la que tiene que elegir.

Así que me vine a Neuquén. Paralelamente, después que me separé reinicié mis estudios y me recibí de maestra (1959). Un avance total por aquellos años porque las divorciadas no eran bien vistas.

Y bueno, en Amancay, en *Un día de octubre* de Georg Kaiser (1957) hice pareja con un señor que yo no conocía. En realidad sí lo conocía, porque ese señor -ese muchacho con el que yo hago pareja en la obra- estuvo en la fiesta de mi casamiento. Me casé el mismo día que mi hermana, y estando en la cabecera de la mesa con mi hermana le pregunté: "Antonia, ¿a aquel rubio que está allá, lo invitaste vos?" "No -me dice- es el primo de Carlos Segovia" -un abogado de Cipolletti. Así que yo, cuando llegué al teatro y me lo presentaron, ya de vista lo conocía. Con ese muchacho, en el año '57, participamos en un festival de teatro en San Carlos de Bariloche donde Amancay fue invitado⁵. Allí debuté con *Un día de octubre*. También participaron otras dos obras de Amancay. Una de ellas, *Luz de gas o La luz que se apaga* de Patrick Hamilton⁶. En realidad, era un festival de teatro dedicado solo a Amancay. Era la semana de Amancay en Bariloche. Y ahí comencé a salir con ese caballero, con el que me casé en el '60, y seguí haciendo teatro y él también. Pero antes, trabajé en *Ha llegado un inspector* de John Priestley; fue un éxito actoral y de taquilla. En el '63 hago mi tercera obra, *Un amante en la ciudad*, de un autor italiano, Ezio D'Errico⁷. Esta tenía un personaje doble. Yo hacía

de mellizas. Me gustó mucho esa obra, me gustó mi trabajo. Era una obra dramático-policial dirigida por José Roque Digiglio. Nuestro director y fundador se llamaba Nicasio, “Cacho”, Arsenio Cavilla Sorondo que luego fue Ministro de Asuntos Sociales de esta provincia⁸.

En esa obra, el personaje principal masculino lo hacía Guillermo [Guillermo Murphy]. Ya estábamos casados. A mí esa obra me encantó muchísimo porque, a pesar de que en aquellos años nuestro director, “Cacho”, no era un director como el de la actualidad que te sugiere cosas. El decía: “Va”, “No va”; en cambio Digiglio marcaba un poco más, él se había formado en Buenos Aires. Cuando “Cacho” Cavilla entró en el gobierno provincial, Digiglio se hizo cargo de la dirección, y con él hicimos *Un amante (...)*.

Ya Amancay, antes de ingresar yo, había hecho una puesta hermosa para Neuquén [*Una libra de carne* de Agustín Cuzzani, 1955]. Actuaban treinta personas o más. No fue fácil, porque no podés faltar porque el teatro es una obligación, una responsabilidad. Reunir a los treinta actores se hacía dificultoso. Yo siempre digo que dejé de hacer teatro para no perder mi libertad. No podés faltar porque no solamente no cumplís sino que es un despropósito dejar parada a la gente, porque tenés un personaje importante. Esta puesta no la hizo Cavilla sino otro director, que había sido director de teatro en la localidad de Rojas, en la provincia de Buenos Aires. Se llamaba Norberto Manzanos. A él lo trasladaron aquí por razones de trabajo.

En cuanto a mi participación, después de hacer *Un día de octubre* (1957) hice *Ha llegado un inspector* de John Priestley, con la dirección de Cavilla Sorondo (1957-58-59). Cuando estábamos haciendo esa obra nos íbamos siempre a tomar un café en lo que se llamaba El Ciervo, al frente de la Catedral. Íbamos ahí y de arriba nos escuchaban. Arriba vivía Jorge, “Tito”, Gueijman. Y en esa época en que estábamos con esa obra llegó Alicia Fernández Rego (1959). Se quedó sorprendida, ella siempre lo cuenta. La verdad es que entre nosotros no había ningún profesional. A esa obra la paseamos por toda la provincia. En ese momento teníamos mucho apoyo del gobierno porque “Cacho” Cavilla era Ministro, así que nos ponían vehículos y nos daban alojamiento. A esta obra la vio toda la provincia, desde los pueblos más grandes a los pueblos más chiquitos.

“Cacho” Cavilla fue Ministro de Asuntos Sociales. En aquel tiempo, el Ministerio de Asuntos Sociales era el Ministerio más importante porque abarcaba Educación, Policía y Sanidad. Su función era múltiple. Fue

Ministro de Economía, nuestro segundo director, Luis Ángel Santagostino (1953). Ah, antes trabajaban con traspunte aunque ya no se usaba cuando yo entré. El traspunte era el Comisario Gral. de la provincia, Héctor Francavilla . Un actor que tuvimos, Ángel Della Valentina, fue Intendente (1963-68). La política, la provincialización, nos llevó a todos nuestros directores⁹.

Hay una obra de la que me olvidé, *Los conquistadores del desierto* (1956)¹⁰. Hoy nos matarían si la hiciéramos porque trata de la “Conquista del desierto”. Y bueno, después vinieron los tiempos en que a Julio A. Roca (*Ríe.*) ni lo nombres. Era sobre Rudecindo Roca, el hermano de aquel.

Con Digiglio hicimos la última obra de envergadura, fue en La Conrado Villegas [actualmente, La Conrado Centro Cultural]. Me acuerdo de que la sala estaba tan llena, vino el Gobernador [Felipe Sapag] y no pudo entrar. Fue una obra de Andrés Lizarraga, un autor paraguayo, *Tres jueces para un largo silencio* (1965)¹¹. Yo tengo un papel muy pequeño ahí pero con él tuve una gran satisfacción. Hacía de Juana Azurduy. (*Ante el reconocimiento de la crítica aclara:*) Sí, y era un personaje pequeño, pequeño, por eso dicen que no hay grandes personajes sino buenas actuaciones¹².

En el '65, como un acto de desesperación para que la actividad teatral continuara, se creó La Comedia Neuquina¹³. Nos juntamos todos a raíz de una idea de mi marido Guillermo Murphy, Alicia Fernández Rego, Norman Portanko, yo y un montón de gente más. Fue con La Comedia Neuquina que hicimos *Tres jueces (...)*. Y La Comedia... era una comedia (*Ríe.*), porque pasamos varios años intentando que fuera un elenco estable. A esta provincia nunca le importó la cultura porque a la gente de teatro siempre nos convocaron para hacer un plan y para hacer una sala teatral, pero cambiaba el Ministro correspondiente y había una nueva convocatoria pero nunca pasó nada. La prueba está en que todavía no tenemos un teatro en una capital de la envergadura de Neuquén. Porque se decía que los actores, a los políticos no les traían votos.

Entre los directores de La Comedia, recuerdo a Alicia Fernández Rego y José Digiglio. Alicia dirigió *Esperando a Rodó* [de Carlos Maggi, 1970]¹⁴. Y José: *¿Cómo querés que te oiga con la canilla abierta?* de Robert Anderson (1969). En esa época había un Café Teatral en uno de los salones que tenía Norman Portanko sobre la Diagonal Alvear¹⁵. En *Humor absurdo* trabajé yo (1972)¹⁶. Eso estuvo muy lindo pero tampoco duró.

Una de las obras de envergadura de Amancay, aunque ya en su etapa de integración en La Comedia Neuquina, fue *Tres jueces (...)* con la dirección de Digiglio (1965). Ya Amancay había tenido, años anteriores, un director invitado. Enrique Rimas se llamaba. Amancay trajo a Mecha Ortiz, un mes acá (1956). En ese tiempo en que ella vivió acá, se hizo una obra. Se trata de *Frenesí* de Tennessee Williams. A veces ella viajaba. Fue con ese director.

Amancay tuvo dos directores invitados. Del otro no me acuerdo. De Enrique Rimas sí, porque lo conocí y porque también conocí a Mecha Ortiz. O sea que esto de invitar a directores de afuera ya era una costumbre para cuando los del Teatro del Bajo trajeron a Víctor Mayol, porque esto ya se había hecho en Amancay. Después volvimos a invitar a otro director, Juan J. Ross, porque nos quedamos sin director ya que todos nuestros directores estaban dedicados a la política. Invitamos a ese director e hicimos unas obras cortas. Mi marido y yo participamos en una de los hermanos Álvarez Quinteros, *Lo que tú quieras* [de Serafín y Joaquín Álvarez Quinteros, 1965]. Otras de las obras que él dirigió, *La voz* de Carl Erik Soya y *El fin del comienzo* de Sean O'Casey, ese mismo año. Pero estas obras no nos engancharon para nada por más que tuvo éxito de público; no nos satisfizo a nosotros, el trabajo. Y así fue que esa lucecita del teatro de Amancay, que había durado tantos años, se fue apagando lentamente, y algunos de sus integrantes fueron a formar parte de otros grupos. Esto ya fue a partir del '65. Ah, me olvidé de nombrar otra obra de Amancay, en la que yo no trabajé, que se llamó *Los expedientes* de Marco Denevi (1960)¹⁷. A esta la dirigió un tal Alfredo Sadhi, que venía del radioteatro. Y no sé si me estoy olvidando de alguna otra. (*Pausa.*)

Yo te voy a contar una anécdota que viene desde un poco más atrás para que veas lo que hace la pasión y el amor por hacer teatro, por tener un ámbito donde desarrollarlo. Hace muchos años funcionaba, donde está La Conrado [Yrigoyen 138, Neuquén capital], una Cooperadora que se llamaba Cooperadora "Conrado Villegas". ¿Tú sabes qué hacía esa Cooperadora? Esa Cooperadora -y te hablo de cuando yo era chiquita- la crearon unos notables de aquí, de la ciudad. ¿Y cuál fue su función? Que los niños de la periferia fueran a comer. Tenía dos consultorios externos: uno, de medicina general, y otro, odontológico. Así funcionó. Luego el gobierno nacional le dio a las escuelas primarias, una partida para comedor escolar. Entonces, ya como comedor escolar no funcionaba. Quedó eso medio abandonado. Funcionaban nada más que los consultorios. Allí fue la

primera vez que me revisaron la boca. Yo era chiquita, iba a cuarto o quinto grado. Eso quedó abandonado. Pasaron los años, y un día -una noche, porque los actores viven de noche- estaban todos los integrantes de Amancay ahí y a alguien se le ocurrió: “Por qué no nos asociamos a la ‘Conrado Villegas’ y vamos a la asamblea”. Nos quedamos con eso. Nos hallamos todos juntos cuando se hizo la asamblea, se armó una comisión integrada por actores, entonces ¿qué hicimos con La Conrado que estaba abandonada y tenía unos bancos, blancos, descascarados? Compramos sillas, a algunos bancos los rescatamos, y le hicimos un escenario. ¡El primer escenario! Todo para nosotros. Después, en el año '54, año del Libertador General San Martín, a “Cacho” Cavilla se le ocurrió hacer algo de acá, con temática neuquina, entonces adaptó para el teatro, una obra de don Gregorio Álvarez, *Pehuen Mapu*¹⁸. En la obra se baila el *choique purrún*¹⁹. “Cacho” todavía no era Ministro pero tenía muchas relaciones con gente de teatro en Buenos Aires. ¿Qué hizo? Para Amancay trajo los cuatro primeros bailarines del Teatro Colón e hicieron el *choique purrún*, orientados por don Gregorio Álvarez quien les enseñó la danza²⁰. ¡Mirá las cosas que hicieron! Todo eso lo sostenía económicamente Amancay. Yo en esa época no estaba en el grupo. Ellos, al inicio ensayaban en el Club Independiente, sobre calle C. H. Rodríguez primera cuadra. Se ensayaba en el Club y se ponían las obras en el Cine-Teatro Español (Av. Argentina 251)²¹. Después, en la década del '50, empezaron a ensayar en La Conrado. Cuando yo entré (1957) ensayábamos ahí, y como espectadora he visto obras ahí.

Diez años después de mi inicio en Amancay, ya en el '67, el Consejo Provincial de Educación, a través de la Secretaría Gral., armó un curso de títeres²² en el que se inscribió mucha gente. Éramos ciento cincuenta. Se hizo en el Comando, Av. Argentina al 600. Yo hablo esto y a mí me parece que fue hace un siglo, porque hacer un curso de títeres en el Comando ¿te imaginás? Había mucha gente. Al final del curso nos preguntaron sobre quiénes queríamos ser calificados. Yo me dije: “¡No! Si yo lo hice para aprender”, pero de pronto contesté que sí. Y, sorpresa, me llamaron. Seleccionaron a diez docentes. La mayoría, mujeres. Éramos casi todas, maestras. Nos convocaron al Consejo y nos dijeron que la provincia tenía interés en crear la Escuela de Títeres. Porque la Sra. Teresa Arriagada de Valero, que era la Secretaría Técnica del Consejo Provincial de Educación, había ido a Tucumán y había venido enloquecida con la Escuela de Títeres²³. Entonces, nos convocó a las diez y nos dijo que había

interés en crear la Escuela para lo que había que hacer un curso intensivo de títeres. Lo hicimos. De las diez quedamos cuatro: Leonor Deraco, Susana Bacci de Arbert, Beatriz Neira y yo. Esas cuatro fuimos las que en ese momento estuvimos trabajando casi un año con un director y su mujer, que eran Alcides Moreno y Cecilia Andrés²⁴. Ellos eran de Rosario. Después, él creó la Escuela Nacional de Títeres de Rosario. Luego se fue a España. Allí murió.

Yo, a la mañana, estaba en la escuela primaria; a la tarde, hacía el curso de títeres, y a la noche, teatro. ¡Cosa de locos! No estoy arrepentida. ¡Fue tan hermoso! Y el 2 de mayo de 1968, estando como Secretario de la Comisión Provincial de Cultura el Sr. Emilio Saraco²⁵, se inauguró la Escuela Provincial de Títeres. ¡Oh, no había dónde funcionar! Entonces vino esto que lo saben hasta las piedras: Leonor Deraco tenía un gallinero y lo habilitamos. Ahí empezó a funcionar la Escuela, en la calle Linares, a dos cuadras de la Ruta 22.

Mirá lo que se hace por amor al teatro. Aquello había sido un gallinero, tan impregnado a ese olor de alimento balanceado, asqueroso. Lo encalamos. Lo forramos con arpillera. El piso era de tierra. Quedó hermoso el lugar. Ahí se inauguró la Escuela Provincial de Títeres. Y estuvimos años trabajando duro porque teníamos que hacer tres obras anuales. Nosotras éramos docentes integrantes del elenco de la escuela. Éramos tres manipuladoras: Leonor Deraco, Susana Bacci y yo, con el primer teatro nuestro, Títeres de la Luna. La otra integrante, Beatriz Neira, tenía una especialidad en niños con discapacidad. A los dos o tres años ella se fue de Neuquén y quedamos nosotras tres.

La Escuela fue creada el 02/05/1968. ¿Y cuál era la función nuestra? Formar un grupo estable capacitado en la faz pedagógica y artística. Nuestra función era doble. Así que nos dedicamos como nueve meses a ensayar tres obras, que para nosotras fueron como nueve porque teníamos eventualmente que suplir a las demás. Fue duro pero nos resultó muchísimo porque de esa manera nos podíamos suplir en el caso de que alguna no pudiera viajar. Todo era sostenido por la provincia. Ya éramos empleadas provinciales, las tres. Paralelamente se estudiaba la parte didáctica, pedagógica.

Después vino otra etapa, cuando nos prestaron otra casa, en la esquina de Independencia y Tucumán, donde había una prefabricada. Luego, la provincia comenzó a alquilar una casa. La primera fue en la calle Brown al 200, al lado de la actual confitería de la esquina de Carlos H.

Rodríguez. Después, en la misma cuadra pero en la vereda del frente. Después nos alquilaron otra casa, en la calle Elordi 348, y ahí empecé yo mi etapa de reconstrucción (*Rie.*) pidiendo permiso a los dueños -la familia Luján- y pidiendo ayuda económica a Dios y María Santísima. Porque, para pedir para la Escuela sacaba coraje no sé de dónde. Ahí, en ese lugar, hice tirar una pared, logré un salón y puse iluminación. En esa época había un Ministro famoso, el Ing. Silvio Tosello. Le pedí audiencia, me aguanté días y días esperando que me atendiera. Cada día volvía desesperanzada hasta que me atendió. Logré el objetivo: que los gastos de la remodelación los asumiera la provincia. Fue una ayuda muy valiosa para la escuela.

Esa construcción nos permitió tener un poco de perspectiva para poder hacer montajes. Recibíamos a las escuelas, grado por grado. Entraban sesenta y cinco niños muy apretaditos. Por esa época hicimos un espectáculo para la escuela secundaria, ya estaba “Kique” [Luis Alberto Sánchez Vera]²⁶ con nosotros. También teníamos una sala donde se dictaban cursos para niños, adolescentes y maestros, en esa casa de la calle Elordi 348. Se trabajaba mucho. Y ahí, se me ocurrió hacer Teatro Negro. ¿Vos sabés que el Teatro Negro es con luz blanca, no luz negra? Todo está oscuro pero la luz es blanca, de modo que tú si te sales de ese lugar determinado no aparecés, no te ven. Con la luz negra, con tal de poner una tela o papel refractario es más fácil, en cambio con la luz blanca hay un determinado ámbito de luz. Pero a eso no lo podíamos armar y desarmar todos los días así que lo instalamos en una de las habitaciones. Esa técnica fue un éxito. El Teatro Negro es una de las técnicas del teatro de títeres, que yo había visto en Praga y me gustó²⁷.

Siempre cuando estoy viendo algún trabajo en títeres, trato de fijarme en lo técnico, amén del contenido. Mirá, de todas las cosas que vi, vi una el año pasado en el Lido de París. Todavía no puedo saber cómo es. ¡Magnífico! No sé cómo pudo haberlo hecho. Me rompo la cabeza pensando. En cuanto al Teatro Negro, no había mucha bibliografía en aquellos años, pero el ver nos sirvió aunque nos llevó mucho tiempo hacerlo porque en el teatro de luz negra se trabaja con volúmenes. Entonces ¿qué hice?, mezclé la luz negra con las blancas para manipular volúmenes y planos. Fue muy lindo ese trabajo aunque, tal vez, no tenía una unidad estética. ¿En cuanto al operador de luces? Las luces se encienden y se apagan cuando se termina la obra. ¿Sabés qué pasa? Lo que cuesta es formar el campo, y si el actor sale de ese campo se borra todo. *(Su cuidadosa explicación sobre el efecto de la luz en el espacio escénico)*

se hizo sobre una bandeja en la que se encontraban nuestras tazas de té.) Entonces, se forma en todo el espacio un haz de luz que se cruza con el otro. Y en ese cruce se trabaja. Si vos te salís de ahí, perdiste. En cambio con la luz negra, no. Vos podés moverte por todo el espacio, porque se trabaja con lo plano no con el volumen.

Ese trabajo consistió en una serie de *sketches*. Yo soy muy mala para iluminar, pero sí sabía lo que quería. Sí. Nos costó. Nos costó, pero hubo satisfacciones bárbaras. Aunque como titiritera tuve una carrera frustrada por ocuparme de la dirección de la Escuela. Y como dramaturga, escribí poco. A Finzi le gustó *Mi amigo Michay* (1970-71), pero a mí me gusta más *Historia de perros* (1994). *Mi amigo Michay* sacó un premio en la provincia de Santa Fe (1977)²⁸. Técnicamente y por su contenido, me gusta más *Historia de perros*.

Por mi dedicación a los títeres, en un tiempo cuando venían titiriteros ambulantes, me llamaban, de la Municipalidad o de donde sea, para que les diera mi opinión sobre los titiriteros. Yo tenía un fichero con todos los titiriteros de Argentina. Porque a veces, algunos dicen: “Che, agarramos los títeres y nos vamos de vacaciones”. Y eso es terrible. Por eso me consultaban, para saber quiénes eran y no aceptar cualquier cosa. Porque el títere es un elemento teatral y es más difícil que ser actor. Yo he hecho las dos cosas, pero con el títere vos tenés que establecer una simbiosis entre el objeto y vos, a través de un canal conductor que es el brazo.

Mirá, una vez llamé a una chica jovencita que está desaparecida, Alicia Pifarré²⁹, que iba conmigo en el auto cuando nos secuestraron durante la Dictadura militar. Ella venía del teatro. Había sido alumna de Alicia Fernández Rego, en el teatro El Grillo. Tengo muchos alumnos de títeres. Entre ellos, Dardo Sánchez, mi hijo actoral, manipulador de títeres. Bueno, Alicia Pifarré estaba con un muñeco. Tenía que decir “Sí”. El muñeco, estático. La que decía “Sí” era ella. No había transmisión al muñeco. ¡Y a eso hay que lograrlo! Olvidarte de vos y disociar absolutamente. Bueno, y así pasa con todos los manipuladores. También le enseñé a Jorge Onofri, claro que después él se superó³⁰. En cuanto a Dardo Sánchez -te cuento- se salvó del servicio militar y no sabía qué hacer. Era amigo de mi sobrina. Un día llegó al lugar donde funcionaba la Escuela de Títeres. Había tenido un accidente junto con mi sobrina y su novio, y en el choque él se había mordido y cortado la lengua. Entonces le dije a Dardo:

-¿Y vos, qué vas a hacer ahora?

-No sé.

-¿No querés hacer algo con títeres?

-Ay, no sé, me gustaría.

-Bueno, si vos querés (*Aclara que era durante las vacaciones.*), vamos de dos a cinco de la tarde todos los días. Yo te enseño.

Fueron los primeros pasos de Dardo. Creció tanto que siento orgullo por su trayectoria. Como titiritera me siento frustrada porque la parte administrativa de la Escuela fue creciendo y me quedé con la dirección de la Escuela y de su elenco. Pero a mí, lo que me gustaba era manipular, interpretar. La Escuela lleva mi nombre a solicitud de los profesores, como una forma de reconocimiento. Lloré, no sabés cómo. Incluso cuando dejé la Escuela, todos los días lloraba. Yo tengo guardadas todas las notas que me dejaban los chicos.

(*Fumó un cigarrillo mientras nos alejamos del tema de la entrevista.*)

Sí, es una suerte poder trabajar en lo que a uno le gusta. Ya eso es un gran beneficio. No todos pueden hacerlo. Hay gente que hace cosas que son horribles pero las tiene que hacer por necesidad. (*Pausa.*)

Yo estudié dos años en la Escuela de Bellas Artes. Por ejemplo, “Beto” [Dagoberto Mansilla] fue compañero de teatro y profesor mío. Aprendí cosas muy interesantes con “Beto” [1980, *El principito* de Saint Exupèry]³¹. Luego él estuvo muy motivado haciendo el curso con Salvador Amore en el Teatro del Bajo (1982-83). El Teatro del Bajo se formó con lo que había quedado de algunos grupos. Hablo sobre todo de los *alma mater* del Teatro del Bajo. Entre ellos, Raúl Toscani, que venía del grupo de Alicia Fernández Rego: el Lope de Vega. Cecilia Arcucci que venía de un grupo de extensión de la Escuela de Bellas Artes, con Héctor Falabella. Y “Beto”, que era un hombre de teatro³².

Los del Teatro del Bajo convocaron a toda la gente de teatro. Mi marido y yo fuimos a la reunión. Y mi marido dijo: “Bueno, podemos apoyar con la cuota; en cambio, trabajar, por ahora no podemos”. Y así fue como entramos en la Cooperativa El Establo, como socios. Pasó un tiempo. Se hizo *Trescientos millones* (1982) donde trabajaron todos los que ya venían formados de otros grupos. Y después hicieron otro intento en el que mi marido hizo la asistencia de dirección con la dirección de Víctor Mayol: *Historia tendenciosa*, adaptación de *Historia tendenciosa de la clase media argentina* de Ricardo Monti, en 1984. Yo ni pisaba porque no

podía, la Escuela de Títeres me absorbía mucho tiempo. En la Escuela entré en el '68. El cargo que teníamos era como de secretarias. La responsable de la parte técnica era Susana Bacci. Leonor Deraco se ocupaba de la parte administrativa, era la que sabía exponer. Yo, exponer, nunca supe como ella. ¿La conocés a Leonor? Yo estaba a cargo de la parte artística de la Escuela. Después llegó un momento en que nos cambiaron de cargo y de categoría, nos pusieron en la categoría de secundario-artístico. Cuando nos convocó la señora Azucena Gutiérrez, Secretaria General de la parte secundaria, nos dijo que teníamos que definir la dirección. Las chicas me eligieron a mí. Así que por eso yo no podía hacerme cargo de ninguna función en el Teatro del Bajo, hasta que un día el “enano facista” -como le decíamos a Raúl Toscani- que es un excelente actor, me convocó. En ese tiempo ya se había ido Salvador Amore (1984) y estaban sin un objetivo fijo, pero tenían un apremio por hacer algo. Entonces me llamaron. Y yo soy una inconsciente porque dije que sí, porque no tenía tiempo. Estuve al borde del *surmenage*. La escuela primaria, que no la iba a dejar porque tenía mucha antigüedad; la Escuela de Títeres y el Teatro del Bajo. ¡El teatro absorbe mucho tiempo!

En esa época estaban en banda todos, y estaba en ebullición el proyecto de convocar a Víctor Mayol. Hicimos un espectáculo para niños. Me dijeron: “Vos podés dirigir”. “No. No tengo tiempo”, les dije. “Sí. Dale, flaca”. Finalmente, mi sí fácil. Elegimos una obra de Adela Vettier y Nela Grisolia, *¿Alguien sabe qué hora es?* (1984). ¿De qué actores dispongo? Vos sabés que en un grupo grande, los hay y no los hay. Me tocaron los que no los hay. ¡Era duro para mí! Porque parte del grupo estaba reservándose para otro proyecto, se suponía que Mayol venía en un mes. Yo me puse a hacer el trabajo expresivo con los chicos. Algunos eran teóricos del teatro, pero eran un “palo”. Tuve que hacerles hacer tantos ejercicios, tantos ejercicios porque no avanzaban. Y los otros andaban por ahí, mirando. Pero les llegó una carta de Mayol -o habló por teléfono, no sé- diciendo que no iba a poder venir en dos meses. ¿Sabés qué pasó? Todos quisieron trabajar, y entonces trabajé con las primeras figuras³³. Me salió preciosa la obra. Fue la única vez que el Teatro del Bajo sacó algún dinero. Teníamos llenos todos los domingos. ¡Precioso! ¡Muy lindo! Entre ellos estaban Raúl Toscani, una chica de Cipolletti que era excelente, “Marita” Badillo, que después trabajó en *La celebración* [1984, dirección de V. Mayol]. Cecilia Arcucci no estaba en la obra. No había muchos espectáculos para niños en

esa época. Era una novedad en el Teatro del Bajo, la primera vez con un espectáculo para niños³⁴.

Bueno, un día voy al ensayo, ya con el grupo “A”, seis de la tarde - yo salía corriendo de la Escuela de Títeres, sin merendar- pero no estaban todos. ¿Qué pasó? Fueron a buscar a Mayol. Me dije: “Con uno que vaya. ¡Por qué se fueron todos!” Se habían ido los principales, cuatro de ellos. Mayol venía en avión. Cuando llegó yo estaba ensayando una parte de la obra. Se acercó, me lo presentaron y al otro día vino, vio el ensayo y me dijo: “¡Muy bien. Muy bien!” “Gracias” le dije y seguí. Yo estaba muy enojada porque a partir de entonces faltaban a los ensayos, pero un día los agarré y les dije:

Ustedes, que siempre hablan de que Argentina está colonizada porque los extranjeros son esto, porque son lo otro. ¡Ustedes también están colonizados! Están colonizados por uno que viene de afuera. Total, yo soy la “maestría” del barrio que está haciendo teatro. ¡No me respetan!

Me puse furiosa, furiosa. (*Ríe.*) Pero no tenía la culpa Mayol sino ellos, por sus conductas. A los pocos días comenzamos a tener reuniones con Mayol. Y él, aunque el grupo tenía varias obras en mente, propuso hacer primero un año de actividad expresiva con algunas personas de su relación en Buenos Aires, entre ellos Enrique Dacal, Eduardo Segal y Santiago Elder. ¡Personas maravillosas! Y así se hizo. ¡Nos costó! ¡Nos costó!

Bueno, se hizo la actividad expresiva y a mí me encantó hacer eso porque era como ir sacando lo que uno tiene y que desconoce. También recibimos formación en escenografía, música -más bien, expresión musical-, maquillaje... ¡Y pelucas y sombreros! Se hicieron unas cosas maravillosas. ¡Santiago Elder era el de los sombreros! Todos esos estaban en este curso de un año, que fue muy rico. Posteriormente se hizo *La casa de Bernarda Alba* (1986). Se eligió el elenco. Expresivamente ya estábamos muy bien porque habíamos tenido un entrenamiento intenso. Todos los días, todos los días, todos los días.

Así que Mayol tomó un elenco que ya tenía su experiencia teatral, sumado a esa actividad expresiva que nos enriqueció. Además, *La casa de Bernarda Alba* tiene un lenguaje tan hermoso y tiene tantas posibilidades de adaptación que él aprovechó y empezó a hacer su propuesta. Sí, sacó algunas cosas y las fue reemplazando por otras. Es la obra que ahora está haciendo José María Muscari en Buenos Aires, que yo quería ir a ver y no

pude. Con este director, la gente va, aplaude y se ríe, se ríe. Muscari es un genio. ¡Cómo puede hacer una obra dramática así!

Cuando Mayol llegó [en 1986, después de su regreso a Buenos Aires], nosotros ya teníamos *La casa de Bernarda Alba* bastante avanzada con la dirección de Fernando Aragón. (Ríe.) Pero de eso no quedó nada, nada. Yo tenía mucha discusión con Mayol, aunque mucho respeto. A mí me parece -desde lo poco que sé y más que nada desde lo que siento- que el teatro, sin perder su función artística y creativa, tiene que tener un lenguaje decodificado. Y hay cosas que la posmodernidad no hace decodificable. Porque, como actriz, quiero que el teatro se multiplique y que haya mucha más gente que mire teatro en Neuquén. Como le decía a Mayol: “Yo no quiero que hagas *De la casa al palacete, bien casado y con billetes*. ¡No! Porque ese no sería mi estilo y -te diría- no es lo que nos corresponde. Pero con cosas retorcidas que la gente no decodifica, ahuyentamos a la gente.

Yo no puedo hablar con profundidad de esto, porque fueron solo dos puestas en las que participé. *La celebración* fue un trabajo creativo sensacional, pero hubo mucha gente que se levantaba y se iba de la sala. Primero, que era ese teatro que te enfrenta, que te sacude; que es lindo, pero hay gente que no lo tolera³⁵. A mí no me gusta el teatro complaciente. ¡Me parece asqueroso! Igual que los títeres complacientes, a los que les hacen decir cosas reiterativas para los chicos. No, no, no. ¡No! Pero, a mí, como actriz, me encantó hacer ese trabajo con Mayol, el método de la ruta sin fin. Porque en la ruta sin fin, Margarita, Mayol te pedía que traigas el texto aprendido y te ponía a trabajar, sin decirte nada de la obra, como te lo diría un análisis de mesa en las puestas que yo hacía con Amancay. ¡No! Nada de eso. Entonces, lo que vos *a priori* sentiste sobre el personaje, el método lo construye. Y eso, para mí, fue muy enriquecedor. Fue muy enriquecedor porque me enseñó a conocerme en mis propias posibilidades y en mi relación con el otro, que era distinta cada vez que el otro hacía otra cosa y yo, otra cosa nueva. ¡Es maravilloso el método! A mí me encantó. Además, yo venía de algo diferente. Bueno, todos veníamos de algo diferente. Y lo interesante de ese método es que la relación con el otro, a la larga, fluye. Es maravilloso. Yo, con Mayol me peleaba mucho por otras cosas pero esto se lo agradezco. Se lo agradezco y no me lo voy a olvidar nunca en la vida porque enseñó, me enseñó a descubrir en mí, cosas que yo no creía poder hacer.

Fijate. Te voy a contar un detalle, porque las dos obras en general tratan de una madre represora con sus hijas. Y en ese proceso que hacíamos, mi personaje tenía una especie de celos con una de sus hermanas y en ese juego de ella diciéndome cosas y yo contestándole, algunas escenas eran medio agresivas, entonces “Marita” Badillo, que era muy buena actriz, en algún momento no sé qué me dice -ella tenía mucho pecho- y yo reacciono, voy hacia ella y le agarro los pechos. Me salió, me dejé llevar. Y esa escena quedó luego en la obra. Pero eso, a mí jamás se me hubiera ocurrido. ¡Cómo le voy a hacer eso! (*Ríe.*) Me acuerdo de que, cuando vieron la obra, en una reunión de mujeres se dijo: “¿Te das cuenta? ¡La Alicia Murphy tocándole las tetas!” Y eso no lo puso Mayol, eso salió de mí. Y así como esta experiencia, hubo otras que ahora no recuerdo. Y las chicas, mis compañeras, también las tienen. En ese entrenamiento, uno va conociendo al otro y con algunos uno tiene mucho *feeling*. Por ejemplo, yo tenía mucho *feeling* con Cecilia Lizasoain, porque la conocía de años, y porque trabajamos mucho, antes. Trabajé con ella en El Grillo. También tenía mucho *feeling* con “Marita” Badillo y con Cecilia Arcucci.

Con Mayol tenía muchas discusiones porque él se había puesto muy exigente con los horarios. Yo salía a las 18 hs. de la Escuela de Títeres y me iba a ensayar con Mayol. Pero un día, como yo era la directora de la Escuela de Títeres, me mandó a llamar el Presidente del Consejo de Educación. Salí de esa reunión a las 19 hs. y llegué a las 19.15 hs. al ensayo. Pero Mayol por las llegadas tardes te bajaba puntos, aunque no actuaba de igual manera con otras de las integrantes del grupo, especialmente con dos de ellas. Eso no me gustó de él como director. Él no podía hacer eso. Y se lo dije, que eso no era justo. Eso, por un lado, y, por otro lado, aunque se estila en este ambiente, el hecho de su enamoramiento con alguien del grupo, lo resintió. Y había cosas antes las que él cerraba los ojos, no veía, demostraba parcialidad.

Pero -ya te dije- yo a Mayol le agradezco que me haya enseñado a descubrirme. La única persona a la que le gustaba cómo yo actuaba era a Alejandro Finzi. (*Ríe.*) Siempre. Siempre. Ah, Mayol tenía una cosa muy linda: todas las noches -me acuerdo de que a veces eran como las tres de la mañana- teníamos que hacer el diario de clases, el análisis del ensayo. Mirá, yo estuve al borde del estrés. Él analizaba la actuación de cada uno. ¡Muy interesante!

-Bueno, de vos, qué voy a decir, si vos sos una histriónica -me decía.

-Mirá, escuchame. Estoy harta de que me digas eso. Yo quiero que me digas cómo estuve, dónde fallo.

-¡Pero si sos una histriónica!

Si vos buscás en el diccionario “histriónica”, es feo³⁶. No es lindo para una actriz. ¿Vos, qué entendés por “histriónica”? (*Pausa.*) Pero yo quería que me analizara, y me ponía loca. Me he peleado mucho con Mayol. Yo soy frontal. Y la otra discusión grande que tuvimos fue con “Mariloli” Duarte. Ella, yo y otro más, nos oponíamos, sugeríamos, no nos gustaba que la abuela de *La casa de Bernarda Alba*, fuera hecha por un actor [Luis Giustincich]. Después, leyendo el análisis que hace de esa puesta, Finzi³⁷, lo entendí un poco más; pero, en principio, a mí no me gustó. “Pero vos, (*Refiriéndose a Mariloli Duarte.*) qué clase de universitaria sos que no entendés esto” -decía Mayol. (*Ríe.*) De todos modos, no se notaba que ese personaje era realizado por un varón. No. Pero a mucha gente no le gustaba. Y era eso lo que Mayol buscaba, un efecto en el espectador. Él buscaba cachetear al público, y yo estaba en contra de eso porque lo ahuyentás, porque yo quiero que mi provincia ame el teatro. Bueno, pienso que este tipo de planteos se pueden hacer donde hay un público masivo para el teatro, pero en pueblos como el nuestro, y en esa época...! Ahora no sé, porque no estoy en el ambiente teatral, no sé si la gente acude al teatro. Sí sé que hay muchos grupos. Y eso es bueno, me encanta.

Mayol, en sus inicios, acá, se pudo florear porque tenía actores de primera...

En resumidas cuentas, yo, como actriz, como persona de teatro, quiero que mi tarea cambie esta sociedad, solamente en el hecho de que la gente acuda al teatro, que el teatro no la espante pegándole cachetadas; no darle cosas que no pueda decodificar. No quiero hacer teatro de elite. Me niego. Bueno, ahora no voy a hacer teatro, lamentablemente, porque -ya te dije- la libertad prefiero. Pero no quiero hacer teatro para una elite. Yo quiero que se haga teatro de manera tal que sea un teatro “fino”, decodificable, que penetre en la masa pero no haciendo cosas grotescas, ni tampoco que la ahuyente, pegarle así como se le pegaba en *La celebración*. Cuando la gente entraba al teatro ya veía la escoria del pueblo. Prostitutas, pordioseros, vendedores -de todo lo que es el pueblo “bajo”- estaba pululando por la escena. Entonces, la gente estaba entrando y estos personajes le hacían algunos gestos. A mucha

gente, eso le cayó mal. No sé si eso fue conveniente para nuestro público. Mayol decía: “Con el teatro debemos conmocionar” Porque él estaba en contra del teatro aristotélico. Él decía que había que terminar con la “emoción” y seguir el camino de la “conmoción”. Pero de ahí a que hagas cosas agresivas para la gente, ¡no! Yo me niego. Aunque a mí me encantaba hacerlo, Margarita, desde el punto de vista de la interpretación actoral. Claro que me encantó, pero no es lo que pretendo cuando digo que el teatro tiene que accionar en la sociedad, en esta sociedad nuestra. Ahora bien, en Buenos Aires, no importa porque tenés miles de personas que te van a ver. Esa era mi gran diferencia con Mayol y con algunos de los del grupo, que estaban recontra mayolistas. Yo no. No porque él sea de Buenos Aires y me hable de Jerzy Grotowski, no voy a seguir pensando lo que pienso. (Pausa.) He trabajado con muchos directores. Mayol, para mí, fue el más innovador. (Pausa)

En el año '77, a un año de la Dictadura, una compañera mía que yo quise mucho y que murió -la quería como a una hermana- “Mary” Rufino, me dijo: “Vos sabés, Alicia me convocó para ir con El Grillo por América”. “Qué divino. ¡Cómo me encantaría ir!” le contesté y se lo dije a Alicia, y Alicia chocha, porque ella me adora. Pero yo tenía mi marido y tres hijas. En realidad, hice todo lo que hice porque mi marido me apoyó muchísimo, igual que a ella, Kune Grimberg. Además, eran muy amigos ellos dos. Entonces le dije:

Mirá Guille. ¿Sabés que se van las chicas por América? ¿No sabés cómo me gustaría ir!

-Andá.

-¿Pero, las chicas? (Refiriéndose a sus hijas.)

-Por las chicas, no te preocupés.

Ah, mi marido, hasta el último momento fue novio, marido y amante. Y fui en la gira, en 1977. Hicimos una obra que es de la autoría de Alicia, *Tía Alicia cuenta cuentos*. Fue una obra que ella le cambió el nombre para ir de gira: *Tía juega-Cuentos se necesita*. Ella es la tía y nosotras las sobrinas³⁸. A esa obra le agregamos títeres, con “Mary” que también era de la Escuela de Títeres. Cuando “Mary” llegó acá, hace años de esto, la hice entrar en la Escuela y le enseñé sobre los títeres. Y salimos de gira por Perú, Ecuador, Colombia y Venezuela.

Ya antes había participado en otra obra con la dirección de Alicia, *El amasijo* de Osvaldo Dragún (1970). Eran tres personajes. Una obra que no tuvo éxito. A la gente que la vio le encantó. Participaban mi marido, mi

cuñado, que era muy buen actor (*Refiriéndose a Evaristo Giménez.*), y yo. Eso ya fue con la Comedia Neuquina. Ensayábamos en La Conrado. Fuimos a Chile con esa obra, a Osorno. Y con un chico que se llamaba Jorge Capellán, que fue alumno de Alicia. Luego hice con ella, en El Lope de Vega, *Pelo de Zanahoria* de Jules Renard (1985). Ella no nombra nunca esa obra. En realidad es un cuento, adaptado³⁹.

Bueno, lo último que hice, y que lamentablemente no pude seguir haciéndolo, fue mi segunda versión de Teatro Negro, en 1994, para la cual alquilé un depósito, y convoqué a Luis Giustincich, a Silvia Echavarrí, a mi hija “Vicky” [María Victoria Murphy] y a Santiago Nogueira⁴⁰. Nos llevó tiempo hacer todos los muñecos y preparar el campo lumínico con un terciopelo que me había dejado “Tito” Gueijman, con el cual también trabajé. Con todo eso nos metimos en ese garaje alquilado y estuvimos trabajando nueve o diez meses hasta que salió, con textos que yo hice. Eran tres *sketches* cortos⁴¹. Toda la temática mía gira en torno a la amistad, la solidaridad. En cuanto a la obra principal, trata la historia de una gata, Pascualina. Bueno, la obra la hice en recuerdo de Pascualina, la gata que tantos años durmió sobre los libros de Siringa⁴². La obra se titula *Adiós, Pascualina, adiós* (1994). La tengo escrita. Son todos muñecos que se manejan desde atrás. Bueno, la cuestión es que Pascualina está durmiendo, como siempre arriba de los libros, y por ahí se levanta y los libros se abren. Los libros están huecos, y de cada uno sale su personaje respectivo y dialoga con los demás. Cuando la gatita muere aparece, en luz negra, el planeta con el Principito encendiendo y apagando una estrella. Entonces el Principito mira hacia abajo, hace así (*Gesticula.*) y se la lleva. Después, la misma Pascualina se convierte en un personaje de un libro. A mí me gustó mucho eso. Recuperé lo que invertí. Ese trabajo fue muy lindo. Lo tiene Luis. Y no sé por qué no lo reponemos. Sería un éxito nuevamente. Eso fue después de jubilarme. A esa obra la tengo registrada.

Al final, en este recorrido por los directores de teatro, quien más me impactó fue Mayol⁴³. Ahora, ¿vos conocés el proyecto del Teatro del Bajo? Vos no sabés, Margarita. Yo te voy a decir. En el fondo, Mayol le hizo un daño enorme al Teatro del Bajo. Mayol quería hacer de ciertas personas, “profesionales”, que se dedicaran nada más que a eso. ¿Lo sabías? Bueno, eso provocó el hundimiento del grupo. Nos separó. Nos perjudicó. ¿Cómo voy a dejar yo, a dos años de jubilarme, la escuela? Luis Giustincich dejó su trabajo de viajante de Arcor -decí que después se metió en la Escuela de Bellas Artes.

Nosotros podríamos estar todavía ahí, haciendo maravillas con el nivel que habíamos alcanzado. ¡Pero la propuesta de Mayol era difícil de sostener! Eso lo puede hacer en Buenos Aires. Así que en el fondo, el Teatro del Bajo murió por Víctor Mayol. No obstante, desde el plano personal, Mayol logró en mí una transformación actoral muy rica. Su paso por mi vida significó un gran enriquecimiento que jamás olvidaré.

NOTAS

¹ Entrevista realizada el 9 de noviembre de 2013, con 3 hs. de grabación. Los datos entre paréntesis y corchetes así como las notas al pie fueron agregados por la entrevistadora, M. Garrido. Gran parte de la información que se adjunta en notas fueron extraídas del archivo gráfico gentilmente ofrecido por Alicia Figueira de Murphy. (*Alicia Murphy es su nombre artístico.*)

² Señalamos algunas de sus huellas en el teatro de Neuquén:

1957: *Un día de octubre* de Georg Kaiser, dirección de Mario Legan, con el Conjunto Vocacional Amancay.

1957-58-59: *Ha llegado un inspector* de John Priestley, dirección de Nicasio Cavilla Sorondo, con Amancay. Además de Neuquén capital, la obra sale de gira por otras ciudades de la provincia: Chos Malal, San Martín de los Andes, Junín de los Andes, Centenario, Zapala.

1958: Obtiene su título de Maestra Normal Nacional.

1961-76: Secretaria de la Escuela Provincial de Bellas Artes.

1963: *Un amante en la ciudad* de Ezio D'Errico, dirección de José R. Digiglio, con Amancay.

1965: *Lo que tú quieras* de Serafín y Joaquín Álvarez Quinteros, dirección de Juan J. Ross, con Amancay.

---- : *La voz* de Carl Erik Soya, dirección de Juan J. Ross.

---- : *Tres jueces para un largo silencio* de Andrés Lizarraga, dirección de José Digiglio, con La Comedia Neuquina. La obra se presenta en la Muestra de Teatro del Neuquén organizada por la Comisión Provincial de Cultura, del 17 de septiembre al 2 de octubre de 1965. Entre los miembros de esa Comisión figuran Emilio Saraco, Marcelo Berbel y Ángel Della Valentina.

---- : *La rosa azul* de Eduardo Borrás, dirección de Alicia Fernández Rego, con el grupo El Grillo. En el programa se menciona la participación especial de Alicia Figueira y Guillermo Murphy del Teatro Libre Amancay junto a los demás integrantes de El Grillo: Alicia Villaverde, Darío Altomaro, Raúl Domínguez, Gloria Napal y Juan Carlos Cornejo. Escenografía: Osvaldo Parra Valenzuela. El programa aclara su adhesión a los festejos patrios del 9 de julio.

1967: *El verdulero Giussepín*, autoría y dirección de Alcides Moreno.

1967-68: Obtiene el certificado de Capacitación-Especialidad Títeres, dictado por Cecilia Andrés y Alcides Moreno, con dos años de duración.

1968: Co-fundadora de la Escuela Provincial de Títeres, de la que también fue su directora.

1968-69: *Pepe, el marinero* y *El gato y los ratones* de Roberto Espina, con el grupo Títeres de la Luna, elenco de la Escuela Provincial de Títeres.

1969: *Murrungato del Zapato* de María Elena Walsh, adaptación del elenco de la Escuela, dirección de A. Murphy.

---- : *El romance del enamorado y la muerte*, *idem*.

---- : *Mi amigo Michay* de Alicia F. de Murphy, dirección de Héctor Di Mauro.

1970: *El amasijo* de Osvaldo Dragún, dirección de Alicia Fernández Rego, con La Comedia Neuquina. Con esta obra, la Comedia Neuquina se presenta en Osorno, Chile (*La Prensa*, Osorno, 27/11/1970). Ver la nota: "La Comedia Neuquina: Reportaje al pie de 'El amasijo'" (*Diario Río Negro*, 20/09/1970).

---- : Con el retablo Títeres de la Luna debutó en Buenos Aires. En tal oportunidad, Alicia Figueira junto a Leonor Deraco y Susana Bacci aparecen en una fotografía con Mané Bernardo y Sarah Bianchi.

---- : *Murrungato del Zapato* de Ma. Elena Walsh (adaptación libre) y *El gato y los ratones* de Roberto Espina, con Títeres de la Luna. En representación de la Escuela Provincial de Títeres el grupo se presenta en Buenos Aires, en la "Semana de Buenos Aires", con el auspicio de la

Dirección Municipal de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Elenco: Susana Bacci de Arbert, Alicia Figueira y Leonor Tirri. Escenografía: Martha López. (07/11/1970, en el Jardín Botánico).

---- : *Nada más que un sueño*, creación del elenco de la Escuela, dirección de Alicia Murphy.

---- : Presidenta de la comisión organizadora de la Semana del Títere en la Educación, en Neuquén.

1970-71: Escribe su primer texto literario, *Mi amigo Michay*. Fue publicado en una antología con estudio crítico: *La dramaturgia de Neuquén en el desafío*. Neuquén: Educo, 2012, M. Garrido (Dir.), p. 241-257. Una adaptación radial de esa obra puede escucharse en *Voces en escena*, programa elaborado por el grupo de teatro Theatron y Radio Universidad-Calf: <http://vocesenescenablogspot.com/>. La versión incluye los comentarios de la dramaturga.

1971: *Mi amigo Michay* de A. Figueira y *El mago y el payaso* de Cándido Moneo Sanz, con Títeres de la Luna. Elenco: Susana de Arbert, Leonor Deraco y Alicia Figueira. Plástica: Martha López. Ayudante de taller: Selma de Luján. Dirección: Alicia Figueira. Asesoramiento de la puesta: Héctor Di Mauro.

----: Participa en la Semana del Títere, en Buenos Aires.

----: Miembro activo del Congreso realizado en Tucumán, paralelo al II Encuentro Nacional de Titiriteros, de cuyas reuniones de discusión y análisis surge UNIMA ARGENTINA. Y participe también en la redacción de sus estatutos.

1971-72: *Humor absurdo* (sobre textos de Dalmiro Sáenz, Carlos Marcucci, Roberto Fontanarrosa, Ephraim Kishon, Mark Twain, Charles Cros y Enrique Wernicke), dirección de Jorge Gueijman, con el Café Teatral (Av. Argentina 350). Actuación: Alicia Figueira, Cecilia Lizasoain, Omar Fossati y Enrique Fernández.

1971-72: Integrante de la comisión ejecutora de UNIMA, en el cargo de Relaciones con el Estado.

1972-76: Delegada del Fondo Nacional de las Artes en la provincia de Neuquén.

1973: *Mi amigo Michay* (...).

---- : *Buen día, caracol* de “Kique” Sánchez Vera, dirección de A. Murphy.

----: Presidenta de la comisión organizadora del III Encuentro Nacional e Internacional de Títeres, en Neuquén.

1975: *El circo otra vez!* con el retablo El Caracol. Fabrican, pintan y mueven los muñecos: Leonor Deraco, Omar Fossati, “Kique” Sánchez Vera y Alicia Figueira. El retablo es ideado por “Kique”. Música compaginada por O. Fossati. Vestuario: L. Deraco. Dirección: A. Figueira.

1977: *Tía juega-Cuentos se necesita*, dirección de Alicia Fernández Rego, con el grupo El Grillo en gira por Perú (Chimbote y Trujillo), Ecuador, Colombia y Venezuela, entre otros. (Diario *Río Negro*, 22/01/1977)

----: *Mi amigo Michay*, 1er. Premio en la categoría niños, en el 1er Certamen Nacional de Obras para Teatro de Muñecos, en Santa Fe. El premio incluye la publicación de la obra. El citado premio se entregó durante la apertura del II Festival Nacional de Teatro de Muñecos, en febrero del '78 (Según consta en la nota de la Municipalidad de Santa Fe, Dirección de Extensión Cultural, firmada por el Director de Cultura, Prof. Enrique Muttis, 10/01/1978).

1979: El redondel en *Temas de circo*. Elenco: María Rufino, Amalia de Vera, Dardo Sánchez y Alicia Figueira. Presentación en Viedma, 01/09/79.

1980: *El principito* de Antoine de Saint Exupéry, adaptación y dirección de Dagoberto Mansilla, puesta en escena por el grupo de extensión de la Escuela de Bellas Artes en su 20º aniversario.

1981: *El segundo círculo* de Marco Denevi, por el grupo de extensión de la Escuela de Bellas Artes con la dirección de Dagoberto Mansilla. Elenco: Rodolfo La Penna, Dardo Sánchez, Cristina Suaya, María C. Rufino, Alicia Figueira de Murphy y Luis Giustincich. La ilustración del programa, por estudiantes del Dpto. de Artes Plásticas de la Escuela. Escenografía y vestuario, por estudiantes del Dpto. de Arte Dramático de la Escuela.

---- : “Dos farsitas medievales cada día más actuales...!” da título al programa. En la primera parte: *El astrólogo y la niña* de César López Ocón, con bocetos y realización escenográfica de Luis A. Sánchez Vera. En la segunda parte: *Por una flor* de L. A. Sánchez Vera (1er. Premio en el I Certamen Nacional de Obras para Teatro de Muñecos, Santa Fe, 1978), con bocetos escenográficos de Martha López de Herrero. Manipuladores: Amalia Bertoldi de Vera, María

Rufino, Flora Mardones, Dardo Sánchez, Luis A. Sánchez Vera y Alicia Figueira. Puesta en escena: L. A. Sánchez Vera. Dirección general: Alicia F. de Murphy. El programa aclara: “No se permitirá el acceso de niños a la sala”. Está a cargo del grupo El Caracol.

1982: Presentación de la Escuela con su elenco, El Caracol, en una creación colectiva. El programa consta de dos partes. En la primera: *Presentación, Martín y ¡Pío, pío, qué lío!* Y en la segunda: *En el jardín y Final*. Música de Dardo Sánchez. Manipuladores: Amalia de Vera, Flora Mardones, Alicia Figueira, Dardo Sánchez y Luis A. Sánchez Vera (Dpto. Artístico de la Escuela); María Rufino y Martha L. de Herrero (Dpto. Pedagógico). Dirección general: Alicia F. de Murphy.

1984: *¿Alguien sabe qué hora es?* de Adela Vettier y Nela Grisolia, con el Conjunto Teatral Independiente Teatro del Bajo, dirección de Alicia Figueira.

-----: *La celebración*, versión libre y dirección de Víctor Mayol, sobre *El adefesio* de Rafael Alberti, con el Teatro del Bajo.

---- : *No solo palabras*, imágenes dramáticas con textos poéticos de Jorge Manrique, Bernardo del Carpio, Gil Vicente, Calderón de la Barca y Miguel Hernández. Elenco: Amalia de Vera, Flora Mardones, Alicia Figueira, Luis Sánchez Vera y Dardo Sánchez. Puesta en escena: Daniel Vitulich.

1985: *Pelo de Zanahoria* de Jules Renard, dirección de Alicia Fernández Rego, con el grupo de teatro Lope de Vega.

1986: *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, adaptación y dirección de Víctor Mayol, con el Teatro del Bajo, co-dirección de Fernando Aragón.

---- : Se acoge a los beneficios de la jubilación ordinaria.

1987: en el Día Nacional del Titiritero escribe en el diario local, “Alma de libertad e imaginación” (Diario *Río Negro*, 04/04/1987).

Ese mismo año recibe el premio EMI (Regional Comahue) a la mejor actriz.

1988: *El capitán borracho*, con el grupo de títeres KU, con Jorge Onofri y Alicia Murphy.

1993: Con motivo del vigésimo aniversario de la escuela, el Consejo Provincial de Educación decreta su nombre “artístico” para la escuela: “Alicia Murphy”. (Res. 0565/93)

1994: Escribe *Historia de perros*, teatro de títeres. Una adaptación radial puede escucharse en *Voces en escena*, programa elaborado por el grupo de teatro Theatron y Radio Universidad-Calf: <http://vocesenescenablogspot.com/>. La versión incluye los comentarios de la dramaturga.

-----: *Plic, plic, ploc, Bajo techo, Qué hacemos y Adiós, Pascualina, adiós* con La Varilla, grupo de “Teatro negro con muñecos y objetos”, dirección de A. Murphy.

1995: *La maestra* de Enrique Buenaventura, dirección de Daniel Vitulich, con el grupo Río Vivo en coproducción con la Escuela Provincial de Títeres. Entre los/as titiriteros/as: Alicia Figueira, Liliana Godoy y Javier Santanera, entre otros. Escenografía de Eduardo Carnero. En la construcción de vestuarios, muñecos y escenografía, junto a Alicia Figueira están Ana Amillano, Daniel Vitulich, María Rufino y Eduardo Carnero. Música original de Pablo Martín, Eduardo Juárez y Jorge Enei. Luces: Javier Santanera. Ingeniero de sonido: Jorge Enei. Coordinador pedagógico: Alejandro Finzi. Asistente de dirección: Alicia Figueira. En el programa se registra que el espectáculo cuenta con el patrocinio y auspicio de ADUNC:

La Asociación de Docentes de la Universidad Nacional del Comahue, ha respaldado al grupo de Teatro Patagónico Río Vivo, en la difusión nacional e internacional de sus espectáculos. (...) “La Maestra”, estreno patagónico de Río Vivo, es un eslabón más y busca acercar a la Comunidad Universitaria y a toda la región, las realizaciones de nuestros creadores. (...) Ofreciendo al público patagónico este espectáculo, brindamos un homenaje al Teatro Experimental de Cali, a cuarenta años de su creación y a su fundador, el Maestro Buenaventura. (Río Vivo, Neuquén, octubre de 1995)

En 1995, Alicia Figueira es distinguida “por su labor y trayectoria”, en la Expo Fiesta rural (8 de marzo).

2000: Recibe un diploma al mérito “por su trayectoria en la actividad cultural de Neuquén y sus éxitos teatrales en las décadas del 60 y 70”. El diploma es otorgado por el Consejo Provincial de Teatro de Neuquén, Primera Fiesta Regional Patagónica de Teatro (31 de octubre). Firmado por Norman Portanko (INT), Alicia Villaverde (TENEAS) y Darío Altomaro (Dirección Provincial de Cultura).

2010: Homenajeada entre las Mujeres de la Cultura Neuquina, por la Honorable Legislatura de la Provincia del Neuquén. En el folletín de la Secretaría de Estado de Educación Cultural y Deporte se lee:

Directora de la Escuela provincial de Títeres que actualmente lleva su nombre en alegre y sentido homenaje. Docente, artista, madre, amiga...

En el año 1968, en la ciudad de Neuquén, Alicia con otras visionarias personas, mujeres todas, ponen en marcha una nueva Escuela.

Entusiasta y comprometida con la tarea encarada, sostuvo e hizo crecer, uno de los centros de educación artística, que en la actualidad, cuenta con gran prestigio en la zona.

Difíciles comienzos para quien fuera una “señorita maestra”, que a partir de un Curso de especialización en Títeres, y basándose en sus excelentes calificaciones, es invitada a ser protagonista de tamaño aventura: fundar y coordinar una escuela, con un objeto de estudio sorprendente ¡Los títeres!

Alicia atravesó años complicados en lo político, defendiendo con los compañeros de la Escuela, una actividad artística profundamente innovadora, aún poniendo en riesgo su integridad física y psíquica. De esos tiempos nos queda el recuerdo del coraje que abraza el frío de la tristeza al pensar en amigos que extrañamos y esperamos, como Alicia Pifarré...

Cuántos niños y adultos, en el interior de la provincia, fueron felices espectadores de una función de teatro de títeres del Elenco Estable de Titiriteros “El Caracol”, que Alicia integró, y que presentaban en algún patio, sala o depósito acondicionado para verlos actuar.

Ella tuvo la visión y posibilidad de convocar a diferentes artistas de la zona, que sumaron su experiencia a la notable trayectoria de la Escuela, y a la vez participar de Encuentros, Congresos, Festivales, con la convicción de compartir y construir nuevos saberes. Los espectáculos producidos por la Escuela, mantuvieron la importa de la búsqueda, la innovación, la variedad: Teatro negro, marionetas, marottes, títeres para sombras o de guante; siempre estéticas nuevas...

A la inmensa tarea de dirigir la Escuela, se le suma su faz de actriz, titiritera, directora teatral, puestista, escritora e incansable viajera. Toda su vida está plagada de anécdotas “de novela”.

Quienes la conocemos y trabajamos en la Escuela Provincial de Títeres, conocemos la entrega de Alicia, esta espléndida señora, y nos sentimos agradecidos y comprometidos a continuar la tarea, y llegar a los mejores niveles artístico-pedagógicos, que Alicia señaló desde el comienzo.

Con cariño.

Prof. Eliana Fernández
Directora de la EPT (2010)

³ Acerca del Teatro del Bajo, léase el anexo.

⁴ Acerca de Amancay, léase el anexo.

⁵ Según nota de un diario (s/d) con fecha de septiembre de 1963, durante la temporada de turismo, en 1957, en Bariloche, organizada por la Dirección Nacional de Turismo, Amancay fue enviado para realizar una breve temporada.

⁶ Obra de Patrick Hamilton, estrenada en Neuquén en '56 con la dirección de Nicasio Cavilla Sorondo.

⁷ En el programa de la Comisión de Festejos del 59º Aniversario de la Ciudad de Neuquén, septiembre de 1963, se registra el siguiente reparto por orden de aparición: Alfredo Lanza, Jorge Fernández, Carlos Digiglio, Alicia Figueira, Guillermo Murphy, Lelia Elissetche, Evaristo Giménez, A. Pérez Ullúa y Arturo Pérez. Decorados: Amancay. Escenografía: Emilio Saraco. Luminotecnia: J. Salanova. Efectos y sonidos: A. Búffolo Del Va. Maquillaje: Amancay. Dirección: José Digliglio. Sala: Cooperadora Escolar “Gral. Conrado E. Villegas”.

⁸ “Cavilla Sorondo fue agasajado varias veces por la comunidad teatral local, se jubiló finalmente en la provincia y murió en 1993”. Calafati, O. (2011). *Historia del teatro de Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 77.

⁹ Durante el Ministerio de N. Cavilla Sorondo se formalizó la creación de la Escuela Provincial de Bellas Artes que comenzó a funcionar en 1960.

Ya en los comienzos de la década del '60, junto a los primeros pasos de la novel provincia, el grupo de Teatro Amancay se quedó sin el aporte de varios de sus integrantes tradicionales que asumieron como ciudadanos altas responsabilidades en el flamante gobierno. (Diario *Río Negro*, 08/05/2004)

¹⁰ Escrita por Enrique García Velloso, Folco Testena y José González Castillo, dirigida por Nicasio Cavilla Sorondo y Roberto Ferrer.

¹¹ La obra, dirigida por José Digiglio, se presentó en la Muestra de Teatro del Neuquén como producción de La Comedia Neuquina, que fusionó a varios grupos de Neuquén capital: El Grillo, Amancay, Las Manos y TeyVo (Teatro y Vocación). Fue estrenada en la sala del Café Teatral, propiedad de Norman Portanko (San Martín y diagonal Alvear).

Con respecto al trabajo artístico llevado a cabo por este grupo teatral [La Comedia Neuquina], podemos destacar la realización de tres puestas en escena. Las dos más importantes fueron *Tres jueces para un largo silencio*, de Andrés Lizarraga, (...) y *El amasijo*, de Osvaldo Dragún. Hicimos una crítica a esta última en el diario *Río Negro* (28/9/1970) que, junto con los comentarios efectuados por la periodista Susana Cuestas de Vidal en esa misma época y en el mismo medio, informaron sobre el beneplácito general del público y la acertada actuación protagónica de Alicia Figueira, Guillermo Murphy y Evaristo Giménez. Este texto de Dragún fue una clara presentación del realismo reflexivo que se extendía en ese entonces por Buenos Aires, ya que había sido estrenada allí, en 1968 por la compañía de María Rosa Gallo. Un trabajo excelente, de teatro de cámara o de teatro íntimo, con una escenografía sobria y mesurada, que se sumó al esfuerzo y despliegue de recursos que significó poner en escena la obra de Lizarraga, quizás la verdaderamente última presentación de Amancay, por su estilo grandilocuente. (Calafati, 2007: 334)

En el programa de la Muestra de Teatro (del 17 de septiembre al 2 de octubre de 1965) se registra el siguiente reparto elaborado por orden de aparición: Jorge Coronel, Raúl Domínguez, Darío Altomaro, Senen Carretero, Dora Ibáñez, Arturo Pérez, Alicia Villaverde, Evaristo Giménez, José Digiglio, Guillermo Murphy, Adolfo Reyes, Juan Carlos Cornejo, Alicia Figueira, Raúl Ventureira, Leandro Salotto, Diego Silveira, Alfredo Lanza, Kune Grimberg, Emilio Saraco. Traspunte: Yaya Ockier. Luminotecnia: Julián Salanova. Asistente de dirección: Evaristo Giménez. Escenografía: Emilio Saraco. Realización escenográfica y vestuario: Escuela de Bellas Artes. Puesta en escena y dirección general: José Digiglio. La Muestra de Teatro fue organizada por la Comisión Provincial de Cultura (Presidente: Guillermo Usero. Vocales: Emilio Saraco, Enrique Obiol Rivera, Marcelo Berbel, Ángel Della Valentina y Jorge Sommariva).

Otras propuestas en esa Muestra fueron:

Conjunto Amuchimay (Zapala): *El sí de las niñas* de Leandro Moratín.

Sentires Sureños (Plaza Huinul): *La cama y el sofá* de Aurelio Ferretti.

El Grillo (Neuquén): *La calle verde* de Hebe Conte.

Alumnos de la Escuela Provincial de Bellas Artes (Neuquén): *Caperucita y Pinocho* de Juana de Ibarbourou.

Yumu Puni (Zapala): *Aprobado en castidad* de Luis Peñafiel.

Corrat Amarillo (Chos Malal): *Cosas de papá y mamá* de Alfonso Paso.

Comedia Neuquina: *Tres jueces* (...) en el cierre de la Muestra (01 y 02 de octubre)

¹² En opinión de Osvaldo Calafati:

La obra plantea las dos líneas en que se manifestó la Revolución de Mayo, la de Juan José Castelli, relacionada con Juana Azurduy y Manuel Asencio Padilla y la otra, de carácter contrarrevolucionario. Digiglio, además de dirigir, actuó como Castelli y Alicia Figueira hizo el difícil papel de Juana Azurduy. (...) En la segunda presentación de la obra, se realizó un debate libre dirigido por el profesor Fulvio Villamil, docente de historia de la flamante Universidad del Neuquén y Director Provincial de Cultura. (2007: 338)

¹³ En el programa de la Muestra de Teatro de Neuquén organizada por la Comisión Provincial de Cultura, se anticipa la presentación de *Tres jueces para un largo silencio*, con un comentario sobre “La Comedia Neuquina”:

Surgió de la idea de la gente de teatro de Neuquén capital, de espíritu abierto a las inquietudes del género como una manera de poder encarar obras de extenso reparto y eliminar los inconvenientes que ocasionan la limitación de elencos.

Los elementos humanos que la conforman pertenecen o han pertenecido a los distintos elencos teatrales del Neuquén, tales como el pionero AMANCAY, EL GRILLO y TEYVO. En una reunión abierta a todas las opiniones se dió lectura a esta obra que hoy se presenta en Neuquén, decidiendo por voto unánime de los asistentes llevarla a escena.

Ese pronunciamiento libre de las actrices y actores dio las fuerzas necesarias a la dirección para acometer la empresa con fé y entusiasmo. El decidido apoyo de todos los integrantes hizo posible esta presentación en breve tiempo, bajo un rubro que funde anhelos comunes a todos los conjuntos teatrales, como es el de poder ofrecer obras sin limitaciones de reparto.

¹⁴ Otras obras dirigidas por Alicia Fernández Rego, ese mismo año, fueron: *El amasijo* de Osvaldo Dragún, *Historia del teatro neuquino* de Kune Grimberg y Evaristo Giménez, e *Historia de jubilados* de Luis Ordaz.

Respecto de *El amasijo*, una referencia a ese acontecimiento teatral se lee:

Con esta obra de Dragún, la Comedia debutará como dependiente del departamento de Arte Dramático de la escuela provincial de Bellas Artes. Se prevé para el estreno, la presencia del batallador Dragún quien, a través de su producción teatral, se sitúa en la vanguardia de los jóvenes escritores teatrales argentinos. (...)

Bajo la dirección de Alicia Fernández Rego, el elenco está formado por Alicia Figueira, Guillermo Murphy y Evaristo Giménez, experimentados actores que, sobre todo los dos primeros, reaparecen en escena luego de bastante tiempo de inactividad teatral. (Diario *Río Negro*, 20/09/1970)

En el programa de mano se enuncia: “Escuela Provincial de Bellas Artes. Departamento de Arte Dramático. COMEDIA NEUQUINA”. Elenco: Norman Portanko, José Digiglio, Evaristo Giménez, Alicia Figueira, Ernesto Sotomayor, Lidia Gómez, Jorge Capellán, Guillermo Murphy, Cecilia Lizasoain, Alicia Pifarré, Lucio Espíndola y Elsa Vallejos. Asistente de dirección: Jorge Capellán. Iluminación: Lidia Gómez. Sonido: Horacio Espíndola. Sonomontaje: Miguel A. Pailleleo. Consejo asesor: José Digiglio, Claudia Kallmann y Jorge Gueijman. Encargada técnica: Teresa Fitipaldi. Encargada de prensa y difusión: Cecilia Lizasoain. Dirección general: Alicia Fernández Rego.

Además, se incluye una cita de César Calvo:

Sábado, fiel vecino
de mi siempre penúltima mirada:
no me vengas con cuentos, esta noche
los ojos me han crecido como lágrimas (...)

En “Un reportaje al pie de ‘El Amasijo’”, se aclara que la Comedia debuta como dependiente del departamento de Arte Dramático de la Escuela Provincial de Bellas Artes.

En el reportaje a la directora:

(...)

P: ¿Cómo define estructuralmente a la obra y por qué la eligió?

R: Es una obra que, por momentos, incursiona en el absurdo y rompe con las estructuras y convencionalismos teatrales; camino artístico emprendido por Dragún quizá en sus famosas “Historias para ser contadas”. En cuanto a la elección de “El amasijo”, es muy simple: es hermosa como trabajo, dice mucho a la gente; nos muestra cómo somos. Sin ser tan testimonial como otras obras de Dragún, esta suerte de comedia-drama nos señala al individuo y sus problemas, debatiéndose en nuestra sociedad.

P: ¿Podría ubicarse la temática de “El Amasijo”, en Neuquén?

R: Perfectamente; aunque Dragún sea un porteño nato, sus obras, en cuanto hablan de la soledad o la alegría de un personaje solo, pueden ubicarse en cualquier sábado de cualquier ciudad.

Quizá por eso, la gente de la comedia eligió para ilustrar la contratapa del programa, un poema del peruano César Calvo. (...) (Diario *Río Negro*, 20/09/1970, firmado por S. CV.)

Y en nota titulada “La Comedia Neuquina. ‘El Amasijo’: un teatro educativo”:

(...) Alicia Fernández Rego no se ha encontrado prevenida para dirigir esta pieza. Ya había presentado en Neuquén a “Esperando a Rodó”, del uruguayo Maggi, en donde se mostraba el desencanto de una generación de jóvenes que creyó más en las palabras que en los actos de sus maestros. Ahora, pensamos, la elección de “El Amasijo”, habrá significado la adopción de una actitud sin concesiones ni para ella ni para el público. Comprendemos que hubiera resultado mucho más sencillo y gratificante para todos, poner en escena una comedia agradable y brillante. Pero esta elección, aunque no reporte muchos halagos, significa una lucida fidelidad a una trayectoria que se dirige hacia un teatro desmitificador, educativo.

Alicia se ha esforzado por seguir las indicaciones de Dragún, “avant la lettre”. Así se esmeró en marcar a sus actores para que mostrasen personajes trágicos, atravesados por sus conflictos, inmovilizados por sus inhibiciones. Ha logrado así una puesta más trágica que grotesca, mientras que, nos parece, la tensión más adecuada para el análisis crítico -que impida la excesiva identificación del público- hubiera sido una interpretación trágico-grotesca. No afirmamos que no se ha logrado hacer reír nunca al espectador (...). Otro elemento que nos ha parecido excesivo es el extenso “tempo” dado a varias escenas. (...) un poco más de ritmo rápido podría haber hecho menos pesadas algunas partes, ya de por sí agobiantes por su rebuscada simplicidad. Quizás esto se haya debido a la naturaleza de los actores, más proclives a la tragedia que a la tragicomedia.

Con todo esto, no podemos más que destacar el esfuerzo de esta gente de teatro neuquina. Nos parece heroico este intento, porque se ha presupuesto a un público que -quizás con razón- se encuentra lo suficientemente maduro para penetrar esta sutil urdimbre dramática de Dragún. (...)

A pesar del nerviosismo de la “premiere”, Alicia Figueira, Guillermo Murphy y Evaristo Giménez han trabajado concienzudamente, más que como actores, como viejos amigos que se reencuentran en el escenario. La responsabilidad recayó con más fuerza en Alicia, que no pudo dejar de imprimirle al personaje de María su particular personalidad dramática, que propende a la tragedia. Manejó con ductilidad momentos de muy diversa intensidad dramática, pero un cierto “clasicismo” perfeccionista pareció restarle la suficiente trivialidad a muchos momentos de la pieza, que tiene un fondo más grotesco que trágico. Su reaparición en las tablas nos muestra a una actriz en la plenitud de sus recursos y con seguridad casi profesional. (...) (Diario *Río Negro*, 28/09/1970)

Con esta obra, la Comedia actuó en el Teatro Municipal de Osorno, Chile (27/11/1970):

(...) La delegación transandina está integrada por Alicia Figueira, Guillermo Murphy, Evaristo Giménez, Jorge Capellán, Lidia Gómez, Horacio Espíndola y Alicia Fernández Rego, quien también ejerce la dirección de la obra. (...)

En la obra, tres actores mantienen vivo el interés del espectador durante casi dos horas. En su presentación destaca también la eficiente labor técnica de alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Neuquén. Este aporte artístico a la Exposición SAGO y Feria Internacional del Sur reviste un enorme valor por lo que significa en el estrechamiento de las relaciones chileno-argentino.

Finalmente, en lo que respecta a la obra sobresale el exacto tratamiento de la solución de problemas casi insalvables que la experiencia y espíritu creativo de la conocida directora Alicia Fernández Rego ha logrado extraer de esta pieza teatral en lo sustancial e importante. (*La Prensa*. Osorno, 27/11/1970)

¹⁵ Entre las producciones del Café teatral, en 1968: *El grito pelado* de Oscar Viale. *La pucha* del mismo autor. *Romeo ante el cadáver de Julieta*, s/d. *Retablillo de Don Cristóbal* de Federico García Lorca.

¹⁶ Había otro Café Teatral en Av. Argentina 350 dirigido por Jorge Gueijman. Allí se hizo, con su dirección, en 1972, *Humor absurdo*, obra colectiva.

¹⁷ Con esa obra Amancay participó en la Preselección Provincial de Teatro Vocacional, junto a otros grupos del interior de Neuquén, como Yumu Puni (de Zapala) y Sentires Sureños (de Plaza Huincul).

¹⁸ *Pehuén Mapu: (Tierra de la araucaria). Tragedia esotérica del Neuquén en tres actos*, escrita en 1953. Es la primera obra que, hasta el momento, registramos entre los dramaturgos de origen neuquino. En el programa de mano figuran en el reparto: Irma Escobar, Lelia de Francavilla, Evaristo Giménez, Nicasio Cavilla Sorondo (como Linconau, el jefe guerrero de Rayhuán), Amanda Cárdenas, Alfredo Lanza, Ricardo Rosa, Valentín Argés, Ángel Della Valentina y Horacio Tarifeño. Comentarios musicales en guitarra, sobre motivos araucanos: Martín Pacheco Rodríguez. Canciones típicas araucanas: Amanda Arolfo. Escenografía y luces: Sergio Crisoliti. Ropas: Sastrería Irrera y Creaciones Silvy. Pelucas: Casa Marziano. Los bailarines. Los bailarines: César Yurecoff, Armando Navarro, Rosita Rilliski y Betty Buronzo (del cuerpo estable del Teatro Colón), en una danza creada por Navarro. En el programa aparece una imagen de esa danza.

¹⁹ Dirigida por Ángel Santagostino, esa propuesta escénica incluía una particular danza que forma parte de las teatralidades de la cultura mapuche:

También escrito “choique pürün o choique purrún”, es una danza pantomímica, que imita los movimientos del *choike* o avestruz patagónico y que se realiza en contextos ceremoniales, sobre todo durante las rogativas o *nguillatun*.

La danza es protagonizada por cinco bailarines vestidos únicamente con un *chiripá* (poncho colocado en forma de pañal) que les cubre la cintura. Llevan una manta o un poncho extendido sobre los hombros y una diadema con plumas, y van pintados de azul en cara, manos y piernas. Antes de comenzar a bailar realizan una carrera con pasos cortos y rápidos alrededor del *rewe* (altar ceremonial Mapuche en torno al cual se desarrolla el *nguillatun*). Al danzar mueven la cabeza de derecha a izquierda y de adelante a atrás con movimientos firmes y veloces, justo como lo hace el *choike* cuando está parado y alerta. Las manos toman las puntas del poncho que llevan sobre los hombros, simbolizando las alas de un ave, mientras suben y bajan los brazos. Los pies marcan el paso a saltos, a veces suaves, otras más fuertes, a la vez que reflexionan o inclinan el resto del cuerpo hacia los lados.

El *choique pürün* es una de las danzas Mapuche más conocidas entre los *wingka* (no-Mapuche) y ha sido adaptada, estilizada e incluso deformada por grupos folklóricos y compañías de danza tanto *wingka* como Mapuches. Afortunadamente, todavía se practica en su forma original en muchísimas comunidades de Chile y Argentina. (*Tierra de vientos. Sonidos, voces y ecos de la América andina*. Nro. 16, año IV, 2013)

²⁰ “Neuquén ha olvidado la obra de Gregorio Álvarez” dice la nota:

Un chico hijo de una mujer mapuche que a los cuatro años dejó de ver a su mamá y que por esfuerzo propio se transformó en el primer médico de Neuquén y de la Patagonia es un ejemplo para todos. Ni hablar del legado como escritor, como historiador, como doctor y científico que nos dejó a todos. (Diario *Río Negro*, 01/05/2008)

²¹ Esta tradicional institución cultural abrió sus puertas en 1938.

²² Léase la nota periodística: “Los títeres gustan a los niños y a los hombres inteligentes”. (Diario *Río Negro*, 05/08/1973)

²³ Esta escuela se creó en 1956, primera escuela de títeres con carácter oficial en Latinoamérica, según el archivo consultado: <http://www.teatro-tucumano.blogspot.com.ar/>.

La escuela de títeres de Tucumán, primera en su tipo de carácter oficial en la República Argentina, fue creada en septiembre de 1956, cuando al encararse la reforma educacional, se la incluye como organismo dependiente del Departamento de Actividades Culturales del Consejo de Educación de la provincia. En <http://www.youtube.com/user/escuela1956>.

²⁴ Alcides Gregorio Moreno nació en Santa Fe, en 1939. En el '74 fundó y dirigió la primera Escuela Nacional de Titeres del país. Durante la Dictadura militar debió exiliarse en España y allí siguió con su actividad de titiritero, además de enseñar su arte de los títeres. Falleció en Sevilla en 1998. Más datos en http://eptt.sfe.infed.edu.ar/sitio/index.cgi?wid_seccion=13&wid_item=20.

En cuanto a Cecilia Andrés, es originaria de Santa Fe. Licenciada en Ciencias de la Educación y en Trabajo Social. Actriz, titiritera y directora teatral. Entre los grupos en los que participó en la región patagónica figuran: El Farolito (1966/75), Cuatro Vientos (1976/79) y Teatrino (1979/81). Más datos sobre su biografía teatral elaborada por Alba Burgos para el blog de Voces en escena, en https://docs.google.com/document/d/1lp91aGfYzgaMZtzhVFL6zi3lUY35lENYOogGrOmZg_w/e/dit?pli=1.

²⁵ Emilio Saraco (1912-2001) nació en Córdoba. En Buenos Aires asistió a la Escuela de Artes Decorativas de la Nación y a la Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes. En Bariloche creó la primera Asociación de Artistas Plásticos y fue escenógrafo de teatros vocacionales como el Florencio Sánchez. En Gral. Roca impulsó la creación del grupo vocacional La Luciérnaga, colaborando como escenógrafo. Recibió numerosas distinciones, tanto a nivel municipal, provincial y nacional, por su aporte a la cultura y las artes. Más datos en <http://www.neuquen.com.ar/cultura/7365-sala-de-arte-emilio-saraco-se-renueva.html>.

Alicia Figueira aclara:

En 1960, Arsenio Cavilla Sorondo, a la sazón Mtro. de Asuntos Sociales, crea la Escuela Provincial de Bellas Artes, para lo cual llama a cubrir el cargo de director a Don Emilio Saraco, a quien había conocido en Bariloche, cuando Amancay desarrolló la semana del teatro en aquella ciudad. Años después la escuela tuvo otros directores como Héctor Lombera, cuando la escuela funcionaba con el plan nacional de la Escuela "Manuel Belgrano" de Buenos Aires.

²⁶ Síntesis biográfica del titiritero:

Luis Alberto Sánchez Vera nació el 8 de mayo de 1929 en San Fernando del Valle de Catamarca, murió en 2010. A los diez años, cuando cursaba el quinto grado de la primaria, supo que su destino sería el de titiritero, luego de maravillarse con una función de Javier Villafañe, recordando que se ocultó -concluido el espectáculo- "debajo de una butaca para evitar que la maestra lo hiciese salir y, cuando estuvo solo, se dirigió al escenario en donde Javier desarmaba el retablo y comenzaba a guardar los títeres y se plantó junto a él. Villafañe lo miró y le preguntó qué quería, manifestándole que deseaba ver los muñecos de cerca y tocarlos. Javier accedió, le explicó cómo, de qué se hacían. Me retiré corriendo y regresé a mi casa-continúa Kique- y en el primer descuido tomé el mate de mi abuela y modelé como pude mi primer diablo, personaje que me había fascinado. Ese fue mi primer títere, palabra que abría mis ojos hacia un mundo mágico".

A partir de esa reveladora experiencia, estudia dibujo y pintura en la Escuela provincial de Bellas Artes sólo por cuatro meses. Hace el primer año del profesorado de Castellano y Literatura en el Instituto Nacional de Catamarca y se dedica, casi por entero, a su gran pasión: los títeres y a sus actividades afines: xilografía, pintura, muralismo, dramaturgia, literatura, canto, historietista, etc.

En 1946 obtiene el título de maestro en la Escuela Normal de Maestros Fray Mamerto Esquiú de su ciudad natal.

En 1955, recién casado, junto a su compañera, Iride Magín, crea su primer teatro de títeres, La Ventana, al que se suma Raúl Giménez, realizando funciones por los barrios y las plazas de la ciudad de Catamarca.

Con el tallista Roberto Gray realiza sus primeros trabajos en madera, labor que le permite confeccionar máscaras teatrales y crea Las Marionetas de Kique, con el cual participa en el Octavo Festival de Espectáculos para Niños, obteniendo una mención por parte de la crítica especializada.

En 1958 es invitado por Alberto Farina, director del teatro Petit Teatre de París con el cual hace toda una temporada de espectáculos para niños en la calle Corriente.

De regreso a la ciudad de Catamarca, crea el teatro de títeres de guante, El Barco de Papel, con cuyo espectáculo obtiene el Elefante de Plata como mejor director.

En 1968 se radica en Centenario, Neuquén, donde junto a Lucio Espíndola y Néstor Egea, crea Las Marionetas de Centenario, grupo que, además de desarrollar esta actividad en la zona, le permite hacerse conocer a nivel nacional y latinoamericano, después de su presentación en Curitiba, Brasil (1973).

En 1971 forma, con Lucio Espíndola y Manuel Vera, El Barco de Papel, teatro de títeres con el que recorre las provincias de Río Negro y Neuquén, bajo el auspicio de la Universidad Nacional del Comahue.

En 1972 se integra a la Escuela Provincial de Títeres del Neuquén, donde desarrolla una intensa actividad docente y de creación de espectáculos para niños, junto a Alicia Murphy, Marta López y los jóvenes titiriteros: Dardo Sánchez, Daniel Vitulich, Amalia Bertoldo [léase Amalia Bertoldi] y Flora Mardónez [léase Mardones]. Es nombrado Director suplente de la Escuela Provincial de Títeres.

Como autor, sus obras han sido puestas por un sin número de grupos, no solo en el país, sino también, en otros países latinoamericanos, también España e Italia. Entre sus piezas más destacadas para títeres figura: *Por una flor* (Primer Premio Certamen Nacional, Santa Fe, 1984); *La farsa del buen curador*, *La media flor*, *Autocensura*, *Glup*, *Poesía en crisis*, etc.

Es nombrado socio horario de la Unión Internacional de Marionetas, UNIMA.

En 1982, en el Festival de UNIMA, Mendoza, conoce a los titiriteros: Oscar Gonzales y César Nadin, en quienes delega la continuidad artística del Barco de Papel, con el cual los mencionados actores hacen una gira por Chile, Bolivia, Perú, Venezuela, Colombia, Ecuador, con gran repercusión de crítica y de público en general.

El Festival Internacional de Títeres, Santa Fe, 1999, le dedica uno de los tantos homenajes o reconocimiento que lo consagran definitivamente como uno de los artistas argentinos más completo en el género. Faceta que se extiende al campo de la canción popular, ya que, también, es autor de un centenar de canciones, entre ellas, la baguala: *Palito de Tola* (con música de René Vargas Vera), grabada por Mercedes Sosa y que, en su voz, "logró que la plaza enmudeciera ante la belleza del canto y la poesía" (*Telam*, Festival de Cosquín, 1993). Datos extraídos de <http://marielilasagabaster.net/autores.php?id=3017>.

Léase también la biografía elaborada por Fernando Zabala, en http://www.criticateatral.com.ar/index.php?ver=ver_critica.php&ids=13&idn=2210.

"Kique" Sánchez Vera fue homenajeado por la Universidad Nacional del Comahue, en sus II Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén, los días 11, 12 y 13 de octubre de 2010. Sus *Actas* se encuentran publicadas por la editorial de la UNCo (Garrido, M. Dir., 2011). También en versión digital, en la página digital de la Biblioteca Central de la UNCo, en http://escritoresdelcomahue.files.wordpress.com/2010/07/2010-ii-jornadas-de-las-dramaturgias-_iii-circular_.pdf.

²⁷ El Teatro Negro de Praga es un tipo de teatro que se basa en la incapacidad del ojo humano de distinguir negro sobre negro.

En una obra de Teatro Negro los actores están vestidos con ropa negra y actúan sobre un fondo negro. Esto hace que el espectador solo vea lo que los actores desean mostrar. Objetos iluminados, artículos fosforescentes o personajes flotando son algunos de los elementos que hacen especial esta técnica.

Aunque los orígenes datan de la época imperial china, los checos revolucionaron la técnica convirtiendo el Teatro Negro en el espectáculo más popular de Praga. En la capital checa se comenzaron a utilizar de mejor forma las luces, las sombras, la mímica y las acrobacias. Las obras de Teatro Negro son mudas por lo que la música de fondo adquiere un gran protagonismo.

La misma Alicia Figueira, define el Teatro Negro:

El principio por el que se caracteriza el teatro negro, es una nueva y creadora aplicación de un simple truco. El llamado gabinete negro. La forma primitiva de este principio se conocía ya en la China antigua. Y más tarde era aplicada durante los espectáculos de los magos. Fue aprovechado asimismo, aunque parcialmente, en la

cinematografía (Meliés), así como en el arte teatral (Stanislavski). Sin embargo, en la práctica del teatro negro, esto no significa solamente que los actores vestidos de negro no son visto por el espectador ante el trasfondo negro. En esta forma los accesorios y objetos adquieren movimiento y cierta vida particular. El truco no es una finalidad, sino un instrumento para lograr una metáfora escénica y mímica, realizada por un movimiento organizado musicalmente a través del movimiento de los objetos y de los actores.

En este género teatral actúan por una parte personas y por la otra cosas animadas por personas. A veces las cosas son simplemente objetos. Pero, con mayor frecuencia, son metáfora del hombre. Es por eso que se transforman en una expresión viva del actor. Objetos convencionales de nuestra realidad cotidiana como una silla, una mesa, una media de mujer, un revólver, cobran vida. En ciertos casos estas cosas, animadas por actores invisibles, entran en acción entre ellas. Con gran frecuencia se da una interacción entre ellas y los actores, algo que es imposible en cualquier otro género. (Diario *Río Negro*, 23/04/1994)

²⁸ En esa oportunidad también recibió el primer premio (categoría adultos), otro docente titiritero de la Escuela Provincial de Titeres, Luis Alberto “Kique” Sánchez Vera, con su obra, *Por una flor*.

²⁹ “Esa misma noche a Alicia Pifarré la estaban esperando en su casa, en la calle Talero, un grupo de personas con la cara cubierta, cuyo jefe mostró credenciales de la Policía Federal. **No alcanzó a entrar** en la casa paterna, se la llevaron empujándola al piso de un auto luego de vendarle los ojos y colocarle una capucha en la cabeza.

Algunos detenidos que volvieron del horror, la vieron esa noche en ‘La Escuelita’ de Neuquén donde fue muy golpeada, luego trasladada en avión con otros a Bahía Blanca.

Alicia había estudiado en el Colegio María Auxiliadora, luego de su primaria en la Escuela N° 2 de la ciudad de Neuquén. Conformó el primer grupo de egresados con el título de bachiller con orientación pedagógica; pero se destacó de ellos porque fue el **mejor promedio** de los 5 años, fue también **abanderada** en todos los cursos.

También se recibió muy jovencita en el **Colegio de Bellas Artes**, en arte Dramático, adonde concurría simultáneamente con sus estudios secundarios. Trabajó en la **Escuela de Titeres** y en **escuelas primarias** de la zona.

Se destacaba en el escenario; en la actuación fundía fantasía y realidad, **era una artista**. La varita mágica había tocado sus sueños, y su empeño, su tesón y capacidad los habían hecho realidad: fue muy aplaudida.

Alcanzó notoriedad con su **grupo ‘Génesis’** de 5 integrantes, que **recibieron tres ‘Martín Fierro’** vigencia coral y teatral y que era por entonces el máximo galardón de la televisión argentina.

Se destacaba su voz: dulce pero penetrante.

Todavía se pueden escuchar los temas que recorrieron Méjico y otros países de Latinoamérica:

*...ven, vamos ahora que esperar no es saber
ha llegado la hora
no hay tiempo que perder....
que es morir por la patria
o vivir sin razón...*

o aquel otro:

*Carta a mi hijo soldado que está peleando
En las lejanas tierras de Vietnam...
¡muere soldado, muere por mí,
no mueras muerto por nada,
muere gritando que no hay que morir...*

Alicia Pifarré y el Grupo Génesis fueron especialmente **invitados por la Universidad Autónoma de México** para actuar en el Festival de Teatro y Canto Chicano. Hacia allá concurren para recibir el aplauso y el cariño no sólo del pueblo azteca, sino de Venezuela, Panamá, Estados Unidos.

Cuentan que contestaba cuando le preguntaban cómo le había ido: **¡recibimos más de lo que dimos**, no sólo el aplauso sino el cariño y la amistad!

Con ella Neuquén ya tenía reservado un lugar de importancia en la cartelera nacional e internacional, pero ese espacio quedó vacío desde aquel 9 de julio.

Alicia era **muy sensible**, le dolía la pobreza que veía todos los días en sus alumnos, en la calle, en los barrios de Neuquén. Y se **indignaba**; pero no perdía su bondad: siempre pidiendo ropa para los más necesitados.

Estaba convencida que el ser humano tiene derechos por el sólo hecho de ser persona, y eso lo sostenía en la palabra, en el canto, en cualquier escenario.

Era **valiente y no se callaba** ante nada; así lo afirman quienes la vieron en ‘La Escuelita’ de Neuquén esa noche del horror, enfrentando con la palabra, vendada y maniatada, a las bestias con uniforme.

También en Bahía Blanca, en la otra Escuelita, algunos que salieron vivos del lugar, la reconocieron por sus cantos; tenía fuerzas suficientes para vencer el miedo, tenía convicción y fe, tenía amor por lo que hacía, algo que jamás sus verdugos llegarían siquiera a percibir. Las bestias se alimentan sólo de odio, no conocen ni la piedad.

Después que se la llevaron, las detenidas seguían tarareando la canción que les enseñara Alicia:

*Dicen que era como un rayo
Y que galopando sobre su corcel
Que al paso del jinete todos le decían
Por nombre Manuel...
Yo no sé si volveré a verte libre y gentil
Sólo sé que sonreía... camino a Till Till...*

Alicia aún no volvió.

Cuentan que **su madre tardó más de once años en volver a acomodar las cosas del cuarto de Alicia**; allí quedaron intactas pensando que en cualquier momento regresaría.

Quizás también algún platito con manzanas verdes, que ella adoraba.

Su madre, autora de esa vida tan hermosa, y especial por el caudal de ternura que desborda, escribió en 1985:

Hija querida y ‘ausente’, si tu nombre fuera de materia, sin duda, ya se encontraría debilitado a fuerza de tanto repetirlo.

¡Qué insondable dolor... qué densa nube ensombrece horas y aún años en esta permanente incertidumbre donde vagan tantos recuerdos!

En la prolongación de la cruel y larga noche, como madre, exijo: esclarecimiento total y justicia, lo hago por ti que estás sin voz y junto a todas las Madres de Plaza de Mayo y a quienes nos acompañan con amor fraterno, lo hago por los miles de hijos detenidos-desaparecidos.

En mi largo caminar, de búsqueda incesante, ya no hay lágrimas, pues ellas se han convertido, por obra de la fe, lo sé bien, en fuerza nutriente del alma.

Alicia... porque te llevaron viva...

Te seguiré reclamando viva...!”

Versión digital: <http://red-accion.uncoma.edu.ar/investigaciones/Mujeres/alicia.htm>.

³⁰ En nota de un diario local se lee: “El teatro Ku participará en un Festival de Títeres: La formación de Jorge Onofri y Alicia Murphy se presentarán en San Carlos de Bariloche”:

El teatro Ku de Jorge Onofri y Alicia Murphy, estará presente en el Festival de Títeres “Aniversario de Bariloche”, que comenzará mañana en la ciudad rionegrina.

El público menudo de Neuquén los conoce por las numerosas representaciones de “Un monigote, una gallina y una flor” que vienen cumpliendo en el área centro y los barrios, a instancias de la Dirección General de Cultura.

Desde el ’82 al ’83, la obra recorrió Latinoamérica de la mano de Onofri y Alicia Barbato, quienes armaron el espectáculo. Luego Barbato se alejó del teatro Ku para dar lugar al ingreso de Alicia Murphy, por aquel entonces directora de la Escuela Provincial de Títeres. La dupla Onofri-Murphy reestructuró la obra con la intención -según sus propias palabras- de “continuar la representación que, por la respuesta obtenida, daba a entender que no se había agotado”.

“Un monigote, una gallina y una flor” es una adaptación de la obra de Alberto Cebreiro, en la que se conjuga la parte central de los títeres con la inclusión de la

pantomima de los actores, las manos y otros elementos que enriquecen la presentación. La música seleccionada es de Chico Buarque, Louis Armstrong y Vivaldi. La representación no se limita a la puesta técnica, ya que “se hace una apoyatura pedagógica, tratando de respetar al espectador que piensa y se manifiesta”, según Alicia Murphy. El tema del respeto “lo tenemos muy claro, en una acepción general en todo el trabajo de lo que tiene que ser la puesta”. La participación tiene que ser interactiva, aunque “también hay participación en el silencio del que está concentrado escuchando, hay que manejar los códigos del teatro y no limitarse a tirarle el gancho al niño ‘para’ lograr la respuesta”.

Fundamentalmente audiovisual, el títere debe ser correctamente visto y escuchado. “Así se cumple el canal de la comunicación, móvil de todo acto”, agrega Alicia.

En aras de que el espectáculo logre claridad en el escenario, ellos observan que “es importante que en los barrios a los que llevamos la obra, exista el mínimo equipo técnico para facilitar las cosas, muchas veces no contamos con el transporte y ya se sabe que todo es pesos”. La inquietud queda a consideración de las comisiones vecinales que tienen a su cargo la organización de los espectáculos, junto a la Dirección de Cultura de la Municipalidad. (...) El Festival está organizado por la Unión de Marionetas Argentinas zona sur. (*El diario Del Neuquén*, 02/05/1988)

Pocos días después aparece otra nota: “Una escuela que hace época. Veinte con los títeres”. (Betty Sciutto, *Diario Río Negro*, 08/05/1988)

Y en otra nota del mismo diario: “Monigotes y gallinas en una obra”:

(...) Como todas las cosas que tienen un halo mágico, se desconoce la procedencia del teatro de títeres. Algunos dicen que surgió en la India, otros en China. Lo cierto es que, vengan de donde vengan, los títeres se instalaron con una cierta parte de historia en Neuquén, y siguen seduciendo (...).

En la construcción de la historia, mucho tienen que ver los veinte años que cumplió la Escuela Provincial de Títeres y la llegada a Centenario del titiritero Quique Sánchez Vera, quien le dio al tema una trascendencia nacional. Los locales pudieron ver por aquel entonces los recursos sin límites de los muñecos, en obras para adultos representando tanto a gringos como a tangueros de pura cepa. Luego, las representaciones se trasladaron al interior de la provincia, de la mano de Quique, junto a Alicia Murphy. Mucha agua pasó bajo el puente hasta las actuales presentaciones del teatro KU, que en sus orígenes conducían Jorge Onofri y Alicia Barbato. (...) Esta vez, con la permanencia de Onofri y el “recambio” de Alicia Barbato por otra Alicia, la Murphy.

La obra:

El domingo pasado tuvo lugar la última (aunque no la final) representación de “Un monigote...”, de los actuales Ku, en El Tínglado, la sala recientemente inaugurada (...). (*El diario Del Neuquén*, 17/05/1988)

Y otra nota más: “Piscatunga en el escenario del Aula Magna de la UNC”:

(...) el grupo de teatro-títeres y actores de la Municipalidad de Cipolletti, Piscatunga, ofrecerá el domingo a las 20.30 en el Aula Magna Salvador Allende, de Buenos Aires 1400 [Neuquén], su última presentación, con la totalidad de sus integrantes. En esta oportunidad se ofrecerá “El capitán borracho”, una actuación denominada de despedida porque uno de sus impulsores, Jorge Onofri, viaja a Estocolmo (Suecia) en virtud de haber sido beneficiado por una beca internacional otorgada por el Teatro nacional de Muñecos de aquel país. El actor estará 9 meses allí para perfeccionarse en la disciplina de los títeres.

Según el parte de prensa cursado, Onofri es “un joven valor de nuestra región, un ejemplo de perseverancia y disciplina que desde muy joven asumió una firme decisión de dedicarse al teatro, siendo uno de los alumnos de un recordado grupo adolescente con los que el profesor Fosatti [Omar Fosatti] brindó realizaciones como la recordada ‘Juan Salvador Gaviota’”. Se menciona en la misma gacetilla que el actor también cumple funciones como agricultor “dedicado desde los 18 años a atender y promover una pequeña extensión de tierra a la que dedica muchas horas y esfuerzos”. (*El diario Del Neuquén*, 09/11/1988)

³¹ En una nota de la *Revista Calf*, de agosto de 1980 se lee:

Lo rescatable de todo esto, y no podría ser de otra manera, son los títeres muy bien manejados por Alicia Murphy, una persona en la cual hay oficio, dedicación y, por sobre todo, talento.

En el programa elaborado por la Escuela Provincial de Bellas Artes en su 20° aniversario, se menciona la adaptación y dirección de Dagoberto Mansilla. Elenco: María Rufino, Cecilia Arcucci, Adriana Hernández. Títeres: Alicia Figueira. Colaboran: Héctor Falabella, Graciela L. de Lastretto y Sara Lauría. Auspicia la Cooperadora Ruca Suyai.

³² Dagoberto Mansilla egresó de la Escuela de Teatro de La Plata, en 1972. Se radicó en Neuquén en el '79.

³³ Elenco: Marita Badillo, Julio Cortés, María Dolores Duarte, Luis Giustincich, María Rufino, Raúl Toscani y Mariana Tuñón. Escenografía, iluminación y vestuario: elenco. Música: elenco. *Canción del mago Topolino*: Dardo Sánchez. El programa está ilustrado con el Reloj Tic-Tac.

³⁴ Mientras el teatro Lope de Vega pone en escena *Déjenla sola, solita y sola* de Daniel Ruiz, el unipersonal de Alicia Fernández Rego con la dirección de Nina Cortese, en la sala semicircular ubicada en los altos del Cine-Teatro Español (Av. Argentina 235), paralelamente, en Misiones 234, el Teatro del Bajo estrena una obra para niños:

(...) Durante los momentos previos a un ensayo, los integrantes del elenco -en entrevista para este medio- consideraron que es una obra de "estructura formal". (...) Comentaron que en la zona no se trabaja con teatro para niños. "Se trabaja con títeres o espectáculos pensados en función de los chicos. Esto es teatro, nada más que en vez de ser para adultos, es para el público infantil, con todas las características del teatro tradicional y respondiendo a la idea clásica de teatro".

Una labor en equipo

El montaje se realizó en equipo, desde la musicalización, la adaptación de las letras de las canciones, hasta el vestuario y la escenografía. "Se ha tratado de valorizar la actuación del actor -según lo señaló la directora Murphy- y el perfil de los personajes en la interpretación. En esta puesta en escena, le hemos dado primordial importancia a la relación actores-niños, buscando la participación natural que surge del propio argumento. Se evita una respuesta exigida, o despertar la excitación. Para nosotros hasta el silencio es participación".

Los componentes del elenco consideraron como "muy difícil la elección de una obra para niños", por la escasa producción y a veces por la poca calidad del contenido de los argumentos. (Diario *Río Negro*, 25/05/1984)

Advertimos que en esa misma página del diario, en Gral. Roca, el elenco La Puerta Títeres se presenta con *Las maracas de Almendra* de Juan Rithner.

Otra nota del mismo diario se titula "Un tic-tac con nostalgia":

(...) La pieza teatral en cuestión, concebida sin más pretensiones que las de un divertido juego para niños, pone a prueba la capacidad creativa del elenco. (...)

Aún cuando la simplicidad del texto no ofrece dificultades de comprensión, hay algunas escenas que no están convenientemente elaboradas por los actores, a fin de mantener la necesaria atención del público. Estos baches se presentan en ocasionales intervenciones del Mago y del marinero Pepe.

No obstante, la composición de personajes ha logrado diferentes matices de éxito. Realmente brillante, de una enternecedora convicción, es el singular Tic-Tac que compone Luis Giustincich.

La elaboración que Mary Rufino ha hecho de su cansado y viejo Duende del Tiempo es excelente. De impecable traje de marino, el Almirante que encarna Raúl Toscani, es también impecable. Mariloly Duarte -una moderna Hormiguita Viajera- no ofrece todo el encanto que su personaje requiere.

La concepción global de la obra, de la mano de Alicia Murphy, está evidentemente dirigida a concentrar la responsabilidad del texto en el trabajo actoral, sólo asistido por algunas canciones y un vestuario cuidadoso y colorido. Felizmente, el elenco que asumió esta responsabilidad ha logrado, con sus más y sus menos, instalar en el austero escenario de Misiones 224 [léase 234], el indispensable clima de alegría y

ternura conforme al menudo público. (...) (Firmado por Mónica Reynoso, Diario *Río Negro*, 07/06/1984)

En la misma página del diario se anuncia un espectáculo de marionetas, a cargo del grupo Marionetas de Centenario, en una escuela de esa localidad.

³⁵ “No apto para prejuiciosos” es el título de la nota:

(...) La adaptación de **El adesio** -según Mayol- es básicamente escénica y una adecuación del lenguaje a nuestro tiempo. Se subrayaron ciertos aspectos que estaban líricamente plantados desde la perspectiva del poeta y no del dramaturgo.

Se trajeron al presente aspectos como los mendigos, seres marginales que no estaban en la obra de Alberti, permanentemente como realidad. Se quitaron asimismo algunos textos excesivamente poéticos y se reforzaron o interpolaron estructuras, hecho que sí lo permitía la obra original.

Muestra **La celebración** todas las lacras sociales. Los personajes centrales aparecen psicológicamente exacerbados. No obstante se ha profundizado aún más. No hay buenos y malos -ajustándonos a los conceptos de Mayol- los hombres y las mujeres de esta pieza teatral no persiguen causas grandilocuentes, ni matan a muchos para salvar a la patria. Ellos son así porque la miseria los hizo de esa manera. (...) (Diario *Río Negro*, 03/08/1984)

En otra nota firmada por Betty Sciutto, “‘La celebración’, una obra polémica para los neuquinos”:

(...) Esta pieza ha merecido juicios disímiles entre los asistentes. Un buen número - como ya se adelantó- ha coincidido en que el mensaje no se entendió y otros, aseguraron que el argumento fue fácilmente comprendido.

En forma personal y luego de presenciar dos ensayos y el trabajo final, se puede afirmar que una de las líneas medulares que se pretende mostrar -según las palabras de su director- como es la libertad, se difuma en los vericuetos del texto. Aparece sí, la hipocresía, la violación del sujeto, el cercenamiento y avasallamiento de los ideales y la tortura como medio para lograr oscuras motivaciones. Todos estos elementos pueden estar dando puntas del tema principal, pero aparecen como compartimentos estancos y no interrelacionados para conformar -en todo el texto- una estructura global, acabada.

No se puede demostrar que el mensaje no llegó al público ni tampoco lo contrario. En este caso, sólo sirve como parámetro la observación. Lo cierto es que cuando el espectador ingresa, charla o se ríe. Cuando se retira -antes o después de que haya concluido la representación- lo hace silenciosamente o hablando bajo, casi se podría arriesgar que reflexionando. Esas actitudes ¿podrían considerarse como una muestra de movilización interior? En el caso que así lo fuere ¿el mensaje llegó o no rozó al público? Poco o mucho, levantándose intempestivamente o retirándose cabizbajo, la realidad pareciera confirmar que “La celebración” no deja indiferente al espectador.

De los actores

Si una de las propuestas -entre muchas- ha sido la de demostrar el nivel alcanzado por el elenco estable del teatro del Bajo, luego de los cursos de perfeccionamiento que se vienen realizando desde mayo, el objetivo ha sido cumplido. (...)

De los aciertos y algo más...

Muchos aciertos han tenido quienes han dejado de ser “los buenos muchachos que hacen teatro” para pasar a pretender que los evalúen como “actores que quieren vivir para el teatro”. Además de la fase actoral, la apropiada y rápida utilización de recursos en la escenografía y el logro mayor obtenido en una torre certera y difusamente iluminada donde se desarrolla una escena atemporal, son significativos del nivel alcanzado en esa área.

Vigorosos y extenuantes han sido los esfuerzos que demandó la puesta en escena de esta obra. Se ha sido testigo de noches sin descanso, días abrumadores de ensayo y preparación de escenografía e iluminación. Se ha observado un ajuste minucioso de los detalles -hasta de los más pequeños- bajo una disciplina férrea. Sólo se respetaron los horarios de ingreso al teatro; la salida estaba marcada por el agotamiento después de 12 horas ininterrumpidas de trabajo; cuando no, se dormitaba un rato entre

vestidos y utilería, para proseguir limando todas y cada una de las áreas requeridas por el montaje.

Este aspecto puede ser “no visible” pero se trasunta en la escena. ¿Y todo para qué?: para que el espectador lo sienta y evalúe. Pero el público muchas veces suele regatear su presencia por falta de interés o indiferencia y es ahí donde el ciclo no se cumple.

¿Que este elenco comente errores? Es verdad, el hacer trae aparejado los yerros. ¿Que esta obra puede o no gustar? Es real, no se puede coincidir con todos los gustos. ¿Que están promoviendo un cambio dentro del panorama teatral neuquino y se están preparando para fortalecerlo? Allí está la primera muestra de esa etapa.

Si se sopesa todo pero con justicia, nadie podrá negar que la balanza se inclina hacia el lado positivo y más aún si se tiene en cuenta que están frente a un largo camino por recorrer... (Diario *Río Negro*, 13/09/1984)

En la misma página del citado diario se anuncia una función especial para el 14/09/1984, en el Teatro del Bajo. Se trata de la puesta en escena de *Juan Moreira* de Francisco Enrique, seudónimo actoral de Enrique Dacal director del Teatro de la Libertad.

³⁶ El *Diccionario de la Lengua Española* define al “histrión”: “(Del lat. *istrío*, *-onis*) m. El que representaba disfrazado en la comedia o tragedia antigua. 2. Actor teatral. 3. Prestidigitador, acróbata o cualquier otra persona que divertía al público con disfraces. 4. Persona que se expresa con afectación o exageración propia de un actor teatral”. (Madrid, 1992: 1114)

³⁷ En el boletín oficial que muestra el mismo diseño del Teatro del Bajo, elaborado en el '81, se incluye una nota de Alejandro Finzi, adjunta al programa en cuyo interior aparece un boceto con la imagen frontal de una mujer con saco y corbata, firmado por F. Bores. Y en la contratapa, la diagramación e impresión remite a la Dirección de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional del Comahue: en primer plano, un cuerpo de mujer cuya parte superior se extiende en los hilos que anudan a tres caras y tres manos, y como fondo, a la derecha, parte de una casa.

Dos meses antes de morir, García Lorca termina *La Casa de Bernarda Alba*. En el manuscrito el poeta tacha una frase: “la acción en un pueblo andaluz de tierra seca”. Y es que ese pueblo y esas gentes, sus personajes, buscarán para sí y para su historia caminos que se anudan en ese 17 o 19 de agosto de 1936, en el que García Lorca es asesinado en Víznar. Si *Yerma*, estrenada dos años antes, habla de la esterilidad y *Bodas de Sangre* cuenta una cruel historia de amor, *La Casa de Bernarda Alba* nos enfrenta al mundo de la ausencia, de aquello que late en otra parte pero que no se podrá encontrar nunca. La vida que siempre está más allá y las hijas de Bernarda, por eso, tendrán que buscar entre la “tierra seca” un destino que las entregue a esa ausencia, a lo que les faltó y ya no tienen, a lo que anhelan. Esta situación crea en la obra dos mundos que rechazándose, buscan, sin embargo, una encrucijada: Afuera de la casa transcurre la vida; adentro, se consume lo que nos queda de ella.

Esta última obra de García Lorca ha conocido en sus cincuenta años innumerables puestas, desde las de los grupos de aficionados hasta las de las compañías internacionales más destacadas. Neuquén vio también, hace algunos años, la realización hecha por el grupo teatral de la Facultad de Humanidades de nuestra universidad. Ahora es la puesta del Teatro del Bajo, en ocasión del año dedicado a recordar la obra del poeta granadino, la que se ofrece a la consideración del público en la versión de Víctor Mayol. Al hablar de versión dramática, debe pensarse en la condición de obra abierta inherente al texto teatral. Si en la obra de teatro conviven diferentes lenguajes -que, de hecho, permiten su montaje escénico-, esos mismos lenguajes otorgan a la obra una multiplicidad de horizontes al sentido que el autor le ha dado. Víctor Mayol ha ido a la búsqueda de uno de ellos: el instante, único e irrepetible en que esos dos mundos, a los que hacía referencia, se tocan y se confunden. Para García Lorca ese instante aparece en un sitio particular: en la demencia. María Josefa, la madre de Bernarda, está loca y sólo ese estado permite albergar el silencio de los demás. Si Bernarda es quien traduce la realidad, ordenándola, la Abuela es quien la conoce y quien borda su trama: para esto, el poeta

echa manos a la locura, a la fiebre, al sueño, rozando el teatro de Calderón; teatro que, como el de todo el Siglo de Oro, amaba y conocía profundamente.

El trabajo de Mayol ahonda en ese enigma lorquiano y encuentra un hilo conductor transparente y, al mismo tiempo, totalizador: porque la Abuela repite y siente lo que esas mujeres callan. La Abuela será aquello que respira sin orden en sus corazones. Para esto, el autor de esta versión, busca privilegiar el perfil lírico de la obra por sobre el narrativo, y entonces prescinde de algunos personajes femeninos e involucra a otros en el juego de las hijas de Bernarda. La elección de Víctor Mayol asume el riesgo y toma, en un solo movimiento, los tres actos de la obra original, alterando el orden de algunas escenas y buscando equivalentes expresivos para ciertos giros del habla popular de España. Otros horizontes interpretativos dieron a esas mujeres papeles masculinos, las encerraron en una cárcel o hicieron de Bernarda el Inquisidor, yendo al encuentro de concepciones paralelísticas y alegorizantes. Mayol indaga al poeta, explora ese cauce que deja tras de sí el texto, para ir al descubrimiento de esa verdad que de tan elocuente nos parece herida, cuando no mutilada: la libertad.

(Alejandro Finzi. Neuquén, 1986. Asesor literario)

“Una buena recreación teatral”, afirma el mismo A. Finzi en un diario local que muestra la fotografía de una escena con dos personajes:

La suerte estaba echada. Y cuando Bernarda cierra su casa con ese grito, el mar de luto es un mar que ahoga a España. Es el verano del año 36 y son los miembros de las paramilitares escuadras negras y los integrantes de las guardias de asalto de Francisco Franco, los que terminan en Víznar con la vida de Federico García Lorca. Dos meses antes el poeta concluye *La casa de Bernarda Alba*, y va a su tierra granadina dejando su propio sabor en el gesto amargo que lleva a cabo su personaje en un final que también será, luego, el símbolo de latido de la conciencia de un país en agonía. Cincuenta años después y, precisamente, en estos días, recordamos la muerte del poeta. Uno de los acontecimientos que se han organizado en Argentina para homenajear a García Lorca es un encuentro de grupos de teatro de cada una de las provincias, en la ciudad de Buenos Aires. Neuquén estará presente con el Teatro del Bajo y su versión de la última obra del poeta.

Tuve ocasión de asistir a una de las recientes presentaciones del grupo en la sala que alquila y que, como se sabe, corre el peligro de ser tirada abajo, en la calle Misiones. Si hablo de versión y no hablo de la obra tal como fue escrita, debo referirme al trabajo que hizo Víctor Mayol con el texto original ya que aquellas página fueron retomadas con la idea de explorar los senderos abiertos por el autor más allá del relato, más allá de la minuciosidad del cuento escénico, para llegar a las imágenes fundamentales de la corriente de poesía que corre por la obra. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que Mayol se interesó en realizar una versión que adaptase los tres actos en uno, en encausar las acciones en un solo movimiento contundente y de hacer visible en escena un único momento irrepetible el perfil de aquel por quien esas mujeres, en su encierro, sueñan y respiran. Esto no es la letra del original que Margarita Xirgu llevó a la puesta en su estreno, pero no olvida ni la vigencia de la imagen, ni los alcances y posibilidades del mensaje del poeta. La preocupación de Mayol al realizar su versión consiste en explorar los alcances que tiene la palabra del poeta en relación a las imágenes e ideas fundamentales que la obra propone. Porque se escucha a propósito de esta realización del Teatro del Bajo que hay una falta de “respeto” o una “fidelidad” adulterada que es necesario reencauzar, preservando la obra original de embates foráneos. Sin embargo ambas expresiones, “respeto” y “fidelidad” están aquí, en la versión de la que me ocupo, a buen recaudo: nadie ha traicionado a García Lorca, y nadie ha dicho lo que el poeta no dice en las imágenes que brotan, en el manantial de la estructura de la obra tal cual como fue pensada. ¿O es que acaso la versión que el mismo García Lorca y el grupo La Barraca presentó en 1935 modernizando a Fuenteovejuna y que fue al encuentro de la toma de conciencia del campesinado español, traicionó a Lope de Vega? No. Nadie ha traicionado a nadie y la versión que el Teatro del Bajo ofrece a nuestra comunidad es respetuosa y fiel, lo repito, a las imágenes subyacentes entre los borradores del texto en su concepción

definitiva. Aquellos que se asustan tendrían que preguntarse, en todo caso, otra cosa: ¿qué es una creación?

La puesta que tuve la oportunidad de conocer debe preocuparse, todavía, de considerar algunos problemas que ya se habían planteado en los ensayos generales: Víctor Mayol y Fernando Aragón, los directores, tendrían que repensar los tiempos muertos que tiene la realización, momentos en que la tensión se desdibuja. De igual modo, la música, creación de Victorio [léase Víctor] Proncet y el Coro de la Universidad, debería tener un marco de referencia para el espectador mucho más general, planteando una situación más vasta y no reiterándose una y otra vez para terminar inmiscuyéndose entre los climas que la historia propone.

En un elenco seguro, solvente, que se reconoce con profesionalismo en esta propuesta, debemos mencionar el trabajo de Alicia Murphy que otorga a su personaje una medida interior y un color de claros aciertos y el trabajo muy ajustado, también de Cecilia Lizasoain. Cecilia Arcucci, una actriz de grandes condiciones tiene la posibilidad de encontrarse con el desarrollo definitivo que su personaje merece; al mismo tiempo, el trabajo de Marité Arias revela toda su preocupación: su crecimiento actoral es saludablemente elocuente. Una palabra aparte merece la propuesta escenográfica, inteligente, y que se integra, sin dudas, a las atmósferas de la versión.

La obra termina con un gran y fatal equívoco dramático que precipita el desenlace. García Lorca apela a un recurso que hizo la historia del teatro español desde el Siglo de Oro, allá, por el 1600, desde los tiempos en que se echaban las bases del teatro de habla castellana. Este recurso, enunciado para prometer el porvenir y la vida del arte teatral tiene para el poeta un signo terrible. La puesta lo resuelve en forma estupenda con patético lirismo.

El público de Neuquén tiene, qué duda cabe, la posibilidad de asistir a un excelente espectáculo. (Diario *Río Negro*, 19/08/1986)

³⁸ En el elenco: Alicia Fernández Rego, María Rufino y Alicia Murphy. En nota “El Grillo por Latinoamérica”:

(...) rumbo a varios países latinoamericanos. Se cuentan entre estos, Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela.

Estas tres damas pretenden, como siempre lo han hecho, hacer conocer en distintos lugares de América, el sabor del teatro para niños según interpretan, poniendo todo de sí con delicadeza, ternura y amor a los menores. (Diario *Río Negro*, 22/01/1977)

³⁹ Con el auspicio de la Dirección de Cultura de Neuquén, fue puesta en escena por el teatro Lope de Vega. Elenco por orden de aparición: Federico Castilla, Osvaldo Cosentino, Mabel Sierra y Alicia Figueira. Escenografía y vestuario: Jorge Gueijman. Puesta en escena: Alicia Fernández Rego. Los datos fueron extraídos de un boletín oficial, cuya tapa con fondo color zanahoria tiene un diseño con alusión al personaje y su entorno social.

⁴⁰ El grupo La Varilla -grupo actoral neuquino según el programa- contó con música original de Carlos Tendler. Puesta en escena en la sala Conrado Villegas. En el programa se expresa el agradecimiento a José Digiglio, entre otros.

Una fotografía de los cuatro integrantes del grupo, con títeres en mano, alrededor de su directora, grafica la nota “Un estreno teatral en negro”:

(...) El espectáculo se integra con cuatro obras cortas y se halla dividido en dos partes. La primera integrada por “Plic-plic-ploc”, “Bajo techo” y “¿Qué hacemos?”, de creación colectiva, que llevarán a escena títeres y objetos y la segunda parte con la obra “Adiós Pascualina adiós” de Alicia F. de Murphy, quien inspirándose en las aventuras de la gata que por muchos años habitó las vidrieras de la librería Siringa (hasta llegar a muy pero muy viejita), permite a su autora mostrar sus dotes en la producción teatral: un género por demás difícil. (...)

Por los datos que se han podido ir uniendo, “La Varilla” nos trae una propuesta no muy explotada en la zona, más si se recuerda que desde hace 10 años no se produce por estos lares “teatro negro” en un espectáculo.

Comentaron los del elenco que la técnica del teatro negro no es fácil, requiere de un ajustado trabajo para poder llevar adelante todas las propuestas. No puede existir entonces, “margen de error”. (Diario *Río Negro*, 23/04/1994)

Y en una nota del diario, “Vuelve ‘La Varilla’” (Diario *Río Negro*, 14/05/1994), al lado de una fotografía con dos “gotas de agua que hablan y se mueven para el deleite de los chicos” (imágenes en blanco sobre un fondo negro), se anuncia *Cháneton*, la propuesta del grupo Río Vivo, sobre la obra de Alejandro Finzi con la dirección de José L. Valenzuela, en el Aula Magna de la Universidad Nacional del Comahue.

⁴¹ En una nota del diario: “Ay, quién fuera Pascualina...”:

No pudo tener estreno más auspicioso “La Varilla”: la varilla encantada ilumina la boca negra del teatro y las boquitas abiertas de los chicos y en la boletería luce, orondo, el “no hay más localidades hasta el sábado”. A sala llena de agitación y pasitos infantiles, se descorre el telón y un monigote enorme como la sorpresa inicia el sortilegio.

Ahora aparecen, suspendidos en el aire negro, un balde refulgente y una maceta donde languidece una flor. Es “Plic, plic, ploc”, la primera obra corta de un espectáculo articulado en dos partes cuyos altibajos dramáticos no opacan sin embargo la ejecución de una técnica milenaria y deslumbrante de teatro negro. Por obra y gracia de actores, vestidos de negro en un gabinete negro, muñecos y objetos bailotean bajo un canal de luz, ingravidos como en los sueños: una escalera llega volando, de puro mágica, hasta nuestros ojos, los libros flotan y desaparecen inexplicablemente, el fondo del mar se nos instala, sin permiso, delante de las narices alzadas, con peces voluptuosos, pulpos veloces, medusas radiantes como norias, corales y todo. Si hasta Aladino se nos presenta, viajando en la mismísima alfombra del cuento, con la lámpara como una mascota aérea, sacudida por el vuelo...

Toda puesta de teatro negro, por las características propias de la técnica en juego, es verdaderamente deslumbrante. Sólo que en este caso, pasada la primera emoción, las arrugas se notan.

Es cierto que no se trata de una puesta demagógica que busque la adhesión fácil e instantánea del público. Pero estos pequeños espectadores de estos días, más hijos del control remoto que nietos de aquellas abuelas que susurraban cuentos maravillosos y temibles, parecen de pronto conteniendo exclamaciones y reprimiendo carcajadas. Los zapatitos, entonces, empiezan a deslizarse incómodos; las butacas, a sacudirse con impaciencia; la atención, a dispersarse. Esto ocurre sobre todo cuando los parlamentos se extienden demasiado (“Adiós, Pascualina, adiós”), cuando el diálogo se retarda o cuando la acción se demora y desvanece (“Bajo techo”). Aquí, lo chispeante, lo ágil, lo gracioso no quitaría una pizca de calidad estética. Por el contrario, la gotita primera, que habla todo con la “i”, o la alfombra de Aladino arrancando vuelo como una moto, demuestran los siempre eficaces dones del humor.

El encanto de muñecos y objetos derrotando a la ley de gravedad podrían incluso enriquecerse más si los tiempos dramáticos adquieren el ritmo adecuado y, entonces sí, serían más triunfales los cantos que se insinúan: de solidaridad (“Plic...”), de fraternidad (“Bajo techo”) y de pertenencia terrestre, generosamente planetaria (“¿Qué hacemos?”, quizás la más lograda y aplaudida de las obras).

Y en tanto se preparan los ajustes, vaya este mimo final para Pascualina, ronroneando eternamente entre los libros de Siringa, viva otra vez y para siempre en la caja negra del teatro y en el sueño en colores de los chicos. (Nota de Mónica Reynoso, en Diario *Río Negro*, 07/05/1994)

⁴² Siringa Libros era propiedad de Alicia Fernández Rego y Kune Grimberg, ubicada en Av. Argentina 245.

⁴³ En ese momento de la entrevista, viendo en sus manos las *Actas de las IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia (...) en homenaje a Hugo Luis Saccoccia y Emilia Valeri*, Alicia aclara:

Siempre me siento mal, en deuda con él (*Refiriéndose a Saccoccia*). Porque yo estaba tan loca, con el tiempo tan escaso, que un día en que él estaba hablando en el *living* de mi casa, con mi marido, pasé, lo saludé pero nunca mantuve un diálogo con él. Y se fue. Me siento en deuda con él.

ANEXO

(Sobre material gráfico proporcionado por A. de Murphy)

ACERCA DE AMANCAY

Este conjunto vocacional tiene una larga historia en el teatro de la provincia de Neuquén, desde 1940 hasta 1966. Nació por inquietud de los aficionados del Club Independiente de Neuquén capital. Fundado el 22 de abril de 1940 (Diario *Río Negro*, 26/04/2005). Una numerosa nómina de integrantes de Amancay en su larga trayectoria figura en la citada versión del diario, aunque los primeros fueron diez: Nicasio Cavilla Sorondo (presidente), Valentín Argés (vice), Héctor Francavilla (secretario), Ricardo Barbosa (prosecretario), Ricardo Rosa (tesorero), Ángel Della Valentina (pro tesorero) y como vocales: Dora de Marchesini, Lelia de Francavilla, Amalia Hernández y Mercedes Sánchez.

En su trayectoria de más de dos décadas fue liderado por Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo, aunque también tuvo otros directores.

Ateniéndonos al material gráfico ofrecido por Alicia Figueira de Murphy se registra lo siguiente:

1940: Debut del grupo, 22/04/1940, con dos obras: *Monte con puerta* de Carlos Goicoechea y Rogelio Cordone, *El sostén de la familia* de Juan Darthés y Carlos Damel.

---- : *Los mirasoles* de Julio Sánchez Gardel.

1944: *La novia de los forasteros* de Pedro Pico.

---- : *¡Jettatore!* de Gregorio de Laferrère.

---- : *¡Bendita seas!* de Alberto Novión.

1945: Temporada radial en LU5 Radio Neuquén: ciclo “La novela de la semana”. Obras: *¡Bendita seas!* de A. Novión, *Ilusiones* de César Iglesias Paz, *Donde hubo fuego* de C. Iglesias Paz, *La propia obra* de C. Iglesias Paz, *La tierra prometida* de Rafael García Ibáñez, *Martín Fierro enamorado* de R. García Ibáñez, *La mujer fuerte* de C. Iglesias Paz, “*El vuelo nupcial*” de C. Iglesias Paz, *Cartas y cartas* de Benito Lynch.

La inauguración de Amancay en la radio se dio con *No salgas esta noche* de Sixto Pondal Ríos y *La luna en el pozo* de Armando Mook, libro aportado por el doctor Castro Rendón, presidente de la Cooperadora “Conrado Villegas”. (Diario *Río Negro*, 08/05/2004)

En otra versión del mismo diario, previa al ciclo “La novela de la semana” se menciona la propuesta radial: *El secreto de la gitana*. Y en ese ciclo de “La novela (...)”, aparecen también: *El hijo menor*, *Los maridos engañan de 7 a 9* y *Creo en Dios*. (26/04/2005)

---- : *La hermana Josefina* de Juan Darthés y Carlos Damel, dirección de Adriano Morell, seudónimo de Valentín Argés.

---- : *No salgas esta noche* de Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari.

---- : *¡Porque sí!* de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas, dirección de Eduardo Lhande (seudónimo de Nicasio Cavilla Sorondo), en el Cine Teatro Español, con motivo del Día de la Raza. Actuación: Mariano Beltrán, “Lito” Valenti, Adriano Morell, Dardo Nelson, Jorge Rocha, Silvia del Solar y Clarita Ríos. Apuntador: F. Ambrosio. Decorados: Amancay. Utilería: Tapia House. Dirección: Eduardo Lhande. (Programa de la Asociación Española y Amancay, en el Día de la Raza, 12/10/1945, en el Cine-Teatro Español)

-----: El conjunto vocacional independiente adopta el nombre de “Amancay”.

1946: *La luna en el pozo* de Armando Mook.

---- : *Somos dueños del mundo* de Alcira Olivé.

1950: *La propia obra* de César Iglesias Paz. Se presentó en el II Concurso Nacional de Teatro Vocacional, en el Teatro Presidente Alvear, Buenos Aires (30/01/50). Organizado por la Subsecretaría de Cultura de la Nación, entre el 28 de enero y 14 de febrero. En Seibel, B. (2010). *Historia del teatro argentino II. 1930-1956: Crisis y cambios*. Buenos Aires: Corregidor, p. 458.

En el programa aparece la mención al IIº Certamen Nacional de Teatro no profesional, y en la parte central de la página, una fotografía de una escena del I Acto, con Elsa Tapia y Ángel Della Valentina.

1952: *La luna en el pozo* de Armando Mook. Reparto por orden alfabético: Graciela Lavalle, Sofía Pacheco Vidal, Susana Bell, Silvia del Solar, Arturo Echaves, “Lito” Valenti, Ricardo Lantier, Liliana González, Eduardo Lhande, Carolina Marqués, Amanda Vilmar, Haydée Moyano. Apuntador: Rodolfo Demar. Traspunte: Horacio Montalbán. Decorados: Casa Leila, Bs. As. Dirección: Eduardo Lhande (Nicasio Cavilla Sorondo). El programa incluye -además de los avisos publicitarios- que el señor Mario Legan, recitará: *El día que me quieras* de Amado Nervo, *Reír llorando* de Juan de Dios Peza y *Poema veinte* de Pablo Neruda.

1953: *¡Porque sí!* de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas. En el programa se distinguen cinco momentos.

Primero, el *Poema de la Raza* (Unión Hispano-Argentina de Rvdo. Padre Teodoro Palacios). En la voz: “Un hijo de Valladolid”. En la alegoría: Argentina: Betty Rojas/España: Graciela Lavalle).

Segundo: la presentación del Conjunto Los Indios (del cantor Roberto Martínez, con su jazz, bajo la dirección de Tito Simonetti).

Tercero: la comedia de Malfatti y Llanderas. Elenco: Mariano Beltrán, “Lito” Valenti, Adriano Morell, Dardo Nelson, Jorge Rocha, Silvia del Solar, Clarita Ríos. Apuntador: F. Ambrosio. Decorados: Amancay. Utilería: Tapia House. Dirección: Eduardo Lhande (Nicasio C. Sorondo).

Cuarto: el segundo acto de la comedia.

Quinto: el tercer acto de la comedia. Seguidamente se lee “Intervalo”.

[*En el presente programa figura, manuscrita, las fechas 1953-1954.*]

---- : *La luna en el pozo* (...), en el III Certamen Nacional de Teatro No Profesional (01/03/53). (Seibel, 2010: 459)

Respecto de ese Certamen, en nota de un diario (s/d) se registra:

En forma casi ininterrumpida y con dispar lucimiento ha proseguido noche a noche en el Teatro Nacional Cervantes el certamen oficial de conjuntos no profesionales, organizado con el auspicio del Ministerio de Educación. No era factible, ni siquiera deseable, que continuara en la línea ambiciosa que le trazó el cuadro representativo del Gran Buenos Aires, al inaugurarlo con una interpretación de Esquilo, pero tampoco podía presumirse que reviviría alguna comedia más o menos afortunada en su hora, pero que muy poco, o nada, posee para figurar en una justa que debía orientarse por el amor al arte por el arte mismo. Para más la eligió para su aparición en Buenos Aires el cuadro triunfante en Mendoza, ciudad a la cual su universidad la ha convertido en un brillante centro de cultura humanista.

La ciudad “docta” por antonomasia estuvo y estará ausente en el torneo, pues la representación de Córdoba correspondió, como ya había ocurrido en uno anterior, al grupo de aficionados del Casino Militar de Río III. Tuvo el acierto de elegir para su actuación “Los mirasoles”, de Julio Sánchez Gardel, que aún conserva la lozanía y la ternura de lo auténticamente observado y entrañablemente sentido. (...)

Otro merecido éxito obtuvo el conjunto “Amancay”, de Neuquén, dirigido por Eduardo Lhande, con “La luna en el pozo”, de Armando Moock. Esa comedia, estrenada en Chile con el título hartamente poético de “Mocosita”, es buena prueba de que con habilidad y con gracia lo más modesto puede investirse de la categoría de lo bello. Graciela Lavalle encarnó a la muchacha “creada” aquí en 1931 por Eva Franco, a la cual se compara a “la luna que vendrá a detenerse en el pozo de aguas salobres, amargas”, que es Juan -interpretado ahora por Ricardo Lantier [Evaristo Giménez], en quien sospechamos al propio director del conjunto- una suerte de “hijo pródigo” del espíritu pacato de las pequeñas ciudades, esos “infiernos grandes” del proverbio, que sin embargo poseen hasta en sus grandes defectos pintorescas virtudes. (“Al margen del torneo teatral”, 1953)

Con esta obra, Amancay se presentó en el Cine “Moderno” de Zapala (13/06/1953).

1954: *¡Porque sí!* (...).

---- : *El príncipe heredero* (...) dirección de N. Cavilla Sorondo. En el programa se lee: “Presentación del Conjunto Vocacional ‘AMANCAY’ de Neuquén, clasificado de la Zona Patagónica”. (Primer Premio VIII Zona, en el Teatro Municipal de Bahía Blanca). Reparto: María Elena López, Horacio Tarifeño, Valentín Argés, Alfredo Lanza, Ana María Elissetche, Elsa Marchesini, Evaristo Giménez, Antonia Figueira, Ángel Della Valentina. Apuntador: Héctor Francavilla. Traspunte: Miguel Alberto

Anza. En el programa se aclara el valor de la entrada: \$ 5, incluido el impuesto. Miércoles 15 y jueves 16 de diciembre/54, a las 22 hs. Y en el mismo programa se anuncia para el viernes 17 y sábado 18 a las 22 hs., la presentación del Conjunto Vocacional Atalaya, de San Luis, ganador de la zona de Cuyo, con la obra *La muerte se está poniendo vieja* de José María Fernández Unsain.

Según la información de B. Seibel, Amancay fue el Ganador por la Zona Sur en la IV Muestra de Arte Dramático del Interior, en el Teatro Nacional Cervantes (14-15/12/54). (2010: 460)

En nota de un diario (¿?), septiembre de 1963, se lee:

Su verdadera consagración la obtuvo el Conjunto "Amancay", cuando actuó en la selección de la IX Zona del Certamen Nacional de Teatro. Se realizó en el teatro Municipal de Bahía Blanca en 1954 donde lograra el primer premio, que le permitió participar en la selección final realizada también en la metrópoli. En ambas ocasiones interpretó "El príncipe heredero", de Julio Sánchez Gardel. Se recuerda aún su brillante desempeño, que mereció elogiosas críticas de la crónica especializada, obteniendo en tal oportunidad una honorífica distinción.

---- : *Pehuen Mapu (Tierra de la araucaria)* de Gregorio Álvarez, inaugurando el escenario de la Conrado Villegas (Yrigoyen 138). La obra fue dirigida por Ángel Santagostino, primer presidente del Banco Provincia de Neuquén (Diario *La Mañana Neuquén*, 05/09/2011).

En nota del diario se lee:

Al margen de la actuación artística, Amancay organizó una Comisión Pro Construcción del escenario de la Cooperadora Escolar Conrado Villegas, convertido luego en su propio escenario. Ellos lo proyectaron y diseñaron con todas las comodidades para su funcionamiento. Cómodos camarines, equipamiento de primera calidad en luminotecnia y sonidos, que fue utilizado por la Cooperadora Escolar no sólo para teatro sino para toda clase de manifestación cultural.

En aquellos años, para poder llevar adelante el sueño del teatro propio, los integrantes de Amancay tomaron un préstamo bancario que cancelaron con gran sacrificio. Además, fueron los que propiciaron la construcción del Jardín de Infantes N° 1 "Padre José María", popularmente conocido como "Conejito".

También fue Nicasio "Cacho" Cavilla, en su rol de ministro de Asuntos Sociales de la Gobernación, quien (...) creó la Escuela de Bellas Artes, que comenzó a funcionar en la Cooperadora Escolar Conrado Villegas. (Diario *Río Negro*, 26/04/2005)

En el programa de presentación de *Pehuen Mapu*, hay una nota de agradecimiento:

La Comisión Pro-Construcción Escenario en la Cooperadora Escolar "Conrado Villegas" se hace un deber en agradecer a todas las firmas comerciales que hicieron posible con su apoyo la financiación de la obra. Nuestro voto sincero a los señores avisadores, en especial a los

de Cipolletti, Cinco Saltos, B. del Medio, Centenario, Allen, Roca, Regina y poblaciones alejadas de nuestra Provincia como Zapala, Junín y San Martín de los Andes, que colaboraron con todo desinterés en esta obra de bien común.

1955: *Los conquistadores del desierto* de Enrique García Velloso, Folco Testena y José González Castillo, dirección de N. Cavilla Sorondo. La función del Conjunto Amancay es auspiciada por El Círculo de Obreros Católicos de General Roca. Reparto según orden de presentación: Jorge del Campo, Antonia Figueira, Evaristo Giménez, Alfredo Lanza, Ángel Della Valentina, Ana María Elissetche, Nicasio Cavilla, Héctor Francavilla, María Elena Gómez, Horacio Tarifeño, Olga Cúneo, José Romero, Guillermo Murphy, Arturo Pérez, María del C. Peña y Yogui García. Apuntador: H. Pagano. Traspunte: Oscar Gaviglio. Maquillaje: Ángel Della Valentina. Decoración: Amancay (Las ropas del Gral. Rosquellas Fierro son de la Sastrería Irrera, Bs. As.). Peluquería: Casa Varela (Bs. As.). Luces: Arturo Pérez. *Regisseur:* Roberto Ferrer. Dirección: N. Cavilla Sorondo. Esta comedia en tres actos se desarrolla, el primero, en Buenos Aires, y los otros dos, en Río Negro y Neuquén.

----: *Una libra de carne* de Agustín Cuzzani, dirección de Norberto Manzanos. En el programa se registra una fotografía de la escena final, cuando el jurado se retira entre los aplausos del público asistente al juicio. Norberto Manzanos fue el fundador del Teatro Florencio Sánchez de la localidad bonaerense de Rojas, su ciudad natal. Comenzó como actor aunque muy pronto se consagró en la dirección escénica. Se desempeñó como director de Acción Cultural y Educativa del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires y como vicedirector a cargo de la sección Arte Escénico del Conservatorio Provincial de Música y Arte Escénico de La Plata. Becado por el FNA realizó un viaje de estudios por Europa: París, Roma, Londres, Madrid. Posteriormente, fue director de la Comedia de la provincia de Buenos Aires. Más datos en Zayas de Lima, P. (1990). *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna, p. 185. Y respecto de N. Manzanos en Neuquén, ver “Las obras del Grupo Amancay hicieron suspirar a las abuelas neuquinas”, *Diario La Mañana del Sur*, 08/05/2004.

En la nota “Plausible iniciativa de la Compañía Teatral ‘Amancay’. Una novedad en nuestro medio”:

Desde la cartelera de la hermosa salita con que cuenta la Cooperadora Escolar “Conrado Villegas”, el conocido conjunto de teatro Amancay, ofrece al público de Neuquén y la zona “Una libra de carne”. No nos detendremos a juzgar las bondades de la pieza, éxito del pasado año en los escenarios porteños, ni en la labor de los intérpretes, ni en su dirección, movimiento coreográfico o puesta en escena, puesto que eso queda para quien lleva funciones de crítico en nuestras páginas; pero sí queremos hacer resaltar todo el valor y el aporte que significa para nuestro medio el mencionado conjunto

AMANCAY, por dos veces premiado en certámenes nacionales de teatro.

Sin hablar de virtudes o vicios, queremos resaltar la labor educativa y cultural que el mismo ha venido sembrando en sus ya quince años de vida. Evolucionando de acuerdo con el medio llega ahora a presentarnos un espectáculo nuevo, renovado, a la altura de los que pueden gustarse en escenarios de la Capital Federal. Su trato más que moderno de la pieza de Agustín Cuzzani lo coloca, estamos seguros, a la altura de los conjuntos más serios y disciplinados de tierra adentro. No ignoramos lo que significa “atreverse” a mover treinta y tantos personajes en escena; no se nos escapan tampoco, las dificultades que encarna un montaje como el presente de “La libra”; ni somos ajenos a todos los malos ratos y contratiempos que deben sortearse, antes de levantar el talón para el estreno de una pieza, y ahí principalmente reside nuestro voto de aplauso y nuestra admiración para el conjunto titular de nuestra ciudad que tan bien ha sabido representarnos en justas de teatro, haciendo conocer a Neuquén en todos los círculos culturales del país. (...)

El muy reducido costo de las entradas, cuatro con cincuenta, hace que el fin cultural perseguido de poner el espectáculo al alcance de todos los bolsillos, se logre plenamente. (Diario *Río Negro*, 15/09/1955)

En un artículo periodístico titulado “Amancay” se lee:

Neuquén ha tenido siempre valía de ser un pueblo culto, a pesar de sus pocos años de vida en relación con otras ciudades de la República. (...)

Por eso nos satisface hablar aquí, de un grupo de personas que agrupadas bajo el bello nombre de Amancay, han llegado a una consagración suprema dentro de los teatros vocacionales del interior. Fé de ello, es la adjudicación del primer premio que mereció el conjunto Amancay, en la reciente justa de la cual participaron las más graneadas agrupaciones teatrales de índole vocacional. El Director de Fomento y Estímulo Cultural de la Dirección de Cultura de la Nación, tuvo palabras de felicitación y estímulo para nuestro querido conjunto.

El esfuerzo de Amancay, nacido en el año, 1940 y que el 22 del cte. cumplirá quince años de vida se ve coronado de esta manera digna y satisfactoria al obtener el codiciado premio.

Y en ese esfuerzo está el recuerdo de sus primeros componentes: Cavilia [léase Cavilla] Sorondo, Alfredo Lanza, Valentín Argés, Lelia de Francavilla. Otros están ausentes como por ejemplo la señora Dora L. de Marchesini. Luego hubo otros, todos buenos elementos, que dieron lo mejor de sí, para llevar adelante el afán teatral de Amancay: Héctor Francavilla, Ángel Della Valentina, Ricardo Rosa, Elsa C. Tapia, Evaristo Giménez, Elsa Marchesini, Horacio Tarifeño, Sofía S. de García, Mercedes Sánchez, Raúl Truchuelo y tantos otros que sería largo enumerar.

Y en todo este esfuerzo está también el recuerdo de aquella primera actuación en la cual Amancay no logró premio alguno. De las otras

dos oportunidades en que logró -junto con el gran Buenos Aires- el 3er. Premio de comedia y el más reciente, cuyo primer puesto, lo coloca con los conjuntos de Corrientes, Rojas y Paraná entre los más destacados conjuntos de Teatros Vocacionales del interior del país.

Es, no cabe duda, la actuación de Amancay, un elevado signo de nuestra cultura artística de la cual debemos estar orgullosos todos los Neuquinos. (Diario *Opinión Pública*, Año VI, Neuquén, 14/05/1955, N° 386)

1956: en el programa se anuncia la décimo-sexta temporada de Amancay con la presentación de *Mi querida Ruth* de Norman Krasna, *El alma del hombre honrado* de Francisco Defilippis Novoa, *Médico a pesar de sí* de Molière y *Un tal Judas* de Claude André Puget y Pierre Bost.

---- : *La luz que se apaga* o *Luz de gas* de Patrick Hamilton.

1957: *La luz que se apaga* (...).

---- : *Un día de octubre* de Georg Kaiser, dirección de Mario Legan.

En nota del diario se lee:

En el escenario, hemos comprobado cómo se movían con naturalidad los distintos personajes de la ficción, ubicando al espectador, de inmediato, en el clima psicológico de intriga, en que se desarrolla la interesante trama espiritual de la obra. (...)

Es evidente que, por lo exiguo del reparto, la labor de todos los intérpretes, en general, y la de los que animaron los papeles protagónicos, en especial, ha sido de intensa y de incuestionable responsabilidad. (...)

Catalina Coste, el ángel soñador y sensible, sospechado de material debilidad, fue encarnado por una debutante: Alicia Figueira. Las insuficiencias propias de todos los comienzos, como cierto recitado inevitable, no han impedido que la platea toda, cayera rendida ante el sortilegio de su exquisita sensibilidad espiritual. Es una joven y hermosa figura que ha sabido impregnar a su difícil personaje, del encanto de quien en su trabajo, pone algo más que simple juego escénico. (...)

Como broche justiciero, repetimos una vez más, nuestra aprobación para el director Mario Legan. "Amancay", que le debe mucho de sus laureles, tiene en cierto modo, que agradecerle este nuevo triunfo que se agrega a su exitoso historial artístico, en el medio y en los escenarios de la Capital Federal. (Firmado por Sivaren, en Diario *El debate*, Neuquén, 15/03/1957)

Y en la página 5 del citado diario aparece la continuación de otra nota de p. 2: "Un día de Octubre":

(...) El escaso reparto, hace que resalten aún más virtudes y defectos en sus intérpretes. Cuatro personajes de letra pareja y dos más un tanto secundarios, viven los papeles de esta extraña comedia del autor alemán. Quiero hacer algunas acotaciones sobre cada uno y sobre los intérpretes que los encarnaron.

Roberto Ferrer, en el Señor Coste, nos puso en la exacta ubicación requerida. (...) Debe cuidar, no obstante, su dicción que al parecer, adolece de algún defecto que no podría precisar.

Su sobrina -Catalina Coste- estuvo a cargo de Alicia Figueira. Alguien nos dijo que debutaba en el conjunto con esta pieza: más aún: que había sido elegida entre varias para el personaje. Cabe aplaudir el acierto en su designación. Alicia Figueira, da el tipo justo e ideal para la Catalina de Un día de Octubre. Un poco de recitación empañó la brillantez de su debut, pero hay pasta en ella y muchas condiciones para el teatro.

Guillermo Murphy, compuso un Teniente Marrien de gran prestancia, pero un tanto sin alma. Le faltó garra como se dice comúnmente. Esto mirando exhaustivamente y juzgando con severidad su cometido, ya que no desentonó en el concierto de las figuras centrales.

Horacio Tarifeño en el Leguerche, fue uno de los puntales en que afirmó Amancay en la oportunidad. Muy logrado su carnicero (tal vez un poco demasiado gritado en alguna situación), pero muy en tipo.

La Sra. Jattefaux, en la interpretación de Antonia Figueira. Un poco más de caracterización la hubiera favorecido. El mucamo Evaristo Giménez muy a tono.

La dirección, a cargo de Mario Legan, más que correcta. Sus muñecos se movieron con naturalidad, dijeron con expresión y el clima de la pieza fue plenamente logrado. Ahí reside su mejor elogio.

Para la puesta en escena, no caben más que elogios. Los decorados, hechos sobre bocetos de Gaviglio y su realización; magníficas. Creí, al abrirse el telón, encontrarme en uno de los buenos teatros de Buenos Aires.

Auspicioso debut, en suma que mereció el aplauso y la felicitación sincera de cuantos concurrieron a sus representaciones.

1957-58-59: *Ha llegado un inspector* de John Priestley, dirección de A. Cavilla Sorondo.

Respecto de la puesta en escena en San Martín de los Andes, 1959:

(...) Me va a permitir sin embargo, señora directora, que me refiera en particular, a uno de los números de los festejos [61º aniversario de San Martín de los Andes]. Me voy a tomar el atrevimiento de hacer de cronista y de crítico. No desconozco, ya que leí en su periódico, que “El Debate” no estuvo presente en la oportunidad. La na [sic] invitación a la prensa provinciana, hace que se silencien muchas veces, hechos y acontecimientos que merecen destacarse. Y eso es precisamente lo que pienso destacar hoy. Un hecho que para mí merece que se lo tenga en cuenta, y permítame la redundancia, muy en cuenta. Me refiero a un conjunto de comedias, Compañía Amancay o Teatro Amancay del Neuquén. No sé bien la denominación de esa compañía de teatro de la capital de nuestra provincia.

Si excelente fue la impresión que dejara esta gente en su presentación en San Martín hace dos años, la de este año revalida todos esos títulos y los supera en mucho, por tratarse de dos obras de tan distinta índole que hace casi imposible una comparación. La simple, humana y graciosa comedia nacional “Porque sí”, nos mostró un conjunto ágil, de actores bien dotados, bien dirigidos, sin fallas, medidos en su gesto y movimiento: dos horas amables, de risa, sin

problemas... pero en esta oportunidad había cambiado por completo el panorama: Priestley, su sola mención, era todo un nombre dentro del teatro moderno y “Ha llegado un inspector”, posiblemente su pieza más difundida, todo una prueba de fuego para sus intérpretes.

La responsabilidad puesta de manifiesto en tantos años de labor, por quienes han estado a su frente, nos llevó confiados a verla... y éste es el resultado de lo que yo ví desde mi butaca.

El público de San Martín de los Andes respondió ampliamente. Mucha fue la gente que debió volverse por falta de localidades. No voy a hablar de la obra porque lo considero obvio, pero sí de los intérpretes y dirección.

Voy a decir en principio que no hubo fallas. Los seis personajes de letra pareja, muy cuidados, y el mejor elogio puedo dejarles a través de estas pocas líneas es éste: Cavilla, a quien considero un valor dentro de lo que ha sido y es Amancay, fue a mi criterio, netamente superado por sus ocasionales compañeros de labor. (...) Un valor que se incorpora y del que se puede esperar mucho [por su] Sheyla (Alicia Figueira), tal vez el carácter más definido pintado cabalmente por el autor, tuvo en esta actriz una intérprete cabal y llena de matices. Figura, gesto, voz y movimiento, encontraron en ella el tipo ideal para el difícil rol. (...) [Y respecto de Evaristo Giménez] A mi criterio junto con Alicia Figueira, lo mejor del reparto.

Ropas espléndidas, buen maquillaje, y montaje discreto: tres factores más de éxito.

Después de lo dicho, sería redundancia hablar de la dirección. Todas las virtudes enumeradas, lo que ha conseguido Mario Legan, de este buen cuadro de intérpretes, habla a las claras.

La cultura en nuestra provincia ha tenido en este conjunto de actores a uno de sus exponentes más elevados. Sabemos que el teatro es lucha y lucha permanente. Me hubiera gustado que escuchara usted, señora directora, el comentario de ocasionales espectadores, ajenos al medio y a la provincia. Turistas unos, altos funcionarios del Gobierno otros, que por pura coincidencia estuvieron esa noche en la platea. Su sorpresa era grande: no podían creer que aquí en Neuquén, en este legendario Neuquén del Chocón, tan de moda hoy, existiera una compañía de comedias.

Mi posición de neuquino adoptivo, me llenó de satisfacción, para qué negarlo. Y pensé: no habrá llegado el momento de que las autoridades y pueblo den carácter y categoría a este valor cultural que tenemos en casa...?

Que me perdonen este grupito de intérpretes eso de carácter y categoría. No lo digo con intención de disminuirlos. Muy por el contrario. Quiero ser justo y en vez de desperdigar esfuerzos, creo que es llegado el momento de que se dé valor a quién lo tiene y se lo coloque en el lugar que se merece. Los pueblos del interior de la provincia, así lo ven.

Las autoridades de la Provincia tienen ahora la palabra. (Firmado por Don Fernández, Diario *El debate*, Neuquén, febrero de 1959)

1960: *Los expedientes* de Marco Denevi, dirección de Alfredo Sadhi. Presentación en la Pre Selección Provincial de Teatro Vocacional (13/14/15 de agosto de 1960) en el Salón Cooperadora Escolar “Conrado E. Villegas”. En la puesta en escena de Amancay aparecen: Evaristo Giménez, Ángel Della Valentina, Arturo Pérez, Aurora Acosta, Horacio Tarifeño, Héctor Fernández, Roberto Recio, Ana M. Elissetche, Jorge Fernández Garro, Julio Pastor, Guillermo Murphy, Ángel Pérez Ullúa, Norman Portanko, Felipe Beligni, Jorge Ruini. Apuntador: Héctor Francavilla. Traspunte: Alicia Figueira. Escenografía: Amancay. Iluminación y sonido: Arturo Pérez. Maquillaje: Valentín Argés. Dirección: Alfredo Sadhi. En este encuentro teatral, junto a Amancay (Teatro Libre de Neuquén) se presentaron Yumu Puni (Conjunto Artístico Vocacional de Zapala) con *Hombres en mi vida* de Eduardo Pappo con la dirección de Carlos Isola, y Sentires Sureños (Conjunto de Teatro Vocacional de Plaza Huinca) con *En familia* de Florencio Sánchez con la dirección escénica de María F. de Figueroa y dirección general de Eduardo Figueroa.

Integrantes de Yumu Puni: José Barthou, Marta de Suárez, Lina Guzmán, Mario Argat, Gladys Lilly, Gerardo Manchado, Arnaldo Soria, Néstor y Pedro Fernández, José Fantaguzzi, Cata Romero, Arturo Brusco. Apuntador: Rubén Martínez. Traspunte: Alfredo Camero. Decorador: Bernardo Petry.

Integrantes de Sentires Sureños: Miriam Bornaz, María F. de Figueroa, Zoraida Zalvide, Alberto Cherry, Eduardo Mena, Ernesto Bongiovani, Dora Z. de Sánchez y Enrique Muñoz. Apuntador: Roberto Montemuiño. Traspunte: Felipa de Bornaz. Decorador: Rafael Echeverría.

En el boletín oficial se menciona que el jurado de esta selección será presidido por un delegado de la Dirección Nacional de Cultura.

1963: *Un amante en la ciudad* de Ezio D’Errico, dirección de José R. Digiglio. En un programa con fecha de septiembre/63 se lee: “LA COMISIÓN DE FESTEJOS DEL 59º ANIVERSARIO DE LA CIUDAD DE NEUQUÉN, se complace en presentar a: ‘AMANCAY’, Teatro Libre de Neuquén (...)”, en la Sala Cooperadora Escolar Gral. Conrado E. Villegas.

En el programa -que incluye, además de esta obra otras dos: *El fin del comienzo* y *La voz*- se registra, además del reparto por orden de aparición, y de la dirección, lo siguiente: Decorados, Escenografía (Escuela Provincial de Bellas Artes), Luminotecnia, Efectos y sonidos, y Maquillaje. Respecto de la presentación de *Un amante en la ciudad*, hay una nota en el diario local: “El arte encuentra su expresión en la actividad del Conjunto Amancay”:

Reaparece el Lunes 16 (de septiembre de 1963)

El Conjunto “Amancay” reaparecerá ante el público neuquino, el lunes 16. Será uno de los actos más emotivos que compendia el programa oficial de festejos del aniversario que celebra la capital del

Neuquén. Lo hará en el salón de sus más recordados éxitos: el de la Cooperadora Escolar “Conrado Villegas”. Interpretarán en la oportunidad la obra “Un amante en la ciudad” de Ezio D’Erría. [Léase D’Errico]

Es de hacer notar, hecho de inestimable valor, que tres de los integrantes del conjunto, que fueron sus fundadores, la señora Elia Elissetche de Francavilla, y los señores Alfredo Lanza y Valentín J. Argés, aún figuran en el elenco estable, actuando los dos primeros en la obra de reaparición.

Nuevo Director

En su reincorporación al movimiento artístico de la ciudad, “Amancay”, presentará, además de la novedad de sus nuevos intérpretes, al flamante director del conjunto. Se trata del señor José Digiglio, que actuara en la Capital Federal con María Luisa Robledo y como asistente de dirección de Julio Ruffo y Roberto Durán, radicándose en Neuquén, capital, para dedicarse al comercio. (Diario *Río Negro*, septiembre de 1963)

Con la llegada en 1963 de José Roque Digiglio, hombre formado con Alberto Rodríguez Muñoz y Jorge Lavelli en Buenos Aires, el grupo adquirió un director compenetrado en las nuevas corrientes (...). Este hombre de teatro, profundo, reflexivo y severo los dirigió en una obra de absurdo: *Un amante en la ciudad*, de Ezio D’Errico y el conjunto asumió su identidad como “Grupo Amancay-Teatro Libre de Neuquén” (...). Calafati, O. (2007). “Neuquén (1884-1985)”, en Pellettieri, O. *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna-INT, vol. II, p. 328.

1965-66: *Lo que tú quieras* de Serafín y Joaquín Álvarez Quinteros, dirección de Juan J. Ross. Actuación: Guillermo Murphy, Alicia Figueira y Marta Doncel.

---- : *La voz* de Carl Erik Soya, dirección de Juan J. Ross. Actuación: Senen Carretero, Silvia Vidal, Evaristo Giménez, Alicia Figueira, Jorge Poli y Alfredo Cortés.

---- : *El fin del comienzo* de Sean O’Casey, dirección de Juan J. Ross. Actuación: María Evrat, Guillermo Murphy y Darío Altomaro (se aclara su pertenencia al teatro El Grillo).

En el programa de la Comisión de Cultura se señala a Amancay en su XXV Temporada. Y además del reparto y dirección se menciona: Escenografía (Esc. Provincial de Bellas Artes), Sonidos (Adolfo Reyes del teatro El Grillo), Luces (Arturo Pérez) y Traspunte (Daniel Dávila).

Sobre Amancay, más información en:

-“Las obras del Grupo Amancay hicieron suspirar a las abuelas neuquinas: Durante veinticinco años llenaron las salas de la provincia y del Alto Valle. La novedosa propuesta teatral nació en el ‘Club Independiente’, en 1940”. (Diario *La Mañana Neuquén*, 08/05/2004)

-“Amancay nació poco antes que la radio. El grupo teatral que marcó una época en la historia cultural de la región que fundado el 22 de abril de

1940, cinco años antes que saliera al aire LU5”. (Diario *Río Negro*, 26/04/2005)

-“El conjunto teatral Amancay. Más de veinte años de teatro neuquino” de O. Calafati, en Garrido, M. (Dir.) (2011). *Actas de las II Jornadas de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 39-45.

-“El conjunto Amancay”, en Calafati, O. (2011). *Historia del teatro de Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 61-82.

En nota del diario se cita a quienes formaron parte de la historia de Amancay: Acosta Aurora, Albornoz Elba, Argés Valentín, Altermir (hnos.), Barbosa Ricardo, Beligni Felipe, Beltrán Alicia, Bonelli José, Busto Alfredo, Cabrera Ma. Elvira, Calotta Carlos, Camilli Laura, Cámpora Héctor, Casal Toño, Cavilla Luis, Cavilla Sorondo Nicasio, Cuello Elsa, Cúneo Olga, D’Abramo Vicente, De Cuzzo Rubén, Del Campo Américo, De Luca Genaro, De Martín Elba/Fanny y Alfredo, De Vecchi Guillermo, Del Valle Horacio, Della Valentina Ángel, Di Giglio Carlos y José, Édelman Jorge, Escobar Irma, Egidi Irma, Elissetche Ana, Fernández Garro Jorge, Fernández Héctor, Ferrer Roberto, Figueira Antonia y Alicia, Flores, Francavilla Héctor, García Sofía/Yogui y Ma. Teresa, Gaviglio Oscar, Gelonch Carmen, Jiménez [Léase Giménez] Evaristo, Gómez Ma. Elena, González Ricardo, Guiñazú Dory, Gutiérrez Ortega Luis, Haliski Amanda, Hernández Amalia, Hunicken Ketty, Lamérica José, Lanza Alfredo, Legan Mario, Ligaluppi Ibel, Lorenzatti Domingo, Luján Haydee, Manzanos Norberto, Marchesini Dora/Elsa y Héctor, Mones Ruiz Ernesto y Juan, Montoya Jaime, Muñoz Darío, Murphy Guillermo, Napal Gloria, Nievas Roque, Olano Carlos, Pacheco Vidal Sofía, Pastor Julio, Peña Ma. del Carmen, Pérez Arturo, Pérez Ullúa Ángel, Portanko Norman, Quiroga Mario, Ramasco Hugo, Ramírez Mirta, Recio Roberto, Romero Carlos, Rosa Ricardo, Ruini Jorge, Russo Julio, Sadhi Jorge, Salanova Julián, Sánchez Felisa y Mercedes, Saraco Emilio, Spinelli Ángel, Tapia Elsa, Tarifeño Horacio, Tonelli Perla, Truchuelo Raúl, Ungar Adrián. (Diario *La Mañana Neuquén*, 26/04/2005)

Finalmente, respecto del conjunto Amancay se registra:

Creemos que, a pesar de que hemos reconocido dos periodos: 1) el del comienzo, como aficionados a la comedia, rechazando los sainetes y los “dramones” y 2) el del final, como reconocidos integrantes del teatro independiente que ofrecía a su público las últimas novedades de Buenos Aires, con espíritu totalmente “moderno”, hay una unidad que recorre toda la actividad de esos veintitrés años.

Fue el primer conjunto local que estrenó una obra de un dramaturgo local: la tragedia *Pehuen Mapu*, de Gregorio Álvarez -que plantea los problemas de identidad de los neuquinos-. Finalmente, el sesgo crítico terminó por predominar sobre el “encantatorio” y el grupo llevó a la escena obras expresionistas, simbolistas y del realismo reflexivo argentino que los afirmó como integrantes del movimiento

teatral independiente. Pero la búsqueda de la conciencia a través de la ironía cómica fue la que atravesó toda la historia del grupo.

Amancay fue reconocido y premiado en el campo artístico de Bahía Blanca y Buenos Aires y su consagración en el “centro” le otorgó el reconocimiento en su propia provincia. (Calafati, 2007: 329)

Las obras puestas en escena por Amancay se dieron en la ciudad de Neuquén y también en diferentes ciudades y pueblos del interior de las provincias de Neuquén y Río Negro: Centenario, San Martín de los Andes, Plaza Huinca, Cutral Có, Zapala, Chos Malal, Bariloche, Cipolletti, Gral. Roca, Allen y Villa Regina, y además tuvieron gran acogida en la Capital Federal y en Bahía Blanca. (Diario *Río Negro*, 26/04/2005)

Más datos en Calafati, O. (2011). “El conjunto teatral Amancay. Más de veinte años de teatro neuquino”, en Garrido, M. (Dir.). *Actas de las II Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 39-45.

ACERCA DEL TEATRO DEL BAJO

Sobre la Cooperativa de Trabajo “El Establo” Ltda. Teatro del Bajo, en un programa de la temporada 1984-85, se leen los siguientes *items*: los antecedentes de la Cooperativa, su estructura, sus objetivos y propósitos, el *currículum* de Víctor Mayol, la programación, y termina con “El comienzo de un largo camino”. Se transcribe a continuación:

Antecedentes de esta Cooperativa

Ya es historia antigua hablar de aquellos días de diciembre de 1981, en los que un grupo de actores procedentes de distintos ámbitos teatrales participan de un curso auspiciado por la Asociación Argentina de Actores y deciden reunirse a fin de concretar un viejo anhelo: conformar un nuevo ELENCO neuquino.

Esa decisión determinará la conformación de un grupo que luego encauzará sus aspiraciones a través de una cooperativa de trabajo artístico. He aquí el nacimiento de lo que hoy se conoce como “COOPERATIVA DE TRABAJO ‘EL ESTABLO LTDA.’”. La búsqueda de una sala, la contratación de un director y la elección de una obra con la cual nos presentaríamos a nuestra comunidad, no era fácil; sin embargo, el esfuerzo mancomunado dio sus frutos: reconstruimos el galpón alquilado, ensayamos entre los escombros y en marzo de 1982 estrenamos “300 MILLONES” de Roberto Arlt bajo la dirección de Salvador Amore.

Los seis meses de representaciones consecutivas encierran cuantiosas anécdotas que determinarán el accionar futuro de esta Cooperativa. El público neuquino alentó y apoyó nuestra tarea sin conocer límites; el crudo invierno patagónico los alcanza en aquella

salita sin calefacción en la que no se diferencia entre el frío interior y el exterior y, sin embargo, la asistencia de público no cesa. Es por eso que apoyados en el hecho cooperativo decidimos continuar creciendo a pesar de los esfuerzos y sacrificios que tendríamos que afrontar.

Ese año se concreta la creación del Taller de Iniciación con cursos abiertos de Interpretación de Textos y Expresión corporal. En setiembre el grupo “EL CARACOL” de General Roca presenta en nuestra sala “SAVERIO EL CRUEL” de R. Arlt y, a posteriori, comienza la primera gira de nuestro elenco por el interior de las provincias de Río Negro y Neuquén. En diciembre participamos con la obra “EN EL ANDÉN” de C. [léase Ernesto] Frers del “ENCUENTRO CULTURAL NEUQUINO”, evento en el cual la Cooperativa tiene protagónica participación; y, más tarde, concurrimos al Encuentro Teatral de Viedma (Río Negro) “TEATRO SUR 82” con la obra “300 MILLONES”.

1983: Nuevo año y nuevos proyectos se dan la mano. Arremetemos con la ampliación de la sala triplicando su capacidad, y nos lanzamos a incursionar en el mundo de uno de los grandes dramaturgos contemporáneos: Osvaldo Dragún. Para entonces el teatro cuenta con dos elencos: uno será el encargado de protagonizar las mundialmente famosas “HISTORIAS PARA SER CONTADAS”, el otro se responsabilizará del estreno a nivel nacional de la obra “HEROICA”. La Cooperativa invita al dramaturgo al estreno de sus obras y éste, no sólo acepta nuestra invitación, sino que, enterado de nuestro accionar, cede a la entidad sus derechos autorales.

La 30 representación de “HISTORIAS PARA SER CONTADAS” encuentra a este elenco en la localidad neuquina de Villa La Angostura, inaugurando así una etapa de giras que incluye desde el Alto Valle hasta las más lejanas poblaciones de la provincia de Neuquén. Lo propio hará “HEROICA”, cuyo elenco, además, recorre los postergados barrios neuquinos.

Paralelamente se estrena en nuestra sala “EL SEGUNDO CÍRCULO” de Marco Denevi con la dirección de Beto Mansilla; el elenco está integrado en su mayoría por alumnos del taller de Iniciación Teatral que funciona en la sala teatral. También somos visitados por otros elencos valletanos y capitalinos. Grupos musicales y teatro para niños completan la actividad desarrollada.

Este teatro NEUQUINO Y PATAGÓNICO nació en deplorables momentos de la historia argentina; mientras en otros lugares se cerraban y quemaban salas, en esta ciudad surgía un nuevo grupo artístico con una propuesta estética diferente que aunaba esfuerzos para lograr un objetivo común.

1984 nos ha devuelto la democracia, hecho que ya en 1981 los integrantes de esta Cooperativa pudimos hacer realidad, aunque en

una pequeñísima proporción, al elegir a nuestros legítimos representantes, a pesar del régimen totalitario existente. El TEATRO DEL BAJO continúa trabajando; la comunidad neuquina así lo requiere.

Cooperativa “EL ESTABLO” Teatro del Bajo. Temporada 1984-85

DIRECTOR ARTÍSTICO: Víctor Mayol

DIRECTOR ASISTENTE: Beto Mansilla

COORDINACIÓN ARTÍSTICA: Cecilia C. de Arcucci

CONSEJO EJECUTIVO: Luis Giustincich, María Dolores Duarte, Raúl Toscani

DEPARTAMENTOS:

*RELACIONES INTERNAS: Luis Giustincich, Alicia Murphy, Rosario Oxagaray, María Teresa Arias, Roberto Catalá, Verónica Coelho, Paula Mayorga, Julio Cortés, Victoria Murphy, Cecilia Lizasoain.

*PLANIFICACIÓN DE MEDIOS Y RELACIONES PÚBLICAS: María Dolores Duarte, Mariana Tuñón, Juan Gardes, Silvina Vai, Carlos Pesano.

*PLANIFICACIÓN ECONÓMICA: Raúl Toscani, Marita Badillo.

TEMPORADA 1984 Cooperativa “EL ESTABLO” presenta:

OBJETIVOS Y PROPÓSITOS DE LA TEMPORADA 84/85

*Capacitación y entrenamiento de los integrantes mediante talleres y seminarios de investigación permanente, tendientes a la formación de un equipo de realización artística.

*Preparación de un REPERTORIO de OBRAS a través de una política intensiva de montajes escénicos, tomando temáticas regionales, nacionales o universales con el fin de desarrollar una actividad permanente en la sala que facilite una mayor comunicación con el público y la comunidad.

*Planificación de una programación de EXTENSIÓN ARTÍSTICA tendiente a brindar a la comunidad teatral un contacto permanente con los expertos en diversas disciplinas escénicas.

*Organización de una política teatral extensiva a toda la región, que permita una permanente actualización de los elementos relacionados con la actividad escénica.

*Preparación de un REPERTORIO tendiente a desarrollar una tarea de extensión teatral mediante GIRAS barriales y provinciales.

PROPÓSITOS DE UNA COOPERATIVA ARTÍSTICA

La Cooperativa “El Establo Ltda.” tiene como objetivo, además de crear fuentes de trabajo para los artistas neuquinos, cumplir con la función que la comunidad le ha encomendado.

Pretende desmitificar el hecho artístico como privativo de unos pocos, extendiéndolo hacia las fuentes de las cuales se nutre: la cultura de una comunidad, una región o un país.

Siendo su actividad, por el momento, eminentemente teatral y dado que esta rama del arte sólo existe como tal cuando se produce la comunicación con el espectador, nuestra Cooperativa se halla abocada a la tarea de extraer de la comunidad los contenidos, la forma y el mensaje de sus obras a fin de transformar la realidad en un hecho artístico y devolverlo a quien le dio origen.

Es nuestro propósito que esta función sea asumida con plena conciencia y responsabilidad por nuestro grupo de trabajo, con metodología sistemática, disciplina rigurosa y buen nivel artístico, a fin de corresponder a la confianza que la comunidad neuquina ha depositado en nuestras manos.

Consejo de Administración

VÍCTOR MAYOL

Nació en Buenos Aires en 1948.

Se formó teatralmente con O. Fessler, R. Serrano y A. Alezzo.

Durante 1971/72 estuvo en Europa realizando experiencias escénicas con R. Hart, R. Planchón, P. Vial y el Teatro Universitario de Sevilla.

En 1973, de regreso de Europa, dirige “Juguemos a la guerra” de J. Littlewood.

Durante 1975/76 realiza una gira por Bolivia, Perú, Ecuador, Panamá, Costa Rica y El Salvador dictando cursos y seminarios en la Facultad de Arte de Quito, el Instituto Nacional de Cultura de Panamá, entre otros. Dirige “Las Criadas” de Genet en El Salvador.

Desde 1977 está radicado en Buenos Aires, donde dirige Teatro-Estudio de Buenos Aires, un Centro de Investigación Dramática que realiza laboratorios, talleres, cursos regulares y seminarios.

En 1979 dirige: “1519 Originario” de C. Fuentes y “El Invitado” de Mario Diament.

En 1981: “Woyzeck” de G. Büchner.

En 1982: “Morel-Crónica de un secuestro” de M. Diament y en el Ciclo de Teatro Abierto: “Ana y las langostas” de A. Dolinsky.

En 1983: “Equinoccio” de M. Diament y “Vincent y los cuervos” de Pacho O’Donnell.

Realizó varios trabajos teóricos de Investigación Dramática: “Metodología del Juego-Ceremonia”, publicado por el Ministerio de Cultura y Educación de El Salvador; “El teatro como forma de expresión” editado por el Centro Pedagógico y Cultural de Portales de Cochabamba-Bolivia, entre otros.

Actualmente es el Director Artístico del Teatro del Bajo.

Programación

Los objetivos enunciados se desarrollan programáticamente bajo la dirección, supervisión y coordinación general de Víctor Mayol, director y profesor de vasta trayectoria en el país y Latinoamérica cuya contratación para la temporada 1984/85 ha sido realizada por la Cooperativa “EL ESTABLO LTDA”.

Las actividades incluyen seminarios de entrenamiento y capacitación a cargo de instructores invitados y el montaje de obras de repertorio bajo la coordinación general de Víctor Mayol.

SEMINARIOS REGULARES: a cargo de Víctor Mayol

SEMINARIOS TRANSITORIOS: a cargo de instructores invitados

INSTRUCTORES INVITADOS:

ENTRENAMIENTO EXPRESIVO: Enrique Dacal

ENTRENAMIENTO MUSICAL: Eduardo Segal

ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO: Santiago Elder

“El comienzo de un largo camino”

Pretendemos encontrar un lenguaje que nos identifique, logrando con ello establecer un camino de comunicación valedero entre el artista y su comunidad, a fin de que el TEATRO cumpla con su cometido: aplicar y producir pensamiento y sentimiento que tengan una función en el cambio de la sociedad humana.

Los artistas tienen que aprender a pensar y sentir por sí mismos y descubrir nuevas formas. No deben contentarse nunca con lo que otro haya hecho. Seguramente ustedes tienen un sistema económico diferente, tienen un horario de trabajo diferente y a sus oídos les complace una música distinta. Tienen un ritmo diferente en su lengua y en sus bailes. Y si quieren crear un gran teatro tienen que tener en cuenta todas esas cosas. Tienen que utilizarlas para crear su propio método de trabajo y puede ser tan verdadero y tan grande como cualquier otro método que se haya descubierto hasta ahora.

(Palabras de Constantin Stanislavski en su conferencia para actores del mundo entero.)

El presente boletín de la Cooperativa de Trabajo El Establo Ltda., en su tapa se encuentra ilustrado: en el ángulo superior izquierdo, dos máscaras; en el centro tal vez sea el logo del Cooperativismo, y en el

ángulo inferior derecho, la fachada del Teatro del Bajo (con una puerta y una ventana) y en su vereda un árbol, crecido, aunque podado.

Pocos años después, en *El diario del Neuquén* (19/07/1987) aparece una nota titulada: “Qué es ese teatro que está en el bajo?” cuya volanta anticipa:

Mientras ayer transcurría la jornada de despedida a la sala de teatro del Bajo, dos antiguos integrantes de esta cooperativa que nació en los años más difíciles de esta década, conversaron con *el diario*. Luis Giustincich [Su fotografía aparece al lado del diseño de la portada del teatro] y Alicia Murphy recordaron aquella gestación, acaso un desafío a los tiempos que caían aún sobre el país. Sus memorias transitaron el trayecto desde la vieja carpintería incendiada que se transformó en la sala que será demolida.

[A continuación se transcribe lo que sigue al título]

“Empezó por inquietud de unos diez, más o menos, en 1981, luego de realizar unos cursos de capacitación actoral en la Asociación Argentina de Actores (A.A.A.)

A partir de allí, esa gente más gente de la escuela de Bellas Artes, se movilizaron. Buscaron una institución que los contuviera, y se formó la cooperativa de trabajo artístico ‘El Establo’. Luego buscamos un lugar y encontramos éste que entregaremos ahora, el 31 de julio.

Era una carpintería incendiada que tenía el frente únicamente. Y así se hicieron paredes, un piso de ladrillos, y al mismo tiempo se ensayaba la obra ‘300 millones’ de Osvaldo Dragún [léase Roberto Arlt], la primera puesta en escena de esta cooperativa. Fue una obra que movilizó e impactó mucho, hecha en una etapa de investigación, no sólo de la parte actoral, sino también en la puesta. Todo ese esfuerzo precedente se hizo con el aporte de la comunidad para la construcción.

Con el mismo director de ‘300 millones’, se agregan a la cooperativa algunas personas más y se encararon los ensayos de ‘Heroica’ y las ‘Historias para ser contadas’.

Con los primeros trabajos se llega a tener una sala con el mínimo de confort y las mínimas necesidades. Se ponen las dos obras en la sala. Ellas tuvieron una gran repercusión en la comunidad y significó una movilización muy grande por parte de la gente que se acercó a los talleres.

La obra de Dragún tiene una característica. Nos referimos a ‘Heroica’, creación suya de hace treinta años. Nunca se había estrenado en el país, sólo en México. El estreno que se hizo de ‘Heroica’ tuvo entonces carácter de estreno nacional y significaba una manera de protestar, pues esto era a fines del 82. Esto impuso una avanzada, era una obra de denuncia, de un autor censurado; y su creador, Osvaldo Dragún vino a Neuquén y estuvo para el estreno.

Junto con ésta, se hizo una de las cuatro ‘Historias para ser contadas’ (la historia del mono que se convirtió en hombre).

Después se hizo un plan de tres años para la capacitación, y la primera obra para niños. Era una cosa nueva ‘¿Alguien sabe qué hora es?’, de Vettier y Grisolia. En esa puesta probó sus primeras armas de dirección Alicia Murphy. Al comenzar con el programa de capacitación se contrató a Víctor Mayol como director artístico y a Enrique Dacal para las asistencias técnicas.

En las disciplinas de entrenamiento expresivo para actores fueron contratados Eduardo Segal y Santiago Elder. Esto fue durante el 84 y parte del 85. Al mismo tiempo se abordaban dos puestas teatrales: 'La celebración', una adaptación de Mayol sobre 'El adefesio', de Rafael Alberti, y la 'Historia tendenciosa', también una adaptación de Mayol sobre 'Historia tendenciosa de la clase media argentina', de Ricardo Monti.

Se siguió con el plan de capacitación y participamos en el primer encuentro de teatro neuquino en Zapala donde se hizo una muestra de entrenamiento del actor, que teníamos como grupo. En síntesis se agregó el trabajo de metodología aportado por Víctor Mayol, aplicado a un texto dramático. Se trataba de 'Trabajo pesado', de Máximo Soto, trabajo que estrenamos en Neuquén en junio del 85. Ese mismo año se firmó un convenio con la dirección Municipal de Cultura para proveer de espectáculos infantiles que serían llevados a las escuelas. Las obras fueron 'Historias de dragones', una adaptación de 'La clave encantada', de Carlos Gorostiza con dirección de Raúl Toscani, y 'Las andanzas de Juan el Zorro', sobre 'Los cuentos de Canal Feijóo', con la dirección de Luis Giustincich".

Hacia septiembre Cecilia Arcucci hizo el unipersonal 'La señorita Margarita', con textos y adaptación del original de Oscar Castelo, y la dirección de Alicia Fernández Rego.

"A fines del 85, fuimos a renovar el contrato de alquiler ante una promesa anterior por la cual haríamos un contrato por tres años más. Nos encontramos con que no se renovaría. En ese momento estábamos preparando para el festival lorquiano de Buenos Aires, 'La casa de Bernarda Alba' de Federico García Lorca, bajo la dirección de Mayol y Fernando Aragón.

Acudimos al segundo encuentro de teatro en Zapala en el 86, con 'El funeral', una creación colectiva en la que contamos la historia del teatro y el problema de su desalojo. A través de ella la comunidad se enteró de la situación y se formó una Comisión de Apoyo y Resguardo al Teatro del Bajo, presidida por Alejandro Finzi. Esta comisión hizo gestiones para conseguir el terreno donde construir otra sala. Como resultado de ello el gobierno de la provincia nos cedió en préstamo un terreno en el que ahora debemos comenzar otra vez.

También en el verano del 85 se realizó una gira por todo el interior de Río Negro, durante 30 días. El espectáculo callejero 'De plaza en plaza'.

En fin, la cooperativa que tuvo una actividad ininterrumpida durante siete años, aún sin el lugar momentáneamente, sigue y seguirá existiendo".

Luis Giustincich y Alicia Murphy contestaron a una sola pregunta: "¿Qué es el teatro del Bajo?"

Los integrantes del Bajo junto con quienes han seguido de cerca esta historia de quijotes, celebraba anoche la despedida a una sala que antes era incendio de una carpintería.

Una apuesta a la vida que comenzó en el 81, se continuó hasta hoy en que cambiará el espacio físico, con la nostalgia de rigor, pero que seguramente mantendrá la esencia de una propuesta superadora del teatro.

En la misma página del diario se incluye un poema:

Gente de la farándula

Espejo de la vida, conjurada
por sortilegios mágicos,
casi desde la nada,
con trapos y arpilleras,
cartones y maderas. La baraja
aporta reyes, pajes y caballeros,
el relucir del oro y las espadas,
el vino del espíritu en las copas,
la lucha y las palabras.
Desde las bambalinas -luz y sombra-
sobreviene la magia
con su fuerza envolvente, interpretando
los mitos, las quimeras, las parábolas,
las visiones oníricas del hombre,
las tragedias, las farsas
y las comedias todas de la vida
en ellas reflejadas.

Más allá del telón y candilejas,
la cómplice penumbra de la sala,
en la que el público asistente ignora
las múltiples cuestiones superadas
para poder confabular los sueños
en el ámbito brujo de las tablas:
olvidar la tristeza algunos días,
ocultar la alegría otras jornadas,
vencer los miedos siempre,
salvar lo inesperado cuando estalla,
disimular la sed, el hambre, el frío,
el dolor, el desgano, la nostalgia,
inmersos en las escenografías,
para brindar un algo de esperanza
un día y otro día con esfuerzo,
después de la rutina ciudadana.

Hoy, yo quiero decirles mi poema
de admiración, Gente de la Farándula:
creadores e intérpretes constantes
en ese oficio en el que se pone el alma,
hechiceros y brujos que conjuran
con tarea de todos, solidaria,
mundos de fantasía
casi de la nada.

No importa que algún ámbito se cierre,
siempre nos quedarán ferias y plazas,
para que el duende de Neuquén no muera
y los símbolos lleguen con el alba.

Les traigo este poema desangrado
donde mis sentimientos, que se hermanan

en la belleza con que en estos años
me envolvió vuestra magia.
No importa que no todos se den cuenta
de cuánto les debemos. Otra sala
cobijará el empeño de dar todo
para que en medio de la lucha diaria,
sobre el cálculo frío del que lucra
y los odios de la desesperanza
se levante el telón, y la potencia
de tanta fantasía recreada
nos envuelva un momento y nos redima.
¡Luces, acción, sonido! ¡Muchas gracias!

Santiago Polito Belmonte. Julio de 1987

UN PROYECTO DE TRABAJO Entrevista a Cecilia Calvo de Arcucci¹

“El teatro es ‘la tierra del fuego’”.
(Barba, 2008: 60)²

Cecilia Arcucci, actriz y directora teatral, además de profesora en letras con textos inéditos de literatura dramática fue homenajeada entre las “Mujeres de la Cultura”, por la Honorable Legislatura de la provincia de Neuquén (2010). Su itinerario profesional se inicia a fines de la década del '70 como integrante del grupo de extensión de la Escuela Provincial de Bellas Artes. De ahí en más, su trayectoria transita entre las experiencias con el Teatro del Bajo, en Neuquén, y el Teatro Tascábile de Italia³.

En este informal acto de habla fijado en la escritura recupera la memoria de su experiencia como integrante de la Cooperativa “El Establo” del Teatro del Bajo (1981-1987)⁴, en homenaje a Víctor Mayol:

A ver... En cuanto a Víctor Mayol, desde el planteo ideológico, va a haber mucha gente que te hable mucho de eso. Yo, por esta primera vez, prefiero centrarme en mi experiencia como actriz, o sea, en la cuestión metodológica. Pero para llegar a eso tengo que contarte brevemente cómo llego al Teatro del Bajo. Es así:

En Buenos Aires estudié letras. Tengo un padre y una madre -papá ya murió- muy lectores, fanáticos de la música, de la ópera y del teatro. Mi viejo, médico pero recitador de Lorca. Eso me marcó para las letras. Jamás pensé en el teatro.

Y antes de terminar la carrera caí presa, en época de Lanuse, en el '71, solo porque estudiaba letras, porque yo no militaba. Aunque sí militaba en los barrios yendo con mi guitarra para estar con los pibes, pero eso era parte de lo que hacíamos en la facultad y también en la escuela secundaria. También lo apresan a mi novio -que es mi actual marido- a mi madre, a mi padre y a mi hermana de trece años. A los demás los soltaron y mi novio y yo quedamos presos. Ahí adentro viví momentos que prefiero no acordarme y cuando salí de la cárcel, me dije: “Yo me voy de acá. No quiero estar más en Buenos Aires”.

Nos casamos y nos fuimos a vivir al Chaco santafecino. Pasé de Villa Urquiza a sacar agua del aljibe, casa de adobe, vinchucas, cascabeles por todos lados. Pero ahí venía una vez al mes “El Negro” Flores, un

peronista que daba teatro a la gente del campo y del pueblo, casi la mitad no estaban alfabetizados. Yo iba también. Me empezaba a gustar porque no sabía qué hacer en el pueblo. ¡Un calor! Cuando nació mi primer hijo y nos fue mal en todo -porque todas las plagas de Egipto estaban en Tostado, ese era el nombre del lugar- nos dijimos: “¡No! No se puede seguir así”. Estábamos sin laburo, sin un peso. Entonces unos primos míos nos motivaron: “Vayan para el Sur, que hay muchas más posibilidades. Vayan a Neuquén”. Y “El Negro” me dijo: “Vos tenés que seguir haciendo teatro... Mirá, yo te voy a dar una tarjetita”. Muchos años después, unos cinco años, encontré esa tarjetita. Era una recomendación para ver al grupo Génesis, o sea, a Darío Altomaro, Cecilia Lizasoain, Susana Mujica entre otros. Pero, como mi marido consiguió trabajo en El Chocón⁵ -llegamos en el '74- no fui a verlos porque estaba embarazada otra vez y me quedé ahí en esa “campana de cristal” de El Chocón. Bueno, nació mi segundo hijo y a los dos años quedé embarazada otra vez pero lo perdí. Me vino una angustia tremenda y me dije: “Yo tengo que hacer algo para salir de acá”, aunque el lugar era divino: vivía frente al lago. Entonces escuché por la radio que hay un grupo de extensión de la Escuela de Bellas Artes que admitía a gente que no sabía nada de teatro, para armar el grupo vocacional de la escuela. Y me dije: “Voy”. Estuve casi tres años trabajando en La Conrado⁶, sede de la escuela, con la dirección de Héctor Falabella.

Ya en el inicio me puso en un protagónico que era Darío Vittori puro: *La cama y el sofá* de Aurelio Ferretti (1978). Yo no entendía nada y él [H. F.] era un intuitivo, un genio; no tenía teoría teatral pero dirigía con una vehemencia que nos contagiaba a todos. También hicimos *El andador* de Norberto Aroldi (1978). Ahí cambié la voz porque la tenía aguda y no pegaba con el personaje que había hecho Tita Merello⁷. Después hice un monólogo, también dirigido por él: *Carta de una desconocida* de Stefan Zweig.

El tema fue que, a los cuarenta años, Héctor se muere después de un infarto mientras estaba conmigo ensayando. Murió al día siguiente y le encontraron una carta en el bolsillo: “Ceci, este es el último trabajo que te dirijo porque creo que hasta acá mis conocimientos llegaron. Tenés que seguir por ese camino”. Precisamente en ese momento llegó al Alto Valle, Salvador Amore enviado por la Asociación Argentina de Actores, para una asistencia técnica en Río Negro y Neuquén⁸.

Amore acababa de llegar de Rumania con una licenciatura en teatro. No lo conocía nadie. Entonces empezamos a juntarnos, por un lado,

en Gral. Roca [Río Negro], el grupo El Caracol, y por este lado, nosotros, en Neuquén. A veces íbamos a Roca y otras, venían ellos. Nos reuníamos en la sala del teatro Lope de Vega, arriba del Cine Teatro Español, para hacer el seminario [Av. Argentina 235]. El venía una vez por mes y trabajábamos a partir de escenas. Entre ellos estaban Dagoberto “Beto” Mansilla, Victoria “Vicky” Murphy, Raúl Toscani, Juan Gardes.

Y cuando está por terminar el seminario, en el '81, en una charla de café y con esto de que estábamos buscando un lugar para abrir un teatro, Salvador adhirió. Ahí mismo “Beto” propuso: “¡Mirá, está *Trescientos millones* de Roberto Arlt!” y Salvador aceptó. Encontramos un espacio que estaba en alquiler, en la calle Misiones 234. Y junto con Salvador, Raúl, “Beto” y yo abrimos esa puerta y nos encontramos con nada. No había paredes más que la fachada. Adentro, arbustos, tierra, una fosa de un antiguo taller mecánico. Ni piso siquiera, y una inmensidad de arbustos. Antes de entrar Salvador nos había dicho: “Y... por ahí, habría que cambiar las alfombras”.

Empezamos a trabajar. Sacamos los árboles -lo único- y comenzamos a ensayar sin paredes ni techo. Lo primero que trajimos eran las estructuras de caño para hacer *Trescientos millones* (1982). Salvador se enamoró perdidamente de la obra e hizo esa puesta que fue maravillosa. Y al mismo tiempo íbamos construyendo: con cajones de frutas, primero, después con ladrillos, cerrando las paredes y poniendo el techo.

Ensayábamos a la intemperie, sobre los caños. A mí me tocó el protagónico, justamente el personaje de Sofía. Me enamoré de Roberto Arlt, de la obra y de los personajes de los sueños. ¡Estábamos todos en escena! ¡Todos! Y paralelamente estábamos pensando en cómo armar esa Cooperativa [El Establo] que fue la primera en el país con personería jurídica. El objetivo era armar una Cooperativa de trabajo artístico. Para eso tuvimos que juntar diez personas entonces llamamos a Mary Rufino, a Guillermo Tagliaferri entre otros. Conseguimos esas diez para hacer la personería mientras tanto todos entramos como personajes de *Trescientos millones*. Por lo tanto estaba el doble o triple estímulo. Por un lado, levantando las paredes, por otro, ensayando la obra y, por otro, figurando como una verdadera Cooperativa, en todo, porque a todos nos tocaba todo. “Todo” quiere decir llenar las bolsas, pegar los ladrillos, habilitar el baño, ensayar y después, a altas horas de la noche, discutir cuál sería la línea a seguir para poder sostenernos.

Eh... Yo me enamoré de Salvador, perdidamente. No lo pongas entre comillas porque fue así. Porque no teníamos líneas teóricas sobre el trabajo. El decía: "Vos te subís ahí, sobre ese caño, sin red, a cuatro metros, y caminás por ahí, porque los sueños te van a atrapar". Y todos lo hacíamos. Era una entrega, realmente, una entrega. Y la gente -el público, el espectador- empezó a seguirnos fanáticamente. Empezó a aparecer gente que no iba al teatro. La sala estaba siempre llena. Y no importaban las estufas de kerosene que competían con lo sonoro de la obra, ni los murciélagos que daban vuelta en la noche, como un efecto especial.

Así surgió la necesidad de seguir con Salvador porque *Trescientos millones* fue un exitazo. Estuvimos un año entero, mientras tanto seguíamos organizándonos como Cooperativa. Y apareció la posibilidad de hacer una obra que hasta ese momento había estado prohibida, prohibido el autor, Osvaldo Dragún. Hicimos dos obras de él: *Historias para ser contadas*, con un grupo, y *Heroica*, con el resto (1983) [adaptación de *Heroica de Buenos Aires*]. ¡Un desafío gigante!

Y no sé si fue para el estreno de *Trescientos millones* o de *Heroica*, cuando aparecen unas mujeres que nos piden poner una mesa afuera del teatro. Eran madres de desaparecidos. Sabíamos lo que estaba pasando pero que vengan dos mujeres a decirte: "¿Podemos poner una mesa en la puerta...? ¿Para juntar firmas...?" Les dijimos que sí. Me acuerdo de que ese día, uno de los que entró fue el Director de Cultura, Miguel Ángel Barcos. Era época de la dictadura aún, en el '82. Y sí, fue con *Trescientos millones* porque *Heroica* ya arranca casi en la apertura democrática, con Alfonsín. Porque fue en el '83 lo de *Heroica*, que estaba prohibida en Buenos Aires, y Osvaldo Dragún aceptó hacerla en Neuquén para ver qué pasaba. Pero, bueno, las madres pusieron la mesa a la entrada del teatro y uno de los que firmó fue justamente Miguel Ángel Barcos, el Director de Cultura del Proceso. Ese fue nuestro primer contacto con la cuestión. Y primera vez también -no sé si hay algún otro antecedente- que están las madres en la puerta de un lugar.

Bueno, ya con *Heroica* los milicos estaban permanentemente en escena. Una obra maravillosa. Bellísima la puesta de Salvador. Fue realmente un hallazgo. El trabajo de Mary Rufino como protagonista, maravilloso. A mi personaje secundario lo adoro, lo amo: se llama Josefina. Un personaje fantástico, fantástico. Y todos, prácticamente todos estaban muy, muy bien. Paralelamente, estaban las *Historias para ser contadas*, que era más fácil de hacerla en otros lugares. *Heroica* no,

porque teníamos unas ciento ochenta bolsas de arpillera con aserrín -esa era la escenografía- que hacían de piso y como de pequeños puestos por donde iban pasando las diferentes estaciones del año. Nos fue bien, también. Me acuerdo de ir todos metidos en un camión de Gendarmería - las bolsas y nosotros- para llevar la obra a Zapala. Porque, por contarte algo, en *Heroica*, Guillermo Tagliaferri, que era el capo de los milicos, entraba con una mano en la lata. Y después, todo lo que pasaba en la escena era como hablar absolutamente de todo lo que estaba pasando en el país. Pero temíamos por si a la vuelta no llegábamos a Neuquén. Claro, la gente recién empezaba a despertar. Aunque algunos habían despertado mucho antes, ya en el '76, o antes como yo, con Lanuse. Pero más allá de eso, que lo muestres en escena era muy fuerte. Por algo estaba prohibida ¿no? (Pausa.)

Fue entonces cuando empezamos a preguntarnos cómo podíamos hacer para seguir creciendo como Cooperativa. Por un lado, buscar la línea en la que todos estuviéramos aportando para el crecimiento cooperativo en función del contacto con la comunidad. Por otro, sostener la cuestión edilicia. Y por otro, convertirnos en “profesionales”, palabra que hasta ese momento no se me hubiera ocurrido utilizar. Pero en nosotros estaba esa cuestión de dignificar el trabajo del artista -del actor y del artista- porque empezaron a participar integrantes de otras áreas del arte: venían los músicos y los plásticos, y venía Vilma Chiodín con sus vitrales. Entonces empezamos a darnos cuenta de que esto era más *grosso* de lo que habíamos pensado cuando abrimos con Salvador, aquella puerta de la calle Misiones. Había una fuerte aceptación de la gente, por lo menos de Neuquén capital y los barrios. Y nos dijimos: “Salvador tendría que quedarse”. Se lo planteamos pero nos dijo que no porque necesitaba hacer su experiencia en Buenos Aires, aunque podía viajar como lo venía haciendo.

Luego, y después de interminables noches, nos dijimos: “No vamos a dejar”. Quien quiera puede sumarse al proyecto. Y nos largamos, Raúl Toscani y yo, hacia Buenos Aires...

Teníamos algunas puntas. Raúl fue a ver a David Amitín, que acababa de llegar de Inglaterra. Y yo, a Jaime Kogan que me contestó: “Mirá, es muy difícil. Velo a Raúl Serrano”. Y este me dijo: “Mirá, tengo la escuela llena y además estoy dirigiendo. Me parece maravilloso lo que plantean”. Ya medio desesperanzados encontramos en un diario la noticia

de una persona que estaba poniendo en el Di Tella, *Vincent y los cuervos*, la obra de “Pacho” ODonnell.

Raúl se tenía que volver y yo me quedé en Buenos Aires porque justo se muere una tía que yo adoraba. Yo tenía que ir a ver a esta persona que, según el diario, se llamaba Víctor Mayol. Lo único que sabía era que estaba ensayando en el Di Tella, *Vincent y los cuervos*. Así que salí del velorio y fui a verlo. Me dejaron pasar para mirar un ratito. El estaba en pleno ensayo. Me impresionó lo que luego iba a ver siempre en Víctor, su estética. Primero, la cantidad de personajes. Era un ensayo pero casi general, porque tenían ya su vestuario y deambulaban por el público. Me acuerdo de los ropajes rojos y negros. Fue como un espiar, no me podía meter en el ensayo, tenía que esperar. Esperé, sí, como hora y media. Y ahí le avisaron que había alguien que lo buscaba.

Recuerdo que al costado de la sala grande había como salida, una escalera. El se sentó en la escalera y le expliqué: “Mirá, yo vengo de Neuquén y esta es nuestra carpeta. Somos una Cooperativa de trabajo...”. La carpeta tenía las fotos de cuando abrimos aquella puerta y todo era yuyo, y los caños y la puesta de *Trescientos millones* y de *Heroica*. Y le expliqué: “Lo que nosotros necesitamos es tener a alguien que realmente nos dé un proyecto de trabajo para aprender y llegar a ser profesionales del teatro”. (*Ríe.*) Y no sé qué más le dije: “Yo vengo encargada. Somos muchos”. Miró la carpeta muy atentamente y me dijo: “¡Qué interesante! Me parece excelente” Y le aclaré: “Bueno, mirá, te dejo la carpeta para que la mires junto a lo que está escrito. Me vuelvo mañana”. No le vi ni la decisión de venirse ni la contraria. Se quedó sorprendido por la propuesta pero yo pensé: “Qué va venir, si está montando aquí *Vincent (...)*”.

A los pocos días llegó una carta en la que nos dice que se viene. Pero nos puso sus condiciones. En ese momento prácticamente lo que cobraba era lo equivalente a un ingeniero en Hidronor. Mucha plata. Bueno, no sé si mucha plata pero era muy buena plata. Más vivienda, más viáticos, más un pasaje mensual para ir a Buenos Aires y volver. Nosotros no sabíamos qué hacer. Pero, a su vez, nos envió realmente un Proyecto con su propuesta de entrenamiento actoral e incluía a gente que era de un peso muy *grosso*. Todos los que te voy a nombrar, como personas, eran maravillosas, y como profesionales, excelentes, lo mejor que nos pudo pasar. Enrique Dacal, en entrenamiento expresivo. Hugo Grandi, en maquillaje y caracterización -Hugo Grandi es un grande. Santiago Elder, en escenografía. Eduardo Segal, en musicalización para actores, fascinante. Y

en entrenamiento de la voz, una mujer que no me acuerdo del nombre: vino una o dos veces pero no sé por qué no trabajamos...

Esa era la propuesta de Víctor. Íbamos a tener un año de trabajo con esos profesionales que venían una vez por mes, todos, y estaríamos tres días intensivos trabajando con ellos. Más, el trabajo metodológico con Víctor. Más, la posibilidad de poner en escena una obra. (*Pausa.*) Bueno, impresionante. Es esto lo que estamos buscando: crecer en todos los ámbitos que podamos. “Estamos preparados para esto” -nos dijimos- aunque había gente que trabajaba. ¿Cómo hacíamos? Pero era la única manera de crecer. Y no sé de dónde sacábamos la plata... Sí sé. Sé que poníamos mucho de lo nuestro, del trabajo de cada uno. Nunca tuvimos ningún tipo de ayuda de organismos estatales. No existía el Instituto Nacional del Teatro. Bueno, tendría que meterme en el plano de Cultura Provincial. Fue el momento en que viene del exilio Reinaldo Labrín y se acerca a la Cooperativa, pero sería entrar en otra cuestión...

Entendí, con el tiempo, cuánto pudimos crecer con Víctor con esa propuesta que te daba pánico de no poder llevarla adelante. Primero en sostenerla, en pagarle, en que tuviera todo cubierto. Después, en los tiempos que te exigía. Y vos directamente te decías: “Entonces yo ¿cómo hago?” Con mis cuatro hijos tenía que tener también unas horas cátedra porque si no, carecía de obra social. Desde El Chocón nos habíamos venido a vivir acá... Era difícil. Para los demás también. Algunos trabajaban ocho horas diarias.

El caso fue que aceptamos la propuesta de Víctor. Cada uno en su medida fue poniendo todo lo que podía. Yo, por ejemplo, profesora en letras, daba clases de teatro. O sea que teníamos talleres. Ese ingreso también iba a sostener el teatro y a Víctor. “Beto” también daba talleres. Éramos varios los que hacíamos ese trabajo. ¿Inconscientes? No sé. De cualquier manera, muchos de los que estaban en los talleres ingresaban después a trabajar en la metodología de Víctor y también en los talleres con los profesionales que venían, y también a ser parte de la puesta en escena. (*Pausa.*)

Y ahora vamos a hablar del entrenamiento actoral con Víctor. Cuando empezamos, nos hizo sacar a cada uno de nosotros - aproximadamente entre diez y doce personas, todos integrantes de la Cooperativa- un papelito. No me voy a olvidar (*Ríe.*) nunca más. Lo abrí y estaba escrita la palabra “residuos”. Después empecé a escuchar lo que tenía el resto. En realidad eran solo dos palabras: la mitad tenía “residuos”

y la otra mitad “estructura”. (*Larga pausa.*) Y Víctor nos dijo: “Cada uno escriba lo que la palabra le sugiera, en su casa, y tráigalo para mañana”. (*Pausa.*) No sé por qué -o tal vez si sé- me vinieron escenas de *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato. Primero porque, con Sábato, había tenido un contacto muy directo en mi carrera: había hecho una tesis *Sobre héroes (...)*. Después, porque me hice amiga de él, poco antes de irme al norte, porque estuve haciendo un taller con él, tratando de escribir. Bueno, en ese momento del entrenamiento escribí mi texto tomando imágenes de cuando van por las alcantarillas los residuos que tiran, que caen de arriba. Ahí empecé el interminable camino de un año entero con el texto que no podía pasar de una página. (*Pausa.*)

Lo primero era pasarlo de memoria, en SIN FIN. Sin fin, sin fin, sin fin... Por esa instancia pasaron todos los que trabajaron con su método. Era torturante... Y después continuamos los diferentes pasos de ese proceso. Primero, decirlo neutro. Decir “neutro”, para el actor, parece simple pero no hay nada más difícil en el mundo que decir algo neutro. Yo lo probaba cuando participaba en el Teatro Tascábile. Les decía: “Te puedo pasar neutro el texto de Borges, por ejemplo *Ruinas circulares*”. “A ver -me decían”. Ni bien empezaba a hablar me replicaban. “No es neutro. No es neutro”. Es difícilísimo quitarle toda intención, quitarle toda pausa, decirlo en blanco, que no se te cruce una imagen. Es difícilísimo.

Ese era el primer paso. Cuando él sentía que estaba neutro, cosa que nos llevaba como dos meses y medio a los que íbamos más rápido, entraba la segunda etapa que se llamaba LA GRAFICACIÓN. ¿Qué era la graficación? Justamente destruir el texto, dividir cada palabra. Graficarlo quiere decir destruirlo. Que ninguna palabra signifique lo que en el contexto significa. ¡Largo y arduo trabajo! En el espacio de ensayo estábamos todos. Cada uno no tenía más de dos metros cuadrados con una luz, nada más. Trabajábamos en ese espacio vacío, solo con tu cuerpo. Cada uno iba pasando el texto. Eso duraba casi tres horas hasta que Víctor, al final de cada entrenamiento, decía: “A ver, a ver, a ver. Ahora pasó al siguiente paso”. Si no, teníamos que seguir.

Después de LA GRAFICACIÓN venía LA INCORPORACIÓN DE UN OBJETO. Entonces, vos tenías que seguir pasando el texto pero usando el objeto elegido. Después venía LA ELECCIÓN DEL LUGAR. Así cada uno fue armando el espacio donde sucedía lo que estaba diciendo. Pero, a su vez, algo pasaba a nivel muy profundo del actor en esto de repetir y repetir y repetir. El texto se vaciaba del contenido que vos le habías dado en el

primer momento. Pasabas por grados de una monotonía absoluta por lo que querías decir es: “A este texto no lo digo nunca más en mi vida”. Hasta que, justamente cuando estábamos al borde del “¡No quiero más decir esto!”, empezaba a aparecer algo muy... muy profundo, muy fuerte, que tenía que ver con algo muy... muy tuyo, muy profundo. Y en ese devenir metodológico hasta lograr LA METÁFORA, algo muy fuerte le iba sucediendo a uno. Pensar que eran casi ocho o nueve meses de trabajo con un mismo texto, todos los días, tres horas diarias. (*Pausa.*)

Yo fui la única del grupo que llegó a la metáfora. Todos poníamos todo pero algunos quedaron en el primer paso, otros en el segundo y así sucesivamente. Y vaya a saber por qué cuestiones del inconsciente - analizándolo con el tiempo- creo que había el riesgo de estar al bordecito del filo del abismo de... de la locura. Por lo menos yo lo sentí así, aunque me sentí cuidada por Víctor.

Pero a esto capaz que no quiero que lo escribas ¿o sí? En mi trabajo yo había armado con telas negras una especie de alcantarilla, de reja, de prisión y... llena de diarios que llegaba a meterme adentro, en la panza, llegué a desnudarme (*Se inquieta.*). No sé... no, nunca tomé conciencia de en qué momento decidí eso de prenderme fuego. O sea, un límite de riesgo *grosso* y una predisposición tremenda aunque no tengo conciencia de cómo llegué a esa instancia. Con esa demostración fuimos a un encuentro de teatristas, en Zapala, organizado por ANQUET [Asociación Neuquina del Quehacer Teatral] -lo que ahora es nuestro TENEAS [Teatristas Neuquinos Asociados]. En noviembre del '84 hicimos toda la demostración de la metodología. Buenísimo el intercambio con los otros grupos que llevaban también sus diferentes procesos de trabajo. Gente del interior, gente de Zapala, gente de Neuquén capital. (*Pausa.*)

Años después... ¿Si esto me sirvió? Sí. Mucho. No es que apliqué la metodología de Víctor pero hubo muchísimas cosas que me sirvieron muchísimo en todo lo que iba a seguir haciendo desde lo teatral. Más allá de esa exigencia de entrenamiento riguroso, más allá de que vos hubieras querido decir: “¡Me quiero ir!”, eso creó el profesionalismo. Eso no era venir a pasar la letra. ¡No! Eso era cuerpo, cuerpo, mente-cuerpo, mente-cuerpo.

Yo creo que estuve a punto de estar muy enferma. (*Ríe*) Sí. Por momentos sentía que no iba a poder porque justamente estábamos trabajando *La celebración* [Adaptación de *El adefesio* de Rafael Alberti, 1984] en la que mi rol -la obra de por sí- era un desafío gigante. Porque

todo -la obra de Alberti y la puesta de Víctor- estaba hablando de lo que estaba pasando políticamente, socialmente, culturalmente en el país. Estaba puesto ahí, a flor de piel, el máximo del autoritarismo, el máximo de la tortura, el tema de la religión.

A mí me tocaba un protagonista, el de un personaje que por momentos usaba barba y tomaba la figura del padre. Creo que ahí rompí con un montón de cosas. *(Pausa.)* Yo tuve una educación religiosa: mi primaria y mi secundaria fue en un colegio de monjas. *(Pausa.)* Pero cada vez que tenía que levantar el cáliz -yo me ponía la barba, levantaba el cáliz y bendecía a todos los mendigos- me venía un sudor tremendo, tanto que sentía que me iba a descomponer. Pero, no es que yo era creyente *(Ríe.)* pero había algo ahí, y me decía: “Cómo hago. Me descompongo. No puedo. No puedo”. Al segundo pasaba, respiraba y seguía la tortura: meter una vela ahí, adentro de la conch... del personaje de Altea. Yo tenía que hacer eso. Escenas de sexo, fuertísimas, fuertísimas. La gente se levantaba y se iba. Nadie podía hacer catarsis con eso.

Pero, bueno, es cierto. Era un cúmulo de desafíos. Y hubo muchos momentos conflictivos y hubo muchísima gente que no pudo seguir. Pero... ¡Qué impresionante visión...! ¡Qué manera de sostener lo que pensaba...! Si me dijeras ¿si me sentí cuidada? ¡Sí! Por algo estoy acá sentada. *(Ríe.)* ¿Y si crecimos? ¡Sí! Crecimos muchísimo, muchísimo, sin ninguna duda. Sumale a lo que te estoy contando, lo del entrenamiento con esos genios. ¡Porque eran genios! Lo que nos dio Enrique Dacal en ese año creo que todavía es lo más vigente en el entrenamiento diario del actor. Y lo sigo aplicando con la gente del Teatro de Calle, junto también con entrenamiento desde la Antropología teatral, porque uno va haciendo su propia valija. Pero yo no sé si en aquel momento Víctor estaba en eso de la Antropología. Creo - como vos decís- que posteriormente él definió su línea aunque, a partir de nuestras preguntas, hablaba de Jerzy Grotowski, de Vsévolod Meyerhold. *(Larga pausa.)*

¡Increíble! *(Ríe.)* ¡Haber hecho todo eso! ¡Maravilloso! ¡Maravilloso! Y paralelamente también nuestro aprendizaje como Cooperativa donde todos los temas, absolutamente todos, se trataban. *(Tose.)* Entrábamos en grandes contradicciones. Nos peleábamos con Víctor...

¿Querés que te cuente dos cosas que no vas a transcribir? *(Sí, le contesto.)* En el momento en que estábamos por estrenar *La celebración* - era el día anterior, habíamos estado ensayando toda la mañana- nos dio quince minutos de pausa. Salimos corriendo a la rotisería de la vuelta,

sobre calle Sarmiento. Había mucha gente y yo quería comprar una docena de empanadas. Igual no alcanzaba para los treinta y dos que éramos por eso fuimos varios. Pero a mí me demoraron en dar las empanadas. Y cuando entré -me había pasado apenas unos minutos-, Víctor me dijo:

-¿A vos te parece que una profesional, como sos vos, puede demorarse unos minutos del horario en que yo dije que se tiene que estar?

-Disculpame Víctor pero no... no... no llegaba, no llegaba.

-No, no. No es ninguna excusa. ¿Y saben qué? ¡Me voy!

Y se fue. Nos quedamos los treinta y dos... (*Ríe.*) Si supieras cómo me sentí. (*Pausa.*) Bueno, tenía esas cosas. Después volvió y estrenamos obviamente. Pero fijate vos, ahora no es que lo justifique pero me doy cuenta porque me ha tocado dirigir. Imagino a Víctor, con su grado de exigencia -con su grado de neurosis también- absorber lo de tanta gente con esa propuesta que era un desafío tan... tan riesgoso y tan profundo ¿no? Imagino su tensión, su energía no liberada. Porque el actor está liberando algo pero eso de estar conteniendo es una tarea titánica y -como vos decis- muy compleja.

Y ahora estaba pensando en que no es que yo, después, en la docencia teatral, apliqué el método de Víctor. Pero todo lo que recibí para después transferir, fue valiosísimo desde mi vivencia de actriz. (*Pidió permiso para fumar un cigarrillo.*)

Bueno, no sé lo que vos pensar hacer con todo esto. Sé que es muy riquísimo explicárselo a los jóvenes así puntualmente pero creo que sus experiencias son diferentes y que son tan válidas como las mías. Por eso a veces digo: “¡No! Mejor me callo”. No puedo ponerles como ejemplo lo que nosotros hicimos.

(*Al finalizar el encuentro me pregunté: ¿Cuál sería la otra cosa que dijo que me iba a contar...?*)

NOTAS

¹ Entrevista realizada el 21 de mayo de 2013: tiempo de grabación 2 hs. Los datos entre paréntesis y corchetes así como las notas al pie fueron agregados por la entrevistadora, M. Garrido.

² Barba, E. (2008). “Elogio del incendio”. Discurso de agradecimiento por el título de Doctor *honoris causa* conferido por el IUNA, Buenos Aires, 05/12/2008. Versión *on line* en *Ciento cincuenta monos*, nro. 5, p. 60-65.

³ Entre las producciones de Cecilia Arcucci se registra:

1998: *El doble asesinato de la calle Morgue*, adaptación de un cuento de Edgar Allan Poe, codirección con Marcela Cánepa, en el Encuentro Provincial de Teatro en Zapala.

1999: *Idem*, en el Festival Provincial de Teatro.

2005: *Venecia* de Jorge Accame, en teatro El Lugar, codirección con Marcela Cánepa.

2008-2011: *¡Estalla, silencio!* dramaturgia y dirección de C. Arcucci, teatro de calle, con el grupo Ramo del Aire.

2012-2013: *Tan brutas* de Fabián Golpe, con el elenco Medibacha, en co-dirección con Valeria Fernández.

Algunos datos sobre su dramaturgia pueden leerse en la ponencia de Mirta Sangregorio: “Ecos de los Alpes en la Patagonia”, en Garrido, M. (Dir.) (2001). *Actas de las II Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Universidad Nacional del Comahue: Educo, p. 153-161.

⁴ Más datos sobre el Teatro del Bajo, en la ponencia de M. Rodríguez (2012): “El teatro neuquino en la postdictadura: El Teatro del Bajo (1981-1987) y las políticas culturales neuquinas”, en las *Actas de las IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Universidad Nacional del Comahue: Educo. También en G. Fanese (2012). “De militantes culturales y sueños colectivos. El Teatro del Bajo y el diario *Río Negro* (Neuquén 1982-83)”. *Anclajes* vol. 16, nro. 2. Universidad Nacional de La Pampa.

⁵ La Villa El Chocón está ubicada al este de la provincia de Neuquén, a 80 km de la capital neuquina. Surgió a partir de la construcción de la represa para la generación de energía hidroeléctrica, a cargo de la empresa Hidronor (Hidroeléctrica Norpatagónica) creada en 1967 por el gobierno nacional. Y en el '93, por Decreto del Poder Ejecutivo Nacional fue otorgada en concesión por treinta años.

⁶ La Conrado Centro Cultural (antes, La Conrado Villegas) es una de las instituciones culturales más antiguas de Neuquén, con su primera sala teatral inaugurada en 1954. Era sede de la Escuela Provincial de Bellas Artes, en funcionamiento desde el '60 (actualmente Escuela Superior de Bellas Artes).

⁷ La película *El andador* (1967), dirigida por Enrique Carreras, tuvo como protagonistas a Tita Merello y Jorge Salcedo.

⁸ Actor, autor, director, docente e investigador. Dicta clases desde 1983 y dirigió más de 40 espectáculos en Argentina y el exterior. Actualmente se desempeña en ETBA (Escuela de Teatro de Buenos Aires) junto a Raúl Serrano. Más datos en <http://www.alternativateatral.com/persona6906-salvador-amore>.

En una de sus publicaciones se registran sus memorias sobre su participación teatral en el Alto Valle: *A lo francotiradores. De lo regional a lo universal. Ensayo de teatro*, 1994, en <http://www.salvadoramore.com.ar/images/a%20lo%20francotiradores.pdf>.

ERA UN ESTETA
Entrevista a Cecilia Lizasoain¹

*“Tenemos que volver a lo lúdico, al disfraz,
a la máscara, a la sorpresa, al goce del teatro”.*

(Mayol, década del '80)

Cecilia Lizasoain², locutora, docente de teatro pero sobre todo actriz, fue distinguida por el Premio Lola Mora en el 2012.

Locutora en la radio de la Universidad Nacional del Comahue, docente de la Escuela Superior de Bellas Artes, esta actriz que se complace en “el humor, el juego y la libertad” tiene en su haber el recuerdo de importantes maestros del quehacer teatral. Entre ellos Alicia Fernández Rego, Raúl Serrano y Víctor Mayol.

He aquí su memoria en homenaje al maestro ausente:

Y para no traicionar la figura de Víctor... (Dijo, mientras se preparaba colocando delante de sí un portarretrato, con una foto de cuando Víctor Mayol llegó a Neuquén, con sus treinta y seis años.)³ Lo tengo siempre entre los portarretratos de mis maestros fallecidos. (Junto a él estaba el retrato de Ida Zóccola.)

*Lo conocí así, llegando al Teatro del Bajo porque lo contrataron los chicos de la Cooperativa El Establo, donde yo estaba como actriz invitada desde la anterior puesta de Salvador Amore, *Heroica* (1983)⁴. Y bueno, se sintió la necesidad de otro director. Después de haber hecho puestas muy imponentes en Capital Federal, le surgió este proyecto. Y como él apoyaba lo federal y veía en el interior un desafío mucho más interesante que en Buenos Aires, aceptó la propuesta e hicimos un contrato. Nos salía muy caro. Pero has visto cuando uno dice: “Caro, pero el mejor. ¡Vamos a jugarnos!”*

*Yo, en ese momento, no era parte de la Cooperativa porque nunca alcancé a ingresar al *staff* oficial aunque siempre estuve en todas las puestas, como actriz. No era *full time*, por eso pertenecía al nivel B, porque estaba trabajando y criando a mi hijo, Pablito, de dos años. Entonces, nos invitaron a la primera reunión y nos presentaron a Víctor. La primera impresión que tuve es que era un loco lindo. Que tenía seguramente más capacidad de la que él mencionaba pero que era bastante engreído, muy porteño, como todos los porteños. Siempre hablan de ellos ¿viste? (Ríe.) Pero me dije que no me iba a dejar llevar por la*

primera impresión porque, bueno, sabemos, si viene de Buenos Aires es porteño, no lo podemos evitar. Después, en el andar y en el trabajo fue absolutamente prolijo, recto, obsesivo.

Y como para él, al principio, habíamos conseguido un departamentito pero no tenía lavarropas -y como buen obsesivo se lavaba su ropa todos los días aunque no la lavaba él- entonces le ofrecí lavarle la ropa en casa. Después, con el tiempo, no se compró el lavarropas pero consiguió alguna ayuda femenina y armó su historia con Rosario [Oxagaray]. Primero hicimos *Historia tendenciosa* (1984-85)⁵, en la que yo trabajaba como la Pola, que era la clase media argentina. Después hicimos *La casa de Bernarda Alba*⁶ (1986). Y *La celebración*⁷ fue en el medio. Además de otros trabajos en los que no participé como en *Trabajo pesado*⁸ (1985) y en *El funeral* que fue una movida en Zapala, nada más, por única vez, cuando se despedía al Teatro del Bajo (1986). Yo no estuve por mis anginas, enfermísima en casa, con fiebre. Así que me enteré de todo, recién al otro día. (*Aclara que todavía no había celulares. Rie.*) Había sido muy emocionante⁹.

En cuanto a la metodología de Víctor, para mí fue sorprendente porque uno siempre espera del maestro, otras herramientas, aparte de las que ya aprendió, como un árbol al que le crecen un montón de ramas y llega un momento en que algunas se secan y hay que podar y renovar. Cuando llegó él percibí que la propuesta era renovadora, buceador permanente de otras metodologías aunque siempre basándose en el método de las acciones físicas que también él apoyaba y lo complementaba con trabajos de destrucción de texto, graficación y soliloquios. No era un gran pedagogo sino más bien puestista. Había que tomar de él lo que tenía que ver con el laburo estético, fundamentalmente. Era un esteta. Obsesivo de lo estético: que no cayera una cortina fuera de su lugar, que no hubiera un hilito pendiente de un ruedo o que no estuviera un traje sin planchar.

Autoritario y todo lo demás. El límite entre autoridad y autoritarismo, es muy difícil de lograr. Y él se pasaba más para el autoritarismo que para la autoridad. Su coraza, él ponía una coraza como límite porque sabía que era vulnerable. Era muy vulnerable.

Así que bueno, fue una linda relación hasta que hicimos la última puesta que para mí, fue un fracaso. Ya estábamos fuera del Teatro del Bajo y él se empeñó en que quería volver a hacer teatro conmigo. Fue *Nitrógeno*¹⁰ (1991). Una obra sin pena ni gloria. Hicimos tres funciones. Yo

no la quería hacer más pero no podía decir que no porque estaba comprometida, y justo me surgió un embarazo con reposo total. La obra era terriblemente violenta. Yo era una presa a la que maltrataban en escena. Me colgaban y... bueno, las cosas que siempre le gustaban hacer a Mayol. Él siempre buscaba puestas donde hubiera cosas muy tremendas. Removía mucho al espectador. En ese sentido era muy misógino. A todo le ponía un condimento sexual. Bueno, en esa obra yo tenía mucho riesgo físico. Entonces decidió que yo, en ese estado, no iba a seguir trabajando. Y me vino de perillas.

Nitrógeno era una obra rara. Con un contenido demasiado metafórico como para que la gente lo viviera como una metáfora. El único placer que me di fue trabajar con Ida Zóccola. Ida era la protagonista, la madre, y yo, la novia de su hijo que había venido de la guerra y estaba reloco. Entonces, claro, el hijo llegó con esta novia y a la madre no le gustaba nada y le hacía la vida imposible defendiendo al hijo, hasta que se da cuenta de que su hijo está loco. Pero la madre está más loca que el hijo. O sea que hay una relación de locura, terrible. La obra no era linda o será que yo, en la etapa que la hice, no la disfruté como a las otras, sobre todo a *La casa de Bernarda Alba*. Para mí fue la mejor de todas las obras que se hicieron con el Teatro del Bajo, por el contenido. Él no elegía cualquier tema. El decía que era un “marxista monárquico” (*Rie.*), pero que igualmente no iba a renunciar a decir las cosas que había que decir.

Así que, interesante en todos los campos de la formación, el hecho de haber traído a muchos maestros que continuaban, dentro de su metodología, un área mucho más amplia como la formación corporal, la fonoaudiología, la plástica, la escenografía. Él nos aportó un montón de contactos que tenía en Buenos Aires, que era la gente con la que él iba a poder trabajar en equipo. Porque tampoco era fácil de trabajar con cualquiera, Víctor. Entonces empezaron a desfilar personajes maravillosos que nos dieron una formación en teatro, sensacional. Enrique Dacal¹¹, Santiago Elder... Después yo tuve de alumna a Mariana Elder. Con su tío, Santiago, hicimos unos talleres de escenografía, fantásticos. Y bueno, vinieron muchos. Hugo Grandi, en maquillaje. Grandes monstruos de Buenos Aires que, en otra ocasión, a lo mejor no los hubiéramos podido traer pero comenzó a correrse la bola de que en el Teatro del Bajo estaba pasando esto, de que se estaba en una cosa muy nueva en Neuquén, como formar una Cooperativa de laburantes de teatro, cosa que nunca más se volvió a hacer. Porque los grupos se arman pero no en Cooperativa. Y no

tienen las mismas finalidades que nosotros queríamos abordar. Entonces, bueno, después de sumar todo eso te das cuenta de que el resultado, desde el comienzo hasta el fin, dentro del Teatro del Bajo, fue fantástico.

Y él simultáneamente siguió trabajando en la Universidad Nacional del Comahue (1984-85)¹². Yo era locutora de la Universidad, entonces él me llamó para que lo ayude a coordinar los talleres artísticos. Víctor era el supervisor de todos los talleres. Así que yo fui abriendo las puertas a todos los compañeros, para que se presenten con sus antecedentes para armar cinco talleres. Uno era el de música donde estuvo “Tito” Gutiérrez, del grupo Pachamama. Otro, el de teatro. Ahí no me acuerdo de quién estaba. Simultáneamente, yo estaba armando también talleres de extensión en la escuela primaria. Había conseguido en dos escuelas piloto, porque en ese momento estaba la movida de una nueva forma de educación. La cuestión fue que logramos hacer experiencias interesantes.

Así, se fue dando toda una movida interesante. En la Universidad le dieron rápidamente entrada a todos los talleres. En el taller literario estaba Alejandro Finzi. Menos el de plástica que no se pudo armar por cuestiones de espacio, hubo varios talleres. Y después, como todo lo funcional en la Universidad, empezaron con que no hay lugar, con que las aulas se necesitan. No había espacios para la cantidad de inscriptos todos los años, así que los talleres empezaron a flaquear. La gente se cansó. Los chicos ya no iban. Igual yo seguí intentándolo, con el tiempo. Di clases de teatro en la Universidad. Armé un grupo. Alcanzamos a entrenar nada más que el primer taller y también se acabó, porque no había lugar o nos cambiaban de aula permanentemente. Los alumnos tenían que acarrear todas las cosas. No había dónde dejar el vestuario. Era un problema. Eran los sábados para evitar que nadie faltara a las clases. Era para estudiantes de la Universidad. Fue alrededor del '94-95. Fue preciosa la experiencia, pero duró poco. Dardo Sánchez también se había presentado, al final decidimos hacerlos juntos. Fue una pena. Dardo también estaba harto. Además, no nos pagaban o nos pagaban mal o fuera de término. A veces nos debían, a veces se olvidaban. Además, yo no cobraba. Lo hacía como parte de mis horas de trabajo en la Radio de la Universidad, completándolas con las de teatro. Entonces, yo veía que no iba a durar nadie así, porque te sentís usado. Así que eso se pudrió. Dardo cumplió su contrato y se fue. Era contratado, no como yo que era de la planta permanente.

¡Ay, esa Universidad! Cuarenta años estuve ahí. Yo empecé a trabajar en el '82, cuando volví de España, y en el '85 se abrió la Radio. Trabajé ahí hasta que me jubilé, en el 2004. Yo era la locutora oficial de Extensión Universitaria. Entonces me llevaban a todas las giras, estaba en todas las movidas. Y había muchas, porque Yankelevich era el Director de Extensión. La verdad, que el tipo era un capo. Además, estaba Fulvio Villamil en la Dirección de Cultura Municipal, que era otro ser angelical, amaba la cultura. Entonces, todo era un engranaje perfecto. Estaba Roberto Espina también en Extensión Universitaria. Había una movida espectacular. Todo era nuevo y había una necesidad de absorber, de absorber, de absorber... Es más, hasta tuve una cátedra de Expresión Corporal en la formación de docentes para jardines de infantes, en el plan de estudios de la Facultad de Ciencias de la Educación de la UNCo. Y duró lo que duró el plan porque después se reformó. Fue allá por el '77.

Después, cuando volví en el '82, Neuquén era otra ciudad, otra gente, otro proyecto. Me fui cinco años a España, a las Islas Canarias (1977-82). Entonces me desprendí de alguna manera, de todo lo que fue pasando, por eso me quedaron lagunas. Cuando volví, mis compañeros del Teatro del Bajo me mandaron a buscar al aeropuerto, me fui directo a la sala. A casi todos los conocía. En ese momento estaban Raúl Toscani, Mary Rufino la que no había alcanzado a conocer, un ser adorable. Y con las Murphy [Alicia y Victoria] yo ya había tenido contactos porque hice títeres. Estaba Alicia Pifarré con la que fui compañera de estudio. Egresamos juntas de la carrera de teatro. Luego, en la Universidad, ella estaba estudiando en la Facultad de Humanidades. Y a la vez, se estaba formando políticamente con la mujer de Darío Altomaro, Susana Mujica. También desaparecida, como Alicia Pifarré, el mismo día, de la misma casa.

Y egresamos de la Escuela Provincial de Bellas Artes, el mismo año junto con Horacio Espíndola, Jorge Capellán y Lila Gómez. Toda una serie de gente relacionada con Alicia Fernández Rego. ¡Alicia Fernández Rego! Ella, para mí, fue el primer descubrimiento que me hizo enamorar del teatro. Después, el enamoramiento me duró gracias a que lo realicé permanentemente con otros maestros. Pero a ella le debo más que eso, porque cuando mis viejos no me querían dejar hacer teatro y se iban de vacaciones en verano, Alicia les decía: "No, no, no. Se tiene que quedar porque estamos preparando un espectáculo. Yo me la llevo a mi casa". Ese espectáculo era *Collage*, que lo hicimos en Fedra, una confitería que por primera vez hacía *café concert* en lugares que no eran propios del teatro.

Justo al frente de la diagonal de Av. Argentina. Primero se llamó El colonial, luego se llamó Fedra. *Collage* era una recopilación de varios textos de crítica a la publicidad. Trabajábamos Alicia Pifarré, Lila Gómez, Jorge Capellán y yo. Ensayábamos en casa de Alicia, cuando todavía vivía su esposo, Kune Grimberg, y con ellos vivía también su hijo Enrique. Creo que en esa etapa estábamos ensayando *Historias para ser contadas* (1966-67)¹³. Ahí trabajábamos con Raúl “Rulo” Domínguez, Alicia Villaverde, Arturo Pérez, José Luis Cornejo y Darío Altomaro. Partimos después a Buenos Aires porque nos llevaron premiados. Recibimos una placa por esto. ¡Y en el '67 te estoy hablando...! Para mí arrancar de entrada con una obra que es premiada y que se va a Buenos Aires, con la presencia del autor Osvaldo Dragún, fue inolvidable. Era como una puerta así... ¡Era una puerta impresionante, impresionante, en el '67! Yo todavía estaba estudiando y ya estaba haciendo teatro.

Pasar de la metodología de Alicia Fernández Rego a la de Víctor Mayol fue darme vuelta la cabeza. Aunque a mí ya me había pasado otra cosa muy fuerte. Fue en Buenos Aires. Porque cuando egresé, en el Departamento de Arte Dramático de la Escuela Provincial de Bellas Artes me informan que me gané una beca, por el mayor promedio. Esto fue en el '70. En el '71 hice todas las diligencias y me decidí por ir a estudiar durante un año. Era media beca pero, bueno, era un empuje maravilloso. Elegí, después de varias entrevistas con Oscar Fessler, Agustín Alezzo, Augusto Fernández, a Raúl Serrano. Entonces en el '72, me instalé en Buenos Aires contra todo el sufrimiento de padre, madre y demás deudos. Ese cambio de Fernández Rego a Serrano fue... ¡ahhhh! ¡Mucho! Tal es así que en algún momento Serrano me dijo: “Todo lo que aprendiste, archívalo. Ahora vamos a empezar de cero. Acá vamos a laburar la vivencia concreta”. Yo, además, tenía el problema de que era locutora. Tenía un decir, una cosa muy artificiosa para lo que se suponía que era la naturalidad, la “verdad escénica”.

Entonces, Serrano había sido una bisagra muy grande antes de Mayol. Pero ahí, mirando para atrás me vi rescatar cosas que eran muy valiosas y me vi sumarlas a las nuevas que me dio Serrano, con grandes posibilidades porque también su escuela me becó por un año más. Él siempre estaba laburando con grupos de no más de diez personas por taller, pero trabajaba como un animal, todo el día. Nosotros laburábamos cuatro horas por encuentro, ocho horas semanales y, por supuesto, con tarea para el hogar. ¡Se armó un grupo tan lindo! Yo disfruté tanto esa

etapa porque éramos pibes de las provincias. No había solo porteños, cinco porteños y cinco de afuera: chaqueños, mendocinos, correntinos, tucumanos...

En esa época Serrano acababa de llegar de Europa y estaba retranscribiendo el método de Stanislavski. Y estando en Buenos Aires, además, no me quedé quieta porque yo quería absorber de Buenos Aires todo lo que me podía dar. Entonces iba a las clases de Serrano a la noche, mientras que a la mañana estaba en el Teatro San Martín que, desde las 8 hasta las 15 o 16 hs. tenía todos los profesores con talleres, gratis. Me acuerdo de Eduardo Herling en ballet; Susana Zimmermann, en danza expresiva, que sería una danza moderna ahora; Ana Inchausti, en fonología; Juan Falzone, en actuación, que a mí no me gustaba, pero como yo lo tenía a Serrano...

Bueno, tomaba todas esas clases todas las mañanas, estaba en *training* permanente, salía de ahí, me comía una manzana y me iba a las clases de Raúl. Entonces, yo vivía en función de eso contando el tiempo de transporte porque, además, todos los martes y jueves tenía clases con Patricia Stokoe, de expresión corporal. Yo vivía en San Telmo y viajaba a Belgrano y también viajaba al centro. Todo el primer año fue así. En el segundo, como me quedé con la imposibilidad de seguir, porque no quería pedirles guita a mis viejos -orgullosa- y no conseguía laburo y ya estaba desesperada, me dijo Serrano: "Vos vas a seguir acá. Yo te beco". Pero igual yo no podía vivir sin sostenerme con algo, así que laburaba en lo que fuera. No te puedo explicar los laburos que he hecho en Buenos Aires. Empecé como empleada del registro nacional de las Personas, en sección documentos de recién nacidos... Luego, desde archivo en la Aduana hasta vendedora de electrodomésticos en un local de Liniers, secretaria de un abogado discapacitado, cuadripléjico. Ese año para mí fue mortal. Llegué a diciembre, destruida. Más, me agarró una anemia. Llegué a mi casa, enferma, con una bronconeumonía. Estuve cuarenta días en cama. Porque fue el desgaste más grande de mi vida, pero no me lo podía perder. Porque laburaba para pagar el alquiler. Y me tuve que mudar. Primero estuve en un departamento, luego me fui a una pensión. Pagaba lo básico. Y tenía que estar a las doce de la noche adentro porque la vieja nos cerraba la puerta y nadie tenía llave!... Encima, ahí en Humberto Primo y Defensa, frente a la Plaza Dorrego. En todas las mañanas del domingo era el deleite de la feria de antigüedades. La Plaza Dorrego en ese momento era el *boom*. Sigue siéndolo pero en ese momento estaba toda la bohemia ahí. Y

yo en el medio de eso, cuando San Telmo todavía era seguro. ¡Ahora está terrible! Yo me alegro de haber podido vivirlo.

Insólitamente -por un grupo de amigos de otros amigos- me llamaron para un *casting*, para un laburo tipo *café concert*. Era con un director muy famoso en ese momento, Elio Erami, que hacía *music hall* pero con contenido. Me puse a ensayar y me dieron el papel pero cuando lo estábamos por estrenar se armó con el tema de la producción y el salario de actores y director... Y se suspendió todo. Entonces me dijo Raúl:

No te entusiasmes mucho con lo que te ofrezcan acá porque vas a padecer. Porque hay mucha competencia, y la competencia es feroz. Te van a pisar la cabeza cuantas veces puedan, porque te van a usar y te van a tirar.

Luego llamaron a un *casting* para el reemplazo de un papel de una obra para niños que estaba en furor, *La jirafa azul* (1973). La actriz estaba enferma y necesitaban reemplazarla por dos meses. Hice todo el *casting*, me llamaron, hice la prueba, se hizo la reunión de los que estaban en el jurado y me llamaron a mí y a otra chica más. “Bueno, todo bien. Vamos a tomar dos. Una va a hacer el laburo ya, y a la otra la vamos a ir preparando para un reemplazo” -nos dijeron. “Bueno. ¡Vamos a prueba de vestuario!” Hummm. ¡No me entraba la ropa! Yo había subido como veinte kilos. Imagíname ahora con veinte kilos más. No me cerraba. No me subía. No, no, no. Y no podían hacer otro vestuario porque quedaba una semana para estrenar. Entonces quedó la otra piba. Y yo salí de ahí y me compré un merengue con dulce de leche! Lloraba y comía, lloraba y comía, lloraba y... (*Ríe.*) Y me dije: “No. No. Basta. Yo no puedo vivir así”. Ese año fue así, llenándome siempre de experiencias al filo. ¡Era una ingenua! Vas con otro bagaje, desde la provincia, a meterte en semejante monstruo, pulpo absorbente.

Entonces, cuando llegué a Víctor, él era uno más que me iba a aportar nuevas cosas. Y tal cual, porque Serrano, de puestista no tiene nada. Serrano es el maestro, es didáctica pura. Maravilloso, maravilloso en ese aspecto; pero no lo pongan a dirigir! Yo creo que, desde Alicia Fernández Rego y pasando por Raúl Serrano, con Víctor Mayol se abrió una nueva exigencia que es la de la reiteración hasta el cansancio. A eso yo no lo había vivido nunca. Que cuando uno cree que está más agotado es cuando viene la revelación. Porque uno descarta tantas veces lo que está diciendo hasta que, sin querer, descubre lo que tiene que descubrir, lo que

guarda el inconsciente. En cambio otros métodos solo se basan en el ensayo, pero en el ensayo como repetición verbal, no que pase por el cuerpo. El de Víctor era un trabajo hacia adentro hasta que hacías un clic y decías: “Es por acá. Es esto”. Por supuesto que ese “esto” era el comienzo de otra búsqueda que siempre es otra más. Después, lo otro se incorporaba solo, decantaba solo. Se entraba en la extrañeza, también. Y al entrar en la extrañeza, te ibas alejando del naturalismo. Entrás en la extrañeza y entrás en la fantasía que es una de las cosas que Mayol siempre decía: “Yo no quiero abandonar la fantasía”. Porque el teatro no es una obra aburrida que uno va a ver como si estuviera viendo una escena de la vida. Uno tiene que descubrir que hay fantasía. Poder fantasear en el teatro es lo mayor que te puede pasar porque si no, ¿qué te queda? Por eso Mayol en un reportaje en esta nota dice (*Lee.*):

Tenemos que volver a lo lúdico, al disfraz, a la máscara, a la sorpresa, al goce del teatro. (...)

No me gusta esa vulgaridad de aprovecharse de una moda por mero oportunismo. No niego nada a priori hasta no toparme con el texto. Además el concepto moral acerca del escándalo es muy vasto y tiene fronteras particulares¹⁴.

Él tenía fama de que sus obras eran pesadas pero, en cuanto a los mensajes, movilizadoras y revolucionando al espectador, siempre. (*Lee.:*) “Sé que no haría el teatro vulgar que no me gusta ver como espectador”. O sea, no haría un Darío Vittori, porque le agarra un embole que se muere. (*Lee.*):

Respecto del teatro argentino creo que ha ido rechazando al espectador por la monótona reiteración de proponer crónicas naturalistas y realistas. Eso torna a la obra de una lentitud exasperante. El espectador se aburre y de inmediato siente que eso no le pasa con la televisión. Por eso creo que el teatro debe volver al juego escénico. A la fantasía. (*Nota cit.*)

Mirá te dejo estas notas sobre algunas puestas. Acá está Ida Zóccola, que es la que yo amo. Y te traje artículos de las obras que hicimos. Esta es de *Historia tendenciosa*. (*Y mientras sigue mirando sus papeles...*) Mirá, esta es de la tan cuestionada, *Nitrógeno*. (*Rie.*) Pero bueno, cosas que pasan. Así es la vida. Y a pesar de los fracasos, igual seguimos. (*Sonríe.*)

Y... (*Volviendo a anudar su pasaje por Alicia Fernández Rego, Raúl Serrano y Víctor Mayol continúa.*) Uno es lo que aprende. Y de ahí vas trayendo lo que considerás que te sirve y, a lo mejor, dejás algo que sirve pero porque vos no lo internalizás como tuyo. Yo reconozco que debe haber otras cosas que me he perdido, otras cosas que podría haber usado y no usé porque no estaban a lo mejor en mí tomarlas en ese momento, o porque consideraba que era traicionar algunas otras que ya tenía incorporadas. Qué sé yo. Esos son mecanismos por los que uno se deja llevar. Yo, en ese sentido, soy puro instinto. Entonces, si algo no me hace feliz no lo hago. Si en algo siento una comezón de incomodidad, no lo hago. Sobre todo, formando gente, uno tiene que ser doblemente cuidadoso.

Por eso hay muchas cosas, como el autoritarismo y la exigencia, que no van conmigo por más que eso sea un método fantástico para sacar todo afuera. ¡No! Hacer sentir mal a una persona o denostarla o humillarla delante de un montón de gente, eso no lo hago ni aunque me obliguen. Estoy hablando de la relación humana mientras se aplica un método, y esto tenía que ver con su carácter. Entonces, había cosas que yo me rehusaba hacer porque recordaba momentos de mucha violencia ¿viste? En la que había un equilibrio fue en *La casa de Bernarda Alba*, porque estaba Fernando Aragón como asistente. Y Aragón era la pastillita de efervescencia. Víctor no estaba todo el tiempo, sino que viajaba y venía cada tanto. Se hizo todo como mucho más liviano, se disfrutó de otra manera. Por eso yo creo que fue la puesta que todos disfrutamos más, no solo yo.

¡Sí! Disfruté de una cantidad de programas que hacíamos con Finzi, en la radio, porque él era una máquina de escribir guiones: *Entre la cama y la pared*, *Una de cal y una de arena*. A *Entre la cama y la pared* lo hacía Miguel Ángel Sciutto. Eran todas situaciones extrañas, situaciones límites de un ser solo. Era como un soliloquio todo el tiempo. Sciutto se deliraba, por su cuenta. Y *Una de cal y una de arena* eran noticias. Había muchos programas más con los guiones de Finzi. Todos paralelos. Escribía como un potro desbocado. ¡Maravilloso ser, Alejandro! Inclusive se guardaron algunos programas pilotos. A *Una de cal y una de arena* la hacíamos con Sciutto, que falleció hace muchos años. Él era “el conductor”, con una voz espectacular, y era un delirante total. Entonces, hacer un programa con él era muy divertido. Se le daba una lectura al libreto y sobre la marcha se armaba. Hicimos toda la movida de Trelew, a veces la repiten en Radio

Universidad-Calf. (Aclara.) Cada vez más Universidad y menos Calf. (Ríe.) Fue en el aniversario de la masacre de Trelew. Hubo todo un equipo de trabajo para eso. Se pasó varias veces por la radio. Se grababa el programa y se lo enviaba al interior. Teníamos seis o siete programas grabados por semanas. Y eso partía a radios nacionales. Iba a Zapala, a Chos Malal. La gente del interior los repetía en sus radios, aunque de poca amplitud de frecuencia pero servía para que se escucharan otras cosas. También llegó el momento en que hicimos radioteatro. Había programas de media hora, otros de una hora. En algunos casos el programa era unitario, en otros, era continuado. Algunas adaptaciones las hacía Finzi.

Y yo me atreví a hacer un programa, *Detrás del espejo*. Era todo con cuentos de suspenso y terror, de autores reconocidísimos, y lo trabajábamos con actores. Los invitábamos al programa para que hicieran los personajes. Después llegó a la radio, Horacio Bascuñán. También hicimos con él, programas compartidos. Luego, yo me quedé con el turno de fin de semana y me inventé mi propio programa. Ahí había que improvisar y hacer. Uno proponía. Nadie le decía que no. Y si a la gente le gustaba, eso seguía. Mi último programa fue *Desde la barda*, durante cuatro años. Era todo, entrevistas y comentarios sobre problemáticas del momento, destacando la cuestión de los artistas regionales. Se los invitaba en vivo o charlaban por teléfono. El programa era de tres horas, todos los domingos. Pero se autoproducía porque la gente quería estar. Lo bueno que tenía es que era un programa sin almidón. Rompíamos la formalidad. Por ahí me metía en camisas de once varas porque se denunciaba y yo estaba ahí. Yo no censuré a nadie, salvo a los que venían a tirar mierda en contra de la libertad. Ahí sí, esos no entraban. (Ríe.) Y sí, la locutora y la actriz trabajan en conjunto con el humor, el juego y la libertad.

Y disfrutaba mucho del programa para niños, *De los chicos con mayúscula*, que también fue censurado. Estuvo dos años sin salir. Después volvió a salir hasta que dije que no cuando me cortaron los víveres del móvil en los barrios. Bueno, ahí me empezaron a poner limitaciones porque los chicos decían cosas bravas. Los pibes no se callan. Los pibes son... la emoción afuera y dicen lo que sienten. Entonces me atacaron porque decían que yo manipulaba a los chicos para hablar en contra del gobierno. No era así. Los chicos decían lo que sentían. En un barrio donde no tenés agua, o la tenés que buscar a tres cuadras de distancia en pleno invierno, los chicos lo decían. Entonces me venían lluvias de críticas.

Bueno, y volviendo al teatro, me quedé más bien en la actuación. Porque es lo que siento que es lo que quiero hacer. En cuanto a lo otro, la dirección, yo hice un curso de dirección también con Mayol (1986). Lo hice porque me lo autoexigí, para alcanzar una mirada más completa. Pero la sufro. La dirección es muy pesada, sobre todo si es una dirección sin asistencia de dirección como normalmente pasa en todos los grupos que no tienen asistente porque es uno más con el que hay que compartir, uno más para repartir, uno más para viajar, uno más para todo, especialmente en este momento en que en todo grupo se trata de ser los menos posible para tener la mayor posibilidad.

Y en cuanto al taller de dirección con Víctor, no me quedaba muy claro. Era bastante oscuro. Es que cuando el actor todavía no puede entender lo que el director le pide, todavía le falta comprender un proceso de creación. En su curso de dirección me pasaba que no terminaban de cerrarme los conceptos que él vertía para trabajar. A mí no me resultaban claros, y creo que tampoco a la mayoría de los compañeros.

Ahora creo que, como todas las cosas que son movilizadoras, generan grandes enemigos y grandes amigos. Hay quienes tienen de él recuerdos maravillosos, como puestista y como hacedor, y, a la vez, hay otros que consideran que le ganó su personalidad autoritaria y su impronta de exigencia desmedida porque era un defensor del profesionalismo a ultranza. O estabas a *full* o no estabas. Nada de ir un ratito o de tocar de oído. O te jugabas entero o te dedicabas a otra cosa. Y yo creo que eso, (*Suspira.*) en un mundo real como el que se vive, salvo que largues todo por la borda y te hagas *hippie* y vivas con lo mínimo e imprescindible, no es posible para dedicarte a algo que, además, sabés que no te va a mantener económicamente nunca.

El suyo era un proyecto muy utópico. Y eso generó mucha enemistad, mucho dolor en la gente que lo seguía. Yo tuve varias de mis alumnas, que trabajaron con Víctor en el Teatro del Histrión, que terminaron maltratadas. Pero creo que él sentía que era omnipotente. Aunque yo le he dicho cosas terribles. ¡Eh! Una vez, cuando estábamos por estrenar *Nitrógeno*, dos días antes del estreno nos hizo pintar toda la escenografía, de blanco sintético. Justo llovió y llovió ese día, y no había forma de que se secara. Al día siguiente, dos días antes del estreno, había un ensayo general con escenografía pero no se había secado. Entonces al momento de hacer la pasada le dije que no íbamos a poder usar la escenografía, que no nos íbamos a poder sentar ni apoyar porque estaba la

pintura, fresca. “¡Cómo, la pintura fresca!” Casi nos comió a todos. Hizo un escándalo, mal, sobre todo a la asistente, que era Marcela Lafón, una divina. Entonces, todos empezamos prácticamente a recular y a decir: “No. ¡Esto no puede ser verdad!” Alguna se largó a llorar y yo me calenté y lo enfrenté, mal. Le dije que iba a tener que buscar otra actriz porque yo, en esas condiciones, no iba a trabajar con él. Y faltaban dos días o tres. (Ríe.)

Bueno, todo lo que te digo a vos se lo he dicho a él. Y él, desde la tumba, estará escuchando todas estas cosas que ya le dije! Me bajé del escenario y me fui. Pasaron como dos horas y me mandó a buscar. A todo esto, mis compañeras estaban destruidas, sobre todo Ida y Marcela. Nos habíamos ido a un bar a conversar porque estaban decididas a que si yo no seguía, ellas tampoco. ¡Autoestima! ¡Dignidad! ¡Basta!

Bueno, me vino a buscar. Me pidió disculpas. ¡Era como un delirio! Así que, bueno, se tuvo que bajar del caballo ese día, para que volviera. Al otro día se hizo el ensayo con la escenografía envuelta en un plástico, porque estaba todavía húmeda. Y tuvo que aceptarlo porque no teníamos ninguna máquina que pudiera secarla, en el patiecito interno que había abajo entre los viejos camarines de la emblemática, amada y defendida más adelante “Conrado”.

El decía que yo pertenecía a la “Sociedad Protectora del Espectador”. Su obra incomodaba, incluso al espectador masculino, porque era demasiada vuelta de tuerca. Porque vos podés hacer una masturbación en escena, muy sugerida, con una luz muy tenue, pero que te pongan una masturbación acá (*Gesticula.*), y además que dure diez minutos ¡es demasiado! Yo no le encontraba ningún sentido. Y cuando le rebatí esto, tuvo que aceptarlo. Pero, si por él fuera, lo primero que te pedía era que hagas un desnudo. Yo sufrí mucho por algunas actrices muy jovencitas, porque pensé que les habría costado mucho... Y como espectador ante eso llega un momento de revulsión, una incomodidad, que no sabés si es del propio pudor o del pudor de ese pobre actor que lo ves sufrir. (Ríe.) No sé cómo explicarlo, pero creo que es eso lo que a él le gustaba.

¡Pero su poder de síntesis para las puestas...! Lo básico, lo imprescindible y muy bien utilizado. Ningún elemento que sobre. Ningún elemento que distraiga. Ningún adorno banal, ni superficial. Todo medido, justo, concreto. Eso le admiro. Porque él hacía una limpieza de la escena. ¡La síntesis! Impresionante. La imagen era muy fuerte. Con la destrucción del texto, él descubría imágenes y las plasmaba porque tomaba nota de

cada imagen. ¡Y fumaba cuatro atados por ensayos! Fumaba, fumaba, fumaba... Él llegaba y se ponía su mesita y su sillita si no, no podía dirigir. Si él no tenía su silla y su mesa... Acomodaba sus cigarrillos con todo bien prolijito -su cuadernito, su lapicera, agua- y se sentaba.

¿Dirigir...? ¿Yo...? Y sí, me han dicho que tengo una buena mirada de directora pero no es lo que más me gusta. Yo me muero por subir al escenario. El corazón me late cuando estoy en el escenario. El escenario es para mí, el espacio de la plenitud. Es el juego, la búsqueda, el encontrarse con uno mismo. Es descubrir que uno está en todos, que en cada uno de los personajes hay algo de uno. Es un aprendizaje fantástico. Yo creo que es lo más completo que a un ser humano le puede suceder. Y siento también que ahí, todo es posible. Y que todos tenemos adentro un depredador, un santo, una virgen. El asunto es cómo lo sacamos.

El personaje viene, llega, se te instala a raíz del trabajo. Tal vez puede no convencerte, por no sentirlo terminado, por no sentirlo todavía encarnado. Por eso es que es tan importante no apresurar los ensayos. Darle tiempo al proceso, mínimo de cuatro meses de trabajo intenso, por lo menos dieciséis horas semanales. Salvo que sea una obra de mucha complejidad a nivel montaje, entonces precisás más tiempo. Pero si es una obra de montaje sencillo, fácil de conseguir y que no tengás que estar esperando que llegue el producto de no sé dónde para poder armar no sé qué, creo que en cuatro meses se puede llegar a hacer un buen trabajo si la disponibilidad horaria es de todo el grupo. Si tenés que llegar a hacer ensayos parciales, podés llegar a los seis meses.

Igualmente, los ensayos parciales son sumamente necesarios sobre todo si hay varios personajes en una obra. Pero si son dos actores no hay forma, los ensayos son todo el tiempo con los dos. El ida y vuelta, el *feedback*, es fundamental. Y recomiendo que siempre haya un asistente que pueda hacerse cargo de continuar el trabajo del director, cuando este esté ausente. Tiene que haber un asistente que esté tan compenetrado con la obra como el director y que pueda seguir haciendo el trabajo, no con innovaciones sino con repeticiones, hasta alcanzar lo que el director está buscando. Me parece que es la única manera de que el director pueda trabajar tranquilo. Porque si no, se transforma en una especie de ser absolutamente necesario y le agarra una angustia...

No creo en el actor-director al mismo tiempo. Es más, yo hice una vez una poesía así, chiquititita, para un evento pero tuve que llamar a alguien para que me dirigiera. Porque el otro te saca otras cosas. El otro te

pone en el desafío. Y uno, al desafío lo tiene pero frente al otro hay otra carga, la que el otro te devuelve cuando te estimula. Y uno a veces no lo ve porque está tan ensimismado en lo que es posible hacer, y hace bastante bien, que no se fija en el detalle. El director tiene otra mirada. Por eso dirige. Porque descubre cosas que el actor no ve.

Entonces, al director hay que elegirlo. Por eso no se trata de hacer teatro por hacer, sea como sea y venga lo que venga. Yo podría cambiar de director y cambiar de estética mientras que la nueva estética supere la mía. *(Ríe.)* Siempre que me genere tirarme al vacío otra vez. Y uno nunca está terminado. Esa es la ventaja de ser actor. El que dice que ya es actor, pobrecito de él. Uno nunca está terminado. Siempre está aprendiendo.

También me gustaría el cine. Me perdí dos oportunidades en mi juventud. Me quedé siempre con esa impronta. Y hubiera querido ser bailarina. No me dejaron estudiar en mi casa y, bueno, luego el cuerpo ya pasó a otro lugar. Entonces lo único que hice fue depositar en mí la técnica posible como para embellecer el movimiento pero nunca llegué a bailar, aunque he hecho algunas travesuras. Y sí, he hecho muchos talleres relacionados con la danza. Me gusta el movimiento. Amo todo lo que sea estético y bello. Hago Tai Chi. Todo lo que me dé un equilibrio emocional. Porque el actor tiene que estar muy en su centro.

Cuando uno se pone en manos de un director, le entregás todo y sos una “caja de Pandora” de la que podés sacar una infinidad de cosas solamente en la intimidad y en el respeto. Si no confiás en alguien no te sale nada. El director tiene que ser casi como un padre en ese momento en el que vos decís: “Bueno, estoy en tus brazos”. Cuando eso no sucede, en el producto se nota. Se nota como una incomodidad, como una cosa que no se resuelve. Cuando hay un laburo fuerte de la gente que mancomunadamente creó algo, se nota. Por lo menos yo lo detecto. *(Pausa.)*

Y si no hay amor en lo que uno hace, no sirve, nada sirve. Porque uno construye para el otro y se termina enamorando del producto pero a la vez tiende a amar a sus compañeros en la misma dimensión. Se pueden llegar a decir cosas muy duras pero al mismo tiempo, reconocer que se quieren. Esto es fundamental en el teatro. Por eso yo no creo en los grupos concertados. Yo creo que la gente se va conociendo y se desnuda y tiene sus crisis y tiene sus dudas y sus contradicciones. Y todo eso hay que poder absorber en el grupo. Eso demanda tiempo, demanda amor. Si no, no

funciona. Y con el director pasa lo mismo. El director tiene que ser parte del sentir de lo que está pasando.

Sí. Por eso es que no es tan fácil encontrar un director. Y por eso es que formar director es muy difícil Salvo que te lo impongas como un desafío. A mí mucha gente me dice: “¿Y? ¿Cuándo vas a dar un taller? Quiero estudiar con vos, que nos dirijas en algo”. Y yo siempre pienso: “No saben lo que me están pidiendo”. (*Ríe.*) A mí, a veces me gusta trabajar con gente que no tiene formación. Me gusta la espontaneidad, me encanta. Pero no es para hacer una obra de teatro. Sí, para divertirnos, para pasarla bien, para canalizar problemas. He trabajado con abuelos, me encanta. Con discapacitados he hecho cosas maravillosas. Pero vos sabés que no es para un espectáculo. No, es para unir a esa gente en un fin común que los fortalezca en sus necesidades, que les dé una mirada diferente de la vida. Para eso me parece bárbaro. Pero eso es otra cosa. Eso es para adentro, para el grupo. Tiene otra finalidad. Es una “herramienta para”. Y es fatal porque el teatro sirve para todo. (*Ríe.*)

A esto lo viví durante cuatro años con el grupo Voluntad. El grupo nació por iniciativa de Patricia Dana y Susana González, asistentes sociales en el PAMI. Me vinieron a buscar para proponerme una actividad con discapacitados físicos que habían pedido hacer teatro. Fue a fines de la década del '80. Me acuerdo de que me pagaban lo que ahora sería unos \$500 por mes. Ellos se encargaban de buscar la movilidad para llevarlos a los ensayos. Primero fue en el salón de la Asociación Bancaria, en calle Brown casi Rioja. Iban siempre con algunas de las asistentes sociales porque ellas tenían el manejo personalizado de cada una de las problemáticas. Y me iban asesorando porque ya de entrada metí la pata, el primer día en que me reuní con ellos. En una mesa larguísima estaban todas las sillas de ruedas alrededor con todos los integrantes, entre ellos dos que no hablaban -una era sordomuda y el otro, fronterizo. Además, era mi primera vez en contacto con discapacidades físicas fuertes. Entonces me presentaron la idea del proyecto para mostrar la obra. Era sobre la problemática de la discapacidad, para ser aceptados socialmente, para cambiar esa mirada frente a la discapacidad. Y me encantó porque tenía un humor fantástico. Entonces dije: “Bueno, bárbaro. Esto me parece que va a andar sobre ruedas”. Todos rompieron en risas. Y a partir de ahí se nos ocurrió que toda la puesta iba a ser en sillas de ruedas. Los que caminaban y los que no. Así surgió el proyecto.

Ellos escribieron la obra, entre dos. Uno era estudiante de historia y el otro era Gustavo Villar, el hijo de Carlos Procopiuk, que tenía una cuadriplejia pero con una cabeza brillante. Las ideas que tenía él las escribía el compañero que tenía solo una hemiplejia, que además le ponía su ingrediente porque tenía un humor fantástico. Entre esa dupla hicieron el libreto. Muy pocas modificaciones hubo que hacerle porque estaba perfecto. Eran cinco casos de discapacidad frente a la sociedad. Montamos *Sueños y realidades*, que se estrenó en la Asociación Bancaria. Fue tan fuerte y emocionante que la tuvimos que repetir. Después la llevamos a la Escuela Especial de Sordos e Hipoacúsicos, porque una de las integrantes era sordomuda. Y luego, montamos una obra infantil con dos o tres de los que quisieron seguir, y la llevamos también a la Escuela. Era sobre un cuento que yo dramaticé, *La planta de Bartolo* de Laura Devetach, pensando en sillas de ruedas. La dramaturgia fue casi simultánea al trabajo de los actores. Y sí, porque uno depende del otro. El texto, solo, por un lado, es texto. (*Ríe.*) Y el actor, moviéndose sin texto, es otra cosa. Entonces esa conjunción de lo justo, medido y deliberado es la magia que se produce para que el espectador viva un momento, además de irrepetible, distinto.

Y a mí también me gusta el humor. Ya dijimos con Vilma [Chiodín] que después de que termine la temporada con *Las 20 y 25. Los mucamos de Eva* (2012-2013)¹⁵, voy a comenzar a preparar algo de humor, desopilante, que te duela la panza de reírte. Eso quiero. Pero bueno, hay que encontrar el libreto. Porque a mí hay cosas que se me ocurren en el decir y en el hacer pero hay que poder enmarcarlas en una dramaturgia. (*Pausa.*)

Y para ir cerrando... ¿Qué querría decirle a Víctor? La verdad, que le agradezco. Yo creo que hay que agradecer y valorar la entrega de otro. Aunque para uno no sea la mejor, siempre es un aporte fantástico y depende de uno hacerlo crecer en su propio árbol. Yo creo que él fue uno de los troncos, pilares de mi formación, y se lo agradezco profundamente. Y le agradezco también que me haya permitido decirle lo que no me gustaba de él, que haya tenido que soportarme más de una vez, que me haya permitido rebelarme con su metodología cuando me parecía que estaba invadiendo la propiedad privada de la gente. Y por eso siempre seré de la “Sociedad Protectora del Espectador”. Es que él le daba tantas vueltas de tuercas al texto que lo hacía incomprensible. Ante esta cosa de mi ingenuidad tal vez, o de mi limitación para comprender esa vuelta

erótica, entonces ahí era donde yo me rebelaba. Y me decía: (*Imitándolo.*) “¡Callate, Sociedad Protectora del Espectador!” Pero igual, le agradezco porque me enseñó el límite. Sé de lo que soy capaz, y de lo que nunca haría. Y, como siempre, aún espero al personaje que me vuelva a desafiar. ¡A él y a todos mis maestros generosos de su saber, gracias!

NOTAS

¹ Entrevista realizada el 28 de agosto de 2013: tiempo de duración de 3 hs. Los datos entre paréntesis y corchetes así como las notas al pie fueron agregados por la entrevistadora, M. Garrido. Agradecemos el aporte de los artículos periodísticos ofrecidos por la entrevistada.

² **Entre las propuestas escénicas en las que participó como actriz:**

1966-67: *Historia para ser contadas* de Osvaldo Dragún. Dirección de Alicia Fernández Rego, grupo El Grillo. Con esta obra, el grupo actuó en Buenos Aires, en el Teatro Blanca Podestá (Corrientes 1283).

1967: *Collage*.

1970: *El amasijo* de Osvaldo Dragún, dirección de Alicia Fernández Rego, con la Comedia Neuquina. C. Lizasoain como encargada de prensa y difusión.

1971/72: *Humor absurdo* (creación colectiva sobre textos de Dalmiro Sáenz, Carlos Marcucci, Roberto Fontanarrosa, Ephraim Kishon, Mark Twain, Charles Cros y Enrique Wernicke), dirección de Omar Fossati, con el Café Teatral. Actuación: Alicia Figueira, Cecilia Lizasoain, Omar Fossati y Enrique Fernández.

1982: *Historia de duendes y gnomos*. Dirección de Fernando Aragón.

1983: *Heroica* (sobre *Heroica de Buenos Aires*) de Osvaldo Dragún. Dirección de Salvador Amore, grupo Teatro del Bajo.

1984: *La celebración* (sobre *El adefesio*) de Rafael Alberti. Dirección de Víctor Mayol, grupo Teatro del Bajo. (Lizasoain, como asistente técnico)

1984-85: *Historia tendenciosa* (sobre *Historia tendenciosa de la clase media argentina*) de Ricardo Monti. Dirección de Víctor Mayol, grupo Teatro del Bajo.

1986: *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Dirección de Víctor Mayol-Fernando Aragón, grupo Teatro del Bajo.

1991: *Nitrógeno* de René de Obaldía. Dirección de Víctor Mayol, grupo Centro Dramático del Sur.

2004-5: *Enamodiándonos* de Cecilia Lizasoain, Pablo Villagra y Susana Mezzelani. Dirección de esta última, grupo El Equipo.

2008: *Varieté sin desperdicio*. Dirección de Vilma Chiodín, grupo Ad Hoc.

2010: *Volviendo al amor* de Julia Rossi. Dirección de Vilma Chiodín, grupo El Equipo.

2012-13: *Las 20 y 25. Los mucamos de Eva* de Patricia Suárez. Dirección de Vilma Chiodín, grupo Flor de un día.

2013: *Varieté sin desperdicio*. Dirección de Vilma Chiodín, grupo Ad Hoc.

Como directora:

1972: *Sueños y realidades*, grupo Voluntad.

1973: *La maquinista de Jorge y Cecilia*, autoría y dirección de Cecilia Lizasoain y Jorge Capellán.

2002: *El malentendido* de Albert Camus. Dirección de Susana Mezzelani. Supervisión general, C. Lizasoain, grupo El Equipo.

2005: *Lombrices* de Pablo Albarello. Dirección de Susana Mezzelani y Cecilia Lizasoain, grupo El Equipo.

³ Se trata de una fotografía de una página de un diario (s/d): Cabellera enrulada, bigotes, sonríe mientras apoya su cabeza en su brazo derecho sobre un barral de juegos de una plaza. Fotografía de Alejandro Cherep y reportaje de Orlando Barone. La nota se titula “Víctor Mayol. En Neuquén también se hace teatro”.

⁴ Versión escénica de *Heroica de Buenos Aires* de Osvaldo Dragún, estreno nacional en Neuquén.

⁵ Versión escénica de *Historia tendenciosa de la clase media argentina* de Ricardo Monti. Sobre la adaptación, dirección y actuación, en nota periodística de Betty Scitutto, se lee:

Víctor Mayol, con la adaptación, consiguió que esta pieza no fuera meramente un personal alegato partidista. Se obvió así un particular juicio de valor de Monti -que sí consta en el original- con relación a un presidente de los argentinos: tal el caso de Hipólito Yrigoyen. De allí que aparezca en la actual puesta en escena la figura de un político *sui generis*.

Un dato para no dejar pasar, fue la exclusión de la clase obrera en el texto que presenta este elenco. Monti la coloca en su obra jugando un papel pasivo y deslucido, pero aquí -en el teatro de Bajo- será “el gran ausente”.

La responsabilidad de la dirección también es de Mayol. En este caso comparte su tarea con Guillermo Murphy, un hombre que se formó en el curso sobre la especialidad dictado en Neuquén y que debuta como asistente de dirección.

En líneas generales se ha impuesto buen ritmo a la obra, aunque ésta no sea una de las mejores de la exigua producción de Ricardo Monti (tiene en su haber cuatro más: “Una noche con el señor Magnus e hijos” “Visita”, “Marathón” y “La cortina de abalorios” para Teatro Abierto). Se manejó con sapiencia tanto el espacio escénico como los cambios de ambientación, los cuales se realizaron sin solución de continuidad.

Apropiados fueron los recursos: correcta la utilización de efectos sonoros, lumínicos (un logro para marcar fue la escena de la inquisición y el fusilamiento) y el cuidado de aquellos detalles esencialmente históricos (discurso de Perón, pancartas).

El elenco tuvo un desempeño actoral heterogéneo. Sobresale el de Cecilia Lizasoain imbuida en una creíble y afiatada Pola (la cabaretera) y en una aceptable madre de la clase media.

Guillermo Tagliaferri se luce como “Profesor de literatura”, pero no asume en toda su esencia y presencia al “Político”. Aunque rescatable como “Presentador” cabría señalar algo con relación a este último personaje: muestra algunos desajustes -bastante visibles- en los movimientos chaplinescos, al iniciar la obra.

Julio Cortés no logró concretar un trabajo acabado de su aristócrata nativo Boñi García, aunque repunta con su dama desarrollista. Luis Giustincich denota mayor elaboración en el personaje del inglés mister Hawker que en el norteamericano Peagg. En éste último es como si hubiera “bajado la guardia” y se desdibuja un tanto su actuación.

Con solvencia se mueve Mariloli Duarte en su papel de Juanita (la tía-sierva de clase media); es correcta como moza cabaretera y menos convincente en su representación del militar: quizás por la dificultad de asumir un híbrido personaje.

Mantiene una línea homogénea al asumir sus disímiles personajes el actor Raúl Toscani. Se maneja con capacidad y pulcritud. Va con facilidad -a pesar de las diferentes características- de un estudiante púber a un borracho, de un industrial a una dama desarrollista.

A modo de conclusión, esta puesta en escena, esta “Historia tendenciosa” tal cual la hemos visto, es apta para pasar un momento distendido, sin pretender hallarle -porque de esa forma la escribió Monti- un análisis concienzudo, profundo, de las cuestiones política, social y económica del país. (Diario *Río Negro*, 11/11/1984)

En otra nota periodística, “Estreno en el Teatro del Bajo. Historia al estilo del music hall”, se lee:

Como un espectáculo al estilo del music-hall, ha sido definido el carácter de la puesta en escena de “Historia tendenciosa”. Dentro del género teatral denominado grotesco ha sido ubicada la adaptación que Víctor Mayol ha realizado. (...)

Al requerírsele la opinión al director Víctor Mayol, con relación a la adaptación que hiciera sobre la obra de Monti, expresó que es de tipo escénica. Bajo ningún aspecto es una adaptación textual o que de alguna manera tenga algún tipo de connotación política-ideológica, si bien sobre este punto se tuvo en cuenta seguir con una línea de

expresión lo más amplia posible. Se evitó cierto aspecto tendencioso aunque la obra se llame “Historia tendenciosa”, ya que desde la perspectiva política sí la tenía el original.

Señaló que en esta versión se intenta ir a la profundidad del contenido de la obra. Hay una especie de leit motiv en nuestra historia que es la dependencia. Este es el caracú sobre la que está basada la obra, contada desde una perspectiva grotesca con esa actitud de reírnos de nosotros mismos, de exacerbar ciertos tipos de personajes. No hay nadie que se mueva en este escenario que tenga una actitud rescatable.

Definió a esta pieza como la historia del imperialismo en nuestro país. (Diario *Río Negro*, 27/10/1984)

⁶ Esta obra de Federico García Lora fue co-dirigida por Fernando Aragón, con la asistencia de dirección de Luis Giustincich.

(...) el Bajo había aceptado una invitación de la Secretaría de Cultura para representar a la Provincia en el Festival Lorca que se realizará en Buenos Aires durante agosto y setiembre próximos. Será un encuentro nacional organizado por la Embajada de España, para la conmemoración del cincuentenario de la muerte del poeta y dramaturgo español. Así, **La casa de Bernarda Alba**, que se estrenará hoy, estará presente en el homenaje y con ella el Teatro del Bajo. (Diario *Río Negro*, 21/06/1986)

⁷ Versión escénica y adaptación libre de *El adefesio* de Rafael Alberti.

⁸ El autor es Máximo Soto. Con esta propuesta participaron en el Primer Encuentro Provincial de Teatro organizado por ANQUET (Asociación Neuquina del Quehacer Teatral), en el Cine Teatro Municipal de Zapala, Neuquén.

⁹ “¡Basta de ‘funerales!’” dice la nota periodística escrita por Claudio Oroza:

(...) Pareciera que, como Peter Pan, los integrantes de la cooperativa El Establo hicieron un llamamiento en el Festival de Teatro de Zapala, al niño que tenemos dentro para evitar que un duende muera. Porque ¿no es acaso el teatro un lugar donde se conjuga el juego, el rito, lo mágico, factores inherentes a la niñez? (...)

En esta época de crisis, el sueño, la ilusión, la belleza, no son moneda corriente: son billetes exóticos que poca gente se atreve a ofrecer o recibir. Y la cosa se agrava más en una comunidad que está empeñada en sobrevivir, casi sin pasado, inmersa aún en un replanteo materialista, casi siempre, ignorado u ocultado.

El desafío está lanzado, y aunque el señor Lovero hubiera deseado un final feliz para esta historia real, el hecho es que la muerte será inevitable si no hacemos algo. Y pronto. (Diario *Río Negro*, 26/05/1986)

¹⁰ Escrita por René de Obaldía, fue estrenada en La Conrado Villegas por el conjunto teatral independiente Centro Dramático del Sur.

¹¹ Enrique Dacal trajo en gira a su grupo de teatro La Libertad, creado en 1983. En el '86 visitó Neuquén con dos propuestas. *El libertazo* y *Heroico Bairoletto*. (Diario *Río Negro*, 21/06/1986)

¹² Fue Coordinador General de la Dirección de Extensión Universitaria de la UNCo.

¹³ Escrita por Osvaldo Dragún. Con la dirección de Alicia Fernández Rego, con el conjunto vocacional El Grillo, la obra fue elegida en el Concurso Provincial de Teatro Vocacional, por lo que participó de la Muestra Nacional de Teatro, en Buenos Aires.

¹⁴ Con el reportaje de Orlando Barone, la nota se titula “Víctor Mayol. En Neuquén también se hace teatro”. Se transcribe el contenido:

Hace poco más de un año ponía en escena la obra de Mario (Pacho) O'Donnell, “Vincent y los cuervos”; un poco antes había reiterado un clima denso y revulsivo en el texto de Mario Diamant, “Equinoccio”, obra premiada en Los ángeles, Estados Unidos. Para Víctor Mayol el teatro es una cosa seria que se hace jugando. “Tenemos que volver a lo lúdico, al disfraz, a la máscara, a la sorpresa, al goce del teatro”, reflexiona cuando se lo indaga acerca de los cuestionamientos y vicisitudes a que suele considerar el espectador al teatro argentino actual. Mayol es joven. Por eso y porque piensa que el arte no es patrimonio de un ghetto ni de una sola ciudad aceptó el ofrecimiento de dirigir el grupo de teatro Del Bajo, en la provincia del Neuquén.

Al tiempo fue invitado también por las autoridades de la Universidad Nacional del Comahue, para coordinar allí cursos de extensión cultural. En eso está y aun, a pesar de este viaje veraniego a una ciudad tórrida y acelerada.

“Vengo del sur -dice- de allá, del sur”, insiste parodiando al programa de televisión que acaba de emitirse en Buenos Aires, relatando experiencias de gente a partir de la soledad de San Martín de los Andes. “Es inexplicable el raro concepto del federalismo que se tiene en la capital”, enfatiza, ¿raro? Preguntamos para que extienda su reflexión. “Sí, fueron a filmar allí porque querían contar la realidad partiendo de la realidad misma. Hablaron de integración, de federalismo, de una televisión abierta a todas las regiones. Pero ¿qué hicieron?, llevaron actores protagónicos de acá, técnicos y tecnología de acá, lógicamente, y para no exagerar, en vez de darles trabajo a los poquísimos actores afiliados a la Asociación Argentina de Actores del Neuquén, se lo dieron a gente que nunca había actuado. ¿Cómo no había de fastidiar o preocupar esa actitud de indiferencia? Esos veinte o treinta actores esperan desde toda la vida. No se fueron de allí; trabajan y dan sus mejores dones y años al Neuquén, y cuando pudieron cruzar un poquito la frontera la televisión se negó”.

Acaba de concluir su crítica, más con resignación que con resentimiento. El no es actor, no es neuquino; es director de teatro y es porteño. Incluso ahora tiene ofrecimientos para radicarse otra vez en Buenos Aires y los está calculando. “¿Sabés? Uno puede irse por un tiempo pero todo está acá; si uno se ausenta y descarga enseñando todas sus baterías puede correr el riesgo de quedarse sin nada. Hay que volver a recargarlas”. Lentamente el diálogo se va anudando. Permite la posibilidad de evaluar posiciones entre el polo de desarrollo cultural y sus aledaños dependientes. La misma situación interna que se suele advertir entre Buenos Aires y su ubicación marginal respecto de París, Nueva York o Roma.

P.: ¿Por qué usted fue invitado a trabajar al Neuquén?

R.: -Porque allí no hay directores, por lo menos con continuidad y entrenamiento. Eso no permite, sin esta dependencia de Buenos Aires, desarrollar una acción intensa y coherente. Eso lo hicimos en el teatro Del Bajo. Con el Comahue tratamos, sobre todo, la experiencia de los medios audiovisuales con elementos de una tecnología importantísima. Para dar una magnitud de la experiencia, y de la universidad, le informo que para el nuevo ciclo de apoyo al ingreso se inscribieron más de tres mil alumnos.

P.: ¿Cómo es a su juicio la gente de Neuquén?

R.: -Yo le preguntaría: ¿cómo es la gente? Son preguntas amplias, abstractas. Creo que la región es menos folklórica, menos tradicional en sus hábitos que otras ciudades como Salta, Mendoza o Corrientes. Neuquén, como algunas localidades patagónicas, son una Babel de profesiones y técnicos de provincias diferentes y distantes, que van allí por encontrar beneficios económicos. Se sabe que la lejanía acrecienta esas posibilidades y las gobernaciones ofrecen ciertos beneficios de radicación. En ese entorno, digamos práctico y evolutivo materialmente, no hay tanta gente preocupada por la cultura. Incluso los que surgen del interior y son distinguidos localmente, suelen emigrar a la gran ciudad y al exterior. De modo que es como el perro que se muerde la cola, cuando algo es bueno tiende a emigrar. Así que también el espectador no espera grandes cosas de su cultura interna.

P.: ¿Por qué van tantos espectáculos desde Buenos Aires? No sé si a Neuquén en particular.

R.: -Bueno, Neuquén no es Mar del Plata. Pero cada tanto, y con bastantes periodicidad, van conjunto o actores dispuestos a convencer a los neuquinos con “dos o tres cositas improvisadas”. Suelen llevarse chascos: o el público sospecha y no va, o si va y no sale convencido se convierte en un impugnador implacable. Hay divos y divas de la televisión, que llegaron allá con mucho cartel y regresaron con poquísima plata y menos cartel. Creo que hay muchos espectáculos porteños que van allá como a la aventura. Son aventureros.

P.: ¿Cuál es su actitud frente a la tarea de dirigir en la actualidad?

R.: -Los directores más jóvenes nos fuimos aggiornando. Ya concluyeron dos ciclos extremos: los del antiguo director que se sometía a las imposiciones del “primo cartello” y las del que se creía omnímodo y todopoderoso. El director no es la única palabra en una obra teatral: cumple un papel como el de los otros. Incluso un autor de texto cumple un papel. El teatro es un conjunto de acciones unidas por un motivo. Es una creación colectiva no unipersonal.

P.: -¿Shakespeare puede modificarse, debe modificarse?

R.: -Solo una concepción mediocre niega el enriquecimiento de un texto. Un verdadero texto -Shakespeare más que ninguno- resiste y acepta complacido varias lecturas. No hay un solo “Hamlet” lineal. Cada director puede proponer un Hamlet distinto, e igualmente auténtico. Shakespeare no se enojaría por eso, en todo caso si está bien hecho, ¿no? No se olvide que una cosa es el texto literario y otra llevado al escenario. Esa es la transformación que logra un director de teatro. O que no logra. Cuando más clásico es un autor más posibilidades de versiones propone.

P.: -¿El público de Neuquén conoce y acepta esas propuestas teatrales?

R.: -Igual que aquí. La proporción de gente entendida o predispuesta es la mínima. La mayor parte es la que no lee, ni deja de mirar horas en el televisor cualquier programa que se exhiba. Pero acaso, allá haya que señalar un tipo de espectador menos acostumbrado a los cambios sociales y de costumbres. Puede escandalizarse más que un porteño por determinadas cosas.

P.: -Como un porteño se escandalizaría más que un francés ante las mismas cosas. ¿Usted haría o hizo cosas escandalosas en sus puestas teatrales?

R.: -Yo nunca suelo hacer lo que no me gusta.

P.: -Bueno, pero ¿qué es lo que no le gusta?

R.: -No me gusta esa vulgaridad de aprovecharse de una moda por mero oportunismo. No niego nada a priori hasta no toparme con el texto. Además el concepto moral acerca del escándalo es muy vasto y tiene fronteras particulares. Sé que no haría el teatro vulgar que no me gusta ver como espectador.

P.: -Lo cierto es que va muy poca gente al teatro.

R.: -Sí, es cierto.

P.: ¿No será que ha quedado atrasado frente a nuevas e inquietantes imágenes y acciones que ofrecen los medios actuales? El cine, la televisión...

R.: -Respecto del teatro argentino creo que ha ido rechazando al espectador por la monótona reiteración de proponer crónicas naturalistas y realistas. Eso torna a la obra de una lentitud exasperante. El espectador se aburre y de inmediato siente que eso no le pasa con la televisión. Por eso creo en que el teatro debe volver al juego escénico. A la fantasía.

¹⁵ Escrita por Patricia Suárez y dirigida por Vilma Chiodín. Actúan: grupo Flor de un Día: Cecilia Lizasoain, Nora Albarello, Susana Ferdkin y Miguel Pedraza. Operación técnica: Leandro Mellado.

EN PLENA CONSTRUCCIÓN DE NUESTRO VALOR SIMBÓLICO

Entrevista a Raúl Toscani¹

*“La verdad es que yo quiero tener un grupo
que tenga un sello en el orillo”.*

(Mayol, 1984)

Raúl Toscani, con más de tres décadas como actor, director y gestor teatral en el campo cultural norpatagónico, activa ciertos núcleos de la memoria del teatro independiente: Fray Mocho, El tábano, Nuevo Teatro y, en particular, el Teatro Abierto, experiencia coetánea a la del Teatro Lope de Vega y Teatro del Bajo (Neuquén capital) y El Caracol (Gral. Roca, Río Negro).

Este director artístico de TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados) se nos vuelve “partícipe necesario” cuando, como integrante de la Cooperativa “El Establo” del Teatro del Bajo (1981-1987)², recuerda a Víctor Mayol:

(...) Fue entonces (1983) cuando nos pusimos no ya a conseguir un director sino un director con un proyecto, a tres años. David Amitín, que recién había venido de Inglaterra, me parecía interesante pero tenía contratos con el teatro Planeta. Jaime Kogan, que estaba en el IFT, nos dice: “Qué impresionante, pero estoy hasta las manos”. Y, en el medio de eso, sale en el *Clarín* una breve crítica sobre “un nuevo director”: Víctor Mayol, era su seudónimo.

Bueno, caminando por ese circuito de Buenos Aires, Cecilia Arcucci y yo nos encontramos con Víctor que había dirigido *Morel*³. Y atento a lo que habíamos conversado con él, nos dice:

Muchachos, es alucinante que alguien pida esto pero lo que ustedes necesitan es mudar prácticamente una escuela. Y eso es muy caro, muy caro.

Y le dijimos que amén de eso nosotros teníamos un teatro por lo que también teníamos que tener cartelera. Entonces nos contestó: “¡A la pucha!”

Ese fin de semana volví a Neuquén -porque dos semanas en Buenos Aires y la plata la poníamos nosotros, sin ningún Instituto Nacional del Teatro- y quedó Cecilia dando los últimos acuerdos. Luego llegó Ceci y

esperamos. Y un día recibimos una carta, expresa, con el plan de trabajo de Víctor:

Entrenamiento actoral: Víctor Mayol
Entrenamiento expresivo: Enrique Dacal⁴
Entrenamiento vocal: Fany Limanski
Musicalización para actores: Eduardo Segal⁵
Escenografía del movimiento: Santiago Elder
Maquillaje y caracterización: Hugo Grandi⁶

Tipos que en Buenos Aires eran de primerísima línea ¿me entendés? Hoy vos decís: “Putá, a estos tipos nosotros los tuvimos acá”. ¡Tipos de primerísima línea! Y esto hay que destacar: a esa gente alguien las logró interesar y ese fue Víctor, por un período de tres años que después se comprimió.

Teníamos, en el mes, un cronograma de trabajo: tres visitas de estos tipos, más el trabajo con él. Un cronograma así con todas las planillas que conservo, a máquina, rayadas a mano, con las horas para cada actividad. Hasta que, en algunas cuestiones, por ejemplo, en entrenamiento de la voz, encontró acá a Daniel Costanza, que estaba dirigiendo el Coro Universitario del Comahue. Así que todo ese trabajo de canto que hicimos con Luis Giustincich en *Trabajo pesado* (1985) -el fragmento de la ópera toska- lo trabajamos con C. Costanza aunque es cierto que a toda esa base la habíamos visto antes.

En esta cuestión de hablar de “método”, siempre Víctor se presentó como “un improvisado con muchas certezas”:

Ni soy Constantin Stanislavski ni Peter Brook -decía. Hablo de esto desde mi punto de vista, desde la experiencia que he hecho con los grupos. Es decir, de las horas culo que tengo de ver a otros al tratar de resolver una cuestión estética.

Desde ahí que con Enrique Dacal hacían una dupla muy interesante. Y luego, cuando hacías todo el trabajo de escenografía en movimiento e incorporabas el trabajo de máscara, te ibas dando cuenta de que todas esas cuestiones no eran casuales o no era una cosa “pegada” con otra.

El dividía el ámbito, escenificado por pequeños reflectores que no tiraban más de 2x2 mts., sobre la base de que el único lugar que me pertenece en el mundo es el que ocupa mi cuerpo. Entonces, había tantos espacios como participantes. Para eso hizo una selección según el número

de horas de cada uno. Había tres grupos de dedicación aunque prácticamente las secuencias de entrenamiento eran iguales: la intensidad quizás era menor de aquel que trabajaba seis horas diarias. Y además había, en la cuestión del entrenamiento, todo un espacio que te dejaba librado para que vos puedas incorporar las distintas disciplinas que tu instancia psicofísica te requiera.

Es decir, muy poco se metía con que si el entrenamiento era más o menos barbiano, brechtiano o meyerholdiano, es decir, si era sobre la base de principios biomecánicos o si arrancabas desde la antropología teatral. No objetaba nada de esto. Sí era su cuestión puntual ese principio metodológico de trabajo con la imagen, la destrucción del texto puesto en sin fin, por repetición, indagando ese no decir del autor, entrando a la obra por eso que el autor no pudo verbalizar. ¡Era apasionante! Eso de “entrémosle al autor por lo que él no pudo verbalizar”, te abría a la investigación. ¡Era apasionante! Bueno, para esto teníamos que someter el texto a las mil y una formas de encararlo. Entonces los textos estaban en nosotros como música. En ese trabajo, Víctor tenía una variedad para ir puliendo, para elegir una estética cuando ya nos adentrábamos en la obra.

Por otro lado, estaba también la opinión del actor porque en ese tiempo nos cruzábamos en discusiones con Daniel Vitulich⁷ que estaba haciendo otro trabajo, y que era grotowskiano. A ver, es decir, esto no fue solo en el Teatro del Bajo. No. Nosotros salíamos al bar y nos echábamos seis, ocho horas. Las horas que no ensayábamos estábamos discutiendo con Daniel o con otros, ¿me entendés?, discutiendo en el buen sentido, como poniéndonos a prueba. Y en general, entre la colectividad teatral hubo como un contagio en meterse en cuestiones que, de otra manera, parecían como que estaban destinadas para otros seres, para otros actores y que esto solo se podía hacer en Buenos Aires. También ayudó mucho esos dos o tres ensayos con público -con público calificado- porque Víctor invitaba a integrantes de los otros grupos, a otros directores -él siempre fue muy respetuoso con todos- y los consultaba.

No sé si podría definir en términos concretos la metodología de V. Mayol, como un biógrafo. Tal vez Rosario Oxagaray, su compañera y su asistente, que alguna vez se comprometió a ese rol de biógrafa de Víctor. Lo que sí sé que produjo es un salto cuanti-cualitativo a partir de elementos que habíamos tomado de otros maestros pero que él los enriqueció, y nos largó a hacer nuestra propia obra. Eso fue lo que nos transfirió Víctor, eso de animarnos. Después, lo demás, fue estudio. Pero

frente a eso que era sacrílego -la obra de autor o nada, la obra de autor consagrada literariamente- bueno, frente a todo eso nos allanó, nos abrió, nos sacó problemas de la teatralidad. No de manera teórica sino de manera teórico-práctica.

Por eso podemos discutir si hay una forma “a lo Mayol” de hacer las obras. Yo he hablado bastante con su último grupo, Teatro del Histrión. A mí me parece que no. Mayol ponía esas puestas que eran de él, genuinas y auténticamente. Y en esta cuestión me parece que si los del Histrión iban por la imitación de Víctor, estaban fritos, porque él tenía una capacidad: tenía una hoja con los temas, porque a todo le hacía rayitas -su estudiante de ciencias económicas estaba presente-, y los gráficos con los resultados a la derecha. Advertías su afición a los números. También sus ecuaciones. ¡A veces nos hablaba en matemáticas! (*Pausa.*)

Y tiempo... ese es el otro tema. Pero nosotros como grupo teníamos tiempo, es decir, teníamos tiempo porque era nuestro tiempo y nuestro tiempo no era por una obra de éxito ni por ser el mejor teatro del mundo. Nosotros habíamos decidido -como él decía- “romper el techo con la cabeza”, o sea, salir del laberinto por arriba. Nosotros estábamos atrapados. Yo te cuento que hice crisis. Rompí como siete sillas de estas al lado de él. Le ponía una acá, otra acá y otra acá, y el tipo, inmutable. Así como hacés vos ahora, así. ¡Inmutable! Y me miraba. No me dejó de mirar nunca, hasta que el resto... Pero, todos hicimos crisis, porque no faltó uno que un día no se rayara por la presión, por la propia presión, por la revelación, por la develación, por todo eso que aparecía, porque después que dejábamos el teatro teníamos que salir a buscar la guita para poder bancar la cosa.

Pero para todo eso teníamos que tener entrenamiento, pero no insalubre. Porque esta es otra de las cosas; porque a esos trabajos vos los podés hacer de forma insalubre y morís o reventás o te enfermás. ¡No! El tipo era redisciplinado, y sano. Excepto lo que lo llevó a la muerte -que era fumar esa cantidad que fumaba- después comía equilibradamente. Y cuando íbamos al bar, era re agradable hablar con Víctor después de ensayar. Estos son aspectos muy importantes también: después de que dejaste todo ahí -o por lo menos sentiste que dejaste todo- salir con el director o con el maestro a hacer otro tipo de reflexión que tenía que ver con otro tipo de riquezas, de miradas. Me acuerdo que ahí venía Alejandro Finzi, se agregaban otros más y seguíamos el tema. Indudablemente, todo ese tiempo estuvimos en el tema todo el tiempo. Y sí, habíamos decidido

eso. Y permanentemente el tipo se encargaba de decirnos: “Perdón, a mí me contrataron” -como diciendo:

Miren, yo no andaba por la calle ofreciéndome: “¡Tengo un método!”. No, no, no. A mí me contrataron. Yo les mandé un trabajo. ¡Ignorantes!

¡No sabés las cosas que nos decía! (*Ríe.*)

Escúchenme, yo entiendo que ustedes se tomaron esos dos meses, dos meses y medio, para responderme. Se pusieron a estudiarme, a indagarme, a investigarme, a ver si yo a esa obra la había hecho de verdad. Porque si no, yo no puedo decir que quiero independizarme del “centro porteño” y me como lo que está de moda. ¡Digan la verdad! ¿O me trajeron porque salí en el *Clarín*? ¡Hum...!

¡No sabés cómo nos increpaba! Pero también se relajaba cuando íbamos a cenar, y se daba permiso... Por eso digo que fue una bisagra y no solo para nosotros sino para el resto de la comunidad teatral, por esa competencia intergrupala.

Bueno, no hacíamos otra cosa que constatar que en lo que se estaba era en la búsqueda de una impronta propia. Si se logró o no, cada uno lo sabrá. Yo puedo decir que sí. Puedo decir que Víctor nos dio herramientas, o por lo menos a mí me dio herramientas que ni imaginaba que las tenía. Los componentes de su equipo nos dieron herramientas que estaban acá, y las decisiones estaban acá en busca de lo genuino nuestro, mío. ¿Era nuestro? ¿Era mío? ¿Qué era? Porque también cuando hablábamos de estilos, de estéticas ¿cuál era la estética? ¿La de Cecilia Arcucci, que venía del barrio de Monserrat de Buenos Aires? ¿La mía, que había nacido acá? ¿La de Guillermo Tagliaferri, que era un riojano? ¿Cuál era? ¿Era la consecuencia de todo eso? Tal vez. Porque cada uno tenía su propia instancia genuina y aportaba eso. Y Víctor también. Yo creo que lo que más disfrutamos fue eso porque, más allá de que hubo discusiones de todo tipo, yo nunca sentí que Víctor nos vino a vender nada ni que tampoco nos vendió en ningún lado. Y, sin embargo, de “otro”, no puedo decir lo mismo. (*Pausa.*)

No sé, si uno lo historiara nada más que a él, para mí nos dio los mejores años de su vida. Si vos lo tomás en la edad, ya que él venía de otras experiencias, nosotros fuimos privilegiados. Nosotros fuimos receptores del Víctor apasionado, de ese tipo que tenía un algo que comprobar y compartir en un hecho colectivo porque tenía la convicción

de que un colectivo era la única forma de hacerlo. Esa era la condición y se dio. Pero no se lo pude decir. No se lo puede decir porque, se dio eso (*Pausa.*) pero se lo hubiera querido decir (*Pausa.*). ¡Ojo! Y yo tengo razones para enojarme con el tipo. Me gasté 25.000 dólares para comprar un barco. La historia del barco que me cargan a mí, es cierto. Al barco lo compré porque resulta que se terminó el contrato con Víctor. (*Pausa.*)

Mirá, -es cierto lo que vos decís- a medida que lo expresás adquiere otra dimensión porque veamos la producción de obras ¿Cuántas obras produjimos?⁸... ¡Y estábamos entrenados!... Hoy, vos decís: “¡Ay! ¿Vamos a ensayar tres horas?” Pero nosotros ensayábamos siete horas diarias y el resto del tiempo lo dedicábamos para buscar la guita. Y se nos veía contentos. Cansados, quizás, pero no angustiados. Tan apasionados como él. El tipo nos transmitió eso.

Bueno, se terminó el contrato después de *Trabajo pesado* que supervisó Fernando Aragón (1985). Entonces él se fue. Un grupo de la Cooperativa -Dagoberto Mansilla, Cecilia Arcucci, Mary Rufino, Alicia Murphy entre otros- decidió dar paso a otra experiencia. Y nosotros (Luis Giustincich, Verónica Coelho, Marité Arias, Roberto Catala, Paula Mayorga, Julito Cortés y yo le propusimos continuar la profundización metodológica con una cuestión más barbiana. A Eugenio Barba nosotros lo veníamos leyendo a partir de una cartas que nos mandaba Humberto “Coco” Martínez desde el '80, desde San Francisco. A *La carta al actor* nosotros la tuvimos en el '81. Luego, en el entrenamiento de Enrique Dacal vimos muchos aspectos que fueron indagados por Jerzy Grotowski. Lo que pasa es que E. Dacal le agregó una instancia aerodinámica y el trabajo que Vsévolod Meyerhold hizo en la cuestión de las artes circenses. Entonces, la jornada de entrenamiento era armónica. Y de lo que se trataba también era de una rutina progresiva y asistida.

Y siguiendo con lo del barco, a Víctor le hicimos una propuesta. Fue así. Del otro lado de la Isla Verde, en Río Negro, en frente, había una casa abandonada, un chalecito muy lindo que un arquitecto había hecho para regalárselo a su mujer pero resultó que cuando la trae de La Plata, jovencita, ella le dice: “¡No! Esto no es Bariloche. Vos me dijiste Bariloche, la cordillera”. Bueno, la cuestión es que ellos terminaron en Bariloche y quedó la casa ahí. Todavía no estaba tan deteriorada. Era un espacio de 400x200 mts. donde el río entraba: había arena, un muro de piedra y 80 mts. más arriba, una planicie. ¡Un lugar...! Vamos a hablar con

el dueño y nos dice: “Qué más quiero yo. Y más si es un grupo de teatro. Si hay que firmar, llámenme”. Y ahí dijimos:

Qué copado que nosotros subiéramos a los espectadores al final de la avenida Olascoaga, en un barquito, y los lleváramos hasta allá. Con “el maestro”, ¡por supuesto!

Nosotros, acorde al contrato que antes habíamos firmado con V. Mayol, ya sabíamos que él requería de una casa con dos espejos, conocíamos el vino que tomaba, los pañuelos descartables, el café tal. Todo eso tenía que estar en el departamento cuando él vino de Buenos Aires. Y todo eso, ¡impecable! Después entendimos. Si uno es capaz de eso también es capaz de bancar un entrenamiento. Esto es así. Después esa distancia se fue acortando, cuando ya “el maestro” significa otra cosa.

Bueno... nos embalamos con el proyecto pero necesitábamos un barco. Y en el medio de esto aparece una sigla: CREAR, Centro de Experimentación Artística. Entonces, como una extensión de la Cooperativa El Establo del Teatro del Bajo nosotros propiciábamos un Centro de Experimentación Artística, como complemento. Como diciendo: “Queremos profundizar esta cuestión para salir proyectados como agentes multiplicadores”, dado que estábamos en lo que después Tzvetan Todorov y Pierre Bordieu dirán que estábamos en plena construcción de nuestro valor simbólico.

Nosotros veíamos que era posible una razón de continuidad, aunque el resto de los cooperantes había decidido hacer otra experiencia, lo que caracterizamos que era volver para atrás porque nosotros no habíamos hecho esa experiencia como una más. Habíamos hecho la experiencia para, a partir de ahí, abrírnos otros horizontes, no para volver a contratar directores de Buenos Aires. Pero Víctor nos dijo que no, porque lo contrató un grupo de Buenos Aires y también porque él no le veía una proyección como la de aquel momento cuando él soslayaba esa cuestión de: “La verdad es que yo quiero tener un grupo que tenga un sello en el orillo”. Pero nosotros, no sé por qué, nos creímos ese grupo. Y en el medio de eso sucedió todo. Víctor que dijo que no. El barco que tardó cuatro meses en llegar. El Teatro del Bajo que llegó a la gran pelea por la participación política, que fue el primer quiebre. ¡Ah, no sabés qué pelea que fue! Yo renuncié a la presidencia. Quedaron Luis Giustincich, Marité Arias, entre otros. Nos fuimos Julio Cortés, Viky Murphy, Paulita Mayorga, Roberto Catala y algunos más.

Ahí culminó una etapa. Luego les vino el desalojo y la obra esa, *El funeral*, con la que no estamos de acuerdo para nada y con la que sucedió eso, lamentable por un lado y afortunado por el otro, en el cierre del II Festival Provincial del Teatro Neuquino en Zapala que era muy numeroso, pero muy numeroso (1986). En ese tiempo los festivales de Zapala eran de 800 localidades. Era así la concurrencia del público durante toda la semana y a todas las obras. Pero poner esa obra, *El funeral*, que no supe muy bien qué era porque realmente a mí el impacto no me dejó verla. Porque las lágrimas me nublaron porque verme a mí, hecho un muñeco, con unos zapatos y una gorra... O sea, se habían alejado de V. Mayol, lejos. Eso él no lo hubiera permitido.

Eso era una “estética del rebusque”. No se sabía qué carajo era, porque era un popurrí de todos los espectáculos, de todas las estéticas de los directores que tuvimos: Salvador Amore mezclado con Carlos Thiel, Thiel con Víctor Mayol, Mayol con no sé quién.... Todo, todo ahí, y con un final de tal tamaño de catarsis. Santiago Elder, que había venido de Buenos Aires conmocionado por el desalojo, estaba en la función, en el teatro de Zapala. Los actores habían repartido, como parte de la puesta en escena, una vela a cada espectador. Se estrenó un final totalmente de catarsis.

Una de las actrices bajó del proscenio, antes de que se muera Margarita, uno de los personajes de *Heroica*, que en su texto final antes de caer a la tumba dice: “Cuando yo me vaya a ustedes les va a faltar un pedazo”. Entonces la actriz bajó y encendió una vela en la primera fila. Bueno... no te digo. El encargado del teatro, los bomberos y la cosa cómo estaba: se desbordaba. Pero, amén de eso, a mi lado estaba S. Elder y a su lado había una actriz que lo agarró del brazo y le dijo: “No puede ser que no estés conmocionado”, y le prendió la vela de una manera tan violenta - dice él- que hasta el día de hoy lo recuerda. Entonces, ya toda la gente la prendía... Entonces Onofre Lovero, que había venido invitado por nosotros como Secretario General de la Asociación Argentina de Actores -en ese tiempo viajaban a los Festivales- se paró, subió al escenario y a los gritos dijo: “¡Cierren este telón! ¡Bajen el telón de seguridad!”, porque se empanica el tipo con tanta práctica de trabajar en el Teatro San Martín. Pero no hay telón de plomo en Zapala... “¡Apaguen todo eso, por favor!”... Y a aplacar todo eso... Histeria en el *hall*. Histeria de personas que se brotaron. Y Onofre les dice:

No, muchachos. Esto no es “el teatro”. No, no, no. ¡No! -les grita- Acabo de hipotecar la casa de mis padres porque me desalojan del

teatro. ¿Ustedes creen que son los únicos? Y se abre y se cierra un teatro, y se abre otro y punto. Pero esto no se hace “con” el teatro.

Ahí terminó, realmente, la historia del Teatro del Bajo. Terminó con *El funeral*. Luego vinieron cinco años de enemistades, de negaciones y de esto y lo otro. Y ahí cayó Víctor también porque él fue muy crítico: “A ver, muchachos, no trabajaron para estas cosas”.

Pero, bueno, como todo, lo metodológico no es puro; está condicionado. Es lo que el profesor Jorge Ricci de la Universidad Nacional de Santa Fe, después de la revisión prologada de *Hacia un teatro pobre* de Jerzy Grotowski, publica *Hacia un teatro salvaje* (1986)⁹. Allí habla del teatro del interior. Es uno de los pocos materiales genuinos. Al haber trabajado mucho en el interior, indaga cuáles son las debilidades y las fortalezas de ese teatro, y cómo inevitablemente no se termina de zanjar esa brecha entre unitarios/federales, Boedo/Florida, capital/interior, legitimidad/anonimato etc., etc., etc. Pero tampoco los porteños hacen gráfica de sus imposibilidades y decepciones. Es como dice J. Ricci, los del interior somos más francos. Si hoy armamos un grupo y después nos desintegramos, lo decimos. Aquellos relatan el éxito, nada más. Es una forma distinta. Pero en los pueblos, como todo es más cercano -dice él- no es posible. La gente sabe todo: el principio y el final. Y dice, en los pueblos no están “los teatros”; está “el teatro” porque el vecino, el ciudadano de proximidad, entiende que todo eso es teatro. En cambio, en las grandes ciudades está el latinoamericano por un lado, el internacional por el otro; hay un teatro, otro teatro y otro teatro. (*Pausa.*)

Y es que habían terminado los acuerdos. Yo me enojé aunque no me enemisté con Víctor. Fui uno de los que no se enemistó con él. Claro, ahora que lo decís, mi propia catarsis había ocurrido cuatro meses antes de la crisis grupal. Algunos le habíamos dado una terminación a esto. Habíamos renunciado. Nos habíamos ido. Pero no fue liviano renunciar, decirle a la Cooperativa: “Nos vamos”. No fue fácil. Hubo que hacerlo. Tampoco nadie huyó. No. Se hizo una reunión. La cuestión fue que salimos a la calle y, entonces, caminando por el Parque Central nació el nombre del grupo Liendre, porque nosotros no nos sentíamos ni piojos comparados con los que habíamos sido, ¿me entendés? Entonces Roberto Catala dice: “Pero ¿sabés qué pasa? Esta liendre es puro huevo y ataca a la cabeza”. (*Pausa.*)

Entonces *El funeral* fue la ceremonia teatral final de un ciclo. Todo lo demás fue una especie de *mise en scène*. Así que todo eso de Hilda López y de todos los otros que aparecieron en esa “comisión de salvataje”... eso era todo un simulacro.

(*Recordando el acto en memoria de Alicia Pifarré, desaparecida, dice:*) Pero también es cierto que no era menor poner el cuerpo en un imaginario donde faltaban los cuerpos ¿me entendés? Los ausentes estaban omnipresentes todo el tiempo y nosotros lo pudimos materializar en *Trabajo pesado* (1985), con esas bolsas de plástico llenas con cámaras de auto que atábamos a una ganchera de carnicería girando por detrás de los espectadores todo el tiempo mientras los personajes escuchaban el mundial... Así definimos nosotros las puestas. Para el espectador era agresiva la obra aunque no fue ni caprichosa, ni fue la obra que a mí me hubiera gustado poner. No. Si vos analizás las obras elegidas, los tratamientos y todo referenciaban a la época, claramente.

Ahora, para la inauguración de la sala teatral de TENEAS, (2013) vamos a ordenar por fecha todo el material archivado. El otro paso será seleccionar, porque hay material repetido, y luego vendrá la digitalización. Para promover otras lecturas posibles porque hay fotos, que no son de las que han sido expuestas sino de cámara disparada, que cuando vos ves el lugar que elegimos decís: “¡Es Bosnia!” y, si a eso lo contextualizás, partís de la imagen de un país destruido y vacío de gente. Y después las fotografías van relatando: con los ladrillitos apilados ya vas viendo que alguien comenzó a darle un destino a este páramo. Se puede hacer una analogía perfecta con esa construcción que vos hacés sobre lo que pasaba en el país, pero esto está dicho en las obras, obviamente.

Bueno, se va V. Mayol un año antes de *El funeral* y yo dirijo, con el grupo Liendre, la primera gira que se llamó *De plaza en plaza, una manera de comunicarnos* (1984): una adaptación de las *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún, y alguna otra historia más, en la plaza. ¡Con nada! Con esa clase de teatro que no era nada más que el actor, el cuerpo: una síntesis. Empezamos frente a la Catedral, en Neuquén capital, y terminamos en Las Grutas (Río Negro). No hubo una plaza del Alto Valle que no hiciéramos: Luis Giustincich, Verónica Cohelo, Julio Cortés, María Teresa Arias, Victoria Murphy y yo. No hubo más que satisfacciones. Fuimos a Centenario, Cinco Saltos, Cipolletti, Allen, Guerrico, Roca, Villa Regina, Chimpay, Choele Choel, Lamarque, Pomona..., finalmente las quince funciones en Las Grutas que fueron apoteósicas y ni te digo de su

compensación en las latas donde la gente ponía “a la gorra”. Fue durante las vacaciones de verano, todos los días y siempre a la caída del sol porque no teníamos luces. Trajimos dinero. Todo eso lo enmarcamos en el hecho de que era tiempo de recuperar las plazas, que las plazas eran para la gente, porque no sé si vos te acordás que uno de los edictos de los militares era: “Cinco es tumulto en la plaza”. Esas vacaciones, para nosotros, fueron el premio a todos los días de transpiración dentro del teatro. Y también la satisfacción de haber descubierto a Lope de Rueda más que a Lope de Vega, en esa nada de la plaza.

Me parece que “teatralidad” es todo aquello que hace posible eso que, en definitiva, se sintetiza como “teatro”, e incluye al espectador como partícipe necesario. Y con V. Mayol discutíamos eso del teatro en tanto hecho artístico y la distancia que eso ameritaba. Nos pasábamos horas en torno a casos en que indudablemente había teatro y ni siquiera había aproximación a un hecho artístico.

¿Viste en *El espacio vacío* cuando Peter Brook define el teatro ritual? En una escena del vudú haitiano hace un relato en torno al ritmo escénico. Queda claro que el teatro ritual no necesita esa mirada del chamán o del sacerdote mayor. No. Involucra a toda la tribu con tambores, bailes etc. Y en su libro *Provocaciones*, en un cuento dice que Dios crea el teatro el día domingo y que los humanos lo empiezan a ejercitar hasta que decae y ya todo el mundo se pregunta para qué sirve. Entonces un estudiante de sánscrito que trabajaba en un teatro descubre, en uno de los libros almacenados, que los teatristas de la época habían hecho un pedido masivo porque algo no estaba completo cuando Dios creó al mundo. Dios los escucha y les manda un ángel con un papelito en sánscrito que dice: “Interés”. Entonces empieza el debate hasta que se cae otra vez. Pasa el tiempo y nuevamente se discute acerca de su inutilidad. Y nuevamente Dios les escribe que debe servir de esparcimiento para los niños, distracción, alivio, reflexión (*Rie.*). Entonces P. Brook dice que permanentemente la palabra “interés” está ligada al teatro. Que aquel teatro que no despierta, por lo menos, eso, es otra cosa. Que lo que está condenado es esa otra cosa. De ahí viene lo del espectador como “partícipe necesario”. (*Pausa.*)

Bueno, si hubo un proyecto de peso en el Teatro del Bajo la culminación es TENEAS, donde estoy ahora. Esto tiene su relato, su cuestión de haber trabajado siempre por las condiciones dignas. Hoy cuando uno entra y ve el aula, los dos baños con sus duchas, todo

impecable, recuerda a Víctor que nos decía: “Las condiciones”. Esa también es nuestra responsabilidad porque él sin participar abiertamente - y tengo cartas de esto- siempre me alentó a defender el teatro en ese espacio de política cultural. Siempre me sentí respaldado por él porque - aparte- cómo no te vas a sentir respaldado si te manda una carta. Sí claro, es compleja la instancia de la teatralidad, entonces también es importante que alguien vaya a pelearse con el Intendente y todos los demás. Y él nos hablaba de toda esa cosa que hace a la teatralidad. El tenía una mirada respecto de la profesión en cuanto a esa dignidad que hay que tener aun en las peores condiciones. Hoy TENEAS está imbuido de eso. Y termina un capítulo que cierra de la mejor manera no solo para nosotros sino para todos. Por eso yo no tengo más que relatar placer en este tránsito. Claro que el sudor estuvo. Pero ahora es tangible esto de decir: “Cerró” más allá de los trámites en este ejercicio de defender cotidianamente nuestro hacer.

Por eso este año, en el festejo de La Noche de los Teatros (02/03/2013), cuando estábamos en el homenaje al Teatro del Bajo, y vi en primera fila a Hilda López... ¡Caradura! No podía sentarse ahí. Porque nos fue a agredir. Te lo digo sinceramente. Ella sabe con qué carga nos agrade a algunos sentándose en la primera fila. Lo que motivó que yo, no teniendo nada para decir más allá de agradecer a Gustavo Lioy, a Guillermo Tagliaferri que se vino de Buenos Aires y a todos los demás, hice el relato de los “veintiún lugares” que construimos los teatristas independientes a partir del Teatro del Bajo hasta el día de hoy, solo en Neuquén capital. Como diciéndole lo que ellos, los funcionarios, nos hicieron hacer. ¡Porque hasta el día de hoy no hay una sala! Porque lo sentí realmente como una provocación. ¡Veintiún lugares! Casi uno por año. ¡Increíble! Porque después de haber alquilado como en once lugares y haber construido para un tipo que al año siguiente te decía que iba a poner una verdulería o cosas así, como nos ha ocurrido; en cambio, con La Conrado y, ahora, con el teatro de TENEAS, tenemos la posibilidad de decir que cada piedrita que se va poniendo ahí quedará para la comunidad.

Porque ¡jojo, eh!, es muy interesante lo que pasa en Neuquén. Es la capital de la Patagonia donde cualquier pueblito tiene un teatro pero nosotros no tenemos ninguno. Y lo digo en el sentido simbólico que tiene el teatro, la catedral, la Municipalidad. Pero nuestros habitantes tienen un antecedente importante de teatralidad. Porque el espectador de la ciudad de Neuquén -mucho más que el espectador de Gral. Roca- por la cantidad

de producción que hay, si remite al teatro, remite a nosotros. No tiene otra referencia. ¡Y no nos tenemos que olvidar que Neuquén es la cuarta plaza del país de los artistas internacionales!

Por nuestra permanencia y, ahora, por la cantidad de jóvenes que están en los talleres, me muero tranquilo, feliz. A pesar de que -mirá vos- Neuquén no firmó el convenio con el Teatro Nacional Cervantes, que es el teatro de las provincias. Vos viste que el Cervantes implementó un plan para invertir su presupuesto en los elencos locales. La obra se pone para la comunidad de referencia y luego, al Cervantes. Ese es el programa pero Neuquén no lo firmó, “por falta de teatro”. Yo me pregunto: Si viviera Hugo Saccoccia hubiera hecho un escándalo. Claro, habría que ir a Zapala a ver la obra. Pero no solo en el teatro. ¡En nada! El Fondo Editorial está arruinado. Por eso ahora esta excepción de la Fundación del Banco Provincia que por cinco años tiene contrato con el Cine Teatro Español, va a llenar el espacio que dejan bacante los estamentos de cultura. A mí me parece que, ahora, el (Teatro) Colón de los independientes es el Cine Teatro Español.

Y bueno, el teatro va a hablar de lo que sucede en nuestra sociedad. De hecho, hoy más que nunca frente a todos estos avances, está clarito que no puede ser sustituido. ¡Está re claro! Ahora recuerdo a Eugenio Barba cuando dice que por alguna razón todas las tardes, cuando vamos a abrir nuestro teatro, nos sorprendemos cuando cinco, seis, ocho, diez, catorce quizás vienen a vernos porque también ellos nos necesitan. Bueno, pero yo no puedo hablar del gran teatro, ni del actor del San Martín que vive de su salario teatral. Yo puedo hablar de este “teatro bárbaro”, en términos de Jorge Ricci.

Y en cuanto a Víctor Mayol, estuvo con nosotros en su mejor momento, después de haber cimentado un montón de cuestiones (1984-85). Pero tenía como una coraza afectiva aunque era muy inteligente. Afectivamente estaba ensimismado, en una vida de monje. Sé que se separó de su mujer en Buenos Aires, después no sabemos y después conformó con Rosario Oxagaray una relación, y sé que a partir de ahí sufrió mucho, fue especialmente en el período en que estaba de Director en la escuela de Roca, en el INSA [Instituto Nacional Superior de Artes]¹⁰ (1990-1993). Yo creo que ese tiempo le fue durísimo. También se fue a dirigir la Comedia Cordobesa (1991) pero se pudrió todo aquello y recordá que había intentado volver a Buenos Aires pero ya no se pudo insertar en el circuito. Ya Mayol no era lo que había sido. Y creo que después, lo que lo sacó de la

debacle fue el grupo del Histrión (2002-2007)¹¹. Ahí lo vi bien a Mayol, aun en la incapacidad pulmonar que ya tenía. Si no, se hubiera muerto antes.

Ya en aquel momento, con el Teatro del Bajo, V. Mayol era consciente y nos dijo que él sabía que en esos tres años iba a perder su espacio en Buenos Aires, pero que él elegía aunque lo nuestro ni siquiera era un negocio económico para él. Si él se hubiera quedado en Buenos Aires hubiera estado entre los cinco o seis directores que se perfilaron para hacer historia.

Yo creo que el Teatro del Histrión le permitió a Víctor volver a tomar aire. (*Largo silencio.*)

Era una especie de “Dr. Frankenstein”, obsesivo, creativo (*Ríe.*). ¡Un buen tipo! Puso todo lo que había que poner, con franqueza.

NOTAS

¹ Entrevista realizada el 26 de abril de 2013: tiempo de grabación 5 hs. Los datos entre paréntesis, corchetes así como las notas al pie fueron agregados por la entrevistadora, M. Garrido.

² Más datos sobre el Teatro del Bajo, en la ponencia de M. Rodríguez (2012): “El teatro neuquino en la postdictadura: El Teatro del Bajo (1981-1987) y las políticas culturales neuquinas”, en las *Actas de las IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 113-123. También en G. Fanese (2012). “De militantes culturales y sueños colectivos. El Teatro del Bajo y el diario *Río Negro* (Neuquén 1982-83)”. *Anclajes* vol. 16, nro. 2. Universidad Nacional de La Pampa.

³ En 82, había dirigido *Morel, crónica de un secuestro* de Mario Diamant, así como *Ana y las langostas* de Alicia Dolinsky en el marco de la Segunda Edición del Ciclo Teatro Abierto. Y en el 83, *Equinoccio* de Mario Diamant, y *Vincent y los cuervos* de “Pacho” O'Donnell.

⁴ Enrique Dacal, reconocido director, además de actor, autor y docente teatral. Fue fundador y director del grupo Teatro De la Libertad (1984-2000), con el que realizó giras para participar en Festivales nacionales e internacionales. Dirigió la Escuela de Arte Dramático de Buenos Aires (EMAD) entre 1994-98. Fue miembro fundador del Consejo Asesor de la Escuela Internacional de Teatro de La América Latina y El Caribe (EITALC-La Habana). Asimismo, Director Ejecutivo del Centro Cultural San Martín (2003-2011). Más datos en <http://www.alternativateatral.com/persona64-enrique-dacal>.

⁵ Eduardo Segal puso música a las siguientes propuestas dirigidas por V. Mayol: *Ana y las langostas* de Alicia Dolinsky, en el Teatro Margarita Xirgu, en el Ciclo Teatro Abierto (1982). *Vincent y los cuervos* de Pacho O'Donnell, en el Teatro Di Tella (1983). *Esquirlas* de Mario Diamant, en el Teatro del Pueblo (2002).

⁶ Hugo Grandi, técnico en efectos especiales, maquillador y vestuarista, estuvo a cargo de las máscaras y el maquillaje en *Ana y las langostas*. Actualmente reside en Bariloche donde recientemente ha dictado un curso de maquillaje teatral (2011). Un reportaje a su persona puede escucharse en <http://barilochecine.weebly.com/notas.html>.

⁷ Daniel Vitulich fue actor y director, fundador del grupo Río Vivo en 1986, con integrantes de Río Negro y Neuquén. Puso en escena muchas de las obras de Alejandro Finzi. Murió en 1998. Poco después de su fallecimiento, a partir del 2001, se puso su nombre a la sala teatral de la Escuela Provincial de Titeres de Neuquén. (Diario *Río Negro*, 29/10/2001)

⁸ Cronología de las propuestas escénicas del Teatro del Bajo:

1982: *Trescientos millones* de Roberto Arlt, dirección de Salvador Amore.

1983: *Heroica (Heroica de Buenos Aires)* de Osvaldo Dragún, dirección de Salvador Amore.

-----: *El segundo círculo* de Marco Denevi, dirección de Dagoberto Mansilla.

-----: *1+ 1, unos cuantos*, creación y dirección colectiva.

1984: *¿Alguien sabe qué hora es?* de Adela Vettier y Nela Grisolia, dirección de Alicia Figueira de Murphy.

-----: *La celebración* (adaptación de *El adefesio* de Rafael Alberti), dirección de Víctor Mayol.

-----: *Historia tendenciosa...* (adaptación de *Historia tendenciosa de la clase media argentina* de Ricardo Monti), dirección de Víctor Mayol.

-----: *De plaza en plaza, una manera de comunicarnos* (adaptación de *Historias para ser contadas* de O. Dragún), trabajo colectivo de teatro callejero, dirección de Raúl Toscani.

1985: *Historia tendenciosa (...)*

-----: *Trabajo pesado* de Máximo Soto, dirección de Víctor Mayol y Fernando Aragón.

-----: *Historia de dragones* (adaptación de *La clave encantada* de Carlos Gorostiza), dirección de Raúl Toscani.

-----: *Andanzas de Juan el Zorro* (adaptación de *Los casos de Juan* de Bernardo Canal Feijoó), dirección de Luis Giustincich.

-----: *La señorita Margarita, una mujer impetuosa* (adaptación de Oscar Castelo, de *La señorita Margarita* de Rubén Altaive), dirección de Alicia Fernández Rego.

1986: *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, dirección de Víctor Mayol y Fernando Aragón

-----: *La señorita Margarita, una mujer impetuosa (...)* en el II Festival Provincial de Teatro Neuquino en Zapala.

-----: *El funeral*, (creación y dirección colectiva) en Neuquén y otras localidades, y en el II Festival Provincial de Teatro Neuquino en Zapala.

1987: *El funeral*, en Zapala, Neuquén y otras localidades.

⁹ Para J. Ricci, el problema del teatro de provincias tiene que ver con la historia política y las políticas culturales del país. Más datos en una entrevista realizada por R. Schneider (2004): "Hacer teatro es un milagro". Cuadernos del Picadero nro. 2. Editorial INTeatro, p. 23-27.

¹⁰ Actualmente IUPA: Instituto Universitario Patagónico de Artes.

¹¹ El grupo Teatro del Histrión se gestó en el 2002 a partir de las inquietudes manifiestas en el taller "La teatralidad fragmentada" dictado por Víctor Mayol y Osvaldo Calafati (2001), con el auspicio de la Dirección Provincial de Cultura y el Instituto Nacional de Teatro.

El grupo Teatro del Histrión estuvo bajo la dirección de V. Mayol, hasta su muerte, a fines de 2007, año en que también se inauguró la sala propia. (Diario *Río Negro*, 19/98/2012)

EN BUSCA DE UN DIRECTOR Entrevista a Dagoberto Mansilla¹

“Sí, fuimos a buscar un director de Buenos Aires porque acá no había. Lo que queríamos era formar directores”.
(Mansilla, 2013)

Dagoberto “Beto” Mansilla, arquitecto y teatrista formado en la Escuela de Teatro de La Plata (egresado en 1972). Ya en Neuquén, a partir de 1979, hizo su experiencia como actor, director y docente teatral. El Teatro Lope de Vega, el Teatro del Bajo, la Escuela de Bellas Artes y el Teatro de la Capilla del Barrio Alta Barda son referentes de su protagonismo teatral².

Este miembro de la comisión directiva de TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados) nos comparte su homenaje a Víctor Mayol:

No sé ¿qué querés saber de Víctor? (...)

Bueno, cuando terminamos *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún (1983), en el Teatro del Bajo nos dijimos “¿Qué somos? ¿Los hijitos de Salvador Amore?” (*Rie.*) Entonces fueron Cecilia Arcucci, Raúl Toscani y Luis Giustincich a Buenos Aires a buscar un director. Lo que queríamos era que nos dirigiera pero que, además, continuara con la formación que se había empezado con Salvador.

Hubo gente importante que se quería venir pero justo no podía en ese momento, y Víctor aceptó. Nos hizo una propuesta de trabajo. Él tenía una escuela, allá en Buenos Aires³, y propuso traer a los profesores, una vez por mes o una cosa así, para dar escenografía, maquillaje, expresión corporal etc.

Cuando Víctor vino nosotros estábamos poniendo *El segundo círculo* de Marco Denevi que dirigí (1983)⁴. Él la vio, le gustó y habló conmigo. “Tenemos muchos aspectos en común con respecto al trabajo”. Lo decía por las cosas recargadas en la escena, algo un tanto barroco, y no es que yo fuera así sino que para esa obra me pareció que tenía que ser así: está ubicada en el infierno, el segundo círculo es la lujuria. Entonces me propuso hacerme cargo de la asistencia de dirección de la puesta que él haría en el Teatro del Bajo, para cuando él no estuviera.

Cuando empezamos los ensayos -yo también participaba del entrenamiento-, lo que me gustó es que fue muy distinto. Con Salvador hubo un trabajo más clásico, más expresivo desde adentro, buscando desde dentro. En cambio, Víctor nos hizo empezar desde afuera. Lo primero que hicimos fue buscar la ropa y un texto para el personaje. Me acuerdo de que nos vestíamos y nos hacía recorrer la sala que era grande, el actual El Arrimadero, y caminar alrededor repitiendo el texto. Yo había elegido el texto de un pastor protestante y recitaba *Las bienaventuranzas* de la Biblia, pero así como loco.

Estuvo bueno. A mí me gustó. Me llamó la atención el trabajo desde afuera hacia adentro, cómo ir incorporando cosas. Y además, el trabajo no era tan stanislavskiano sino más bien en la onda de Meyerhold, una cosa más espectacular. Eso también me llamó la atención. Pero, cuando Víctor llegó, medio que no me gustó él. (*Ríe.*) La propuesta me encantaba pero él hizo toda una serie de demandas, para venir, y no solo económicas. Por ejemplo, el departamento tenía que estar pintado de color verde oscuro. La comida tenía que ser tal, tal y tal cosa. Y pedía agua de tal marca. Yo me decía: “¿Y este, quién se cree que es?” (*Ríe.*) Pero después -y más ahora, analizándolo- estuvo bien porque eso marcó un nivel. Él era serio, muy profesional. (*Ríe.*)

Después, cuando lo conocimos, me gustó la adaptación que hizo de *El adefesio* de Rafael Alberti [*La celebración*, 1984]. La versión literaria estaba muy buena. Y la puesta... me acuerdo de que era central con dos filas de espectadores alrededor. Los actores trabajaban en el medio. Para ese momento, en el Teatro del Bajo se había construido una pequeña grada de madera de modo que la segunda fila estaba más alta que la primera. Momentos antes del inicio de *La celebración*, aún con el público en el *hall*, los pordioseros empezábamos con nuestros monólogos, todos a la vez, caminando alrededor de la sala. Entonces, se daba sala y la gente empezaba a entrar. Me acuerdo de que un día, un señor del público estaba fumando y Víctor me dice: “Anda a decirle que deje de fumar”. Y yo fui (*Ríe.*), con el personaje, y en un momento dado le quité el cigarrillo y me lo llevé. El tipo se quedó como diciendo: “Me roban el cigarrillo”. Fue divertido eso. Después, cuando empezaba la obra, nosotros nos sentábamos entre el público, en el suelo, entre los asientos y teníamos intervenciones en el medio, como un coro. ¡Estaba muy buena la obra! Además de todo lo ceremonial. Cecilia Arcucci hacía de sacerdotisa, y las

otras dos hermanas eran Alicia Murphy y Marita Badillo -que ahora no quiere que la llamen Badillo porque se separó. (Ríe.)

Así empezamos con Mayol. Y con la crítica, bien, por un lado porque era Mayol pero, por otro, por el trabajo del Teatro del Bajo. Porque fue muy rico mostrar que nosotros podíamos hacer lo que habíamos hecho. En realidad, *Trescientos millones* de Roberto Arlt (1982), fue muy distinta de *Heroica* de Osvaldo Dragún [adaptación de *Heroica de Buenos Aires*, 1983] y de las *Historias para ser contadas* (1983), del mismo autor y con el mismo director⁵, y después, lo que viene con Mayol también fue diferente.

Yo creo que el Teatro del Bajo contribuyó mucho a la formación del gusto del público. Me acuerdo de que con *Trescientos millones* fuimos a Viedma a un Encuentro de Teatro en el Centro Cultural, con un teatro a la italiana. Salvador no estaba y tuve que hacer el ajuste porque *Trescientos millones* se hizo en vertical. No por un antojo del director sino como respuesta al escenario del Teatro del Bajo, que tenía 5x5. Era una cosa muy chiquita. Entonces, se hizo todo para arriba. Me acuerdo de que a Viedma habíamos llevado todos los caños para armar la estructura y la pinté de blanco, ahí urgente. (Ríe.) Y oscuro estaba el resto. Armábamos y pintábamos todo en el momento. Había luz sobre eso. Era impresionante, con toda la ropa colgada de los caños. Me acuerdo de que vino un chico de un grupo de Tierra del Fuego, entró al teatro y en medio del público dijo: “¡Ah! Esta obra me va a gustar”. (Ríe.) Fue una linda experiencia.

En *Trescientos millones* salíamos de debajo de la tierra, desde la fosa de un taller que había en ese lugar del Teatro del Bajo [Misiones 234.]. Sobre la fosa pusimos un baúl al que le sacamos el fondo. Entonces todos los personajes de los sueños íbamos saliendo del baúl. Y lo que tenía de mágico era que, cuando empezaba la obra se apagaba todo, el baúl se abría y tenía una lucecita roja. El público veía esa luz y a los que iban saliendo de adentro del baúl hablando de los sueños. Era muy mágico todo eso: de un baúl de unos ochenta centímetros salíamos cinco personas.

Por eso esa obra se iba hacia arriba, aunque el texto de Arlt habla de los mismos espacios pero puestos uno al lado del otro. Cuando la protagonista se va al lugar de los sueños, se va al costado. En cambio, en nuestra propuesta, el lugar de la realidad estaba al nivel del piso. Más arriba estaba el nivel donde se jugaban los sueños, y en un nivel más arriba los sueños estaban todo el tiempo porque era como el camarín de los

sueños. Mientras actuaban unos, los otros lo miraban desde arriba. Era una puesta muy linda que enriqueció la propuesta del autor.

Otra cosa que me gustó y en lo que también modificó Salvador la obra de Arlt, era que, en esta obra, cada acto o cuadro termina con la entrada de la patrona. Lo que hizo Salvador fue que entra solo el hijo, en el final del primer cuadro: abre la puerta y no me acuerdo si dice: “No te hagás la estrecha”, y ahí la protagonista salta a los sueños. Y cada vez que terminaban los cuadros siguientes, él volvía a entrar y volvía a decir: “No te hagás la estrecha, vení para acá”. ¿Viste? E iba avanzando así a lo largo de la obra, a manera de estribillo, hasta que la protagonista se suicida.

También me gustó cuando, antes de que ella se suicide, los sueños le gritan: “¡Matate! ¡Matate! ¡Matate!”, porque están cansados de ella, no la quieren, porque dicen: “Los pobres no tendrían que soñar, porque sueñan barbaridades.” (Ríe.) “¡Matate! ¡Matate!” le dicen, sin darse cuenta de que, cuando ella muera, ellos también morirán. Quedaron todos los sueños colgados de los caños. Estaba muy buena esa puesta. Y sí. La idea de poner esa obra fue mía, porque la había leído y me encantó. Y cuando la leyó Salvador, se enamoró también.

Y con *Heroica* nos pasó algo igual. Vino Osvaldo Dragún. Fue todo un boom. (Ríe.) Y *Las historias para ser contadas*, muy lindas también. Todas estas con la dirección de Salvador. En su segundo año hicimos las dos: un grupo con *Trescientos millones*, y el otro con *Las historias (...)*. Actuaban Dardo Sánchez, Fernando Aragón, Marita Badillo y Vicky Murphy en *Las historias (...)*. No había escenografía. Ellos eran la escenografía. Tenían mamelucos de colores, uno de cada color. Muy, muy lindo trabajo.

Lo que pasa es que la crítica le dio más empuje a *Heroica* porque era un estreno nacional, en cambio *Las historias (...)* se habían hecho mil veces. Me acuerdo de que, para *Heroica*, Dragún nos dio los derechos para todo el país, excepto para la ciudad de Buenos Aires. Y después la hicieron allá: la protagonizaba María Vaner y la dirigió Salvador. Nosotros la fuimos a ver pero (Ríe.) la nuestra era mucho mejor. Allá era un teatro a la italiana, con actores profesionales, más de cartel aunque no fueron tan buenos. Pero la propuesta estaba bien si no conocías lo que habíamos hecho acá.

Vinieron las productoras para ver si contrataban a Salvador. Y después que vieron la obra, me acuerdo de que me invitaron a almorzar -al día siguiente- y me preguntaron de todo. Yo tenía un cuaderno donde había ido anotando todo, me lo pidieron y se los di. Entonces me dijeron:

“Por qué no venís a Buenos Aires y hacés la asistencia de dirección”. Les dije que no porque trabajaba acá, no me podía ir tres meses a Buenos Aires a menos que renunciara, que de alguna manera era la propuesta que me hacían, como una beca que me querían ofrecer.

Bueno, y con Víctor, después de *La celebración* (1984) se siguió con *Historia tendenciosa* [adaptación de *Historia tendenciosa de la clase media argentina* de Ricardo Monti] y *Trabajo pesado* de Máximo Soto (1985), que eran obras del Teatro Abierto. Y también con Mayol, *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca (1986)⁶. Eran todas mujeres y a la abuela la hizo Luis Giustincich. Me acuerdo de las actrices: eran gente de los talleres de formación.

Bueno, al final, Víctor se quedó acá. Me acuerdo de que en *La celebración*, al personaje de la sobrina la crucificaban. (*Ríe.*) No conseguíamos una actriz que se desnudara. Esa será la que después va a ser la mujer de Víctor [Rosario Oxagaray]. Esa obra era todo más tipo máscara, era el trabajo que le gustaba a Víctor, exacerbando los rasgos, muy barroco, con excesos de objetos y gesticulación, incluso los maquillajes eran muy marcados, tipo Teatro Noh o una cosa así, muy impávido y con mucha fuerza en los ojos.

A mí me encantó y las actrices estuvieron muy bien. Yo creo que la única que terminó el nivel de entrenamiento con Víctor, con un trabajo satisfactorio, fue Cecilia Arcucci. En el final del entrenamiento había mucho trabajo interno, a la inversa de Salvador. El actor se iba descarnando y, al final, era muy doloroso. La que llegó hasta el final, y lloraba, fue Cecilia. Los demás, quien más quien menos, nos quedamos ahí, seguimos viendo el trabajo de los otros; solo Cecilia llegó hasta el final. Pero en realidad, no sé si valía la pena llegar a ese grado. Es un trabajo peligroso. Eso se ve de repente en la obra de Gustavo Lioy, *Empecemos de cero* (2013)⁷, que trata de un taller de teatro. A mí me encantó porque hay referencias muy claras a las experiencias de los que estudiamos teatro; pero hay momentos en los ejercicios que rondan el trabajo del psicólogo, se van de las manos y eso le pasa en la obra a la profesora que no sabe cómo cortar porque se empiezan a agredir o se empiezan a sacar cosas de adentro y se transforma en una sesión de psicodrama. Muy interesante la obra de G. Lioy. Yo me decía: “¿Cómo va a terminar?” Porque eran ejercicios enfocados y cada vez que terminaban volvían a empezar, por eso el nombre de la obra. Cuando empieza se ponen todos a hacer ejercicios de concentración y cada uno tiene que ir diciendo una parte sin

equivocarse pero siempre se equivoca alguno. Y ahí es cuando empiezan de nuevo. Y recién en el último momento, el ejercicio sale perfecto.

Yo lo que decía los otros días respecto del teatro actual de Neuquén es que hay muy buenas actrices, por ahí no hay tan buenos actores. Es el momento de las mujeres. (*Ríe.*) Vos fijate en el elenco Medibacha, todas mujeres; no hay ningún varón en el elenco. No son linditas que quieren subir al escenario para hacerse mostrar. Y lo mismo yo hablaba del público: hay un público que va a ver el teatro, no a que el teatro lo vea. Porque antes vos ibas con tapado de piel, y ahora no. Hay chicos con zapatillas y bufanda; van a ver la obra, no a que los vean a ellos. Por ahí va alguno... Yo vi ese tipo de cosas en la reinauguración del Cine Teatro Español con *Volvió una noche* de Eduardo Rovner (2013)⁸. Sí, había mucha gente mayor y bien vestida pero en general al teatro va gente joven. Yo hablo de la mayoría porque también hay gente que está en otra, también hay gente que va por el teatro. ¿Te acordás de cuando hicimos en la Escuela de Bellas Artes, *La pasto verde* de Haydée Erikson (2012)⁹? Hay gente que no está dispuesta a estar parada toda la obra, caminando de un lado al otro, sobre el piso de tierra. Y eso es entendible porque hay gente que está para otro tipo de teatro. Por eso hay muchos teatros distintos. Pareciera que el público está definiendo al teatro.

Volvió una noche, por más que no me parece una gran obra como texto literario, en la puesta en escena hay un muy buen trabajo de contrapunto entre Dardo Sánchez y “Lala” Vega, entre el hijo y la madre. El resto es un coro, de hecho aparecen todos juntos cantando. El trabajo está entre ellos dos y en eso tiene fuerza la obra. Yo lo llevo a mi hijo a todos lados y lo tomo de “chanchito de la India” y le pregunto qué le pareció la obra y me dice: Mirá es la primera obra en la que no me duermo. (*Ríe.*)

Y yo después, con Víctor, mucho más no pude hacer porque me casé, me fui del teatro. Ese fue un momento muy doloroso cuando tuve que optar entre mi familia y el teatro. Sucedió entre *La celebración* e *Historia tendenciosa*. Cuando terminó *La celebración* me casé.

Bueno, lo de Salvador Amore, en cuanto a la metodología era clásico. Venía influenciado por Stanislavski y Raúl Serrano. En cambio Víctor, no. Trabajó desde afuera, en el camino inverso. Más a lo de Meyerhold por lo espectacular. Para mí, Víctor está más relacionado con Meyerhold, aunque viste que después Meyerhold se va a la comedia musical en el trabajo con sus actores, con la vestimenta y las escaleras y todo ese

tipo de trabajo. No es que Víctor usara la escalera pero eran escaleras de otro tipo.

Sí, el de Víctor era un trabajo más visual porque -suponte- en las obras de Salvador, las relaciones entre los personajes eran claras así como el relato, contando lo que pasa a través de la obra. Con Víctor eso no era tan claro. Vos veías, veías, veías y esas imágenes iban construyendo el relato en tu cabeza, pero costaba al principio sacar la historia. Además había escenas muy fuertes. Ya en su primera obra, *La celebración*, había una felación en escena. Aunque no se veía, la gente se quedaba medio... Cecilia Arcucci se subía a la mesa. Ella usaba una túnica roja y él, Raúl Toscani, que hacía del jefe de los pordioseros, metía la cabeza debajo de la túnica. Él tenía una máscara de diablo, de goma. Se ponía esa máscara y se metía debajo de la pollera. Esa escena era fuerte. Tenía mucho que ver con la obra, con el sometimiento. La obra giraba en torno a tres hermanas y una era la dominadora, la jefa, que dominaba a todos: a los pordioseros a través de la limosna, y al otro, a través del sexo. Había mucha violencia en esas relaciones. Echó a la sobrina, crucificándola.

En el trabajo actoral con Salvador leías previamente la obra y podías analizarla, luego nos daba los textos a cada uno. Fuimos construyendo los personajes a partir del texto. En cambio con Víctor el texto venía después. Primero era la construcción del personaje, y eso es como que concentra al personaje, lo va como estilizando. Su trabajo es así, muy estilizado, muy al borde entre la realidad y la fantasía. Víctor, primero, nos hacía trabajar con el personaje y después nos entregaba el texto cuando vos, al texto, ya lo tenías casi sacado de tu propio trabajo. Bueno, muy rico el trabajo con los dos.

Yo pienso siempre en esto. Que al principio, cuando estaba estudiando, Stanislavski era cosa grande, era Dios, en la Escuela de Teatro hace cincuenta años. Y después, empezás a conocer a otros directores y de repente ¿viste como hace Sebastián Fanello con su grupo Goodbye Stanislavsky? Y ahora, que tengo ya 65 años, me doy cuenta de que no hay un único teatro. Hay un teatro para cada obra. Cada obra te demanda un tipo de teatro distinto. Entonces, no hay absolutos. Pero, bueno, eso les pasa a los jóvenes que dicen no, esto no sirve, cuando en realidad esto no es así. Hay cosas que sirven y cosas que no sirven en cada una de las técnicas que he conocido. Vos fijate el caso de Jerzy Grotowski que trabaja todas las posibilidades del espacio, donde no hay separación entre la escena y el público, como que el público está metido en el mismo

espacio del actor. Pero por más que el actor llene el espacio por sí mismo, el espectador también tiene su espacio; porque yo sé que soy espectador, que estoy mirando, y yo sé que soy actor y estoy creando un espacio para que el otro mire, por más que estemos casi juntos. Yo creo que eso forma parte de lo que es el teatro y no se puede evitar. Yo creo que Jorge Dubatti lo plantea de alguna manera.

Y a lo que iba es que de hecho Grotowski va pasando por muchas etapas hasta que vuelve al espacio separado entre actor y público. En algunos casos hay una separación muy grande como en esa puesta en que hay un banquete rodeado por una empalizada y el público mira desde arriba de la empalizada lo que está pasando ahí adentro. Más separado que eso, imposible. Espiando lo que hacen los actores.

Y sí, porque el teatro es una cosa creada de a dos. Eso en J. Dubatti se ve bien con la *poíesis* del actor y la *poíesis* del espectador y que juntas hacen la *poíesis* del teatro; si no, no existe. Si uno de los dos falla en la creación de esa *poíesis*, no hay teatro. Hay una muestra, o alguna cosa más fría; pero no se da la creación de esa cosa única que es producto de los dos.

Incluso Bertolt Brecht, por más que habla en contra del compromiso afectivo entre el espectador y el personaje, no lo puede evitar porque si yo no me comprometo como espectador no hay *poíesis*. Incluso mucho de eso lo hacés después de que saliste del teatro y de que empezás a discutir. Ahí empezás a acomodar cosas que en el momento de verlas solo las sentiste, las experimentaste, pero después las podés analizar, por más que Brecht diga que hay que ir analizando la realidad a medida que va ocurriendo. Es un proceso de creación en conjunto el del actor y el del espectador. Todo proceso de creación así es probablemente muy doloroso. Uno lo analiza después, porque si vas analizándolo en el momento no lo podés controlar. Analizás después, primeramente lo sentís. Son cosas que le van pasando al espectador, y el actor necesita esa devolución para seguir. El proceso de creación es conjunto entre el actor y el espectador. Tiene distintos aspectos. Se da de distinta manera. Influye el medio, la sociedad, la costumbre. Por eso al teatro francés lo tienen que hacer los franceses. (*Pausa.*)

Y ese es un tema que hemos charlado mucho. Sí, fuimos a buscar un director de Buenos Aires porque acá no había. Lo que queríamos era formar directores. De hecho, vos fijate que casi toda la gente que estuvo

en el Teatro del Bajo después dirigió. ¿Me entendés? Porque lo que queríamos era eso: formar gente que pudiera trabajar desde acá.

Mirá, para mí, el tipo que captó todo, lo transformó todo y lo hizo nuestro fue Raúl Toscani. Yo digo que *Nena..., si te vas, dejame el colchón* (1990)¹⁰ fue de lo mejor que tuvimos acá y, de lejos, podría haber estado en Buenos Aires. Yo me acuerdo del trabajo que hacía con los actores. En esa obra, yo filmaba el proceso e hice la escenografía. No sé la cantidad de *cassette* BHS filmados, de cuatro o cinco horas cada uno, con el trabajo con los actores. Era un trabajo así en la onda de Víctor. Ejercicio, ejercicio, ejercicio... Se trabajaba desde afuera y en cuanto al texto, yo creo que lo seleccionaban los actores. Cada uno elegía un monólogo. El que luego armó todo fue Raúl. Entre los textos estaban: *La maldición de Malinche* de Amparo Ochoa, Isadora Duncan, El monólogo de *la mierda*. Otra hizo un monólogo de *Mefisto*. Terminaba con Shakespeare, con el soliloquio de *Hamlet*.

Pero ¿sabés qué? hablando de “formación”, en realidad Raúl tenía adentro eso porque si no, no lo hubiera podido hacer. Yo creo que la formación es como ir puliendo un pedazo de carbón para sacar el diamante que hay adentro. Si no hay diamante, por más que lo pulás, te quedás sin nada.

Para mí, *Nena..., (...)* y *Trescientos millones* fueron hitos en el teatro de Neuquén. Lamentablemente no sabemos de Amancay. Solo tenemos referencias de sus obras. Supongo que lo mismo va a pasar con *Trescientos millones* después de un tiempo. Pero, por lo menos, ahora, el testimonio queda, cosa que con los otros fue muy difícil.

Y otro director que se formó con la experiencia del Teatro del Bajo fue Fernando Aragón, que ha hecho cosas muy lindas, muy buenas. Pero es otra cosa. Es otro tipo de teatro el de Fernando. Porque todavía sigue dependiendo del texto literario. Raúl, no. Toma el texto del otro pero lo transforma y articula todas esas cosas en un solo espectáculo. En *Nena..., (...)* hay un personaje conductor que va interactuando con todos los demás, atravesándolos y siendo atravesado por los textos. Y la obra, espacialmente era muy alucinante. Eso no lo vi ni en Buenos Aires.

Mirá, el público estaba en el medio, alrededor había como una plataforma donde actuaban los actores. Esto fue en la sala Alicia Pifarré, en un taller justo enfrente de lo que ahora es el Teatro del Viento, en la calle Juan B. Justo al 600. Esa “pasarela” se alzaba como 1.20 m. todo alrededor y sobre las esquinas se levantaba como a 2 m. Y el público,

cuando entraba, encontraba la plataforma al frente, no podía pasar, entonces tenía que agacharse y pasar por debajo de las puntas. Era muy rico todo eso. La obra ya empezaba antes, aunque no se dieran cuenta. Y había una banda de rock que compuso la música, se llamaba Súper Trapos. Música original, muy linda. Los músicos estaban en todas las funciones. Y había unos alambres tejidos, hacia arriba, como redes, donde también actuaban unas chicas, como las *Gogo Dancers* que bailan en las plataformas de los boliches. Toda una escena de amor tenía lugar en una de esas camas de alambre tejido. (*Ríe.*) Y se veía desde abajo. Y como a unos 4 m. había unos caños sobre los que también caminaban los actores. Era muy rica la obra. Muy, muy rica.

Y el efecto a nivel de dirección de Amore y Mayol se sintió también en Cecilia Arcucci¹¹. Bueno, también Luis Giustincich que se ocupó de la coordinación de *El funeral* (1986-87)¹². De todos modos se formaron más actores que directores. Porque es difícil formar directores; es más personal la formación. Yo creo que el director se va formando a través de la “lectura” de las vistas de las obras; es un proceso muy personalizado. El trabajo del actor es más colectivo. Su compromiso es diferente. El actor se compromete con el personaje y, a través de él, con la obra. En cambio el director se compromete con el espectáculo. Vos fijate que Grotowski llegó a hablar del “actor títere”. Bueno, tanto Amore como Mayol hicieron lo mismo: manejaron a los actores para producir un determinado efecto a través del espectáculo.

Y frente a la crítica, ambos directores fueron vistos como una continuidad que en realidad estaba dada por el grupo, por el Teatro del Bajo. Porque los actores entregaron al director determinadas cosas. Pero básicamente yo creo que a nosotros nos ayudó el lugar, ese galpón, esas paredes de ladrillos. Y la gente se sentía partícipe de eso. El día que llovió, por ejemplo, y se empezó a inundar el teatro estando en función, la gente levantaba los pies en las sillas para no mojarse; pero no se fue nadie. Cortamos la obra porque el techo era de chapa y no se escuchaba nada - fue en *Heroica* (1983)- y les dijimos que si se querían ir podían volver a la función siguiente o si querían se les devolvía la plata. Pero ninguno se movió. Y paró de llover y seguimos con la obra.

El trabajo de Salvador fue paralelo, entre el Teatro del Bajo, en Neuquén, y, en Roca, con el grupo El Caracol. En los trabajos de estos había como una cosa más fría, más calculada, más técnica. Lo nuestro era más orgánico. Lo que la gente del Teatro del Bajo tenía era muchas ganas

de hacer cosas. Teníamos tanta fuerza que yo creo que con cualquiera que hubiese sido el director, los efectos hubieran sido los mismos. Ahí había una coincidencia, porque Salvador recién venía de Europa. Era un pendejo que venía con todas esas ganas. Y nosotros estábamos todos con las mismas ganas. Todo esto se juntó y se potenció. Después con Víctor, de repente éramos como más maduros y queríamos ser mejores, ayudarnos con la técnica, ver qué otras soluciones había para llevar adelante el espectáculo. Por eso buscamos en Buenos Aires. El trabajo con ellos nos servía porque la idea era poder formar directores acá, tener actores y directores de acá sin depender de Buenos Aires. Y fue muy rico porque todo lo que se produjo, para mí, tiene un sello de acá.

Por ejemplo, fijate vos lo que hizo Fernando Aragón con *Albatri* (1991)¹³. Alucinantes eran los personajes esos con zancos caminando por las bardas, con el viento que los empujaba y de repente allá, a 200 m., aparecieron en zanco las gaviotas. Que vos decís cómo llegaron allá. Y de repente la gente que iba caminando junto con los actores (o personajes) decía: “¡Mirá, mirá, mirá allá!” “¡Huy, mirá aquello!” Muy interesante el trabajo. Y antes, Fernando dirigió *La pequeña Mahagonny* (1990), en el Subsuelo de la Municipalidad, en un escenario de solo 2 m. de profundidad. Ahí trabajó con el Coro Universitario del Comahue.

Así que son cosas muy ricas que no se dan en Buenos Aires. Es decir, por ahí se están dando pero son fagocitadas por las estrellas, por el estrellato, por lo mediático que fagocita todo. Acá, teníamos tiempo para hacerlo, teníamos tiempo para el despertar de nuestras vidas cotidianas. No era un “trabajo” en el sentido de que el trabajo es pocas veces placentero. Por supuesto que era un trabajo tremendo pero no se vivía como cosa obligada, ni como cosa forzada. Era el placer de hacer las cosas.

Yo me acuerdo de los ensayos de *Nena...* (...) con Raúl Toscani. Raúl era muy hinchapelotas en todo: en el horario, en el trabajo físico en general. Era agotador. Terminaban los actores tirados en el piso porque subían y bajaban por las sogas, y corrían alrededor siguiendo al jefe, durante horas. Terminaban destrozados, pero con muchas satisfacciones. También fue un proceso muy doloroso porque ese trabajo muchas veces producía la rebelión del actor. Siempre se terminaba haciendo una revisión de lo que se había hecho y ahí venía la cosa. Yo me acuerdo de una frase de Raúl, que decía:

¿Por qué no pueden encontrar un momento de soledad en la manada?
(*Beto ríe.*) Porque están siempre afuera.

De dónde lo sacó no sé. Por ahí lo inventó o por ahí lo leyó, porque Raúl lee mucho, sabe mucho y trabaja mucho con lo que lee. Por eso cuando hacemos la crítica de las puestas en escena en Neuquén, tenemos posturas diferentes en el sentido de que él va al mensaje, al fondo, y yo no; me gusta más cómo se dice. De hecho, he visto obras con las que no estoy de acuerdo con lo que se dice, pero las puestas me parecieron maravillosas. Yo, más que discutir lo que dijeron, voy a discutir cómo lo dijeron. Yo voy al procedimiento y él, más hacia el fondo, aunque sin descuidar el procedimiento.

Por ejemplo, con *El suicidio de la Presidenta* de Sebastián Fanello (2013), llegamos a la misma conclusión aunque por separado. Decíamos que Fanello es oportunista, panfletario y bastante demagógico, aunque también talentoso. Coincidíamos, pero mi descripción del oportunismo era distinta de la de él. A mí no me gusta mucho analizar. Prefiero decir qué sentí por más que no puedo evitar pensar cómo lo hicieron o cómo lo hubiera hecho yo o qué se desperdició. Claro, lo que pasa es que uno desde afuera ve mucho más cosas que el que está metido adentro.

Bueno, qué se yo, para mí el teatro es bárbaro. (*Ríe.*) Es lo mejor. Y bueno, me gusta porque me hace sentir pleno. Me da felicidad.

(*Y en su memoria de director, "Beto" recuerda sus primeras experiencias en la Escuela Provincial de Bellas Artes, apenas radicado en Neuquén. Era uno de los pocos profesores con título.*)

Lo primero que dirigí en la Escuela fue *El principito*, una adaptación de Antoine de Saint Exupéry, con alumnos de cursos infantiles, adolescentes y adultos (1980). Héctor Falabella era el director del Grupo de Extensión, que trabajaba conmigo. Yo no me acuerdo cómo fue que decidimos mezclar los tres niveles.

Venido de La Plata, cuando llegué a Neuquén no encontré dónde hacer teatro. Bueno, estaba todo el tema del Proceso Militar. Entonces fui a la Escuela de Bellas Artes. El director era Miguel Barbeito, y me dijo: "Anotate en cuarto año". Entonces me anoté. La profesora era Alicia Fernández Rego que me invitó a integrar el Teatro Lope de Vega, que acababa de formarse. Pero la cuestión era que Alicia quería dejar la Escuela para dedicarse al Lope de Vega. Entonces el único que quedaba con alguna formación era yo, que tenía el título pero tenía que traer el

certificado analítico para registrarlo en el Consejo Provincial de Educación. Así que tuve que ir hasta La Plata. Me anoté y al otro día ya estuve trabajando en la Escuela con los alumnos que eran de Alicia. Después reemplacé a una profesora del ciclo medio que pidió licencia por embarazo. Después, en los infantiles se quedaron sin profesor y me dijeron si podía tomar esas horas. Así que al final terminé dando clases en los tres niveles. Y aproveché esa situación para la producción de *El principito*.

En la Escuela de Bellas Artes fue muy importante para mí el escenario [La Escuela funcionaba en la sede de la actual Conrado Centro Cultural, Yrigoyen 138.]. Porque, a pesar de que era egresado de la Escuela de Arte de La Plata, en esa escuela no tenía un escenario. En esta Escuela de La Plata, el trabajo se hacía en una habitación, en una tarima. En aquella época, mis experiencias sobre el escenario fueron en el Teatro Argentino cuando pidieron estudiantes de cuarto año para una opereta de Franz Schubert. Nos mandaron y yo hacía de un farolero que entraba, encendía las luces y se iba. (*Ríe.*) Pero ahí tuve la experiencia de estar en el escenario.

Uno no se da cuenta -no sé si les pasa a todos- pero el escenario es un espacio mágico. Cuando entré ahí no quería salir. (*Ríe.*) Vos entrás al escenario, que es altísimo, y es como un espacio sin límite pero que, a la vez, está limitado. Y el piso se siente diferente a lo que se siente en todos lados porque es madera pero es hueco. Por eso a mí mucho no me gustan los escenarios de cemento. El piso es frío, duro, y el sonido es distinto. Vos no escuchás al público. El ruido tiene que ser muy alevoso para que te llegue, de modo que estás ahí como en un capullo. Estoy hablando del escenario a la italiana. Eso fue lo que me atrapó. Después, vos te das cuenta -o por lo menos a mí me pasó- que a ese espacio, a ese capullo, lo podés llevar a todas partes porque está en vos; pero en ese momento, entrás ahí y es como que tus sentidos cambian, se extienden, se expanden. Y después, está el momento del público. Vos no escuchás al público pero la energía te llega. Si el público está mal, te empezás a poner mal. Entre el público y el actor hay una lucha permanente a veces; otras veces se llevan re bien. Pero a veces hay una lucha, sobre todo si hay obras conflictivas; hay como una especie de rechazo del público y eso al actor lo jode en su trabajo, y tiene que reforzarse mucho.

Y en cuanto al Teatro del Bajo, a veces yo veo las fotos en las que se ve al público y el público nos adoraba. Era un público muy bueno pero yo creo que eso era porque ellos veían todo nuestro compromiso en todo lo

que hacíamos. Por ejemplo la crítica realizada por Betty Sciutto desde el Diario *Río Negro* siempre nos apoyó. Y en Gral. Roca estaba Clara Vouillat. Eran las dos críticas del Diario. La crítica de teatro era la de Roca. Todavía conservo algunas fotos y críticas¹⁴.

A mí, lo que me gustó mucho de toda la experiencia del Teatro del Bajo fue la novedad, el meternos con cosas que nadie había hecho antes. Incluso, creo que las cosas que se hicieron en *Trescientos millones*, por ejemplo, con el escenario vertical, no se había hecho en ningún lugar en la Argentina. Nosotros trabajábamos con caños altos, y después empezaron a salir obras que utilizaban mucho las estructuras de albañilería. Yo me acuerdo de que Salvador me mandó una vez una foto de un diario de una puesta, no sé de dónde, con los caños en vertical. Y me dijo: “Mirá, mirá si no hicimos escuela”. (*Rie.*) Por mi formación [Beto es arquitecto.] siempre vi las puestas espacialmente. Es una ventaja poder imaginarme espacialmente cómo va a quedar la obra, de eso soy consciente.

Y sí, la estética del Teatro del Bajo salió de haber elegido ese lugar específicamente [Un galpón en la calle Misiones 234, actual El Arrimadero.]. Al lugar lo conseguí yo. Pasaba todos los días por esa cuadra y veía la pared de afuera y me alucinaba. Pero esto, bastante antes de que fuéramos ahí. ¿Viste lo que es El Arrimadero ahora? Bueno, ese espacio que tiene de escenario ahora, eso era todo. El espacio cerrado tendría 10x10 pero el escenario tomaba 5x5. El escenario estaba a nivel de piso -y bajo piso- y después, con las estructuras hacia arriba, para *Trescientos millones* (1982). La segunda fue *Heroica*, entonces ya nos expandimos (1983). Construimos otra pared, porque el terreno era de 15x25 aproximadamente.

Pero antes del Teatro del Bajo, cuando pasaba por ahí espí varias veces aquel lugar. Estaba lleno de yuyos y veía que había un techo y columnas, pero no había paredes. Las columnas eran de ladrillos viejos. Eran pilares. Cuando entramos estaba lleno de cajones de fruta, todo muy viejo. Lo primero que hicimos fue sacar los yuyos y apilar los cajones de fruta para cerrar el ámbito. Después compramos ladrillos e hicimos la pared. Hicimos baños porque tampoco había. Y trabajamos ahí.

Ya para el segundo año (1983), ampliamos hasta unos 150 metros cuadrados, que es todo lo que hoy es El Arrimadero. La parte de adelante tenía un *hall* de entrada -al revés de lo que está ahora- y el resto era la sala. Y a la sala le hicimos una tarimita alrededor para poder tener las sillas en dos niveles, para que se viera mejor.

Y entre *Heroica e Historias (...)* (1983), lo que tenían de diferente, una, era el escenario sin extender y el piso estaba forrado con bolsas de arpillera llenas de aserrín. Entonces, cuando caminaban los actores, era como caminar en la tierra, un poco porque se levantaba el polvo del aserrín pero, aparte, porque era como tierra, se hundían o no según cómo se movieran. Y el día que llovió, la gente ponía los pies arriba de las bolsas. Fue muy interesante.

Una vez -me acuerdo- yo hacía luces en *Heroica*. Arriba habíamos hecho la cabina de luces, arriba del *hall* de entrada que se abría a la sala. No tenía paredes, era una plataforma. Y yo veía hacia un costado la puerta de entrada al teatro. En un momento en que estábamos con todas las luces apagadas y una luz azul en el escenario, se abrieron las puertas y entró un linyera que habíamos visto mil veces en los alrededores. Miró todo, hizo una cosa así (*Hace la señal de la cruz.*) y salió. A mí me impactó. Qué fuerza de cosa mística vio ahí adentro. ¿Se creyó que era una iglesia? ¡Qué bárbaro! Esas son cosas lindas que no todo el mundo puede experimentar. Es estar en ese momento y celebrar juntos. Y de alguna manera lo que pasó con el Teatro del Bajo fue eso, estar en el tiempo y en el lugar indicado.

Y hoy el teatro de Neuquén tiene mucho de eso. Hay como una efervescencia. Y eso está en los teatristas, y los acompaña el público porque si no, no pasaría esto. Es lo mismo que pasó con el Teatro del Bajo que traía un montón de cosas que la gente ya estaba esperando, que ya quería ver. Para mí fue eso.

Y ahora se nota eso también. Hay autores locales. En aquel momento no había, pero fijate vos que buscamos obras que dijeran algo que queríamos, ya sea a través de la estética o a través del pensar. Y ahora, gracias a Dios, hay autores, hay actores, hay directores. Entonces es muy lindo.

¿Y los críticos...? Pero bueno, ya llegarán. (*Ríe.*) En la crítica no hay gente formada. Los críticos siguen repitiendo las mismas cosas. Yo leía los otros días los comentarios sobre las obras de Sebastián Fanello y de Gustavo Lioy: “Una obra bárbara”. “Hay que ir a verla”. (*Ríe.*) Pero eso no es “crítica”. No hay un análisis de la obra, como yo le escribí a Fanello en *Al pie de la teta* (2013)¹⁵. Veo que hay ahí un despojamiento del escenario, de las cosas, del trabajo pero, a la vez, es muy barroco todo. Hay como una especie de contrapunto. Y lo único que yo criticaría es la relación entre el actor y el público que, para mí, no estaba bien resuelta. ¡No

puede ser que haya gente que no vea nada! Aunque se siguió la obra a través de la voz, a través del trabajo del texto. Porque lo que dice la obra es tan fuerte que era suficiente con la voz de los actores. Se veía por ahí cuando se pararon e hicieron algo, pero estaban casi todo el tiempo sentados en un sillón. Entonces, o escuchabas o te ibas o te aburrías.

No, el actual es un momento muy rico en el teatro de Neuquén. Yo te decía, hay actrices muy buenas. Yo vi a la sobrina de Olga Corral. ¿Cómo se llama? No me puedo acordar, pero es un monstruo. Esa mujer es un monstruo, una actriz impresionante. Está en El Arrimadero. Es la protagonista de *Cómo es posible que te quiera tanto* (2013) Es Mariana Corral. Muy buena actriz, muy flexible aparte. Bueno, pero son casi todas buenas actrices.

Bueno ¿cortamos? (*Ríe.*) Me encantó hablar tanto...! (*Y a pesar de haber anticipado el final, Beto continuó.*)

Yo me llevé muchas sorpresas cuando llegué a Neuquén, porque no encontré nada de teatro pero empecé a descubrir otras cosas. Primero, me enteré de que había existido el conjunto vocacional Amancay, porque adonde funcionaba la Escuela [En la Conrado Villegas] había unas fotos en el *hall* de entrada, de los espectáculos que se habían hecho. Estaban presentados tipo cuadro. Y después me enteré de Alicia Pifarré, de su desaparición¹⁶. Hablando de eso, se está haciendo un libro sobre cuentos de las provincias argentinas. A mí me seleccionaron dos cuentos. También Lilí Muñoz está seleccionada. Uno de los cuentos que me seleccionaron, es cómico, *El hotel de doña Cándida*. Y el otro se titula *Las manos de Alicia*, que escribí sobre Alicia Pifarré. Lástima que tenía que ser un cuento de una carilla, tuve que ir sacando, sacando porque las manos de Alicia me daban para mucho más. Yo no la conocí. Cuando llegué a Neuquén ella ya había desaparecido. Me enteré de Alicia Pifarré por el nombre de la sala donde Raúl Toscani hizo *Nena... (...)*. A esa sala le pusieron “Alicia Pifarré por la Vida”. Después, en un asado de TENEAS, hace poco, Alicia Villaverde, que había sido compañera de aquella, contó que cuando estaban en Bahía Blanca, detenidas, en la Escuelita, se enteró de que la iban a soltar, y ahí dijo una frase que me quedó grabada: “Y Alicia vino y estaba con las manos así”. (*Grafica.*) Y Alicia Villaverde dice que, ya liberada, iba muchas veces caminando por la ciudad y esperaba que Alicia Pifarré doblara la esquina. La veía en todos lados. “Yo creía que se había salvado también, como me había salvado yo” -dice. Y me quedó grabado

eso, que ella estaba con las manos así porque se habían ensañado con sus manos. Digo, qué horror ¿no? ¡Qué cosa terrible!¹⁷

Y después de Amancay, el Teatro Lope de Vega, el Teatro del Bajo y no había mucho más. Lo que no sé es en el interior. En Zapala, seguro que sí. Lo que pasa es que no había difusión. Viste que acá nadie me sabía decir dónde se hacía teatro. Por eso fui a la Escuela de Bellas Artes, a preguntar. Es que justo coincidió con el tema de la Dictadura.

Después me empecé a enterar de que Neuquén tenía una tradición teatral muy rica. Bueno, el teatro neuquino nació allá en Chos Malal, a fines del siglo XIX...

NOTAS

¹ Entrevista realizada el 18 de junio de 2013: tiempo de grabación 4 hs. Los datos entre paréntesis, corchetes y en notas al pie fueron agregados por la entrevistadora, M. Garrido.

² Más datos en “Dramaturgias de Neuquén”, en el blog de *Voces en escena*: <https://docs.google.com/document/d/1koYqoyqZViiPWXEczRCVgAfNsD1wU71kQKv521un6E/edit?pli=1>.

³ Se trata de la Escuela Estudio, durante el período 1977-1985. Más datos en <http://grupo-sbornia.blogspot.com.ar/p/quienes-somos.html>.

⁴ La obra surgió en el ámbito de la Escuela de Bellas Artes. Fue estrenada en 1981.

Ya en 1980, “Beto” Mansilla había iniciado su experiencia en la dirección teatral con la adaptación de *El principito* de Antoine de Saint Exupéry, en el marco del Grupo de Extensión de la Escuela a cargo de Héctor Falabella.

En 1982, dirigió al grupo del Teatro del Bajo en *En el andén* de Ernesto Frers. Una de sus últimas intervenciones en la escena fue en *La Pasto Verde* (2012), donde se ocupó de la escenografía. Fue el trabajo final de los alumnos del taller de Dirección y Puesta en Escena, coordinado por “Beto” desde fines de 2011 en la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén.

⁵ *Las historias para ser contadas* surgió en la escena neuquina precisamente en el año de “Los bastones largos”, 1966, con los jóvenes del Conjunto Vocacional El Grillo y la dirección de Alicia Fernández Rego. Al año siguiente, fueron elegidos en la Selección Provincial y elogiados en la Muestra Nacional de Teatro del Interior del País, en Buenos Aires. En esa oportunidad, “Dragún expresó que era una de las mejores puestas que había visto”. Con esa obra, entre otras, El Grillo emprendió una gira latinoamericana en 1968. Y en 1970, la Comedia Neuquina dirigida por A. Fernández Rego puso otra obra de O. Dragún, *El amasijo*. Más datos en Garrido, M. (Dir.) 2012. *Actas de las III Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén (En homenaje a Alicia Fernández Rego)*. Neuquén: Educo, p. 24.

⁶ Esta fue una producción en codirección con Fernando Aragón.

⁷ La puesta en escena fue en la sala teatral El Arrimadero, precisamente en el mismo lugar donde estuviera el Teatro del Bajo.

⁸ Con la dirección de Carlos Argento, el elenco es de Río Negro.

⁹ Fue dirigida por Cristina Mancilla, Marité Martínez y Walter Ayala.

¹⁰ Se trata de una creación colectiva de GrupoLiendre y Súper Trapos Rock, con la dirección de Raúl Toscani. En la cronología de sus propuestas escénicas señalamos:

1984: *De plaza en plaza, una manera de comunicarnos* (adaptación de *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún) con el grupo del Teatro del Bajo.

1985: *Historia de dragones* (adaptación de *La clave encantada* de Carlos Gorostiza) con GrupoLiendre.

1986: *Idem*. Y ese mismo año: *¿Quién dijo que todo está perdido?*, con GrupoLiendre.

1988: *A caballo regalau...*, con el grupo CREA.

1990: *Nena... (...)*, con GrupoLiendre y Súper Trapos Rock.

1991: *Xircus, zona Pánika*, creación colectiva, con el grupo CREA.

1998: *Hoy se comen al flaco*, creación colectiva, teatro callejero, con grupo CREA, en el Encuentro Provincial de Teatro en Zapala, sobre la obra de Osvaldo Dragún.

1999: *Insignificancias*, creación colectiva, con el grupo H.D.P. (Hijos de la Pavota), en el Festival Provincial de Teatro.

2004: *Classik*, obra colectiva de circoteatro, con los grupos Galera-Cirken, de Buenos Aires y la Komuna Teatral de Neuquén.

2005: *Vivencia y Fantasía*, con la Compañía Galera Kirken.

¹¹ Entre las producciones de Cecilia Arcucci se registra:

1998: *El doble asesinato de la calle Morgue*, adaptación de un cuento de Edgar Allan Poe, codirección con Marcela Cánepa, en el Encuentro Provincial de Teatro en Zapala.

1999: *Idem*, en el Festival Provincial de Teatro.

2005: *Venecia de Jorge Accame*, en teatro El Lugar, codirección con Marcela Cánepa.

2008-2011: *¡Estalla, silencio!* dramaturgia y dirección de C. Arcucci, teatro de calle, con el grupo Ramo del Aire.

2012-2013: *Tan brutas* de Fabián Golpe, con el elenco Medibacha, en co-dirección con Valeria Fernández.

¹² Esta creación colectiva del Teatro del Bajo, en 1986 se presentó en el Segundo Festival Provincial de Teatro de Neuquén, en Zapala. Y al año siguiente, en otras ciudades de la provincia.

Ya en 1985, había dirigido al Teatro del Bajo en *Andanzas de Juan el Zorro* (adaptación de *Los casos de Juan* de Bernardo Canal Feijoó). En el 2001, en el Primer Encuentro Nacional de Teatro de Humor en Zapala, dirigió *La gota que horada la piedra* de Cristina Merelli, con el Grupo Herejía.

¹³ Se trata de una adaptación de Alejandro Finzi en base a textos de Charles Baudelaire. Con la dirección de Fernando Aragón, Cecilia Arcucci y Daniel Costanza, fue estrenada en el Campus musical de San Carlos de Bariloche, con el Ensamble de Opera de Calle, y presentada luego en Neuquén.

Una primera versión de esta obra había sido puesta en Neuquén en 1987, en el marco de la Primera Semana Nacional e Internacional de Teatro de Calle, organizada por CREA, por el Conjunto teatral Tascabile, de Milán.

Y entre otras producciones de F. Aragón figuran las siguientes:

1985: *Trabajo pesado*, codirección con Víctor Mayol, con el Teatro del Bajo.

1986: *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, codirección con Víctor Mayol.

1990: *La pequeña Mahagonny, songspiel* de Bertolt Brecht y Kurt Weill, con la dirección musical de Daniel Costanza y la dirección general de Fernando Aragón.

1993: *Niño de la noche*, con el grupo Después de Todo, se presentó en el Encuentro Provincial de Teatro.

1995: *Kitsch machine, variété*, con el grupo de teatro El Arrimadero que ese año creó la Asociación Cultural del mismo nombre.

1999: *Ciberia*, creación colectiva en base a textos de Daniel Veronese, Samuel Beckett y Fernando Pessoa, en Zapala, con el grupo Después de Todo, en el Festival Provincial de Teatro.

-----: *Unos viajeros se mueren* de Daniel Veronese, con el grupo Kitsch Machine, en Zapala, Fiesta Provincial del Teatro.

2001: *Postales argentinas* de Ricardo Bartís, con el Teatrito de los Globos Rojos.

2002: *La noche devora a sus hijos* (versión de *La larga noche* de Daniel Veronese), estreno nacional, con el grupo Después de Todo, seleccionada en la Fiesta Provincial de Teatro.

2003: *Beber sal*, creación colectiva, con el grupo Humo Negro de San Martín de los Andes, en el IV FETSMA (Festival Estival de San Martín de los Andes), y en el Encuentro Provincial de Teatro.

2004: *Miradas que matan*, creación colectiva, con el grupo Araca la Barda.

2005: *Idem*.

¹⁴ Más datos en Fanese, Griselda (2012). "De militantes culturales y sueños colectivos. El Teatro del Bajo y el diario Río Negro (Neuquén 1982-1983)". *Anclajes*, vol. 16, nro. 2. Santa Rosa.

¹⁵ Más datos en:

<http://www.8300.com.ar/2013/06/19/al-pie-de-la-teta-se-va-de-gira/>.

<http://www.8300.com.ar/2013/05/11/al-pie-de-la-teta-una-obra-sobre-abortos-y-acompanamientos/>.

<http://www.8300.com.ar/2013/05/27/la-realidad-del-aborto-al-pie-de-la-teta/>.

¹⁶ Alicia Pifarré había formado parte del Grupo El Grillo dirigido por Alicia Fernández Rego. Luego, a partir de 1970, se incorporó al reciente grupo Génesis, integrado por Alicia Villaverde, Horacio Sánchez, Luis Arroyo, Horacio Espíndola, con la dirección de Domingo Lo Giúdice. Pusieron *La vaca blanca* de Roberto Espina, espectáculo invitado al Primer Festival Latinoamericano/IV Festival Chicano de Teatro, México, 1973. (Garrido, 2012: 26)

Más datos en

<http://www.mujerpatagonica.com.ar/index.php/actualidad/mujeres-lideres/biografia/326-alicia-pifarre-una-voz-que-no-se-apago-ante-la-injusticia>.

¹⁷ Entrevista a Alicia Villaverde (04/04/2009), en <http://www.pts.org.ar/Estaba-la-sensacion-de-que-se-iba-a-poder-que-no-estaba-tan-lejos>.

ENTRE EL DESAFÍO Y LA RESISTENCIA Entrevista a Luis Giustincich¹

“Uno desconoce lo que hay en el interior y lo que se puede hacer en el interior”.

(Mayol, 1984)

Luis Giustincich, actor, director y docente teatral. Ex vicerrector de la Escuela Superior de Bellas Artes. Actual Presidente de TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados).

Su itinerario profesional se inició en Villa Regina (Río Negro) como espectador de “Los de la mesa diez” de Osvaldo Dragún. De ahí en más, atravesando la cuarta pared continuó su experiencia como actor y director en propuestas escénicas de los grupos: Teatro del Bajo, La Varilla, Herejía, Río Vivo, entre otros.

En su espontáneo acto de habla se permite el juego del libre ejercicio de la memoria, particularmente de aquella que fluye entre rupturas y continuidades en permanente tensión en la praxis teatral del Alto Valle. Y en su “volver a traer desde muy lejos las imágenes” nos hace su contribución, en memoria de Víctor Mayol:

(Ríe.) Me puse a pensar, pero no sé si me va a ser fácil. Pero, bueno, voy a tratar de ir hilando las cosas como me las acuerde. Porque en realidad fueron tantas las que viví con Víctor, yo especialmente porque conviví con él casi un año, en la misma casa. O sea que mi relación con Víctor fue un poco más allá de lo meramente profesional, si bien esa cuestión muchas veces era elemento de conflicto. Es más, muchas veces pactamos no discutir en el lugar donde vivíamos, pero era imposible. (Ríe.) Era imposible porque cuando volvíamos del ensayo como a la una de la mañana, y ya eran las tres o cuatro, y vino de por medio, terminábamos discutiendo. Y eso también tenía que ver con la idiosincrasia de Víctor. Su forma de vínculo pasaba por sentar algún tipo de elemento de discusión. Es decir, era su forma de vincularse. Pero bueno, en principio no puedo hablar de él si no hablo de su vínculo con el Teatro del Bajo. (Pausa.)

El Teatro del Bajo llegó a una instancia después de los proyectos que se desarrollaron con la contratación de Salvador Amore. Él había venido por una asistencia técnica de la Asociación Argentina de Actores. El programa se desarrollaba tanto en Gral. Roca (Río Negro) como en Neuquén, sus dos polos de trabajo. Después de esa experiencia, junto con

otra con Carlos Thiel² -también por la Asociación Argentina de Actores-, el Teatro del Bajo se replanteó una forma de trabajo más profesional. Y el concepto de profesionalismo que se manejaba, se entendía como una cuasi dedicación exclusiva al teatro. “Hacés teatro o estás cuando te sobra el tiempo como ‘pequeño burgués’”, cosa que no me voy a olvidar jamás porque es una frase que a mí se me adjudicó durante mucho tiempo, por compañeros con los que hoy en día seguimos transitando juntos. (Rie.) Este tipo de situaciones era motivo de reuniones interminables de la Cooperativa [El Establo] donde se ponía a sus integrantes entre la espada y la pared, o sea: “¡Decidite!” Era así.

Entonces, en función de la experiencia con Salvador, que había sido no mala pero traumática en muchos de los aspectos que tenían que ver con la cuestión de que la gente tenía problemas de puntualidad, problemas de asistencia a los ensayos etc. etc., se buscaba el hecho de que se sume un grado de compromiso mayor para con la actividad, para con la producción y para con el hacer de la Cooperativa, en función de poder sostener ese tipo de trabajo y poder ser consecuentes con los postulados de conformación de esa Cooperativa de Trabajo Artístico.

En ese momento se planteó el hecho de que nosotros no podíamos volver a encarar la experiencia de contratar temporalmente a un director, para una puesta. Primero, por lo oneroso que era -me acuerdo de que a Salvador le pagamos en dólares el *caché*- y era mucho: 3.500 dólares. Conseguíamos juntar la plata pero era mucha plata. Y segundo, porque a los efectos de la capacitación y el perfeccionamiento, que era lo que se buscaba, necesitábamos tener una continuidad en la tarea, que no sea de uno o tres meses y que luego el director vuele y deje un asistente. Eso no nos servía. Entonces surgió la propuesta de buscar un director que acceda al enunciado de nuestro proyecto, es decir, disciplinarnos en función de la profesión.

El término “disciplinarnos” -ahora que lo analizo- tenía que ver con un grado de rigurosidad que si bien no era equiparable con “ser riguroso” y “sufrir”, muchas veces la rigurosidad -para algunos- pasaba por un grado de sufrimiento. O sea, esa disciplina tenía que ver con “ser respetuoso del cumplimiento de los horarios de trabajo”, tanto de entrenamiento como de producción. Entonces se hizo un volante y un afiche pidiendo un director en la Asociación Argentina de Actores, en Buenos Aires. Surgieron dos propuestas, dos directores interesados. Uno fue Omar Pacheco que había estado radicado en Estados Unidos y se estaba mudando. Y el otro,

Víctor Mayol que en ese momento estaba en el tope en Buenos Aires, porque había sido Ternado para el Premio Molière con la obra *Vincent y los cuervos* de “Pacho” O’Donnell (1983).

Cuando recibimos la noticia de que había dos propuestas, viajamos a Buenos Aires. No sé si conmigo viajó Mary Rufino y “Mariloli” [María Dolores] Duarte, o Mariloli Duarte y Cecilia Arcucci. Fuimos a ver a Pacheco a un departamento que estaba totalmente vacío. Había dos cajones de fruta embalados con libros. Nos atendió ahí, sentados en cajones de manzanas. Le contamos el proyecto, quiénes éramos etc. etc. Le interó muchísimo pero teníamos que esperar que él se establezca en Buenos Aires. Y la otra entrevista fue con Víctor. Nos juntamos en un café, luego fuimos a su casa y ahí estuvimos hablando mucho. Y lo que nos propuso, en principio, fue hacer un estudio de campo: venir a Neuquén en una semana de enero -recuerdo que coincidió con su cumpleaños (04 de enero)- siete días con toda la gente del Teatro del Bajo. De hecho, el Teatro del Bajo tenía los actores que habían participado de toda la producción de *Salvador Amore*, más un grupo de alumnos del taller que en ese momento coordinaba “Beto” [Dagoberto] Mansilla y Cecilia Arcucci.

Bueno, en Buenos Aires, me quedé dos días en la casa de Víctor que vivía con su mujer, una coreógrafa. Me acuerdo de que no me habituaba porque tenían todo un ceremonial a la mañana. Era una casa antigua con una especie de galería con ventanas, en un primer piso. Mucha luz entraba. Había todo un ceremonial entre que se preparaban el café y leían los diarios de Buenos Aires. Y, en realidad, si me preguntás porqué me quedé dos días en su casa, no sé. Es decir, sí, por supuesto que fue una invitación de Víctor. Me acuerdo de que tenía una biblioteca de libros, inmensa... La relación con su mujer no era muy buena; había veces que discutían habiendo alguien de afuera. Digo yo: “Las discusiones podían ser mucho más reservadas”. (*Ríe.*) Yo no me encontraba pero para mí era una experiencia enorme aunque tampoco tomaba la dimensión de quién era Víctor Mayol en Buenos Aires.

Un día fuimos a un café al paso en la calle Corrientes, en una esquina. No me lo olvido más: estaba Ulises Dumont. Entonces Víctor lo saludó y me lo presentó. Para mí era tocar el cielo con las manos. Fue muy fuerte verlo así, cara a cara. Después Víctor me contó de dónde le venían las cicatrices que tenía en el rostro: había tenido un accidente, lo había atropellado un colectivo. Ya ahí ¿viste? empezás a formarte una idea por más allá del actor o de lo que yo había visto de él. También hemos visto

otras personalidades del ambiente artístico. Y en ese café, Víctor empezó a delinear el proyecto. De hecho yo traje un preproyecto manuscrito y, *a posteriori*, él iba a mandar el proyecto. Y sí, concertamos su venida.

Cuando vino en febrero, hizo una especie de entrenamiento con una serie de ejercicios, y dio el puntapié inicial de algo que después fue un elemento de debate muy grande, y por mucho tiempo, en el Teatro del Bajo. Y fue por un término que dijo, cuando dio el veredicto a todos los trabajos: “Hay dos niveles. Podría hablarse de un Grupo 1 y un Grupo 2”. Ese “Grupo 1” y “Grupo 2” fue, hasta la muerte del Teatro del Bajo, la cuña. Por supuesto que él lo explicó cuando dio la devolución, porque éramos más de veinte los que estábamos entrenando. Yo vagamente me estoy acordando de lo que decía:

Bueno, hay gente que tiene un nivel de formación o una capacidad. Y otra, que tiene un potencial que todavía no ha explotado. Y otra, más abajo. (Mayol, 1984)

Esa devolución marcó algunas cuestiones que lesionaron muchísimo a algunas personas. El caso de Florencia Cresto fue uno. Florencia es una directora que está trabajando en Buenos Aires, en Ciudad Evita, desde hace años. Hizo trabajos en Neuquén, con el Barrio Don Bosco II, en la época del “teatro de base” -no sé si te acordás- en el '85/86. Ella montó un trabajo que hablaba de un padecimiento del barrio, que tenía que ver con el alcoholismo sobre todo en los adolescentes, e hizo una obra que se llamó *Detrás de la botella*, que fue toda una producción dramática y artística de la gente del Barrio (1985). La obra tuvo buena acogida: más allá de si eran buenas o no las interpretaciones; como acontecimiento fue muy importante³.

Bueno, el caso de Florencia lo digo porque fue a Florencia a la que Mayol le dijo: “Vos te tenés que dedicar a otra cosa. Vos no podés ser actriz”. Florencia tenía un problema muy grave de nódulos en la garganta. (*Imita su habla.*) Y en realidad, esto ya se lo había anticipado Salvador Amore en la puesta de *Heroica* cuando le dio el rol de la rapsoda, que era la que hacía una especie de relato pero trabajaba mucho con un bombo y en el medio de pam, pam, pam tiraba lo que había terminado de suceder y anticipaba lo que venía, como para enganchar la escena siguiente. Y ahí Mayol fue tajante: “Vos, con esa voz, no podés trabajar”. Florencia rompió en llanto, lo odió, se generó todo un conflicto pero que a la larga, digo:

“¡Que buen favor le hizo!” porque Florencia se dedicó a algo en lo que hoy se destaca. Ella trajo *Pintando a Berni* en el 2009⁴.

Bueno, digo estas cosas porque, para mí, Mayol hizo como punta en función de algo que no se le ocurrió a él sino que lo demandábamos nosotros. Sí, nosotros fuimos a buscar un tipo para jodernos la vida. No vino alguien caído del cielo. ¡No! Buscamos al tipo que queríamos que nos joda la vida. “Jodernos la vida” era ponernos coto en un montón de cuestiones, en un montón de vicios en la idiosincrasia de lo que era hacer teatro en aquella época, vicios que tenían que ver con esta historia de: “Bueno, me dispongo a hacerlo si me permite el tiempo, si tengo un par de horas”. Porque la implicancia que se demandaba desde el punto de vista de la conformación del grupo como Cooperativa, era otra. Es decir, había que estar, porque cuando no se estaba haciendo el entrenamiento, se trabajaba sobre un espectáculo específico, o había que estar para sostener la infraestructura de la Cooperativa que era la que bancaba lo que se hacía en el escenario. ¿Me explico? Había algo que tenía que sostenerse y ese sostenerse tenía que ver también con una acción política muy grande de la Cooperativa. Aparte de que era una época en que recién se empezaban a decir con menos temores algunas cuestiones.

Mayol presenta el proyecto y el proyecto de Mayol era... (*Pausa.*) Me acuerdo de que cuando presentó el proyecto yo estaba ocupando el cargo de tesorero de la Cooperativa. Yo tenía muy poco tiempo en la Cooperativa, es decir, a partir del segundo año en que estuvo Salvador - porque no estuve en *Trescientos millones* (1982). Cuando pusieron *Trescientos millones* yo estaba estudiando en la Escuela de Bellas Artes, junto con Dardo Sánchez. A Cecilia Arcucci la tenía de profesora, a Beto Mansilla también. Y cuando me invitaron a formar parte de la Cooperativa, con diez personas, y había que poner un capital inicial, yo económicamente no lo tenía; aparte, trabajaba *full time* en Arcor, de viajante, y no podía estar. Entonces, mi entrada al Teatro del Bajo fue en el segundo año de Salvador Amore, cuando se lo contrata para hacer *Heroica e Historias para ser contadas* (1983). Así que era relativamente nuevo, tenía casi dos años de trabajo en la Cooperativa y me integré en la Comisión directiva que en ese año presidía, no sé si Beto o Raúl Toscani. Yo la integraba como tesorero.

Digo esto porque me acuerdo de que el proyecto de Mayol significaba no solamente su trabajo sino que implicaba el trabajo de otros profesionales que él rescataba en función del trabajo que había hecho en

Buenos Aires con un equipo de gente. Y los transportaba acá -y me anticipo a algo que tuvo que ver con una confesión que hace Víctor *a posteriori*:- “Quería recuperar la historia del grupo de Teatro de la Libertad”, el grupo al que había pertenecido junto a Enrique Dacal, Santiago Elder, Eduardo Segal, Hugo Grandi... Es decir que en el Teatro del Bajo él vio un potencial para continuar su experiencia con el Teatro de la Libertad. De hecho, en la publicación de una entrevista que le hacen en Buenos Aires, él lo da a conocer, diciendo que: “Uno desconoce lo que hay en el interior y lo que se puede hacer en el interior”. Como diciendo acá -en Buenos Aires- tenemos como anteojeas, no vemos más de lo que tenemos alrededor, y se desconoce el potencial que hay en el interior.

Entonces, él nos presenta un proyecto que incluía una especie de transición entre su estada acá y sus compromisos laborales en Buenos Aires, porque no hizo un corte drástico. Yo a esto lo puedo ver ahora. En ese momento no me daba cuenta porque yo cotejaba lo que él nos pedía de honorarios con lo que yo ganaba de docente en un cargo en la escuela primaria. (*Ríe.*) ¡Qué se yo! Eran cinco veces lo que yo ganaba. Y si a eso lo proyectaba en lo que nos salía todo el proyecto, me daba igual a diez Fiat 600 cero km: uno para cada uno de los integrantes de la comisión. (*Ríe.*) Esa era la plata que salía el proyecto: más de 800 mil pesos argentinos. Yo no sé si tengo los libros de cuentas. (*Ríe.*) Y dentro de ese proyecto estaban los profesionales que venían con él, que tenían una programación cada quince días. Mayol estaba quince días y se iba, y venía otro que hacía un entrenamiento específico, es decir, por ejemplo, Enrique Dacal, en entrenamiento expresivo. Ante cada venida de Enrique, volvía Mayol a Buenos Aires para ir cerrando algunas cuestiones. Mayol tenía su padre, ya mayor, que tenía una camisería. Víctor me regalaba unas camisas bellísimas. Hay una en la Escuela de Bellas Artes, todavía están los retazos dando vueltas. Yo, cada vez que la veo, me digo: “Y ahora la están usando de trapo. Pensar que a esa camisa me la trajo de regalo, Víctor”. O pantalones Christian Dior. ¿Entendés? (*Ríe.*) Porque Víctor se vestía bien.

Bien, había dicho que en entrenamiento expresivo, venía Enrique Dacal; en maquillaje, Hugo Grandi; en escenografía y vestuario, Santiago Elder; en musicalización para actores, Eduardo Segal; y en técnica vocal, Fany Limanski, pero fue la única que no pudo venir -por cuestiones contractuales o laborales, nunca supimos y nunca se pudo cubrir esta cuestión de la voz. Y ya te digo: tenía Dacal el desarrollo de un programa que abarcó unos seis meses. Y Víctor tenía que ver con el entrenamiento

actoral. Él se abocaba al trabajo del actor. “La metodología del trabajo del actor”, creo que era el título en la metodología de trabajo de Víctor.

Entrenamiento expresivo nos daba E. Dacal. Pero ese entrenamiento no tenía que ver específicamente con lo que se estaba haciendo desde el punto de vista del proyecto artístico, sino que era otro. Aquel era el proyecto de capacitación. Y el proyecto de formación artística tenía que ver con la necesidad del teatro de seguir poniendo obras. Por eso, en ese *impasse* de la venida de Víctor, nosotros montamos un espectáculo para niños, *¿Alguien sabe qué hora es?* de Adela Vettier y Nela Grisolia (1984). Lo dirigió Alicia Figueira de Murphy. Allí trabaja Raúl Toscani, Julio Cortés, Mariloli Duarte, Marita Badillo, Mariana Tuñón -en reemplazo de Mary Rufino- y yo (1984). Ese fue el elenco. Y ahora, mirando a la distancia... (*Ríe.*), pero tuvo un éxito de la puta madre. Y cuando vino Mayol nos absorbió y Alicia Murphy se enojó muchísimo porque (*Imitándola.*): “¡Claro, viene el director, de afuera, y nos desterró mal!” Y ya no teníamos la libertad para hacer funciones, viajar, hacer giras con esa obra que había tenido un éxito muy grande.

Al día de hoy, niñitos de esa época se acuerdan de mí haciendo El Reloj Tic Tac. Yo veo la foto y... (*Ríe.*) “¡Cómo podíamos decir esto!” Pero era impresionante cómo se enganchaban los pibes. Es más, a mí me llamaron de Canal 7 para hacer el *spot* de las 10 de la noche, para que los chicos se vayan a dormir con el personaje, pero Alicia no me autorizó. El Reloj había pegado tanto, pero era una caja de lavarropas pintada de naranja, con un agujero a cada lado por donde yo sacaba las manos, con calzas negras y un gorrito de lana colorado. ¡No, no, no! (*Ríe señalando su pecho.*) Y acá, un reloj con las agujas. (*Sigue riendo.*) ¡Era horrible! Y la escenografía era toda de bastidores duros. Empapeladas las paredes, ventanas, todo. Después, para la gira, hicimos una estructura con cañitos de luz, tipo biombo. Hicimos plata con esa obra. Hicimos plata en esa época. Nos alcanzaba para tomar más que un café con leche. Esa era la comparación que hacíamos: “Mientras saquemos para el café con leche después de las funciones, está todo bien”. Nos descontaban de esto, nos descontaban del otro, pagábamos a la Cooperativa, y sacábamos dos mangos y nos íbamos a tomar café con leche a donde estaba la Terminal, en la calle Mitre, y éramos Gardel.

Bueno, el proyecto de Mayol tenía que ver con ese desarrollo. Y en cuanto a las propuestas teatrales, en realidad no las hizo de entrada sino que, una vez que se aprobó el proyecto, hizo la adaptación de *El adfesio*

del Rafael Alberti, que fue *La celebración*. Este fue el primer trabajo artístico, paralelo con el entrenamiento actoral (1984).

Y en otras cuestiones, que no tienen que ver con lo artístico sino con lo contractual, Víctor puso como condicionamiento vivir en un lugar a no más de seis/siete cuabras del centro. Bueno... (*Suspira.*) Ese fue un tema. Un departamento en la calle Chrestía y Carlos H. Rodríguez. ¿Ubicás? Ahí vivía Beto Mansilla. El Beto se muda con un amigo y a su departamento lo acondicionamos. Y tenía que tener teléfono. ¡En esa época! Conseguir un teléfono era imposible. Bueno, tenía que tener teléfono, baño, una habitación, una cocinita y estar amueblado. Bueno, Cecilia Arcucci trajo parte de los muebles que tenía de cuando vivía en El Chocón: las mesitas decían HIDRONOR ¡Claro! (*Ríe.*) ¡Porque no podíamos comprar! Así que le amueblamos el departamento.

Y dentro de las condiciones también estaba el hecho de que él se movilizaba en taxi, así que estaba el costo de traslado o bien lo iban a buscar. Cobraba 25.000 pesos argentinos, más había que pagar el alquiler, el teléfono, la luz, el gas, y dos o cuatro pasajes de ida y vuelta en colectivo a Buenos Aires porque iba él y venía otro, dependían de las temporadas de trabajo. Y además, una lista de qué era lo que comía y había que comprarle. En esa época conseguir leche descremada no era fácil, conseguir queso descremado no era fácil, conseguir jamón serrano desgrasado no era fácil, los fideos de tal marca... (*Ríe.*) Era un quilombo para conseguirlo. Y como yo era el que arreglaba los números con él, a mí me hacía los reclamos. Y como yo me tenía que hacer cargo de las compras, le decía: “¡Pará, Víctor. No se consigue!” (*Imitándolo.*) “¡No, pero no puede ser! Entonces yo voy a traer los fideos de Buenos Aires y vos me tenés que dar la plata”. (*Ríe.*)

Cuento esto porque también tiene que ver con la empresa que se montó en función de sostener a un tipo con el compromiso de cuasi dos años, como fue el primer esbozo de proyecto a desarrollar. (*Con todo serio.*) En paralelo, nosotros hicimos toda una gestión desde lo político, con los Directores de Cultura de la provincia. En ese entonces estaba “Naldo” [Reinaldo] Labrín y demás. Les pedíamos que, en función de que el Teatro del Bajo, si bien tenía la exclusividad de estos profesionales, había un tiempo ocioso de estos profesionales que nosotros podíamos negociar para que sea extensivo a la comunidad en cuanto a formación, capacitación y demás. Les pedíamos que, a cambio, Cultura ponga un billete o nos den los albergues para hospedaje. Por eso digo yo: “Mayol

vivió conmigo”. Fue en la primera época, porque yo alquilaba un chalecito en la calle Juan B. Justo al fondo. Ahí vivía cuando estaba casado, pero me había divorciado y quedé solo. Había un dormitorio, lo acondicionamos. En principio él paró ahí un tiempo largo hasta que pudimos acondicionar el departamento de Beto. Y ahí mismo paraban los que venían: Enrique Dacal o Eduardo Segal. Bueno, a otros, les conseguimos hospedaje en otros lugares. Dependía de la persona. Teníamos que testear cómo era la persona: si se podía o no ofrecerle convivir en un lugar. Era circunstancial. En mi caso, yo laburaba a la mañana, es decir, no estaba.

Pero... (*Pausa.*) A ver ¿por dónde iba? (*Pausa.*) Ah, el Secretario de Estado de Cultura, en realidad nos dio vuelta la cara. Me acuerdo de una de las últimas reuniones, fuimos con Cecilia Arcucci al despacho de Labrín. Nos decía: “No”, y nosotros le decíamos: “Nada más que los albergues”. Y el tipo decía “No, no y no” y yo me atreví, muy jetón -como era pendejo-, y le dije:

No puedo entender que no sirvas ni siquiera para ser “funcionario”. Porque vos lo que tenés que ser es “funcionario”. Y para ser “funcionario” tenés que levantar un teléfono porque vos sos el Secretario de Cultura de la Provincia. Decí: “Necesito de tal fecha a tal fecha una semana...”. Y punto. Pero nos decís: “No”.

Ahí tuvimos un.... Porque no me reconocía a mí, desconocía a todo el mundo, siempre nos desconoció. Y sí que nos conocía, porque nosotros lo fuimos a buscar al aeropuerto cuando vino de Méjico. Lo trajimos del aeropuerto, al Teatro del Bajo, a comer empanadas a las 9 de la mañana, porque él quería conocernos, porque se había enterado de lo que estábamos haciendo cuando estaba en su exilio en Méjico. Pero así, como supo quiénes éramos, cuando fuimos a tener la primera reunión y le exigimos que lleve adelante lo que estaba en la plataforma de su partido, que era la creación de la Comedia Provincial, nos dijo: “Sí, se va a conformar cuando vengan los actores del exterior” refiriéndose a los que estaban exiliados: Darío Altomaro, Alicia Villaverde, Raúl “Rulo” Domínguez.... Y dio por tierra a cincuenta personas que estábamos ahí, que para él éramos (*Irónico.*) una mierda, no éramos actores. ¿Me explico? Y ahí empezamos a descubrir quién era. Y lo mismo nos pasó en el ámbito de la Secretaría de Cultura Municipal, con la gestión Hilda López. Ella había sido “socio adherente” del Teatro del Bajo hasta que asumió el cargo, entonces le pedimos que renuncie por una cuestión ética y de incompatibilidad de funciones. Digo, Hilda había sido “socio adherente” en

la época en que vino Osvaldo Dragún, porque nosotros trajimos a Dragún desde el exterior. Y, por supuesto, uno después dice:

Bueno, este es un interés muy específico y personal para sacar una tajada en función de que traíamos a un dramaturgo que había estado exiliado, y poníamos una obra que había sido censurada

Pero -digo- no era moco de pavo en el contexto del año '83. Bueno, mucha gente se arrimó en esa época al Teatro del Bajo y se hizo "socio adherente", para tener la posibilidad de estar cerca de una personalidad. Pero así como entraron se fueron. ¿No? Es así...

Y ahora voy a entrar en la propuesta de entrenamiento actoral de Mayol. Se entregaban certificados por ella, y tenía que ver con entrenamientos muy duros -también la propuesta de Enrique Dacal. Primero, desde el punto de vista disciplinario. Vos tenías que estar a las 6 hs. Si llegabas a las 6.02 hs. la puerta estaba cerrada con llave. Muchos mamamos eso. Es más, yo lo trasladé a la Escuela de Bellas Artes, hasta hace un tiempo porque después me di cuenta de que no servía para los efectos, que no tenía que ver con cerrar la puerta con llave. Esa era una exigencia que también nosotros habíamos impuesto porque teníamos un montón de gente que tenía siempre problemas: cuando no se le derramaba la leche se le hacía pis un chico, y no digo que eran mentiras pero entorpecía la tarea. Entonces, una vez que estábamos adentro, se cerraba la puerta con llaves. De hecho estábamos todos ya, con la ropa, empezando a hacer el precalentamiento y él cerraba la puerta con llaves y se metía las llaves en el bolsillo. Podías golpear y tirarla abajo, que no entrabas. Y no solo eso sino que se agudizó la cuestión cuando se empezó a aplicarse una multa -una multa en efectivo- que fue decidida por una reunión de la asamblea de la Cooperativa. Es decir, no solamente estabas suspendido por dos o tres días, por lo que es muy probable que pierdas el papel que se te otorgó en la obra, sino que se te aplicaba una multa que era lo que se consideraba que le dolía más a la gente: tener que poner plata por las ausencias o por haber llegado tarde.

En el horario, era estrictísimo, tanto en el inicio como al final. Y en el intermedio, prácticamente no teníamos descanso. Ni contar de mate, ni contar de nada. Eran tres horas de trabajo que tenían que ver con cosas que en un principio yo no entendía a dónde se quería llegar, y creo que la gran mayoría no entendía, si bien hubo toda una explicación desde lo teórico, abonada por él no solamente desde el punto de vista técnico sino

también ideológico. Eso también marcó un enfrentamiento bastante *grosso* con algunos, específicamente con Raúl que creo que fue el primero que se puso la coraza y el escudo pero que tiene que ver -yo creo- no tanto con oponerse a la metodología sino por una cuestión de resistencia a un hacer, a disponerse a hacer.

Porque Mayol te enfrentaba a un desafío muy *grosso*. Primero, tuvo que ver con la construcción de un texto. Me acuerdo de una serie de consignas que nos dio: no sé si era en primera o tercera persona... Una vez que construías ese texto lo tenías que incorporar y memorizar, y empezar a trabajar la no dependencia del texto. O sea, que al texto lo puedas decir para adelante y para atrás, de todas formas, y que no haya ningún tipo de alteración o bloqueo. Para eso había toda una serie de ejercicios en función de poder lograr la independencia del texto. Y ese texto tenía que ver con una característica del soliloquio, es decir, como un mantra que vos lo pasabas todo el tiempo. (*Remeda un ritmo iterativo.*) Tres horas, construyendo y destruyendo toda una serie de acciones.

Me acuerdo de que la mecánica inicial de trabajo era procurar movimiento y no parálisis en tanto la reiteración de este texto. Yo buscaba reproducir acciones que tenían que ver con lo deportivo por ejemplo, picar una pelota, tirar al aro, saltar, porque era lo que mecánicamente me surgía como para justificar que hacía algo hasta que uno -yo ahora voy a tratar de construirlo desde volver a traer desde muy lejos las imágenes- fue encontrándolas, primero en frases, hasta llegar a asociar una imagen con cada una de las palabras. Esto tuvo un inicio en la graficación, o sea, a todas las palabras uno empezaba a graficarlas. Y la graficación tenía que ver con corporizar el gráfico. Es decir, era exterior, en principio, para después empezar a hacer todo un proceso que era muy arduo y que vos podías sintetizar en una imagen.

Esto no se hizo de la noche a la mañana. ¿Y a qué apuntaba esto, que creo que fue el *leit motiv* del entrenamiento de Víctor? Apuntaba a que el actor emitía una opinión más allá de la opinión del dramaturgo. Yo a esto lo pude ver mucho después de haber trabajado con Víctor. O sea, esto no fue consciente en el momento de hacerlo, ni siquiera artísticamente cuando me tocó hacer *Trabajo pesado* (1985). Pasaron como dos años para que me dé cuenta de lo que decía, y de dónde lo decía. Cuando analizo cuál era mi lugar en ese momento histórico -digo- tuvo que ver con una fidelidad total de la representación, total, pero total. De esto me di cuenta mucho después. Muchos años después descubrí

-yo me llamaba Carie y el otro, Flemón- cuál era la diferencia entre Flemón y Carie. Para mí fueron dos nombres de personajes. Nunca había tomado noción del proceso, de la diferencia entre la carie y el flemón. (Rie.) Y a eso yo lo até -y no en vano- a un texto que construí: “La basura”.

Y para esto, nosotros habíamos hecho otro tipo de acercamiento en el entrenamiento sobre *El adefesio* de Rafael Alberti (*La celebración*, 1984). Yo era parte de los marginales en la puesta que hizo Víctor: los marginales eran esos personajes que comían de las migajas que caían de la mesa. Entonces tuve que construir la historia de mi personaje y la construí de este modo. Como yo prácticamente vivía con Víctor y andábamos siempre juntos, terminábamos el ensayo y nos íbamos a cenar a un restaurante que había entre Láinez y las vías, que miraba para las vías donde había un desagüe, y ahí vivía un linyera. Mientras yo comía con él -pedíamos un plato y lo compartíamos porque era también mecánica de Víctor: “Lo compartimos porque es grande. Si querés, después, pedimos otra cosa y la compartimos”- yo miraba ese linyera y me acordaba de los ejercicios de observación en la Escuela de Bellas Artes -de cuando yo estudiaba en la escuela.

El hecho era que tenía que construir un personaje que no existía. Yo construí el personaje de Tito, un linyera, que tenía una dificultad en el caminar, que había sido producto de un accidente, y el accidente había sido producto de que, cuando estaba llegando a su casa, a quinientos metros, vio que la casilla se incendiaba, y adentro tenía los hijos; el tipo, corriendo, se quebró el pie, se le soldó mal y le quedó para adentro. Es decir, había construido toda la historia fundamentando el hecho de por qué el personaje se trasladaba así y de cómo había llegado a la marginalidad y a su grado de locura, y el por qué de lo que repetía en el texto y demás. Y lo construí mirando a ese hombre que vivía ahí e imaginándome qué lo podía haber llevado ahí.

O sea que este tipo de proceso de construcción de un mantra, de ese monólogo, de ese soliloquio en realidad, que nos hacía trabajar y encontrar el sentido y a partir de ahí poder crear todo -y no crear lo exterior y después meterle sino que la creación venía desde adentro- había sido como un *approach* a lo que fue después el entrenamiento. Porque esto se hizo en un tiempo mucho más acotado y acelerado en función de la producción a partir de *El adefesio*.

En paralelo el entrenamiento era otro, con otro texto: yo elegí hablar de “La basura” -voy a ver si encuentro ese texto. Pero en realidad, si bien empecé a hablar de la basura, ese texto hablaba de mí. Elegí una imagen que era como si a uno le metían la mano así por la boca y lo daban vuelta, como una media, y como que ssssse veía todo lo... lo... lo asssssqueroso que puede llegar a ser el cuerpo humano, dado vuelta. Esta era la imagen: el cómo llegar uno a darse vuelta.

Yo voy a explicar lo que me pasó a mí en el proceso. Empecé a trabajar en el aire, colgado en una red de hilo, gruesa, de pescador, que había atado de la cabreada del teatro. Eso me resultó terriblemente cómodo porque había que construir el texto, la línea de acción, el ámbito, es decir, estaba todo concatenado y vos prácticamente cerrabas el trabajo en una puesta. Pero todo se construía “a partir de”, o sea, no era que después le agregabas los elementos sino que todo nacía de adentro hacia afuera. Y yo pasé de esa red, al piso y del piso, a un baúl, que todavía está ahí dando vueltas -es un baúl grandote que está en TENEAS- donde están los *spots*, guardados. Es un baúl que había tenido una historia. Ahora la conozco. Era un baúl que había traído Raúl, que era de su padre, donde se guardaban las herramientas de los ferroviarios. Y el baúl ese, en el teatro, fue contenedor de herramientas pero también integró muchas puestas. (*Ríe.*) En el teatro se lo usó para todo. Yo trabajé mucho tiempo en ese baúl, meses. Creo que ya no había rincón que no conociera al dedillo. Una vez salí del baúl y empecé a caminar. Digo esto porque en algún momento perdí la noción, no fui consciente. Y ahí me dije: “Acá fue el *clack*”. Después traté de explicarlo: primero me dio un cagazo enorme porque me vi, me vi, como si hubiese sido un sobrevuelo sobre mí, como si hubiese salido de mi cuerpo y me vi. Yo caminaba como si fuera un felino -me acuerdo de que tenía toda esa cosa- y me salía la voz desde acá, como un vómito me salía -se me pone la piel de pollo porque muy pocas veces llegué a estar cerca de ello en otras producciones. Hasta que perdí las fuerzas y ¡pum!, me caí y quedé ahí. Víctor tenía una forma de trabajo que tenía que ver con aplaudir (*Hace sonar sus palmas.*) y empezaba otro a emitir de cualquier lado el texto. Muy raras veces nos superponíamos. Siempre bajaba uno y seguía el otro y en algún momento (*Hace sonar sus palmas.*), él cortaba así. Me acuerdo de que desvanecí, quedé sin fuerzas para levantarme y sentí golpear las manos y ahí traté como de recuperar el ritmo de la respiración y me asusté. Y no lo dije. No dije nada.

Y la otra parte que venía de Víctor, cuando todos terminábamos de pasar el texto -éramos unos quince aproximadamente los que estábamos haciendo el entrenamiento a *full-*, era que no daba devoluciones. O sea, decía dos palabras de cada uno, y uno se tenía que ir con esas dos palabras a su casa a volverse loco, a hacerse el haraquiri, porque les quería encontrar un sentido: “¡Qué mierda me está queriendo decir con esto!” Y entre la impotencia y la bronca, me decía: “No voy más. Esto no va ni para atrás ni...”. (*Ríe.*)

Fueron meses de trabajo. Hubo trabajos terribles y muy fuertes, muy fuertes. Creo que en el momento nosotros, o al menos yo no tomaba dimensión. Muy raras veces me detenía a mirar el trabajo del otro. Eso tenía que ver con la mecánica de que tenías que estar metido en tu trabajo pero, a veces, a uno le sonaba como que estaba pasando algo, entonces no podías dejar de mirar. Así me pasó con Arcucci, por ejemplo, que tuvo otras características: el haber arribado a un despojo total, a un desnudo total. Entonces eso no era común. Me acuerdo de una imagen contra la pared del Teatro del Bajo, que era de ladrillo visto pero muy desprolijo, y ella ahí arriba con una luz tenue, totalmente en bolas y con una voz rarísima, como de ultratumba. No me acuerdo de lo que decía. También me acuerdo del trabajo de otra compañera, que venía del taller, Marité Arias, que después fue mi pareja. Era un trabajo que tenía que ver con el pecado, con la culpa, con la iglesia. Era una cosa muy loca.

Y ahora me acuerdo de que, en el proceso, nosotros teníamos que ir agregando cosas, un elemento, una prenda, es decir, ibas incorporando distintas cuestiones que tenían que ver con conformar el ámbito. Todo, todo con un proceso de desgaste. Vos lo desgastabas, lo desechabas y llegabas a otra cosa que realmente era útil y así sucesivamente, no útil en función de la utilidad sino que empezaba a cobrar un sentido en el tema de la composición del trabajo.

Para esto, nosotros pusimos con Víctor *La celebración* (1984), que fue una obra fuertísima, que fue altamente cuestionada desde distintos ámbitos. Para nosotros fue una ceremonia enorme. Le agradaba mucho la ceremonia a Víctor. Nosotros no teníamos muy incorporado el tema de lo ceremonial en lo teatral, más allá de que lo habíamos trabajado en *Heroica* (1983). Cuando yo la veo ahora, digo: “Yo era muy ceremonial”. Yo hoy veo teatro y creo que lo que no me termina de llenar es la falta la ceremonia o esa cosa que nosotros creíamos que era la ceremonia. Entonces, era toda una ceremonia *La celebración*.

Y fue cuestionada porque decían que quiénes nos creíamos nosotros, que decíamos cosas que no eran entendibles, porque no se quedaban con la anécdota. Y los mayores cuestionamientos venían, y no te estoy hablando de cualquiera, sino de gente como Marta Such, una artista plástica. Eran unos debates, una discusión, en los bares cuando nos juntábamos todos ahí donde ahora es La Vuestra, antes fue el Bodegón García, y en aquella época era Macondo [H. Yrigoyen 90]. Ahí nos juntábamos: actores, músicos, plásticos. La pasábamos bien. Nos conocíamos todos. La Escuela de Bellas Artes funcionaba en la otra cuadra, en lo que es La Conrado. ¿Te imaginás? Era una cosa como yo no la veo ahora. Era bellissimo porque se hacían mesas de discusión, debate y análisis, aunque también de joda.

En esa época yo no me enfrentaba mucho pero veía la discusión de Víctor con Marta Such, con Samuel Dombek y varios otros que decían: “Ustedes, qué se creen. ¿La elite? ¿La vanguardia de qué?” Y nosotros les decíamos que queríamos no bajar al público, sino tratar de que el público se subiera a donde estábamos nosotros. Pero en realidad también ahí comenzó a hacerse fuerte el debate entre lo del teatro popular y teatro no popular, en el interior del Teatro del Bajo. Es decir, frente a las críticas, empezó a versar la cuestión de esa falsa concepción de que teatro popular es aquel que usa un lenguaje coloquial, que llega fácil y demás, o la cuestión de si el teatro popular está medido por la cantidad de gente que acude a ver un espectáculo, es decir que, comparable con el fútbol, nunca va a ser popular un elemento teatral, o la cuestión de que el teatro siempre perteneció a una elite.

Bueno, toda esta historia nos llevó también a un debate muy grande con Mayol. Horas y horas de debates que tenían que ver con lo ideológico. Y nosotros hicimos una comprobación sobre el espectáculo: se llamó a un obrero de la UOCRA, se llamó a Samuel Dombek, que era un catedrático, y a dos o tres personas más. Y se hizo una función de ensayo abierto de *Trabajo pesado* (1985) -ahora estoy saltando ya casi a la última producción con Mayol- y se les preguntó qué vieron. Samuel empezó a hacer toda una justificación desde lo simbólico, y el obrero dijo vi esto. ¡Y era eso! Lo otro está más en relación con la formación enciclopedista que va a condicionar la lectura, que va a querer no quedarse con lo simple o con la anécdota. Y eso lo construye cada uno pero sin perder lo central, el núcleo de la anécdota: un tipo reprimía al otro. La mínima expresión sintetizada en una escena. Después, el que sabe de la ópera *Tosca* le

agregaré cuál es el enganche que hay con *Tosca* en la producción de Máximo Soto, *Trabajo pesado*. Y si sabe cuál es el grado de representación de Zapato, el personaje, ¿me explico? Y si yo a uno de mis alumnos le digo:

Quando el ciego le dice al lazarillo: “Vamos bien, huelo a sal”. ¿Cuál es el significado de ese texto? (*Porque están yendo en dirección del cementerio clandestino, para llegar al mar como única salida al exilio.*) Porque yo vi la obra que pusieron ustedes. Hicieron lo que la profesora les dijo que hagan.

Y yo -haciendo *mea culpa*- no puedo decir nada porque también hice esa obra, pero dos o tres años después me di cuenta de quién era y qué había dicho y qué hacía. Fue por la producción del trabajo previo que pude construir la opinión mía por sobre el texto, pero no se contradecía a la ideología del texto literario; no se contradecía, por más que el público se reía, siendo yo un nazi y diciendo lo que decía. Entonces, como mi alumno no lo supo, le digo:

Mirá, ubicá contextualmente la obra. ¿De qué está hablando? ¿A dónde iba el lazarillo? ¿Estaba paseando? ¡No! ¡Se quería escapar de la represión! Está siendo perseguido. Porque la única salida potencial que tenían los tipos para exiliarse era el mar.

Bien, estaba en esto: quedarse con la anécdota. Entonces ahí pudimos dilucidar, cosa que también habíamos discutido anteriormente, en época de Salvador Amore, cuando pusimos *Heroica* (1983) y la llevamos al Barrio Valentina -te estoy hablando en la época en que Neuquén terminaba en la calle Combate de San Lorenzo- y fuimos a la capilla y allí pusimos los bancos así y una pasarella con las bolsas llenas de aserrín que usábamos de piso e hicimos *Heroica*, en cruz, en X, tal como estaba en el Teatro del Bajo. Y cuando se planteó ante la gente del barrio -gente que no llegaba al centro ni a comprar nada-, se planteó que la madre vende a la hija a un milico para poder mantener al otro hijo, una mujer dijo que le pareció bien. No lo vio mal. Bueno, perdoname Osvaldo Dragún pero *Heroica* es un plagio de *Madre coraje* de Bertolt Brecht.

Y si nosotros, cuando la poníamos en el Teatro del Bajo, hacíamos esa misma pregunta, resultaba horrendo que una madre venda a su hija de quince años a cambio de su carro de sostén económico. Y ahí pudimos ver que según el contexto hay cuestiones que son aceptadas o no. Y desde lo popular o no popular, nosotros no usamos otro léxico para mostrarla en el barrio, sin embargo la obra había sido totalmente entendida: había una

mujer que hacía su negocio con su carro y no tenía mucho prurito si le vendía a los milicos o si lucraba con los golpes de Estado. Y quedaba claro.

Entonces nosotros pudimos dilucidar sobre esta cosa de ponerse a discutir de si era teatro popular o no popular. Pudimos ver que, según los distintos contextos, algunas cosas eran aceptadas o no, pero no era que no se entendía por cuestiones culturales. Lo mismo nos pasó cuando fuimos a Cutral Có y Plaza Huinul, con esa obra. Y con Víctor pudimos también hacer esta historia porque en ese momento se discutía mucho en el Teatro del Bajo, si era popular o no popular, y si el teatro de base era hecho por las bases o no. Y yo me atreví a hacerle un cuestionamiento feroz a Víctor:

Cómo vos vas a hablar de “teatro de base” cuando hay una traspolación de un tipo que vive en el centro al querer tratar una problemática de alguien que vive en el barrio, cuando vos le estás imponiendo cosas que no son propias de él, en función de tus conocimientos, tu acerbo cultural, económico y demás.

Yo también era partícipe de eso. Yo me negaba al teatro de base que en ese momento era llevado adelante por Roberto Vega y otra gente más, que se enfrentaron con Eugenio Barba en Bahía Blanca (1987), con el Teatro Antropológico, en una discusión de la cual me siento feliz de haber sido partícipe, al menos de verla y de estar ahí porque fue apoteósico, surgida a partir de unos carteles anónimos puestos en el comedor: “No queremos ser colonizados”.

Pero volviendo al tema de Víctor, creo que vino a dar una vuelta de rosca muy importante. En principio, por una demanda de nosotros, en función de algunas cuestiones muy puntuales pero que después esas cuestiones pasaron cuasi a segundo plano. Si bien el tema de la rigurosidad, la disciplina y demás se hizo carne en nosotros, sin embargo vino a formar una mella no solamente en eso sino en todo lo que pudimos descubrir -yo hablo desde lo personal. Por lo general, uno comete el error de ir enamorándose de los distintos maestros. A mí me pasó con Salvador Amore. Me tocó una fibra, Salvador, en un trabajo que me incitó a hacer en *Heroica* (1983), que me produjo una movilización, inconscientemente. Y... ¡era palabra santa, Salvador!

Creo que si tengo que rescatar a alguien, no lo voy a poner a Mayol en primer lugar, pero creo que coadyuvó a darle una posibilidad de cierre a algo que nosotros habíamos venido gestando. Muy distinto en cuanto a lo metodológico, fue lo de Salvador y lo de Víctor, pero complementarios, es decir, no enfrentados. Al menos yo pude hacer una simbiosis de lo que

había aprendido, sea en la Escuela de Bellas Artes, o con Salvador Amore, o con Carlos Thiel hasta llegar a Víctor Mayol en función del hito que marcó en el trabajo actoral. Aunque en el entrenamiento expresivo y en el trabajo actoral, Amore y Mayol eran muy diferentes. En cuanto a Víctor, nos daba un entrenamiento desde lo físico, muy grande, en el grado de la repentización, la reacción, los reflejos. Todo esto nos aprestaba muchísimo porque después te servían a vos en función de poder tener el cuerpo en condiciones para poder producir lo otro. Porque en lo otro había la misma demanda física, si se quiere, porque por ahí uno no era consciente -porque no lo hacía, por ejemplo, trotando-, pero necesitaba tener la posibilidad de la fortaleza para trotar. Y Víctor marcó eso.

Otras de las cosas que pude vivenciar con Víctor fue en la demanda que tenía el Teatro del Bajo en el hecho de no parar con la producción artística -una producción artística que estaba mucho tiempo en cartelera. Los otros días hablaba con Raúl y le decía: “Raúl, no sé qué obra habrá durado más de ocho meses como duramos nosotros”. Con veinte, treinta, cincuenta, doscientos treinta, ciento veinte espectadores, pero ocho meses en cartel, viernes, sábados y domingo. No es común en una población con 75.000 habitantes, no con 300.000 mil como hay ahora. Y si vos decís: “No había teatro”. Y sí, estaba el Lope de Vega, estaba La Conrado, estaba el Teatro del Bajo, estaban las peñas universitarias también. Había teatro y estábamos en un lugar que no era un teatro sino un galpón con chapas de cartón -como dirá más de una persona- en función de que el ámbito no era el de un teatro. ¡No jodamos, era un galpón! Acondicionado, con miles de deficiencias: falta de calefacción, falta de sillas confortables -no jodamos- piso de cemento. Bueno, digo esto en función de que había otros lugares que ofrecían otro tipo de acogida desde lo teatral, también con otras particularidades: otras estéticas y otras propuestas teatrales etc. Y en cuanto al punto de vista del *confort*, la gente también podía elegir entre sentarse en una silla de plástico o una butaca y estar calefaccionada.

Nosotros hicimos un estudio una vez para ver qué potencial de gente era consumidora de este tipo de espectáculos y llegamos a deducir, un fin de semana, que había un 2% de la población (de 90.000 habitantes) que consumía, ya sea entre la gente que estaba en el cine, que estaba en las peñas y que estaba en el teatro. Si ahora yo digo el 2% de 250.000 habitantes que tiene Neuquén capital, se tendría que notar, no solamente la gente que camina por la avenida sino la que asiste a los espectáculos.

Y bueno, en cuanto a la demanda de la producción artística del Teatro del Bajo, Víctor ofrece un texto -me parece que surgió de Víctor- una obra “tipo chorizo”. Así la denominó. Fue una producción “chorizo”, por esta historia de sacarla aprovechando el potencial, en función del conocimiento que ya tenía de cada uno de nosotros. Así surgió *Historia tendenciosa* (1985) [adaptación de la *Historia tendenciosa de la clase media argentina* de Ricardo Monti]. Y esta obra tuvo una pegada muy distinta a *La celebración*, muy distinta: las críticas por ejemplo. No eran malas las críticas a la de Rafael Alberti, pero Beatriz Sciutto -creo- y no sé qué otros más escribieron una crítica buena a *Historia tendenciosa*⁵. No obstante, la obra tenía momentos de “patadas a los genitales del espectador” -como diría Mayol- porque él apuntaba a pegarle una patada a los huevos del espectador. Él quería un espectador que no se sintiese bien, que no la pase bien; quería un espectador que se haga cargo.

Esto también lo discutimos mucho, acerca de si era suficiente lo que hacíamos para que el espectador se hiciese cargo. Lo que sí sabíamos era que la gente no se iba a dormir ni se iba a olvidar, sino que tenía que pensar en lo que había acontecido, más allá de que no había elementos catárticos que lo conmoviesen; todo lo contrario, se lo hacía tomar distancia. Y en cuanto a esto notábamos que la gente se iba magullando mierda, se iba mal. Para colmo en el Teatro del Bajo las separaciones eran todas de telas. (*Rie.*) Siempre se llegó a escuchar desde el camarín. Nosotros estábamos en el camarín (*Schissss.*) sin hacer ruido, y la gente se iba mal.

Historia tendenciosa fue una obra chorizo en función de que se trabajó pura y exclusivamente a partir del cliché, del estereotipo; no surgió de un trabajo con las características del entrenamiento actoral. Definimos la obra y a mí me tocó hacer un inglés y un yanqui. Él me dijo: “Trabajá sobre la figura de un cowboy”, y para el yanqui elegí a John Wayne. Lo mismo pasó con Guillermo Tagliaferri, Cecilia Lizasoain, Julio Cortés y Raúl Toscani, que fuimos los que trabajamos en esa obra. Fue una obra en función de que teníamos que tener otro espectáculo para cuando se bajara *La celebración*. (*Pausa.*)

Y después vino un quiebre en el Teatro del Bajo. Y el quiebre se produjo con esta historia del Grupo 1 y Grupo 2. Aunque muchos se lo adjudicaron a Mayol, que el Teatro del Bajo se haya quebrado, yo no lo tomé así. Creo que él ayudó a que se tome una postura y una decisión como la que algunos tomamos. Yo dejé de laburar: renuncié a Arcor y

Arcor a mí me daba la casa, el auto y el sueldo. O sea, yo me quedé de un día para el otro, sin la casa, sin el auto y sin el sueldo. Pero no todos podían optar. ¡Lo que se estaba pidiendo era una locura!

Yo me quedé con un cargo de docente en la escuela primaria nro. 101 donde daba teatro a los niños [Barrio Valentina Norte]. Me convocaron para hacer ese taller porque, aunque no estaba recibido, ya había terminado las prácticas en la Escuela de Bellas Artes. En esa época también trabajaron allí, Escuela 101, Jorge Onofri y Fabián Gallina, entre otros: el único que tenía formación docente era yo. Pero esto del Teatro del Bajo también dio pie a que yo renuncié a mis estudios en la Escuela porque tenía que dedicarme al Teatro.

Estaba o no estaba; no podía estar a medias. Durante un tiempo estuve, para dedicarme a la demanda. Había almuerzos de trabajo y después, el entrenamiento actoral y el ensayo de la obra y los talleres y ufffff... Pero eso no te daba para vivir. Era todo *ad honorem*. Entonces era un poco: “Aceptemos y compartamos la miseria. Echemos un zapato en la olla y comamos el caldo”. (*Ríe.*) ¡Una cosa de locos! Y sí se aceptó, por ejemplo, el derecho que pedíamos de tener ocupada la mañana. Pero a las 13 hs., cuando salíamos, teníamos que estar en el Teatro y de ahí salíamos a la 1 de la mañana. Era a *full*.

Entonces ahí se produjo una división. Se conformó el Grupo 1 y el Grupo 2. Al Grupo 1 lo conformaban Verónica Cohelo y Marité Arias, las dos eran profesoras de educación física que participaban del taller de teatro desde las postrimerías del trabajo de Amore. Además estaban Roberto Catala, que también venía del taller, Julio Cortés, Raúl Toscani y yo. Éramos los del Grupo 1.

Y ahí se tomaron decisiones bastante apresuradas, acaloradas. Hicimos un proyecto para irnos a vivir en comunidad: construir en Balsa Las Perlas, hacer nuestra casa de barro, y la sala. Hasta compramos un barco. (*Ríe.*) ¡Fue un delirio! Hubo muchas luchas intestinas, discusiones muy fuertes. Y el resultado fue que ese Grupo 1 se jugó a *full*, y Mayol siguió aplicando su metodología de trabajo actoral en función de *Trabajo pesado*. De hecho, en esa obra trabajamos, del Grupo 1, Marité Arias, Verónica Cohelo, Julio Cartés, Raúl Toscani y yo. ¿Qué significaba ser el Grupo 1? Tener una disposición más de tiempo que el de los demás. El resto siguió con el proceso de entrenamiento actoral pero no en una nueva producción.

Y ahí también, terminando el año, empezaron a cambiar un montón de cuestiones respecto a Víctor. Él se había ido a Buenos Aires⁶.

Después volvió. Ya cuando nosotros empezamos *Trabajo pesado*, Víctor tenía un tiempo con nosotros, un tiempo con el entrenamiento del resto y tenía una mañana libre. Ahí se generó un taller de dirección con Naldo Labrín (Director de la Secretaría de Estado de Cultura, 1985). Y empezaron algunas cuestiones de tirantez.

Nosotros habíamos hecho una inversión y nos habían pateado. Y no sé si fue en ese momento en que a Víctor le habían ofrecido la coordinación del Departamento de Extensión de la Universidad Nacional del Comahue⁷. Y reapareció Fernando Aragón, que no adhirió al proyecto del Teatro. El se había ido a Buenos Aires. No fue partícipe de la construcción de Mayol. A su regreso se enganchó en la Universidad, en el Departamento de Extensión. Y ahí Víctor formó parte del equipo con Eduardo Carnero, Antonio Ortega Castellanos, y Fernando Aragón particularmente en teatro.

Y ya empezamos a mediar en el hecho de su exclusividad con nosotros, pero también tenía que ver con que había pasado todo un año y habíamos cumplido lo que establecimos contractualmente con él y le habíamos hecho el planteo de que no lo podíamos sostener si no había una renegociación. Y ya te digo por qué. Porque a nosotros nos costó horrores. Es decir, a toda esa producción la terminó pagando, en gran medida, la comunidad porque nosotros vendíamos publicidad, vendíamos las butacas anuales.

Bueno, conseguimos un subsidio del Senado de la Nación, de César Gass, el Senador, mediando la intervención de Fernando Aragón y de su hermano, Asesor del Senador. Hicimos un pedido, nos dio la plata, compramos las sillas. Le compramos las sillas a Mayol, que en Buenos Aires había cerrado su sala. Más bien, la Cooperativa compró las sillas pero cuando recibió el subsidio para pagarlas, la Cooperativa decidió hacer un préstamo al Grupo 1 para comprar el barco -pero esto tiene que ver con otra historia que escribiré algún día. (*Ríe.*) ¡Era un delirio total!

Ahora yo digo que era un delirio. En esos momentos, más allá de las discusiones, yo también pensaba así:

Bueno, ¿y si remontamos el barco y hacemos un *tours* turístico desde Río Grande hasta Balsa Las Perlas y allá ponemos una casa de té? Bajamos a la gente, le damos el té con masas, volvemos y hacemos la obra.

(*Ríe.*) ¡Qué locos! Ni siquiera habíamos averiguado si era navegable el río y teníamos el barco, acá, parado en la estación. (*Ríe.*) ¡Es que es una película! *Y la nave va*⁸.

Y en el ínterin, mi relación con Víctor. Él tenía un auto en Buenos Aires, un Fiat 128 Europa, nuevo, pero no manejaba. Mi hermano le trajo el auto y lo guardamos en el garaje donde yo vivía. Y me dijo: “Yo no manejo. Te dejo el auto a vos, pero cuando yo te necesite vos me venís a buscar y me llevás y traés”. Entonces yo andaba con el auto de arriba para abajo, llevando y trayéndolo. ¡Pasamos unas peripecias! Un día llegamos a las dos de la mañana y habían entrado a mi casa. ¡Todo un desastre! No sabíamos que era “La cana”. Dos días antes la Federal se había chupado de la puerta del Teatro a Silvina Vai. Estoy hablando de fines del '84. También a otro compañero, saliendo de Macondo: Arnaldo Aguilar. Me dijo Mayol: “¡No entremos. No entremos!” Estaban prendidas todas las luces de mi casa. Nos bajamos del auto a mitad de cuadra, esperamos, entramos y cuando vimos... En realidad no habían robado nada. Se habían llevado el equipo de música: un *pasacassette* que tenía conectado a dos bafles. Fuimos a hacer la denuncia, vino la policía. Entraron como diecisiete canas, civiles.

-No, no, no toquen nada -les digo.

-¿Ustedes son del teatro? ¿Del teatro, no? Ahí, ¿de la Misiones?

-¡Ah! Nos conoce.

-No. Por los afiches.

Había unos afiches de *La celebración*. Habían entrado y no sé a buscar qué. Después nos quedamos con Víctor hablando de esto que más bien fue un circo. No dormimos, y como a las siete nos golpean la puerta. Era un comisario que vino a buscar una gorra que se había olvidado y me dijo: “Tiene que ir a hacer la denuncia”. Cuando fuimos, porque ya nos habían tomado los datos y fuimos a ratificar, nos dijeron: “No. El que se acaba de retirar de la guardia nos dejó sin novedad”. A la semana volvieron a entrar pero no dejaron nada. Se llevaron todo, todo, todo... O sea.... Qué se yo. Estas cosas pasaron.

También una vez que estábamos en reunión en el Teatro, entraron dos. Y bueno estas cosas también eran elementos que estaban presentes aunque ya estábamos en época de democracia. Así que nosotros sabíamos que teníamos un ojo observándonos todo el tiempo, también por nuestro compromiso o militancia. Habíamos sido partícipes de la movilización de los trabajadores de la UOCRA, un enfrentamiento que hubo durante el

gobierno de Felipe Sapag, ni bien entrada la democracia. Estaban Evaristo Selesky, dirigente de la UOCRA, y Juan Yáñez, dos líderes de la UOCRA que después fueron deportados. Se armó delante de la Catedral toda una movilización y vino una contra movilización con Luis Sapag. Nosotros estábamos ahí apoyando la olla popular. Teníamos una urna en el Teatro donde pedíamos aportes para esa olla popular. Teníamos una participación social que era mirada muy de cerca y también por la actividad del Teatro que no había sido común, a pesar de que el Teatro del Bajo venía desde el '81. (Pausa.)

Cuando hicimos *Trabajo pesado*, con Víctor, el proceso fue bastante largo, abocados a un texto de la obra, el que más nos llamaba la atención. Y con ese texto, la construcción del soliloquio y todo el derrotero que ya habíamos estado haciendo en la preparación actoral, el primer año del trabajo. Fue una obra donde hicimos toda la producción escenográfica también con este tipo de proceso. Desde lo lumínico, no queríamos utilizar luz artificial y terminamos utilizando faroles de sol de noche, con un sistema de correderas que bajaba o subía la luz, que manejábamos nosotros desde la escena, desde los mismos personajes que también tenían unas linternas.

Fue una obra bastante fuerte. La gente también la resistió en función de que la ponía en el lugar de: “¿Qué estabas haciendo en ese momento?” Había una referencia temporo-espacial muy precisa porque los dos enterradores estaban escuchando el mundial. Y el espectador entraba sorteando bolsas de *nylon* llenas de cadáveres, colgadas desde un sistema de roldanas. La gente que entraba tenía que andar esquivando las bolsas, como diciendo: “¿Dónde estoy!” (Ríe.)

La composición escénica era un plástico negro estirado, como alfombra negra, y en el fondo tres tiras de bolsas de cadáveres que, con el sistema de poleas, entraban todas a moverse. Y también había pilas de bolsas. Y cuando entraban el ciego con el lazarillo traían el teatrino. Ellos colgaban unos telones que iban despegando de acuerdo a las escenas de *Tosca*. Usaban a los dos enterradores personificando al comisario y al otro, y se terminaban torturando: Flemón a Carie y este le pegaba unos palazos en el estómago. Se iba del personaje. (Ríe.)

Y en esa obra, al tiempo me di cuenta desde dónde me paraba para decir el texto. Yo nunca hice una construcción del texto para ver qué quiere decir, cuál es la intención, cómo se debe modular, dónde se tiene que poner el acento. Era algo que fue surgiendo del proceso de trabajo y

quedó así. Yo me escucho y me digo: “¡Qué pelotudo!” Pero realmente era ese el perfil del personaje. Era un inocente total. Preguntaba: “¿Y esto? Y esto ¿qué es?” Pero preguntaba sin tener idea de qué es, por eso lo preguntaba:

- ¿Y esto siempre fue así?
- Y sí, antes venía gente.
- ¿Y esto qué es?
- Y esto es un signito.
- Y un signito ¿qué es?
- Y... un signito.

Yo nunca me puse a pensar cuál era el signito. Era una cosa muy loca. No es que no lo sabía, pero a mí nunca se me materializó en la representación. Nunca pregunté esto del signito teniendo la imagen de la cruz. Nunca tuve la imagen de la cruz. Los signitos eran las cruces que había en el cementerio. En realidad, un cementerio que había pasado a la clandestinidad en tanto y en cuanto era un cementerio abandonado.

Lo que estuvo interesante de esa obra fue la construcción del trabajo de Mayol, aunque hubo gente que se resistió mucho, por ejemplo Raúl. Y Julio Cortés lo acompañó en el cuestionamiento a Mayol, porque trabajábamos separados. Hubo una parte del trabajo que Mayol le hizo hacer a Fernando Aragón con el ciego y el lazarillo, que era la mujer pero se vestía de varón y termina haciendo el amor conmigo detrás de las bolsas de los muertos, porque se enamora. Esos dos construyeron la entrada y la presentación de *Tosca*, aparte. Nos juntó el día del ensayo general. En cuanto a mí, yo veo algunas fotos y estoy ahí como no entendiendo nada. Fue un factor sorpresa: entró el ciego y el lazarillo, y nosotros estábamos ahí con el tema de los cadáveres, y fue como una cosa así de no saber quiénes eran.

Sin embargo, la obra adquirió una espontaneidad y una frescura muy grande, aunque sé que había tenido una resistencia de parte de Julio que hacía de ciego porque no estaba de acuerdo en hacer un trabajo aparte de Flemón y Carie, que éramos Raúl y yo. Porque tampoco habíamos vivido esa cuestión de ser del mismo elenco y separarnos en dos. Si lo pienso ahora, digo yo que ese tema del *insert* de la ópera *Tosca* en esa obra era como parte de esa forma de construcción, es decir, era un *insert* real para ver cuál era la reacción del otro. Porque tal vez si no se hubiese hecho en paralelo, se hubiese hecho más difícil de construir ese

grado de espontaneidad. Esa fue también una de las propuestas de trabajo de Víctor.

Bien, la obra esa, *Trabajo pesado*, fue invitada al Segundo Festival Latinoamericano de Teatro en Córdoba (1986)⁹. Víctor consiguió que también la pongamos en un teatro en Buenos Aires. Para nosotros era el despegue porque era la primera vez que el Teatro del Bajo iba a trascender la frontera provincial. Aunque, en realidad, no nos moríamos por eso, yo creo que ninguno, porque si hubiésemos tenido el deseo de figurar en la calle Corrientes hubiésemos optado por otros caminos y no el de un Teatro acá, independiente. Uno podía haberse largado heroicamente a Buenos Aires y ver qué mierda podía hacer allá, como hay un montón. Pero sí era trascendental para la Cooperativa y para el proyecto y para el grupo, el poder ir a dos lugares fuera de la provincia -aunque a la experiencia de gira ya la teníamos- y poder cotejar con otros lo que nosotros estábamos haciendo.

Habíamos tenido una experiencia muy buena en el Primer Encuentro de Teatro en Zapala, allá por el '85, poco después de que se conforma ANQUET [Asociación Neuquina del Quehacer Teatral]. Llevamos la muestra de trabajo metodológico con Mayol, aunque no fue bien mirada por la gente de teatro. Y eso de no ir con una obra sino con un trabajo fue una discusión que se dio también entre nosotros. El trabajo tenía que ver con mostrar la metodología que estaba adoptando el Teatro del Bajo en función de la propuesta del director artístico que habíamos elegido. Pero eso fue mirado con recelo por algunos aunque a otros les llamó la atención, los movilizó. Uno de los casos más patentes fue Oscar "Tachi" Benito que vino como observador invitado al encuentro. El era de Villa Regina [Río Negro] y vino porque querían conformar la COTER [Coordinadora Teatral Rionegrina]. Entonces Tachi observó el trabajo metodológico del Teatro del Bajo y cuando volvió -todavía no existía la Hormiga Circular sino que estaban conformando el grupo Nuestramérica- ellos enviaron una carta al Teatro del Bajo pidiendo un capacitador para trabajar con ellos en Regina.

Digo esto por la capitalización del trabajo que se mostró en aquel Primer Encuentro Provincial de Teatro. En la Cooperativa se resuelve que yo vaya. Primero porque entre los pasos que hizo Enrique Dacal quedaron referentes para que el Teatro del Bajo continúe con el entrenamiento actoral. Y ahí estuvimos designados Julio Cortés y Cecilia Arcucci, en la parte de los talleres, y yo que me ocupaba de la coordinación del

entrenamiento diario. Enrique me había dejado una serie de pautas de trabajo. (Ríe.)

Ahí tengo una anécdota muy risueña porque se me terminó el recetario un día y llamé desesperado a Enrique, a Buenos Aires: “Se me terminó el recetario. Mandame más porque si no, se me vuelven locos los actores”. Y en el Teatrzo Neuquino '85¹⁰, me acuerdo que Enrique vino y me dijo:

No, Luis. Los ejercicios que te di son una recopilación de Boal, Brecht, Grotowski... Con estos ejercicios tenés que trabajar diez años. Diez años podés trabajar con estos ejercicios.

¡Para mí fue un maestro! Ahí comencé a tomar noción del hecho de que no se trataba de repetir la receta sino de encontrar qué servía de ese esquema para poder producir y armar otros ejercicios, en función de la necesidad o de la producción misma que del grupo emanaba. Para mí fue un aprendizaje enorme que no me lo dio la Escuela de Bellas Artes. No me lo olvido más. Estábamos en Fedra, una confitería que estaba al lado de donde ahora está la óptica Wolf. No me olvido más de ese café con Enrique Dacal sentado a la mesa y le digo:

-¡Cómo pude ser tan pelotudo!

-No te preocupés. Esto pasa siempre. Si vos querés, podés comprarte los libritos de ejercicios pero no te van a servir. Vos ya experimentaste el entrenamiento, ya sabés lo que es.

Entonces, cuando en el Teatro del Bajo decidimos sobre quiénes se quedaban como referentes, eso tenía que ver con lo producido en el desarrollo del trabajo con Dacal. Por lo tanto, en la Cooperativa deciden mandarme a mí como coordinador de trabajo de capacitación y entrenamiento para el grupo Nuestramérica¹¹. Además, porque yo era oriundo de Villa Regina y conocía a parte de la gente. Tachi en ese momento era esposo de mi hermana y estaba en el grupo de mi hermana [Silvana Giustincich]. Estaba Mary Muzzin y “Tatalo” [Juan Carlos Muzzin]. Es decir, había gente que yo había conocido desde mi niñez y adolescencia. A Tachi lo vi cuando era adolescente, haciendo teatro. Su padre hacía teatro en el Círculo Italiano. Recuerdo que lo había visto actuar con Tachi Benito y la hoy jueza [STJ. R.N.], Liliana Piccinini, en *Los de la mesa diez* de Osvaldo Dragún. Yo era muy pendejo cuando vi esa obra y la tomo como un hito de qué es lo que me hizo dedicarme a esto. Pensaba ser médico, camionero, cualquier cosa menos esto y terminé haciendo esto.

Bueno, fui a Villa Regina y estuve un año trabajando con el grupo Nuestramérica, con la obra que se reeditó después de todo el proceso, en la Fiesta Provincial de Teatro Rionegrino que se hizo en Regina: *Hoy se comen al flaco* de Osvaldo Dragún (1985)¹². Yo viajaba todos los jueves porque Mary venía a terapia -era psicóloga y venía a su terapeuta acá- y de vuelta, a las siete de la tarde me pasaba a buscar por el Teatro del Bajo y llegábamos a Regina a las ocho. A las nueve teníamos el entrenamiento hasta las doce horas. Yo hacía tiempo en la casa de mi vieja, hasta las cuatro de la mañana, cuando tomaba el colectivo El Zapaleño y me bajaba en la Escuela Nro. 101 a las siete de la mañana y me iba a dar clases. Y así eran todos los jueves durante seis meses. Y yo trasvasé el Teatro del Bajo allá. Me lo llevé puesto. Disciplinariamente, rigurosamente, con un nivel de exigencia, de penalidades, lo trasladé. Porque -a diferencia de nosotros que lo fuimos a buscar a Buenos Aires- ellos buscaron aquí también algo así. Ellos ya habían hecho una producción con dos directores, con dos espectáculos infantiles. El 80% eran profesores de Educación Física, eran docentes, como nosotros.

Cuando a mí me llamaron tuve una reunión con Tachi, el coordinador general del grupo Nuestramérica; no era una Cooperativa todavía, eran quince o diecisiete. Les presenté un proyecto de entrenamiento expresivo, con las pautas laborales. Todavía tengo el cuaderno de evaluación de cada clase: las penalidades que le puse a Carlos Massolo. Yo tendría que regalárselo al cuaderno y decirle:

- Mirá, yo te conocí cuando vos eras un profesor de Educación Física. *(Porque me venía a decir):*
- No me rompás las pelotas con el entrenamiento. Yo tengo que irme de campamento y NO VOY A VENIR. El Teatro del Bajo, en Neuquén, loquito. Acá no te vengás a hacer el hinchapelotas.
- Yo no vengo acá por *motu* propio. Ustedes me contrataron.

Porque ellos tenían unas rencillas entre ellos, totales. Estuve yendo cinco meses y cuando se aproximó el Encuentro de octubre o noviembre, me pidieron que agregue un día más. Bueno, agregué el sábado. Entonces fui un sábado, a la una de la tarde, y había seis, por pernotadas con el Jardín, con la escuela primaria. Les digo: “No, muchachos. Así no va. Yo, para venir a laburar vengo a laburar con todos”. Ese día cerramos las clases: “¡Decídanse!” No me venían pagando ni el pasaje en colectivo, y yo de ese pago tenía que aportar a la Cooperativa. Y cuando volví Tachi me dice:

-Mirá vamos a trabajar *Hoy se comen al flaco*. Yo me hago cargo de la dirección general pero necesitamos que vos te hagás cargo de la dirección actuarial y que al entrenamiento expresivo lo orientés hacia ese espectáculo.

-No. Se sale de lo que propuse como trabajo.

-¡Pero, dale! Lo necesitamos.

Yo ajusté la propuesta de trabajo y empecé con ensayos parciales y trabajos puntuales. Trabajaba dos horas con Massolo. Era... era... No sé. Era tremendo trabajar con él. No se predisponía a hacerlo. No tenía buena leche. Todo lo discutía. Tendría que ser como me dijo una vez a mí un compañero, director: "Vos discutí arriba del escenario. No conmigo". Y ahí a mí me hizo reflexionar eso que yo también tendría que haberle dicho: "Porque la resistencia a no hacer el laburo da para que vos discutás conmigo". Y hubo otro pibe, el "Teo", Teófilo Betancour, que no me lo olvido más; después hizo la carrera de títeres en el IUPA y se recibió. El Teo venía de Chichinales, un pibe con mucha carencia. Me volvió loco también porque yo tampoco tenía todas las herramientas técnicas. Yo "pelaba" lo que sabía y lo que no sabía lo inventaba.

Para mí fue una prueba de fuego. Nunca había laburado con adultos. Había laburado pero en el contexto de trabajo en el Teatro, con mis pares; nos conocíamos y había un grado de confianza, y donde era permisivo que yo investigue y los use como conejitos, y había una camaradería de prestarse también a investigar: no era que yo investigaba solo sino que investigábamos en conjunto. Pero en Regina fue distinto. De todos modos se puso la obra, la estrenaron en ese encuentro en Río Negro, en el Cine Teatro de Regina, y después en el comedor estaba "Coco" [Humberto] Martínez con el grupo de Viedma -me acuerdo porque ellos eran los referentes vegetarianos de la primera hora. Eran todos vegetarianos. El grupo de Coco era una cosa..., eran todos adolescentes, encima. Un laburo bellissimo pusieron en el marco del Encuentro y a mí me tocó una mesa donde estaba sentado Elio Galípoli, Osvaldo Bonet, Myriam Strack que estaba en la Dirección Nacional de Teatro y Danza, y otro director más invitado al encuentro, Néstor Romero, y decían: "Si el 'Chacho' hubiese visto esta puesta se hubiese dado cuenta de lo que escribió". Yo paré la oreja aunque no me conocían, sí yo a ellos -cómo no conocer a esas figuras. Bueno, cuando terminó la obra, el que hacía de Juan Moreira se afeitó la barba. ¡Qué loco! Bueno, fue la única puesta que hicieron. El grupo se disolvió. Nunca más la pudimos poner¹³. Una obra que

era... porque, aparte, tenía un montaje de la puta madre. Técnicamente..., con una coreografía que se había armado y costó un Perú hacerla. Después de eso, volví, reclamé el pago atrasado pero nunca me lo pagaron.

Digo, lo de Zapala sirvió en tanto y en cuanto a esa referencia. Si yo hoy quiero reconstruir la historia de La Hormiga Circular, que se formó en seguida de Nuestramérica, queriéndose despegar absolutamente del Teatro del Bajo, ellos construyeron un Teatro del Bajo en miniatura. Es tal el caso que el reglamento interno de la Cooperativa El Establo nunca nos lo devolvieron. Yo se los presté cuando iban a conformar la Cooperativa. O sea, el entepiso de madera que hicieron en el teatro era el entepiso de madera que teníamos en el Teatro del Bajo. Digo yo: “¡Hicieron la réplica!” Y a mí me decían: “Teatro del Bajo, ¡no! Nosotros somos teatro vocacional. No queremos profesionalizarnos”. El discurso era ese en ese momento¹⁴.

Y continuando con lo de Víctor, en *Trabajo pesado* se produjo un conflicto cuando Raúl Toscani gana una beca para ir a Buenos Aires. ANQUET toma una beca de Nación que elige dársela a un NIC [Nacido y criado en Neuquén] y el único entre los referentes reconocidos era Raúl. Entonces se tiene que ir una semana a Buenos Aires pero esa semana coincidía -no sé- si con el viaje a Buenos Aires o la ida a Córdoba para poner *Trabajo pesado*. Y había habido otro quilombo más donde a Raúl se lo quería sancionar desde la Cooperativa, no sé por qué historia. Y, para esto, el Grupo 1 se había disuelto. Es decir, Marité y yo renunciamos y quedó Roberto Catala, Julito Cortés y él, los tres militantes del PO en esa época. Había un montón de cosas que nos separaban por la partidización de la Cooperativa que nosotros habíamos cuidado que no interfiera, desde el punto de vista estatutario: no lo apolítico pero sí en cuanto a beneficio del partido. El Teatro se había prestado para reuniones del PO. Bueno, nos habíamos distanciado y habíamos discutido muchísimo.

Víctor estaba en Buenos Aires en ese momento. Todas estas cuestiones mellaban el trabajo artístico. Si bien nosotros habíamos llegado al momento de decir que en pos de la profesionalización teníamos que dejar los problemas personales afuera, y dentro del cuadrilátero éramos todos profesionales y teníamos que salir hechos un violín, sin embargo, había cosas que no nos cerraban, no estábamos bien en lo relacional. Y bueno, Raúl decidió ir a Buenos Aires y dijo: “Que me reemplace alguien”. Era imposible, por el proceso de trabajo. Entonces no había alternativa, se caía todo. Y se cayó. Y nos fuimos. Y no solo nos fuimos nosotros, sino que

Raúl no cumplió con la semana o los diez días de formación de la beca. De Buenos Aires se volvió. Ahí fue como que se empieza a podrir todo.

Ya Mayol no tenía una afectación con el Teatro del Bajo. La producción artística había quedado como producto de su culminación de contrato pero no tenía una ligazón contractual. Ya él viajaba a Buenos Aires. No sé si había terminado en Extensión Universitaria [de la UNCo] o le habían ofrecido un cargo con un compromiso mayor de horas. Habíamos entrado en colisión con algunas cuestiones que tenían que ver con que en el acto de cierre del curso de dirección, Naldo Labrín dijo que gracias a que la provincia contrató a Víctor Mayol, la gente se había podido formar y capacitar. Y eso no se desdijo y nosotros se lo cuestionamos a Mayol porque no lo desmintió, porque había sido al revés: los que pagamos todo el costo económico fuimos nosotros. El hijo de puta aprovechó la volada. Digo eso porque también nos empezó a hacer ruido. Y la tensión entre Víctor y Raúl se había vuelto mucho más aguda y constante desde lo ideológico. No obstante, el Teatro del Bajo también entró en crisis.

En ese momento, Raúl se abrió y formó un grupo aparte [Grupo Liendre]. Se llevó con él un espectáculo que había sido producido por el Teatro, *Historias de dragones* de Carlos Gorostiza (1986). El pidió la co-producción del Teatro para poder asistir al Festival de Necochea [XXIV Festival de Espectáculos para Niños, 1985] porque había sido, en realidad, invitado el Teatro del Bajo, no el grupo Liendre. En una instancia de negociación que hizo una compañera entre gallos y medianoche, le damos la co-producción. Cuando yo llegué me quería morir. “Bien, te damos la co-producción pero vos renunciás a la Cooperativa” le dijeron María Dolores Duarte y Cecilia Arcucci, las dos que negociaron con Toscani. (Ríe.) Y él se fue. Y ¿qué es la co-producción? Significa que teníamos que prestarle la sala tres veces por semana. “¡La puta que te parió!” La obra era del Teatro, no de él. Él dirigió una obra, lo mismo que dirigí yo - *Andanzas de Juan el zorro* (1985)¹⁵ - en un convenio del Teatro del Bajo con la Municipalidad, o sea, no era la obra de él.

Pero bueno, todo estaba muy revuelto y sobre cartón surgió el Festival Lorquiano de Teatro. Entonces hicimos contacto con Víctor que nos propone hacer una obra para los cincuenta años de Lorca. A nivel nacional se proponía el evento y se elegía la obra que iría a España un mes. Nosotros estábamos entusiasmados, le hicimos una propuesta a Víctor y ahí se integró Fernando Aragón por el que fuimos dirigidos.

Habíamos hablado con Víctor cuando vino a Neuquén, porque él seguía viniendo cada tanto, ya picoteaba amores por acá desde hacía tiempo. Tengo una anécdota bellísima de lo que fue que alguien haga el desnudo en Neuquén, en el '84, para *La celebración*. Yo te puedo asegurar que fue... (*Rie.*) Hasta aviso en el diario sacamos para los *castings*.

Resulta que a Víctor le hacemos la propuesta, y a la propuesta le apostamos más. Nos dijimos: "Vamos a convocar las mejores actrices de Neuquén". Llamamos a Marcela Cánepa que vivía en Chos Malal, a Ida Zóccola de Cipolletti, después teníamos a Alicia Murphy, María Dolores Duarte, Cecilia Arcucci, Verónica Cohelo, Marité Arias y Cecilia Lizasoain. Yo hacía de la abuela. Pusimos *La casa de Bernarda Alba* (1986). Se hizo una co-dirección entre Mayol y Aragón, y yo me encargaba de la parte de investigación y entrenamiento expresivo con las actrices, además de la asistencia de dirección. Fue un trabajo bellísimo. En parte lo hice con un relevamiento fotográfico de Carlos Marino, que en ese momento pretendía ser pareja de una de las actrices. Él era fotógrafo y venía a hacer el registro de distintas imágenes para que yo después trabaje sobre eso y empiece a armar la composición coreográfica. Hicimos un laburo de un tiempo largo hasta que la pusimos en el Teatro del Bajo (1986).

Para eso, nos hicimos cargo de los traslados en avión para que venga a ensayar, de Chos Malal a acá, Marcela Cánepa -en el primer período venía en avión, ensayaba, se quedaba una noche aquí y se volvía. Fue una experiencia muy buena, muy linda. Ahí también me hice cargo de la composición escenográfica, combinada con Aragón aunque la construcción la hice yo. La puesta de luces también, combinada con Víctor. Pusimos la obra. Fuimos a una reunión a Buenos Aires, con el organizador de este evento lorquiano, Guillermo Ben Hassan, un delincuente total. En la Secretaría de Cultura se hizo la reunión. Estaba el tipo ese, le dijimos de todo porque nosotros nos habíamos empeñado con esa producción. Hicimos la misma puesta que llevamos al Cine-Teatro Español. Fue la primera vez que un grupo de teatro trabajaba en ese lugar de Neuquén. ¡Llenamos! Se veía bellísima porque en realidad eran unas paredes altas, blancas, y como el teatro tenía gradas, la obra quedaba como en un pozo y estaban ahí abajo las mujeres, encerradas. Todo, acá en Neuquén. ¡A Buenos Aires no llegamos nunca! Fue toda una estafa de ese tipo.

El Cine-Teatro Español, antes, tenía una empinada mucho mayor y, es más, el escenario tenía un declive con una diferencia de 15 a 20 cm., desde el fondo hasta adelante. Yo trabajaba en silla de ruedas, tenía que

andar frenando. La visión que tenías, desde la mitad de la sala, era como que quedaba en un pozo. Y cobraba otra magnitud. Era mucho más imponente el interior de ese lugar, por la perspectiva. A esa obra antes la habíamos llevamos a Chos Malal, a Zapala y a Cutral Có. Después la pusimos en el Cine-Teatro Español pero antes salíamos a hacer *marketing* con las actrices vestidas de la obra. Íbamos a los café: al mediodía, los sábados y domingos. ¡Lástima que RTN [Radio y Televisión del Neuquén] no guardó nunca el material! Había mucho material filmico. RTN ha filmado todo esto. Igual que la despedida del Teatro del Bajo. Bueno, todas las producciones que se hicieron con Amore, con Mayol. Nunca pudimos conseguir esas filmaciones.

Con Víctor tuvimos esa reunión en Buenos Aires. Tengo el acta. Los otros días, buscando otros papeles, encontré el acta firmada por los directores que hicieron las producciones de todas las provincias. ¡Te imaginás! Lo queríamos comer crudo a Ben Hassan porque el tipo se mandó una estafa: había un premio en guita, para pagar la producción.

Y ahí empezó el tema del... (*Pausa.*) desalojo del Teatro del Bajo. Víctor se fue a Buenos Aires. Se fue con Rosario [Oxagaray]. Ya eran parejas. Me acuerdo de que en un viaje que hicimos a Buenos Aires, nos encontramos con Marité y fuimos a cenar a la casa de Víctor, que estaba con Rosario. Víctor vivía en el departamento de Mario Diamant, que estaba en Nueva York. Y ahí charlamos mucho, pasamos una noche bárbara. Eh... Y... qué se yo. Muchas veces Víctor me dijo que yo era el hermano que no tuvo. Y yo también me sentí muy al lado de él, en función de lo que convivimos. Tres, cuatro, cinco meses juntos. Hubo miles de cosas que transitaron más allá de la cuestión contractual con el Teatro del Bajo. Yo le cuestionaba algo todo el tiempo, que tenía que ver con que no se condecía su discurso ideológico con su práctica diaria y su modo de vida:

Vos no me podés hablar desde el marxismo y decirme que querés comer jamón serrano crudo y que tal fideo, que sabés que son los productos seleccionados más caros, y Christian Dior.

Yo me quedaba en esa boludez en ese momento como para referenciarte también dónde estaba yo y cómo medía las cosas. Sí, lo que no puedo negar es que él tenía un grado de generosidad inmenso y no una apropiación de los elementos materiales. Me lo demostraba por el hecho de que trajo su auto acá y él no manejaba. Yo no le daría mi auto a otro, ni le diría: “Tomá. Hacé lo que quieras con el auto. Cuando yo te

necese...” ¿Me explico? Como que había un despojo, si se quiere, referenciado en ese elemento o en otros. Por ejemplo, uno de los pocos libros que le quedaron de toda la colección que se le quemó en el depósito, me lo regaló a mí: *Teatro del oprimido* de Augusto Boal. “Esta es una de las pocas cosas que me quedaron”, me dijo en uno de esos viajes en que iba y volvía. Conmigo fue no solo muy atento sino también muy generoso. Fue muy... muy generoso.

Y qué se yo... ¿Anécdotas...? Miles. (*Ríe.*) El hecho de buscar una actriz que se desnude en el '84. Un desnudo completo, crucificada, ahí delante de todo el público, a seis metros, porque en el Teatro del Bajo no había más distancia entre el público y el actor, o menos porque el proscenio llegaba al primer escalón de las sillas. Y lo discutimos muchísimo porque ese papel lo quería hacer una compañera de teatro, María Dolores Duarte, pero ella ni en pedo se iba a poner en bolas. No pasaba por su cabeza hacer un desnudo. Ella se enojó muchísimo, muchísimo, con Víctor, como resultado de que, como buena Profesora de Letras, tenía un conocimiento acabado de la obra de Rafael Alberti, amaba *El adefesio* y de ahí, quería encarnar el personaje de la chica encerrada en la torre.

Y... salimos a buscar porque la condición que el director artístico había puesto era que, en la última escena, tenía que crucificarla, en bolas. Y no era incoherente porque no era un desnudo que no se justificase. Entonces, me dice Mayol: “Preparate una serie de ejercicios y vamos a hacer un *casting*”. Y bueno, citamos en el Teatro del Bajo a las nueve de la noche, primero a todas las mujeres del teatro. No quedó una sin darle la posibilidad, mediante un trabajo de desinhibición, cuidado y reserva, para buscar los mecanismos para darles soltura -porque nosotros manteníamos distancia: ellas trabajaban allá abajo y nosotros estábamos arriba, en la cabina. Pero todas quedaban con bombacha y corpiño. No había una que se desprendiera del corpiño. (*Ríe.*) Yo lo cuento así pero eso, para Mayol, era la muerte porque él tenía esa imagen con la mujer en bolas. Y bueno, dice: “Hay que sacar un aviso en el diario”. A la Rego [Alicia Fernández Rego] no se la iba a convocar para hacer ese papel. Pero había algunas chicas que habían quedado del grupo La Expresión y los Jóvenes [dirección de Carlos María Ríos]. Me acuerdo de Andrea Diez porque había hecho una película. Ella tuvo que hacer un desnudo, en un colectivo. Había un personaje que se imaginaba que la chica que estaba sentada en el asiento de atrás se sacaba la ropa. A esa película la hicimos con el Departamento de Medios Audiovisuales de la Universidad del Comahue: *El último viaje*

(1985). Y a mí me convocaron para hacer el papel del tipo y la dirección de actores. En esa película, Andrea tuvo que hacer un semidesnudo: era la exigencia del texto en la fantasía de un tipo que venía durmiendo en el colectivo, viajaba de Roca a Neuquén para trabajar todos los días. En su fantasía, la mujer se ponía en bolas, y el colectivo estaba lleno de gente, es decir, de actores. Participaban todos los alumnos míos del taller que dictaba en el Teatro del Bajo, más Cecilia Arcucci y otros.

Le dije a Mayol: “Vamos a llamar a Andrea”. Y Andrea hizo un semidesnudo. Aparte es una chica muy linda físicamente de cara, o sea, daba el *physique du rôle*. Pero Mayol no estuvo conforme. Entonces hicimos una convocatoria por el diario: “Se cita actriz, joven, de tal edad a tal edad”. (*Ríe.*) Es la primera vez que sacamos un aviso en el diario para buscar una actriz. Y las citamos en “El Coli Bar”, hoy el Bodegón de García. Se presentaron tres chicas. Y ahí Mayol empezó a comentarles:

Mirá, Luis está a cargo de la parte del *casting* pero es mejor que primero lo hablemos. Lo que nosotros necesitamos es muy específico desde el punto de vista del *physique du rôle*. Ustedes dan con el tipo pero las exigencias de la obra hacen que tengan que hacer un desnudo.

Y las pibas... (*Ríe.*) Ellas fueron por el anuncio pero nunca se imaginaron... “No, bueno, no lo tomen” -dice Mayol- y yo no lo podía creer: “¡Qué estamos haciendo!”

El tema es que un día, de todas las veces que salíamos a comer juntos -porque en función de la demanda de Víctor que lo lleve o que lo traiga, por lo general cuando había que llevarlo al restaurante a comer, yo me quedaba con él- fuimos al frente de la Radio LU5. Era un restaurant muy lindo [J. B. Alberti segunda cuadra]. Y ahí había venido Jorge Villalba, de San Martín de los Andes¹⁶. Nos conocíamos de ANQUET. Empezamos a almorzar los tres y cada tanto Víctor me decía: “Hay que conseguir una actriz”. Sacó el tema ahí, con Villalba, y en un momento le digo a Víctor:

Mirá, Víctor, mientras vos terminás de comer y se toman un vino con Jorge, yo voy acá a la vuelta, a la casa de una amiga. Le voy a hacer la propuesta. Te la voy a presentar.

A la vuelta, a una cuadra, vivía Rosario Oxagary, con el marido. Rosario no estaba en el Teatro del Bajo. La conocía de la Escuela de Bellas Artes. Éramos compañeros. Y le digo a Rosario: “Vení. Está comiendo con Villalba. Te voy a presentar a Mayol”. (*Da una palmada.*) Para qué.

¡Flechazo! En algún momento Rosario se pone a hablar con Jorge, y Víctor me dice: “Esta chica podría ser”. (Ríe.) Y yo le digo: “¡No! Ni en pedo”. El tema es que se encajetó tanto que yo me acuerdo de que Jorge se tenía que ir y Víctor me dice: “Llévalo a Jorge. Lévalo que yo acá termino el vinito...”. O sea que llevé a Jorge al colectivo -y por supuesto que me borré- y cuando nos encontramos de nuevo Víctor me dice: “Ahí hablé. Va a venir al teatro. Vamos a hacer una prueba”. (Ríe.) Yo le dije: “Víctor, no se va a poner en bolas. El marido la mata. Vos estás en pedo”.

La entrada de Rosario generó un caos en las mujeres del Teatro. ¡Te imaginás! Aparte, Rosario estaba -creo- en segundo año estudiando. Con esa entrada se consagraba. Aparte, traer a alguien de afuera... Bueno, eso fue, para el anecdotario, bellissimo porque Rosario jamás se puso en bolas. Ni se llegó a sacar la remera. Es más, se trajo un *baby doll*, verde -no me olvido más- color agua, que ni siquiera se transparentaba. Y Víctor dijo: “Ella va a hacer el papel”. (Ríe.) Pero ya estaba metido hasta el cuello.

Y... tal cual. Tengo la imagen de Rosario crucificada con un *baby doll* verde. ¡Fue terrible! Porque Rosario tenía tres apariciones en la obra. Una, cuando la bajábamos de la torre -que en realidad no se veía- y los marginales la cargábamos en los hombros y la llevábamos a la crucifixión, que es al final. Y una o dos apariciones que prácticamente tenía uno o dos bocadillos antes de que la encerraran en la torre. O sea que no era un papel... pero en el mayor cuadro, que era el del final, la imagen era bastante fuerte porque ver a una persona crucificada pero ¿con *baby doll* verde?

Bueno, esa fue la anécdota al buscar quién haga un desnudo en Neuquén, que fue apoteósico y que se ganó el odio, de por vida, de Mariloli Duarte hacia Mayol. Porque, si se lo hubiese trabajado, ella hubiese hecho un semidesnudo. Y si bien Mariloli es una persona que no tenía la cara de Rosario, físicamente no tenía ningún tipo de problemas -digo- desde lo estético. Era una chica menudita, hasta el día de hoy. Cuando me la encontré en el Homenaje al Teatro del Bajo -ya hacía como diez años que no la veía- le digo: “¡No envejeciste nada!”

Bueno, Víctor después volvió al Alto Valle, cuando lo contratan para dirigir el INSA [Escuela de Arte Dramático del Instituto Nacional Superior de Artes, en Gral. Roca, 1990-1993, actualmente IUPA]. Yo entré en contacto con él de nuevo porque propone formar el elenco estable del INSA. Entonces Daniel Bernarchina y yo armamos una escena y fuimos a un

casting que nos tomó Rosario Oxagaray. Rosario estaba allá arriba: había trabajado en el Cervantes, venía terriblemente superada. Y cuando terminamos siendo seleccionados, nos hizo la propuesta de lo que nos iban a pagar, pero no me alcanzaba ni para la nafta para ir a ensayar. Desistí. Después se me convocó para ejercer como profe de la cátedra de Maquillaje y otras más, pero tampoco me convenía económicamente en función del traslado. No podía poner plata para ir a trabajar...

Y en su estadía en Gral. Roca, Víctor y yo nos veíamos porque, cuando yo iba a Villa Regina, por lo general pasaba por su casa y me quedaba a cenar. Y seguimos cultivando la cuestión esta de la amistad más allá de nuestras diferencias. Después, en todo el proceso de Víctor en el Espacio de las Artes [1995-200]¹⁷, a veces nos juntábamos y tomábamos un café.

Pero hubo un quiebre con él cuando él... (*Respira hondo.*) Bueno, él entra a trabajar en la Escuela de Bellas Artes, en cuarto año de Arte Dramático, del plan viejo, el 047, cuando se hizo toda la modificación del plan 122 y 116. Víctor estaba en las cátedras de Puesta en escena y Ética de la carrera nueva, plan 122.

(En esta instancia pide salir para fumar un cigarrillo. En el relax del patio, la charla dio un giro hacia la inminente elección del representante provincial del Instituto Nacional del Teatro; pero esto no quedó grabado. Después del cigarrillo, y nuevamente adentro, el grabador se vuelve nuestro cómplice en el registro del acto de habla.)

Y retomando esto de Mayol... La mayor ruptura que tuvimos con Víctor -te estoy hablando de la época en que trabajaba en la Escuela de Bellas Artes- se produjo por una decisión política del entonces Antonio Ortega Castellano, un plástico autodidacta, que fue muy amigo nuestro, que hizo los afiches del Teatro del Bajo, dibujante predilecto de Oscar Smoljan [Director del Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén]. Smoljan ha vendido y tiene obras de él.

Yo tengo un original de Ortega en mi casa que debe valer mucha guita. Me lo regaló, cuando éramos muy amigos, en un acto de intercambio en una exposición en una galería de Neuquén. La propuesta era que nosotros llevemos algo que atesorábamos a cambio de que él nos regalaba una obra que elegíamos, en la exposición. Yo tenía un gorro de zorro que había sido de mi abuelo, con la cola. Bellísimo. No sé de dónde él lo había sacado, pero yo no lo usaba. Me lo ponía eventualmente para joder. Entonces, fui a la galería, vestido del personaje de Tito, de *La celebración*,

con este gorro. El desafío era que yo tenía que entrar a la galería que estaba en el primer piso pero había abajo una confitería, Fedra. Subía la escalera, le regalaba el gorro y él me regalaba la obra. Y así, Víctor Mayol y Naldo Aguilar. Era una obra dedicada, que mide 2x1.50 m.: *El pintor y la modelo*, que la tengo arrollada y nunca le saqué guita. (Ríe.) Nunca le puse el marco porque es carísimo.

Bueno, Ortega Castellano estaba a cargo de la Dirección Estético Expresiva cuando, durante la gestión de Cultura Provincial a cargo de Hilda López, se decide cerrar en la Escuela de Bellas Artes, las carreras de teatro -a término- y de danzas nativas y folclore, y de diseño gráfico, y un turno de artes visuales.

Pero más allá de una decisión política, la ruptura tuvo que ver también con una interna en la Escuela, por la cual algunos se rasgan las vestiduras hoy en día, pero fueron los voceros de todo lo que pasaba en la Escuela, para darles letra a los otros, como argumentos para que cierren todos los turnos de las carreras. Y, en ese momento cuando se produce esta propuesta de cierre, se armó un revuelo muy grande y una movilización. En esa época Víctor trabajaba en la Escuela, Rosario también. Entonces, en función de este conflicto, en algún momento, en una reunión de Departamento con los alumnos, Víctor propone la escisión del Departamento de Teatro respecto de la Escuela de Bellas Artes, y la conformación de un Instituto de Teatro Provincial, argumentando que eso era posible de negociar con las autoridades si nos separábamos de la Escuela. Y ahí se rompió el vínculo Osvaldo Calafati, Alejandro Finzi y Víctor Mayol. Reaccionó Calafati. Reaccionó Finzi. Y Víctor, mal. (Ríe.) Había perdido todos los parámetros. Yo me quedé frío, helado. No podía creer lo que decía. Y él estaba sostenido por un par, y no solo por Rosario. No estaba solo. El tiró la idea y se armó un debate terrible. Se terminó la reunión y nos fuimos. A los dos o tres días salió una nota en el diario sobre un evento en San Martín de los Andes, y en un recortecito chiquitito -yo no sé si lo tengo guardado- se menciona una charla, en un café, con Hilda López y Víctor Mayol, en pos de la creación del Centro Provincial de Producción Teatral del Neuquén (1994). Para nosotros fue: “¿Y esto?” No entendíamos nada. Y yo estaba en una asamblea de ATEN [Asociación de Trabajadores de la Educación de Neuquén] por el cierre de la carrera, y estaba Eduardo Carnero atrás de mí y me pega acá atrás y me dice:

-Traidores, hijos de puta!

-¡Qué te pasa!

-Ustedes, hijos de puta, que se quieren escindir de la Escuela y cierran un negocio aparte!

-(Yo no entendía nada.)

-Si hay que ir a una trinchera y estás atrás mío, yo lo primero que hago es mirar para atrás.

Todo así como con muy mala onda, en una asamblea que no me la olvido más en el CPEM 23. Cuando me voy de ahí, empiezo a hablar con distintas personas del ámbito teatral y una comenta que, en una cena privada en la casa donde vivían Víctor y Rosario, entre Hilda López, Antonio Ortega Castellano y Darío Altomaro elaboraron el proyecto de creación del Centro Provincial de Producción Teatral. Esto fue una especie de negociación para justificar la creación del Instituto de Teatro. Tal era el caso que hasta estaba casi cerrado un contrato con un lugar en la calle Salta -no sé a qué altura- donde iba a funcionar ese Instituto. Entonces se hizo en la Escuela una reunión de profesores del Departamento de Teatro y ahí surgió una discusión muy fuerte. Primero hubo una interpelación a Víctor y cuando llegó Finzi, este entró a levantar la voz y le gritó: "Traidor". Me acuerdo de que estábamos en una salita en el edificio del Comando, ahí funcionábamos [Perito Moreno y Av. Olascoaga]. Eran unas aulitas como calabozos.

Y al poco tiempo se creó el Centro Provincial de Producción Teatral y se lo denomina a Víctor como Director y como Coordinadores, a Rosario Oxagaray, Darío Altomaro y Gustavo Viale. Víctor iba por todos lados - Zapala, Junín, San Martín de los Andes...- pero en esos lugares había referentes, coordinadores. Cobraban todos unos sueldazos. Después, como tres o cuatro años después de que terminó todo eso, Darío, en una reunión hizo un *mea culpa* diciendo: "Yo me siento avergonzado de haber cobrado un sueldo durante cuatro años sin hacer nada". Eso fue cuando lo pusimos entre la espada y la pared en una reunión general de teatristas. Y ahí fue como que se pudrió la relación con Víctor. De hecho hubo una movilización muy grande cuando se hizo la puesta en La Conrado, de una de las obras: *Burgués gentilhomme* de Molière. Yo no estaba en Neuquén ese día. En la movilización, afuera del teatro, volanteando y denunciando por parte de los teatristas estaban Marcela Cánepa, Cecilia Arcucci, entre otros.

Bueno se habló mucho de esta historia, reprobándola, porque encima los actores trabajaban gratis. Los únicos que cobraban eran los Directores, los Productores, los Coordinadores. O sea que el presupuesto asignado a ese Centro Provincial de Producción era totalmente consumido

por ellos y por la contratación del equipamiento técnico que era todo un negocio con técnicos que, a su vez, dependían de Cultura, con sueldo. Equiparon la sala Alicia Fernández Rego que ya estaba, donde también en el marco del Centro Provincial de Producción se afanaron todo. No había un elenco provincial sino un grupo de actores que participaban de ese Centro. Algunos de San Martín de los Andes, de Junín, de Zapala etc. Fue un elenco que duró lo que duró el Centro Provincial de Producción. Esto fue en la gestión de Hilda López, cuando Cultura Provincial funcionaba donde estaba la estación ferroviaria. Creo que fue en el primer gobierno de Jorge Sobich.

Ahí se tomó una distancia enorme con Víctor. Nosotros sentimos como que él se había parado en otro lugar. Muchos lo analizamos desde el punto de vista de su necesidad laboral, pero costaba justificarlo. Y bueno, él terminó el trabajo en la Escuela de Bellas Artes porque el plan de estudio terminaba y se le caían las horas que tenía. Y yo me acuerdo de que después él daba Ética, en la carrera nueva, que yo me había presentado a concurso y se me había excluido de la valoración por no reunir los requisitos del artículo 139 del Estatuto del Docente. Esa fue la respuesta que se me dio, no me olvido más. Rosario estaba en la Junta Evaluadora que se constituía en la misma Escuela con los jefes de Departamento. Y a Víctor le asignaron la cátedra. Yo, en esa época, tenía tres horas de Maquillaje en el plan viejo y cuatro horas en el plan nuevo, las del plan viejo caían, y dos horas de Escenografía. En definitiva, seis horas eran toda la carga horaria que tenía. Y laboraba de Preceptor en el CPEM 29, ya había renunciado al cargo de Prof. de Teatro en la Escuela Nro. 101.

Yo no podía entrar a dar ninguna materia en la Escuela de Bellas Artes porque todos los que estaban se vieron acogidos -mal acogidos- por un artilugio que hizo el gremio, con la Ley de Continuidad que se había sancionado pero que competía nada más que al nivel primario, no al terciario. Entonces, todos los no titulados continuaron, y yo que había dejado un año -porque trabajé en la reforma- me quedé sin horas. Fue una cosa de locos.

Bueno, ese fue el hito a partir del cual, con Víctor nos sentamos casi enfrente en muchas de las cuestiones. Y después de lo del Centro Provincial de Producción no me acuerdo cómo siguió lo de Víctor desde el punto de vista cronológico. Le perdí el rastro en un momento.

Y en cuanto a Víctor en el Espacio de las Artes... [1995-2000] En principio, en ese espacio había estado Toscani después de que lo sacaron del Anfiteatro, en la primera gestión de la Intendencia de Horacio "Pechi" Quiroga y el Director de Cultura era Fernando Aragón. Toscani había firmado un convenio con Luis "Chito" Jalil, el intendente anterior, y Jorge Demis, el Director de Cultura, para rescatar el Anfiteatro construido a fines de los '80¹⁸. Ahí Raúl montó un proyecto en una globa. Él trabajó con CREAR, una asociación que formaron junto a la Agrupación Alicia Pifarré¹⁹. Y cuando lo sacaron a Raúl, después de que estuvo dos o tres años, le dieron un espacio en lo que fue el Espacio de las Artes -no sé si temporariamente-, como para que pueda terminar el proyecto que estaba desarrollando. Ese lugar había sido una cochera.

Y ahí, por cuestiones relacionales con algunos que integraban el Directorio del Banco Credicoop creo que empezó a versar la idea de poder utilizarlo con un fin cultural, también respondiendo a cuestiones orgánicas del Banco que tiene postulados como bien social, cultural etc. Entonces llamaron a la presentación de proyectos. Yo no me acuerdo si nosotros presentamos un proyecto como grupo La Varilla, grupo de títeres formado por Silvia Echavarrí, Vicky Murphy, Alicia Murphy (directora del grupo) y yo. Se presentaron dos o tres proyectos ante el Directorio del Banco. No sé quién ganó, y después entró el proyecto del Espacio de las Artes, de Víctor y Rosario.

Antes, Víctor había estado en lo que era la Asociación Social y Cultural Simón Bolívar, en Juan B. Justo 463. Ahí, para adentro, donde ahora hay unos consultorios médicos. Ese lugar estaba el Simón Bolívar que lo administraba Hilda López, lo tenía con otros socios más. Era un lugar de peñas y demás. Ahí Víctor puso el primer Histrión y empezó con unos talleres y demás. Ahí Mayol tenía un grupo, que integraban algunos de los que después se integraron al Espacio de las Artes: Gregorio Gallinal, José Garriga, la mujer de Mario Pilatti. Había también algunos que habían sido talleristas del Teatro del Bajo: Gabriela Pasqui, Daniel Bernaschina y otras/os. Más otros tantos nuevos. Y a mí me llamó para dar un curso de construcción de máscaras. Fue un seminario de tres o cuatro sábados, porque Mayol estaba haciendo una producción donde necesitaban máscaras. Toda la producción que se hizo en ese curso tenía que ver con las máscaras que después los actores usaron en la concepción de la puesta, que en realidad era un trabajo en torno a una composición de textos que Mayol había armado como muestra de taller. Fue una producción que

estuvo buena, en ese lugar. Y de ahí pasó al Espacio de las Artes [Juan B. Justo 150]. Gregorio Gallinal fue el que hizo todo el desarrollo del proyecto de la sala, con todo un sistema de gradas, con la sala con piso de madera, con una infraestructura con parrilla lumínica, y con *hall* de entrada. Ahí funcionó hasta que entró en crisis de pareja matrimonial (1995-2000).

En el Espacio de las Artes, Víctor hizo la producción de Miguel Hernández para un Encuentro de Teatro (1996). Yo estuve de Jurado y padecimos una serie de insultos bastante fuertes por parte del elenco de *Compañero del alma* [*Compañero del Alma* de Adriana Genta y Villanueva Cosse, 1995 y 1996]. Y él ahí también hizo una producción que creo que la bancaba el Partido Socialista. En el marco de no sé qué se había puesto plata para esa producción. Nosotros, en esa época estábamos en el Tinglado, con la Delegación de Actores. Y desde el punto de vista gremial teníamos la postura de trabajar y pelear para que se reconozca el trabajo del actor. Digo esto porque me acuerdo de que un día vino a la Asociación, César Altomaro, un pendejito. Además de este, para *Compañero del alma* se convocó a Alicia Fernández Rego, era la primera vez que Víctor iba a trabajar con Alicia. Formaban el elenco Darío y César Altomaro, Omar Marticorena y otros. Eran como quince o dieciséis personas. Y esa obra compitió con *Circus* de Leónidas Lamborghini, protagonizada por Violeta Britos, y con la de “Coco” Martínez, que fue la obra que ganó²⁰. En esa función estuvo presente Juan Gelman. Estaba de jurado una periodista de Buenos Aires (por la Dirección Nacional de Teatro y Danza), Alicia Villaverde (en representación de la provincia) y yo (en representación de los actores).

Víctor y todo el elenco eran como que corrían con el caballo del comisario, ellos creían que iban a ganar o ganar. Bueno, no ganaron. Eso también lo enojó mucho a Víctor, aunque no tuvo una reacción pero sí los actores, a las cinco de la mañana, cuando dimos el veredicto en la sala “Alicia Fernández Rego”. Nos acorraló un grupete. Estaban con *champagne*, para festejar. Yo les dije:

Yo no me voy, muchachos. Yo me quedo aquí, en Neuquén. Si ustedes quieren una explicación, les doy una explicación, mañana. A las cinco de la mañana, no.

Alicia les dijo lo mismo. Pero fueron muy agresivos, nos insultaron, fue todo *heavy, heavy*. Con Víctor no tuve ningún tipo de problemas, ningún reclamo, ni nada por el estilo.

Años después nos volvimos a encontrar, después de que se recuperó, y después de que estuvo recluso mucho tiempo, desaparecido, con el tema de la enfermedad y demás. Me encontré con él en Gral. Roca. Me parece que él ya no fumaba. Fue en el café de La Casa de la Cultura, en el marco de un Encuentro Provincial en Río Negro. Yo estaba de jurado. Nos encontramos en una mesa. No sé si también estaba Carlos Thiel junto a otros. Nos sentamos a charlar.

Y después él empezó a hacer el trabajo con el Grupo del Histrión. Surgió de un trabajo de investigación con Víctor y Osvaldo Calafati. Desconozco cómo había sido el proceso del Grupo del Histrión, pero en algún momento lo traté de asimilar como una especie de proceso parecido al del Teatro del Bajo. Yo tenía contacto con algunos integrantes que eran estudiantes de la Escuela de Bellas Artes: Raúl Castro y Carlos Barro. Los escuchaba hablar y me hacía a la idea de que era muy parecido. Creo que, con otra instancia, Víctor encontró un grupo en el cual podía desarrollar un nivel de rigurosidad y exigencia similar al del Teatro del Bajo. No me interioricé mucho. Sí lo veía desde afuera, a partir de lo que se publicaba. Por ahí escuchaba algunos comentarios como los de Osvaldo Calafati, pero no lo seguí mucho. Primero trabajaron en La Conrado y ya después pasaron a la sala propia, en el 2007 [Año en que se inauguró el Ámbito Histrión, Chubut 240]. Al final de ese año, Víctor murió...

NOTAS

¹ Entrevista realizada el 04 de junio de 2013: tiempo de grabación 7.44 hs. Los datos entre paréntesis, corchetes y notas al pie fueron agregados por la entrevistadora, M. Garrido.

² En relación con la creación colectiva *1+1, unos cuantos*, puesta en escena en 1983.

³ En 1985, con la coordinación de Florencia Cresto, el Grupo Juvenil del Barrio Don Bosco II de Neuquén, puso en escena la creación colectiva, *Detrás de la botella*, en el I Encuentro Provincial de Teatro Neuquino, en el Cine-Teatro Municipal de Zapala. (Calafati, O. 2011. *Historia del teatro de Neuquén*. Neuquén: Educo)

Ese mismo año, F. Cresto dictó un seminario de Técnicas Teatrales auspiciado por la Dirección Nacional de Teatro, en el espacio del Taller Cultural Aitue en Cutral Có. Concluida su asistencia los integrantes del grupo Nosotros continuaron trabajando en la creación colectiva, *Buscando raíces, buscando petróleo*. Y con su dirección, la obra se puso en escena en el '86, en la misma localidad. En el '87 participaron en el III Festival Provincial de Teatro Neuquino y luego, en la Fiesta Nacional del Teatro, en el Teatro Nacional Cervantes.

Buscando raíces, buscando petróleo fue publicada en la antología: *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia. Cutral Co y Plaza Huincul, 1934-2010*, Neuquén: Educo, p. 69-102 (Garrido, M. (Dir.) 2011). Esta creación colectiva tiene un prólogo de Carlos Alsina y un estudio crítico elaborado por sus mismos productores.

Detrás de la botella es considerado por Beatriz Seibel como un caso de “teatralidad popular”, aunque se pueden ubicar en esta categoría las dos producciones citadas, coordinadas por F. Cresto. (Seibel, B. 1989. *Teatralidad popular en Argentina: coexistencia de múltiples manifestaciones*, FALL, p. 35, versión digital)

⁴ Con autoría, escenografía y dirección de F. Cresto, la puesta en escena recibió varios premios. Más datos en <http://www.alternativeatral.com/obra11190-pintando-a-berni>.

⁵ Léase “La celebración, una obra polémica para los neuquinos”, por B. Sciutto en *Diario Río Negro*, 13/09/1984. También, “No apto para prejuiciosos”, *Diario Río Negro*, 03/08/1984.

⁶ En 1985, Víctor Mayol dirigió *Stéfano* de Armando Discépolo. Y en 1986, *El invitado* de Mario Diamant. Por ambas propuestas estuvo ternado para el Premio Molière.

⁷ V. Mayol fue Coordinador General de la Dirección de Extensión Universitaria de la UNCo, desde octubre del '84 y durante el '85.

⁸ Alude a la película italiana dirigida por Federico Fellini (1983).

⁹ El PFLT sentó las bases de su fundación a fines del '83, con la firma de teatristas como Carlos Giménez y Raúl Brambilla en acuerdo con Cultura de la provincia de Córdoba. Este festival bienal realizado a partir del '84, en opinión del director cordobés José Luis Arce, surgió como “la fiesta emblemática del regreso a la democracia”. En territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/03.

¹⁰ El 20 de septiembre del '85, el Teatro del Bajo promovió el Teatrzo con el siguiente *slogan*: “En defensa de la democracia y por la liberación nacional y la unidad latinoamericana”. Esta movilización tuvo repercusión en toda la provincia. (Calafati, 2011: 155-156)

¹¹ Más datos en <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/134/>.

¹² Esta obra había sido estrenada en Teatro Abierto en el '83.

¹³ Respecto del trabajo con esta obra, en una entrevista realizada por Jorge Dubatti y Nora L. Sormani, a los integrantes de La Hormiga Circular, se lee:

Y cuando hicimos *Hoy se comen al flaco*, que fue un proceso de mucho trabajo (además de que paralelamente organizamos un encuentro de teatro), estrenamos abriendo el Encuentro Provincial de Teatro que no se hacía desde 1976. Luego, no tuvimos ninguna función más de esa obra. Esto generó también la aparición de la cooperativa. (Silvana Giustincich, 2007)

Más datos en “Teatro y producción cooperativa: entrevista con La Hormiga Circular”, en *La revista del CCC, edición nro. 7. Palos y Piedras*. Versión digital.

¹⁴ “Un grupo que pudo funcionar como modelo fue la Cooperativa El Establo, en Neuquén”, afirma Silvia Alvarado. Y Carlos Massolo agrega: “Sí esa cooperativa fue un referente y de hecho nosotros tomamos su estatuto y lo adaptamos a nuestras necesidades”. Ver *supra*.

¹⁵ Es una adaptación de *Los casos de Juan* de Bernardo Canal Feijóo.

¹⁶ Jorge Villalba fue actor de cine, teatro y televisión. En 1981 se radicó en San Martín de los Andes y al año siguiente logró la inauguración del Teatro San José. En el '85 dirigió *Pioneros* de Hugo L. Saccoccia, en el marco del Festival Nacional de Teatro que se desarrolló en el Teatro Nacional Cervantes. Un año antes de su muerte (2001) fue galardonado por el Instituto Nacional del Teatro, por su trayectoria artística. Más datos en http://www.google.com.ar/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCgQFJAA&url=http%3A%2F%2Fes.wikipedia.org%2Fwiki%2FJorge_Villalba&ei=93vXUY-ZOIHViwKt7IGQDQ&usq=AFQjCNEpQou-npv9s6WW8WeTiAgY58dnXA&bvm=bv.48705608,d.cGE.

¹⁷ El Espacio de las Artes fue creado por Mayol-Oxagaray en 1995. Se trata de un complejo cultural que funcionó además de teatro, como local donde se realizaban diversas actividades artísticas. Ese “fructífero proyecto” se cerró en el 2000. (Calafati, 2011: 199)

¹⁸ El Anfiteatro fue construido a fines de los '80, en el Parque Central de la ciudad de Neuquén, con el fin de preservar la fosa histórica donde funcionaba la playa de maniobras del Ferrocarril, y asimismo brindar un espacio público para las actividades culturales de la Ciudad de Neuquén.

Durante el 2012, en la nueva intendencia de H. Quiroga, se determinó la sepultura de ese espacio. Pero el repudio de la comunidad fue elocuente, considerándolo patrimonio histórico-cultural. Hoy, en vías de restauración, se lo denomina Anfiteatro Recuperado Gato Negro.

¹⁹ El Centro Regional de Experimentación Artística (CREAr) también conocido como La Comuna, Espacio Teatral o La Komuna, dirigido por R. Toscani, estaba integrado por Daniel Zapata, Víctor Zuccoli, Cristina Mancilla, Raquel Vidal y Patricia Jure (1993-1994). (Calafati, 2011: 201)

²⁰ Esta producción neuquina fue premiada también en la Fiesta Nacional del Teatro, 1997.

MÁS ALLÁ DE LOS CIMIENTOS **Entrevista a Laura Sarmiento¹**

*“¿Por qué ubicarnos en el pasado
y no poder encender el fuego de eso?”
(Sarmiento, 2013)*

Laura Sarmiento se define primero como actriz, luego como abogada. Sus inicios en el teatro se encuentran en su provincia natal, Córdoba. Tuvo varios maestros en su carrera profesional, entre ellos Lisandro Selva, sin embargo, reconoce que hubo un antes y un después del que considera su “maestro”.

He aquí su memoria en homenaje a Víctor Mayol:

Bueno, perfecto... Todo lo que sea que venga de Víctor es un placer. Es un placer porque Víctor es un antes y un después en mi vida. Mirá, ya de solo hablar me emociono...

En realidad, desde el punto de vista de la actuación, yo ya venía desarrollándome profesionalmente, en Córdoba. Hice muchos talleres y ya trabajaba a nivel profesional. Uno de mis grandes maestros fue Lisandro Selva, fue también un ícono en mi carrera, por su formación, por su trayectoria y por todo lo que me brindó a nivel profesional². Después cuando empecé mi carrera de abogacía, fui parte del elenco estable de la Universidad Nacional de Córdoba. Bueno, digamos que nunca dejé de hacer teatro aun estudiando una carrera de grado. Porque siempre digo que mi profesión es ser actriz, en segundo término está la abogada. Estudié una carrera para poder vivir del teatro. *(Ríe.)* Sabía que del teatro iba a ser difícil vivir, y tenía claro que no me gustaba dar clases, entonces, tenía que dedicarme a otra cosa. Elegí una profesión independiente que me permita abocarme al teatro de la manera en que lo hago.

Soy de Córdoba y por una cuestión laboral surgió la posibilidad de venir a trabajar en Neuquén. En el 2002 nos instalamos acá y justo a fines del 2001, Víctor había comenzado este proyecto de convocar, con Osvaldo Calafati, para abrir un espacio que en ese momento no tenía nombre, lo del Teatro del Histrión fue después.

Vine a Neuquén y empecé a buscar el mundo teatral. Iba a lugares y me decían: “No. No. Aquí damos talleres”. “Yo quiero que me digan quiénes son los directores de acá, si hay elencos concertados”, les decía. Me acuerdo de que fui a la Sala Alicia Fernández Rego y me dijeron que

allí, lo que había era talleres. Yo sabía que talleres no quería, yo quería otra cosa, quería averiguar si había grupos independientes. En ese momento no había mucho. Cuando fui a La Conrado Villegas me dijeron: “Bueno, está la opción de Raúl Toscani -yo no conocía a nadie- y Raúl Ludueña”. Y justo vi -¿o fue antes?- un cartel donde estaban convocando a actores/actrices para este proyecto de Víctor, que arrancó en abril del 2002. Justo para cuando fui habían tenido un solo encuentro, pero supe que a fines del 2001 surgió esta idea de Víctor, de convocar a Calafati y empezar este sueño de armar un grupo.

Bueno, fui, lo conocí a él y fue como un amor a primera vista. Empecé a trabajar con él y no paré más. Yo agradezco haber estado ahí en el momento justo, en el inicio. Para mí es un orgullo haber estado en las bases de lo que fue el Teatro del Histrión. Somos los fundadores -digamos- de ese momento. A nivel profesional era indiscutible lo que Víctor te brindaba. Y a nivel personal también fue muy importante. Me enseñó mucho. Aprendí mucho: su dinámica de grupo, su manera de trabajar. Él no solo te formaba profesionalmente sino también como persona. Y estaba muy marcado eso. A esta “marca en el orillo” que él siempre decía que teníamos que tener, como grupo, la marcaba él también en nosotros, como artistas y como personas.

Por eso siempre digo que hay un antes y un después de él. Fue mi maestro. Si bien hice teatro con un montón de gente y actué con un montón de directores, él es mi maestro. La persona más importante que tuve a nivel actoral -y “nunca digas nunca”- pero no creo que nadie ni siquiera pueda igualar ese rol. Como que ese lugar ya está ocupado por él.

Él tenía una forma de trabajar que realmente nos desnudaba como personas por eso lograba conocernos tanto. La dinámica de grupo que él trabajaba y el estar tantas horas compartiendo, trabajando desde el soliloquio, desmenuzándonos, sacando las cáscaras de las cebollas, lograba llegar al corazón de eso. Y llegar a ese corazón nos hacía a nosotros desnudarnos de todo lugar, como artistas y como personas. Entonces nos conocía tanto que creo que ahí radica la diferencia respecto de mis otros maestros. Y eso hacía que todo el anclaje funcionara bien cuando realmente había una entrega de parte del actor, una entrega absoluta hacia él, y su generosidad para enseñarnos, para darnos también todo lo mejor de él. ¿No? Siempre fue muy generoso con nosotros.

A la distancia puedo ver con más claridad todo lo que fui aprendiendo en esos años. Su pérdida la lamenté mucho porque siento que

quedaba mucho camino por recorrer. Aún hoy lo extraño horrores. Siempre, desde el punto de vista profesional y personal, lo extraño mucho. Y así es como hablo de un antes y un después. Antes no noté la diferencia en mis otros maestros y es como que noto mucho la falencia hoy. Si bien sigo con mi profesión, es como que nada se asemeja, ni siquiera a un diez por ciento de lo que era trabajar con él.

El espíritu de la fiera de Frank Wedekind fue un proceso, en el 2002, cuando arrancamos con este proyecto de querer conformar un espacio de trabajo. En ese momento éramos tantos, más de treinta, entonces estábamos divididos en grupos. Trabajábamos de 16 a 18 hs. un grupo y de 18 a 20 hs., el otro. Empezamos con soliloquios, con escenas. Poco después él estuvo con un proyecto en Buenos Aires, donde tenía que ir a dirigir, y en ese ínterin se armó un revuelo en el grupo donde un montón de compañeros decidieron irse³.

En ese momento quedamos medio acéfalos y eso produjo que se desestabilice todo. Estaban todos muy enojados porque Víctor se había ido. Ese fue un temblequeo que en realidad fue como el embudo porque realmente quedamos los que estábamos como agarraditos ahí, firmes con el proyecto de Víctor. De hecho quedamos los que después seguimos un largo camino. Y cuando él volvió seguimos con el proyecto de *El espíritu de la fiera* (2003)⁴. Para mí que, con Carlitos [Carlos Barro] hicimos un protagónico, fue un orgullo y un desafío. Si bien éramos todos protagonistas en realidad, porque era una obra muy rica y el texto era maravilloso, con una poesía, unas metáforas... Era un texto de 1895 -si mal no recuerdo- y aborda temas fuertes para la época, como el aborto, la homosexualidad, la violencia. Fue hermoso trabajar muchas horas al día, muy abocados a eso, y estábamos tanto en la vorágine que llegamos al estreno y me acuerdo de que fueron muy impactantes las fotos, porque como estábamos ahí adentro no nos dábamos cuenta de lo que era hacia afuera. Realmente fue la primera vez que vi la puesta. Ver las fotos y estar ahí adentro era algo mágico porque era increíble.

Siempre se habló mucho de esto de “ser puestista”. La gente que hablaba de él decía: “Es muy buen puestista”. Realmente era un muy buen puestista. Sus puestas eran maravillosas como unas fotografías maravillosas. Todo en su lugar. Todo el anclaje perfecto. Para él era muy importante el tema de la puesta. Pero nunca dejó de lado el tema de la actuación. Porque muchas veces yo notaba que se hablaba del puestista como desmereciendo un poco el tema actoral, y en realidad él daba

importancia tanto a la actuación como a la puesta. Realmente era maravilloso, era como una melodía perfecta.

De *El espíritu de la fiera* me queda en la memoria la escena del aborto. Mi personaje tenía catorce años, Cristín. Ella queda embarazada del chico que le gustaba en ese momento, con el único con el que tuvo relaciones, pero la madre, cuando se entera, decide hacerle un aborto. La escena era muy fuerte como la planteaba Víctor, porque está Cristín en la cama esperando a la que le va a hacer el aborto, que era el personaje de Mariana Elder, que entraba todo de negro y entraban también unos personajes también de negro, y se arma como una... Me acuerdo que entra Marcelo Willhuber, él se agacha, me pone a mí de espaldas con su espalda y yo quedo con la cabeza colgada mirando al público. Y atrás de mí, o sea en la parte de mi pelvis, Mariana, con capucha negra y con unas agujas de tejer, empieza a practicarle el aborto. Yo estoy con la cara dada vuelta mirando al público y ella, con sus agujas de tejer y gasas ensangrentadas, haciéndome el aborto, y en ese momento pego un grito final, desgarrador. Cristín, después de ese aborto, muere. Bueno, la imagen debe haber sido espeluznante.

Tenía una forma de mostrar, Víctor, que realmente no pasaba desapercibida, y el espectador quedaba con esa imagen en la cabeza y se quedaba pensando. Siempre la gente comentaba: “Qué fuerte esta escena”. Siempre. Eran obras que la gente, no es que las miraba y se iba a la casa pateando la piedrita. Es como que realmente quedaba todo el tiempo pensando, no solo en la butaca sino después, cuando salía del teatro. Fuerte también para los mismos actores pero teníamos una forma de trabajo de tanta entrega y de tantas horas semanales, dieciséis en la semana más nueve los sábados. Y no solamente teníamos actuación sino expresión corporal, técnica de la voz y estábamos abocados también a la parte teórica con Osvaldo Calafati. Era muy completo. Y después, cuando estábamos ensayando obras y se acercaba la época del estreno había refuerzo de ensayos y muchas veces era entrar y no saber a qué hora salíamos. Era tan puntilloso con sus puestas que por ahí, solo las puestas de luces implicaban un montón de horas. Era estar ahí bajo la luz hasta que salía perfecto. Nada era improvisado. Todo era la máxima perfección.

Y esto que vos decís de darse cuenta, yo pienso que ahora a la distancia uno toma más conciencia para vislumbrar un poquito más. Antes estábamos inmersos en el trabajo, en cambio ahora esto me pasa al ver las fotos. Es impresionante. Hay una foto que creo que está en el Ámbito

Histrión actualmente como parte de un afiche [Chubut 240]. Es una escena de *El espíritu de la fiera*, un cura con los profesores de la escuela. Están todos con paraguas negros, con unas luces magenta que realmente parece una escena de cine. Y todo tan coreografiado, todo tan perfecto. Ver fotos con Carlos Barro tirado en el escenario, como si estuviéramos en una pradera porque nos hacía ver una pradera en esa escena. Esa es una de las cosas incluidas en las devoluciones del público. Realmente la gente veía la pradera. Y eso no es común que pase. Es maravilloso. Y ahora, desde esta época nosotros vemos lo que fuimos capaces de provocar.

Siempre todas las obras que hice con Víctor superaban mis expectativas. Sí. Todas. Todas. Siempre llegábamos muy caóticos a un estreno, porque llegábamos muy cansados, muy enojados con él, pero después es como que nos dábamos cuenta de por qué tanto trabajo. Fue una experiencia muy linda. A nivel personal, compartir tantas horas con mis compañeros, tener una dinámica de grupo, realmente no era fácil sostener a tantas personas, durante tantas horas, en un único punto de encuentro y con un objetivo. Realmente no hubiéramos podido lograr experiencias tan buenas sin Víctor. Y creo que lo lograba porque era buen líder, porque tenía muy claro el adiestramiento del grupo, y porque su metodología de trabajo y la forma que tenía de llegar a uno hacían que nos conociera al dedillo, entonces sabía cómo hacer para que todo funcione. A cada uno le decía lo que era correcto que escuche para que todo siga funcionando. Aparte era muy estratégico, en esos espacios de socialización después de los ensayos. Y todo esto te lo puedo decir al haber transcurrido los años, con otra madurez y con la distancia. Pero realmente, sí, era muy estratégico.

Las crisis que teníamos como grupo eran fundamentales. Y muchas eran las que él propiciaba. Todo, todo estaba preparado. Y cuando notaba que alguno de nosotros lo necesitaba, nos generaba el espacio. Nosotros no nos dábamos cuenta porque estábamos tan inmersos en eso, pero sí, él generaba ese espacio. Aunque uno lo veía como algo negativo en ese momento, porque realmente no era bueno tener crisis previas a un estreno. Sí, previas al estreno porque estábamos todos muy sensibles. Hemos tenido crisis un día antes del estreno, intencionalmente.

Nos ha pasado que en *Travesía en el espejo* (2004), nos cambió el final un día antes del estreno⁵. Tenía esas cosas. Me acuerdo de un trabajo con tramoyas. Esa iba a ser toda una puesta con un sistema de correas, con lienzos que bajaban y subían. No sabés lo que estuvimos para hacer eso. Y

un día antes del estreno: “No lo vamos a hacer” -nos dijo. No sabés lo que era para nosotros eso, con todo el trabajo que habíamos hecho, con el cansancio. ¡Se armaba una...! Imaginate, se armaban esas discusiones a las dos o tres de la mañana, cuando la mayoría trabajábamos al otro día. Entonces era como un desgaste psicofísico que realmente estábamos al límite, siempre. Ya después, nos acostumbramos pero, de los finales, siempre decíamos que Víctor los podía cambiar en cualquier momento. Hasta que no estrenábamos no sabíamos si la obra iba a quedar tal cual estaba. Él estaba trabajando, como director, hasta el último día. Nunca fue un director que decía: “Listo, hacemos un ensayo general y la obra ya queda así”. No. Sabíamos que Víctor, hasta el último momento podía estar haciendo modificaciones.

Pero mirá vos qué maravillosa la entrega que teníamos porque Víctor sabía que podía hacer lo que quisiera, que nosotros le íbamos a responder. Y por más que nos íbamos enojados o nos íbamos mal, al otro día, todos ahí, puntuales, para el ensayo o para lo que había que hacer.

Teníamos un nivel de profesionalismo impresionante, todos. Como si hubiéramos ido todos a la misma escuela, y en realidad cada uno venía con sus experiencias. Yo tenía veintitrés años cuando empecé a trabajar con él. Había compañeros más jóvenes y otros mayores que yo, cada uno con su experiencia y, sin embargo, es como que había logrado nivelarnos. Cada uno con sus resistencias, con sus cosas, porque no todos estaban acostumbrados a eso, sin embargo lograba que todos funcionáramos de la misma manera.

También es verdad que el que no funcionaba, por decantación, se terminaba yendo. Algo que nos remarcaba Víctor pero que al principio sonaba chocante, era: “Nadie es imprescindible. Nadie. Y todos pueden cumplir el rol de todos”. Generalmente en los grupos, en los elencos, hay personas que son imprescindibles, que tienen un nivel de actuación o de compromiso que, si no está esa persona, es muy difícil suplirla. En cambio, en el Teatro del Histrión éramos todos obreros.

Otra de las claves -yo pienso- es que él lograba lo mejor de nosotros y en base a eso armaba el personaje. No era que él planteaba un personaje y nosotros teníamos que adaptarnos a eso. Era al revés. El personaje se adaptaba a lo mejor que nosotros podíamos dar como actores y actrices. Y eso era en base a su mirada. Entonces salía todo muy natural porque él rescataba lo mejor de esa persona. Hacía que eso funcione.

Bueno, en cuanto a esa metodología del soliloquio, para mí fue la primera vez que trabajé así. Trabajar con el soliloquio era una contradicción constante porque pasé por distintas etapas. Primero, por lo novedoso: “¡Ay, qué lindo!” Después llegaba el momento en que se volvía tedioso porque nuestra ansiedad como actor decía: “Bueno, ¿cuándo trabajamos con el texto? ¿Cuándo avanzamos con las escenas?” No. Era el soliloquio... el soliloquio... y el soliloquio. Es que el soliloquio era maravilloso desde ese lugar en que volvemos al gráfico de las capas de la cebolla. Poder sacar a través del soliloquio todas las primeras imágenes que uno tiene, los vicios, para después ir ahondando un poquito más, un poquito más, un poquito más, y él se daba cuenta del punto caramelo. Hasta que no llegábamos a ese punto, podíamos seguir con el soliloquio y seguir... y seguir... y seguir...

Bueno, esto se vio muy plasmado en nuestro segundo proyecto que fue *Travesía en el espejo* (2004) donde, en realidad, nosotros trabajamos con soliloquios y con improvisaciones desde los textos que decíamos en el soliloquio. Se improvisaba con los soliloquios, pero ahora el área de investigación era con el compañero. Y después de mucho tiempo él empezó a traer textos del Antiguo Testamento y empezamos a trabajar pero siempre con el soliloquio. Fue una obra maravillosa. Todas fueron obras muy diferentes. Pero *Travesía (...)* -creo- fue una de las más colectivas. El trabajo colectivo fue impresionante. También lo que él hizo desde la dramaturgia, fue maravilloso. Y se trabajó mucho la metáfora. Fue una obra bastante fuerte.

Se habló mucho de esa obra desde lo visual porque era muy fuerte para lo que era el teatro local. El trabajar con cuerpos desnudos, con escenas lésbicas, con orgías. De esta obra lo que siempre recuerdo es que se hablaba de que tenía actores desnudos. Pero vos fijate que en realidad, en las escenas que tenían que ver con lo sexual -las escenas lésbicas y las orgías- estábamos vestidos, aunque eran fortísimas, realmente incomodaban al espectador. Pero las escenas donde estábamos desnudos, realmente el desnudo pasaba por otro lugar. Por ejemplo en la escena del paredón de fusilamiento estábamos desnudos, desnudos ante un fusilamiento. Era fuerte mostrar esto de sentirse tan indefenso ante el fusilamiento. Visualmente era muy fuerte. Había escenas muy fuertes donde el desnudo pasaba a segundo plano. Nadie veía el desnudo. Veían a cinco personas que estaban indefensas ante un fusilamiento.

Eso, para mí, fue maravilloso porque yo lo viví como actriz. Fue la primera vez que iba a hacer un desnudo. La resistencia que tenía era tremenda. Muchos de mis compañeros también tenían resistencia a eso. Nos daba pudor. Éramos como chicos desnudos, desnudos, absolutamente desnudos. Ahora, a la distancia, uno comprende y dice: “Qué tontera. ¡Qué inmaduros! ¿No?” Uno como actriz puede pensar que fue inmadura en ese momento.

Bueno, vos fijate que después se comenta... Realmente hicimos una marca porque por algo la gente hablaba y decía: “¿El Teatro del Histrión? ¡Ah, donde actúan desnudos!” Entonces es como que te ponían un sello. Yo me he negado contra eso. No me gustaba. Después comprendés realmente que es bueno que la gente hable.

Sí, yo creo que algo que se destacaba siempre era que, cuando la gente iba a ver las obras de Víctor, podía gustarle o no gustar, pero todo el mundo rescataba el trabajo que se había hecho. Era indiscutible el trabajo. Se veía por todos lados. Todo el mundo notaba eso, el trabajo de nosotros como actores, siendo sus piezas, porque en realidad el que manejaba todas las piezas era él. A mí, cuando me destacaban actuaciones y demás, yo siempre decía: “Víctor”. Si había que destacar a alguien era a Víctor. Después estábamos nosotros que cumplimos al pie de la letra el trabajo. Él lograba eso. Funcionábamos bien. Nosotros éramos unos soldados, éramos todos unos soldados. Si bien con Víctor nos enfrentamos un montón de veces, creo que nuestra gran admiración por él hacía que funcionáramos así.

Yo realmente no sabía nada de él. Me fui enterando una vez que ya lo había comprado a él, al proyecto. Mi puerta de entrada fue solo saber que Víctor Mayol era un director que había venido de Buenos Aires. Y yo había venido de Córdoba. Para mí era todo nuevo. La verdad es que no conocía nada de él, ni conocía nada de Neuquén. Siempre me digo: “Qué maravilloso haber caído en el momento justo, con la persona justa”. ¿No? La verdad es que no hubo otro, no. Y también, en cierto modo, fue bueno eso de que creo que ninguno sentó conciencia de quién era Víctor Mayol. Nadie estaba ahí por su currículum. Nadie. El vínculo que logró con cada uno de nosotros era tan cercano -para más de uno era como un papá- que su currículum pasaba desapercibido. Nosotros lo fuimos sabiendo con el tiempo porque él siempre contaba, traía a colación alguna anécdota como parte de su enseñanza. No lo voy a negar, pero ya estando adentro. Una vez cada uno tuvo que presentar su currículum y entonces me acuerdo de que vi el de

Víctor y dije: “¡Por Dios! Tanto mi desconocimiento. Tantas cosas”. El currículo de él y el de Osvaldo Calafati me llamaron la atención. Pero fue como decir: “¡Huy, qué bárbaro!” Pero eso fue mucho después de mi elección de entrar al grupo. Así, Víctor, aunque hubiese sido la primera vez que dirigía, para mí va a seguir siendo mi maestro porque me dio un montón de cosas. Realmente fue maravilloso. Y el vínculo que logré con él se trasladó a mis compañeros. A mis compañeros, con los que somos los viejos del Histrión, con los que he estado compartiendo todos los proyectos con él, yo los siento como mis hermanos por la comunión que hubo. Trasciende el haber sido compañeros. Hoy es algo más que eso. Es que fue muy fuerte. Porque te pasa lo que te pasa con tus familiares que pueden pasar años y años que no se ven -yo, con un montón de mis compañeros, no actué más-, sin embargo, afectivamente, lo que siento por ellos es muy intenso, muy fuerte.

Sí. Realmente mi entrega era absoluta. Él lograba que mi entrega fuera absoluta. Y nosotros podíamos renegar de eso porque nadie se guardó nada. Él logró eso. Nadie se guardó nada. Prácticamente para todos, el Teatro del Histrión era lo más importante, el Teatro del Histrión no se tocaba. Él inculcó la disciplina, el respeto por el otro, el respeto por lo grupal, el no ser imprescindibles pero, a la vez, ser imprescindibles en el momento del trabajo, por la entrega absoluta de todos. Y eso, a uno lo marcó, no solo a nivel profesional sino personal, porque uno se tiene que comportar así en la vida.

Hoy por hoy, después de diez años de aquel inicio con Víctor, comparto el escenario con algunos de mis compañeros y realmente se nota la diferencia, se nota quiénes somos de la escuela del Histrión. Lo ves ahí, en la entrega, en el compromiso, en el respeto por el otro. Yo pienso que lo de Víctor no lo pude vivir ni una sola vez, ni siquiera cerca estuve de vivirlo. Con los directores con los que he trabajado se trabaja desde otro lugar, se construye el personaje a partir del personaje literario y de la mirada del director como algo primario. Lo que ve el director quiere verlo plasmado ahí. En cambio, lo de Víctor no era así. Después él iba a poner su mirada pero primero veía lo que dábamos nosotros ahí, arriba del escenario.

Como actor, mi sensación ahora, trabajando con otros directores, siento que realmente hay mayor condicionamiento. Porque nos contaminan desde el inicio, porque nos transmiten lo que ellos quieren ver, entonces uno, como actor, trata de hacer lo que el director nos está pidiendo. Y

como actor ya te sentís como coartado. En cambio, con Víctor no había barreras sino un abanico de posibilidades porque nos permitía jugar y descubrir y encontrar nosotros lo que él estaba buscando, pero nosotros no sabíamos qué era lo que él estaba buscando. Nunca. Nunca. Y eso nos hacía buscar por todos los lugares posibles. Hasta incluso creo que a Víctor, aun teniendo una idea de lo que quería, el hecho de que nosotros tuviéramos toda la libertad de recorrer por tantos lugares lo debe haber llevado hacia otro lugar. En cambio, el director de hoy, no. Para Víctor, su trabajo con el actor era totalmente deductivo. El director de hoy es inductivo. Te induce hacia ese lugar entonces vos, como actor, ya estás condicionado y vas a ir a ese lugar. En cambio con Víctor no había inducción. Había deducción. Esa es la gran diferencia. No encontré otro director que sea así. Estos directores nuevos vienen inducidos a la vez por esa primera mirada que tienen de la obra, y ya te inhiben con esa mirada. ¿Por qué no permitirse ver qué puede surgir? Es que ahora no se juega. Se induce. Entonces, estás contaminado por la mirada del director.

Nunca más volví a trabajar con soliloquios, por ejemplo. Con los directores con los que trabajé nadie parte de ese lugar. El director va a poner la puesta que ya hizo en su cabeza, sin antes verte arriba del escenario, sin antes escucharte decir un texto, sin antes ver las imágenes que como actores nos pueden surgir. ¡Porque el texto pasa por nosotros! ¡Está pasando por nuestro cuerpo! Qué más rico que tener la mirada virgen para poder ver qué imágenes me representa a mí como actriz ese texto, que seguramente van a ser muy diferentes de las imágenes que tuvo el director cuando lo leyó.

Y ahora esto de darse cuenta. Porque cuando trabajábamos con Víctor, nosotros como actores pedíamos que sea deductivo. Sufríamos por eso. Siempre queríamos que él nos esté diciendo por dónde ir, qué hacer. Y hoy tomo conciencia de lo maravilloso que era eso. Porque en ese momento nosotros necesitábamos que nos diga por dónde ir. Le pedíamos la inducción, pero él no flaqueaba. Y hoy digo: “¡Qué maravilloso! No hubiera podido sacar de mí lo que sacó”. Y hoy sufro esa inducción como actriz porque mi abanico se achica, porque mis energías ya están enfocadas; pero el director se perdió la posibilidad de tener otra mirada. ¡Qué mejor que crear el guión, junto al actor!

Ahora, pensando en los espectadores, se me viene a la cabeza la imagen de una función de *La paradoja del laberinto* (2004-5)⁶, una obra donde había mucho trabajo desde lo actoral, desde lo vocal. Fue en la

vieja estructura de La Conrado Villegas, en una sala para 200 personas. Una vez, éramos catorce en escena y había cuatro espectadores. Víctor dijo: “Hay cuatro personas. ¿Qué hacemos?” Unánime fue la respuesta. Me atrevo a decir que esa fue una de nuestras mejores funciones. No dimos menos porque había cuatro espectadores, al contrario, redoblamos la apuesta. Y eso es invaluable. Yo pienso, qué orgulloso se debe haber sentido orgulloso él desde afuera, si yo como actriz sentí ese orgullo con mis compañeros, al ver cómo todos estaban entregando todo para esas cuatro personas. En todas las funciones era entregar todo. No era decir: “¡Ya está! ¡Ya estrenamos!” No. Era estar con el cuerpo y el alma, siempre con esta línea que él marcaba. Estar todo: mente, cuerpo, espíritu. Era una ida y vuelta, un entregar todo pero porque era realmente un círculo. Entregábamos y Víctor nos entregaba. Era como un darse permanente. Entonces, era todo incondicional.

Era un director despojado, absolutamente. Nosotros funcionábamos como Cooperativa y a él le pagábamos solamente el taxi porque no podía trasladarse a pie, aunque no era un director que estaba bien económicamente, al contrario. Hoy pienso: “¿Por qué, como grupo, no lo ayudábamos más?” Vivía en condiciones precarias. Sin embargo era un director que siempre estaba primero que todos, punta en blanco. No faltaba nunca. Era un director que trabajaba mucho antes de venir a los ensayos. Siempre con sus cuadernos, volcando cosas. Venía con un trabajo para hacer. Más allá de que era deductivo, él trabajaba mucho en su casa con lo que le dábamos. Y venía con propuestas. Parece contradictorio porque nada era improvisado, en el sentido de que todo estaba pensado por Víctor. Y eso creo que hacía que lo respetáramos tanto, que lo admiráramos tanto y lo disfrutáramos tanto. Y a eso de que funcionara como director a partir de su rol de espectador en los ensayos, a eso no lo volví a ver. Es que eso es lo maravilloso que hoy puedo ver a la distancia. Él tenía capacidad para hacerte brillar, porque sacaba lo mejor de vos. Lo máximo que podías dar, él lo iba a utilizar en la puesta. Y una vez que trabajabas con Víctor te dabas cuenta.

En las obras de Víctor el espectador era activo. No le dejaba lugar a otra cosa. Como espectador tenías que ser activo porque todo el tiempo te hacía pensar. Las imágenes te hacían pensar y el desenlace quedaba a manos del espectador también. Las obras de Víctor terminaban y el aplauso no era inmediato porque realmente el espectador seguía estando activo. Y se dejaba mucho para la construcción del espectador, es decir,

no se le daba el cuentito armado. Que cada uno lo termine de armar. Y el actor se enteraba del cuentito cuando ya estaba la puesta armada. Durante el proceso yo no sabía cuál era el cuentito. Pero ya cuando estaba el final: “Bueno, a ver. ¿Qué queremos decir con esto?”

Eso fue maravilloso. Haber trabajado así. Algo que destaco mucho de Víctor, comparándolo con los directores que conozco, es cómo trabajaba la metáfora y los símbolos. Lo que queríamos contar, no lo contábamos de una manera gráfica y lineal sino con la metáfora. A través de imágenes decantaba una metáfora. Esto hacía también, que el espectador esté activo. No era mostrar una imagen. La imagen en sí estaba llevando hacia otro lugar, el de la metáfora. Y eso era muy rico. Y vos como actor, sabías que él buscaba la metáfora. Entonces la debías tener como dinámica de trabajo. Al momento de estar trabajando el soliloquio vos sabías que tenías que construir la metáfora. Con el texto también construías la metáfora. Entonces, la puesta era doble. No era decir el texto y representar ese texto sino a ese texto transformarlo en una metáfora. Y después de tantos años de trabajo con él te dabas cuenta, al trabajar y al ver a tus compañeros. Lo que al principio nos costaba tanto, después salía con tanta facilidad. Qué lindo que es poder, como actor, estar buscando la metáfora en el texto que estoy diciendo de un autor. Realmente éramos hacedores. (*Pausa.*) Realmente éramos hacedores...

El crecimiento fue a pasos agigantados. Ahora siento que los pasos son cortos. Lo que parecía que era tener todo servido en bandeja hoy lo siento como un coto. ¡Qué contradicción! Nosotros, con Víctor, éramos hacedores. Ahora vamos a ver una obra de teatro y lo más seguro es que, como espectadores, sepamos lo que viene después. Se está anticipando todo el tiempo, lo que viene. Por eso era tan rico todo el proceso con Víctor. Cuando yo estaba en sus producciones siempre me decía: “¡Cómo me gustaría poder estar del otro lado, también. Para poder ver a los actores!” Y tuve la suerte (*Suerte entre comillas, aclara.*), porque en el último de los proyectos no estuve, en *Factum* (2006-7), porque estaba embarazada. Y cuando tuve la posibilidad de sentarme como espectadora creo que ahí terminé de tomar la dimensión de lo que era Víctor. Después de haber trabajado tantos años con él, estaba ahí y agradecí haber estado sentada ahí para poder ver sus puestas. Me acuerdo de que terminó la obra y yo, como espectador, seguí relatando. Por eso te digo que el pase es muy difícil. Ojalá pudiera volver a vivir la experiencia de trabajar o de ver algo parecido.

Ahora, por suerte, estoy viviendo una experiencia así. No la puedo comparar con lo de Víctor, pero sí trabajo desde un lugar donde me siento hacedora. Estoy trabajando con Pablo Todero, que fue alguien que conocí en los inicios del Teatro del Histrión. Él es alguien que si bien se fue en aquellos primeros tiempos, sin embargo, admira mucho a Víctor Mayol. Estamos trabajando desde un lugar así, despojado. Somos hacedores, en el sentido en que trabajamos de manera colectiva y vamos construyendo entre todos. También en *Lo que odio del amor* (2012-13)⁷ fue una dramaturgia colectiva, la dramaturgia autoral fue de Pablo. Surgió a través de improvisaciones donde lo único que se tenía claro era que se quería hablar del amor y de las cuestiones de pareja. Ese fue el puntapié inicial. A partir de ahí, fue trabajar improvisaciones. Era llegar a los ensayos e improvisar, improvisar, improvisar hasta terminar el ensayo. Así, ir sacando las capas, las capas de la cebolla, y así se formó la obra. Y ahora la propuesta es igual, donde solo sabemos que somos tres personas que se despiertan en un lugar. No sabemos quiénes somos, ni dónde estamos, ni qué hacemos, ni sabemos por qué estamos ahí. Nada. También *El club de los suicidas* (2010-11)⁸ fue lo más parecido a esa forma de trabajar de Víctor. Y es muy interesante porque si tenés una idea armada es como que se te deshace en dos segundos. Es imposible tener algo pre-armado porque es como que vas construyendo todo el tiempo. Vamos construyendo juntos.

Sí, yo pienso que fue muy rico el proceso de *Lo que odio del amor*. Y en el nuevo proyecto está el “Choco” [Alejandro Cabrera] y Andrea Jara, ambos del Teatro del Histrión. Andrea, la última obra que hizo fue *Factum* y después no actuó nunca más hasta ahora. El “Choco”, mayolino también, y yo. Y encima, estamos trabajando en el Ámbito Histrión.

Sí, algo pasó. En *Lo que odio del amor*, el discurso estaba desde la mirada, desde las palabras, desde las pausas, desde lo no dicho también. Para mí, trabajar con Víctor siempre implicaba mucho compromiso desde lo físico. En *Lo que odio del amor* fue volver aunque sea un poquito, a eso, aunque desde otro lugar. Hacía mucho que no trabajaba así. De hecho, después de Víctor, trabajé en *Argentina, virgen de los dolores* (2010-11)⁹ donde, desde lo físico, tuve un papel importante y de repente pasé a estar en un lugar como más acotado en *Lo que odio del amor*. En seguida ya me salía el querer desplegar desde lo físico. Y eso también estuvo bueno.

Si bien, después de que falleció Víctor, sentí que no me imaginaba trabajar con otro director, no me imaginaba hacer otra cosa que no sea la propuesta del Teatro del Histrión; sin embargo, el haber trabajado con

otros directores me abrió la pauta esta de salir de ese lugar que al principio uno lo vivió con incomodidad pero que después se sintió cómodo. Fue otra experiencia partir del trabajo con Víctor y trabajar luego con otros directores, con otras propuestas. Pero lo extrañaba mucho y a medida que iba trabajando con otros directores, lamentaba que no estuviera Víctor para poder trabajar con él. Hoy ya me acostumbré. Lo tomo como un desafío y también como un aprendizaje y un crecimiento como actriz.

El trabajo que estamos haciendo ahora con Pablo, me hace recordar mucho del trabajo con Víctor. Esto de llegar y el director nos dice:

-¡Bueno, hagan!

-Pero ¿dónde estamos?

-Ah, no sé. Utilicen todo el espacio.

-Bueno, pero ¿se puede ir allá arriba donde están las luces?

-¿Yo dije que algo no se puede usar?

Todo está permitido. Y están surgiendo mensajes tan intensos, tan intensos, que realmente terminan los ensayos y nos hace acordar a cuando estábamos con Víctor. Es que los tres que estamos trabajando venimos del Teatro del Histrión. Y ¿no sabés qué? Ibamos a ser cuatro pero la otra compañera, que no es mayolina, increíblemente no pudo sostener los ensayos. Lo lamentamos, pero debe tener que ver con esto. Estos compañeros del Histrión, por más que pase el tiempo, tienen ese aceite, esa memoria del cuerpo. De modo que cada ensayo da para una obra nueva. Y va a llegar el momento en que el director irá acotando un poco, porque cada ensayo es más y más y más. Los “padecientes” somos. Pablo dice que se le viene esa palabra a la cabeza, que parece que estamos padeciendo algo, vaya a saber qué.

Es increíble. Puedo estar en todos los teatros pero nada se equipara con estar ahí, en el Ámbito Histrión. Yo me siento mayolina y lo digo con orgullo y ojalá que siempre sienta esa marca en mí. Entonces, “la marca en el orillo” está. Sí, que está. Yo tengo esa marca de Víctor. La tengo. La siento. Y la llevo con orgullo y deseosa de que nunca se vaya.

Actualmente también estoy en otro proyecto totalmente diferente. Partimos de un texto. Estoy haciendo *Un juego de damas crueles* de Alejandro Tartanian, con la dirección de Gustavo Lioy (2013)¹⁰. Y estoy también en esta creación increíble, con la dirección de Pablo Todero. Sí, realmente Víctor logró que seamos como una masa que se pueda amoldar a

las distintas propuestas. Yo agradezco eso. Me considero una masa, que me voy amoldando a las distintas propuestas. No es fácil, no es fácil. Ojalá pueda seguir con ese objetivo: ser una masa que se va amoldando y no ser “Laura Sarmiento haciendo de...” en esta obra y “Laura Sarmiento haciendo de...” en otra obra, sino poder ser la actriz que se va amoldando con el instrumento que es mi cuerpo, a todos los directores. Poder ser ese papel en blanco...

Cinco años con Víctor fue mucho, pero en realidad siento que fue poco. Me quedé con sed de más. Yo pienso que, si bien es indiscutible lo que hizo Víctor en todos esos años, por lo que logró con el Teatro del Histrión, sin embargo pienso que no estábamos ni siquiera a mitad de camino. Estábamos recién empezando. ¿Y qué hubiera sido si hoy él estuviera acá?

Yo pienso que Víctor era muy respetuoso del teatro neuquino. Aun siendo evidente las diferencias, siempre fue muy respetuoso y nos inculcó eso a nosotros también. Pero siento que fuimos bastante vapuleados por los otros teatristas. Vapuleados, injustamente. Nosotros lo que hacíamos era trabajar y trabajar y trabajar. Pero se generaba un mundo alrededor de eso. La gente hablaba de nosotros pero sin saber. Y hablaba de Víctor. Yo pienso que se debe haber generado desde afuera algo así como “¿Qué hace esa gente tantas horas trabajando?” No era común. Con el proyecto de Pablo trabajamos seis horas semanales. Y con Liroy, cuatro. Con Mayol trabajábamos de lunes a jueves, cuatro horas diarias, más los sábados de 9 a 17 hs. En total, veinticuatro horas semanales. Entonces, se generaba todo un mundo alrededor de eso. Se hablaban cosas. Esto de decir: “¡Ay, se desnudan!” Estaban más preocupados por observar qué pasaba ahí, que por trabajar en sus proyectos. Entonces yo notaba que se veía mucho con una mirada crítica. “A ver. Qué hacen estos chicos”. “A ver. Qué hace Víctor”. Entonces se empezó a marcar una diferencia, pero no desde nosotros. Nosotros trabajábamos. Nada más. No criticábamos al otro. No cuestionábamos. Solo trabajábamos. Creo que eso también marcó una diferencia. Se hablaba mucho, afuera. Y muchas veces nosotros veníamos al grupo, indignados. Y nos decíamos: “Trabajemos. Contestemos desde ese lugar”. Además, se creaba el mito de que eran obras que no se entendían, obras difíciles, raras. Y quieras o no son cosas que van haciendo una cadena, que se iban escuchando, que se iban repitiendo y llegaban a nosotros. Víctor, por suerte, nos sabía contener; si no, pienso que hubiera sido desequilibrante. Nosotros lo vivíamos con total injusticia. Nos decían

cosas que no eran ciertas. Se creaba un mundo alrededor ¿de qué? Si nosotros lo único que hacíamos era teatro. Me acuerdo de que cuando hicimos *Travesía en el espejo*, Raúl Toscani salió diciendo que era “una obra reaccionaria”. Eso nos dolió mucho. Se nos criticaba mucho. Había más críticas que reconocimientos. Estábamos muy solos en eso.

Pero así como yo, a la distancia, puedo valorar un montón de cosas, pienso que con nuestros pares, a la distancia, se logró el reconocimiento. Pero en ese momento no fue así. No lo fue. Y para nosotros no pasó desapercibido. Nos afectaba. Producto de nuestra inmadurez, también, supongo. Pero sí, estábamos bastantes solos en eso. Tener que estar defendiéndonos de algo. ¿De quién? Yo siento que estábamos en el ojo, por ser diferentes. A partir de ahí empecé a rescatar que es bueno que la gente hable. No importa si habla bien o mal. Si están hablando es porque algo estás haciendo.

Víctor hubiera sido feliz si nosotros hubiéramos sido una comunidad. Él fantaseaba con esto de qué lindo sería tener un teatro, irnos a un lugar donde estemos todos. Pienso que Víctor hubiese sido feliz si hubiéramos estado todos en comunidad, siendo hacedores de teatro. Y pienso que nosotros queríamos trascender, también. Que eso nos faltó, trascender más allá de Neuquén. Estábamos en condiciones de poder hacerlo aunque él nos hacía sentir que nos faltaba.

Pero nuestro hueso estaba allá, viajar. Nosotros apuntábamos a eso. Nosotros queríamos trascender. Y de eso se hablaba. La idea era tener obras que participen en los Festivales, que salgan de gira. Y después, producciones locales que mantengan la estructura económica. Y en cuanto a dejar nuestros trabajos, yo pienso que eso iba a decantar. Él no exigía que lo hiciéramos, pero nada podía chocar con nuestros proyectos. Siempre que estuviéramos ahí, con el número de horas y la dedicación absoluta que él pedía, después, afuera, cada uno hacía lo que quería. E inevitablemente, había compañeros que no tenían ni para comer porque no podían trabajar. Muchos trabajos requerían ocho horas por lo tanto, no se los podía sostener. Muchos de mis compañeros no tenían para comer. Imaginate, si no hubiese estado todo el sueño puesto ahí... Es indiscutible que había un sueño detrás de eso, y un convencimiento de que se podía llegar a eso. Eso se vio truncado en cierto modo en el último tiempo, porque pienso que estaban dadas las condiciones; pero, pienso que no debimos creernos que nos seguía faltando, faltando y faltando. Pienso que, en cierto modo, Víctor nos hacía creer que nos faltaba porque él

realmente no nos iba a poder acompañar, por su salud. De hecho, cuando fuimos a la Fiesta Regional del Teatro de la Patagonia, en La Pampa, con *La leyenda del Dorado* (2005), viajó Víctor, con su aparato de oxígeno, si bien él siempre trató de disimular su deficiencia... Y pienso que después de haber armado el teatro, después de haber hecho *Factum* y de ver cómo funcionaba todo, él se entregó ya en el 2007. Y se pudo sin él desde lo operativo pero en lo artístico, no.

Pienso que después de la sala, *Ámbito Histrión*, Víctor dijo: “¡Lo logré! ¡Lo logramos!” En realidad nos hizo un engaño pichanga, como en todo, porque era muy estratégico. Me acuerdo del 2003 cuando estábamos pensando en el nombre del grupo. Todos nos rompimos la cabeza. Teníamos que llevarle propuestas. Teníamos que llevar tres nombres cada uno. ¡Era increíble el listado de nombres que habíamos pensado! Y horas pasamos hablando del tema del nombre. Él lo propuso y armó todo como para que nosotros digamos: “Bueno. Salió ganando ‘Teatro del Histrión’”, pero en realidad él ya lo tenía. Él nos comentó después, que había tenido un proyecto con el nombre del Histrión.

Y volviendo a los pros y los contras de esto que estaba diciendo. Tal vez si hubiéramos estirado las alas mucho antes, con esto de trascender, tal vez eso hubiese hecho que el grupo se dispersara. El proyecto de él era que nos solidifiquemos. Es que Neuquén nos quedaba chico, pero por todas estas cosas que había alrededor, por estas miradas tan acotadas. Es como que yo sentía que..., sentíamos que nos quedaba chico. A las devoluciones las notábamos con falta de contenido. Igual, nuestro proyecto era mantener las dos cosas: el Teatro del Histrión local, con funciones acá, un tiempo, y un grupo de gira, que trascienda. Pero nunca se habló de trascender e irse de acá. No. El proyecto era ese. Producciones locales que pudieran sostener un grupo de gira.

El nuestro era un grupo autogestionado. Pagábamos una cuota para poder pagar muchas horas de ensayo. Pero mirá cómo será que -yo no sé si actualmente es así- los compañeros que están en la asociación del *Ámbito Histrión*, hasta no hace mucho, seguían aportando. Tan arraigado estaba. Y en el momento en que se estaba levantando la sala aportábamos \$500 (2006). ¡Era una locura para quien no tenía un trabajo! Pero no se discutía que tenía que poner una cuota. Con las cuotas, se cumplía. Y no había un fin económico. Era solamente para los gastos. Yo me acuerdo de que hasta eso se decía: “¡Ay! ¡Cobran cuota!” Muchos pensaban que a Víctor le pagábamos. Yo era la administradora del grupo y te puedo decir que a él

se le daba nada más que para el taxi, ni un peso más ni uno menos. Ni siquiera le pagábamos cuando salíamos a comer algo. Cada uno se pagaba lo suyo. Íbamos a Cooperativa con las producciones y él cobraba como uno más. Mirá que él había estudiado para contador. Mucho hablábamos de eso, más allá de los ensayos, compartiendo otros espacios sociales.

Y todos pensábamos como él, porque si no, no hubiéramos podido sostener nuestras producciones. Los ingresos eran para poder sostener lo que habíamos gastado. Nuestra ganancia estaba en lo artístico. Pienso que todos mis compañeros sentían lo mismo.

Sí. Pienso que él, en cierto modo, vislumbró que no le quedaba mucho de vida y sentía que tenía que dejar su lugar. Y empezó a construir su legado. Me siento orgullosa de ser parte de su legado. Y cuando sintió que estos pichones ya eran águilas, partió. Pienso que sostuvo todo lo que pudo. Su afán por lograrlo hizo que tuviera vivo más tiempo. Sí. Y es que eso no fue un paso, no fue una experiencia artística. Fue mucho más que eso. Muchísimo más...

Él debe haber sentido mucho orgullo. Si bien la tristeza de tener que partir, pienso que él estaba muy orgulloso de nosotros. Y pienso que él debe haber creído también que ya no era imprescindible. Él debe haber creído que el Histrión iba a trascender, sin necesidad de que estuviera él.

Ojalá que esto sirva de motor para impulsarnos a los “Histriones”, cumplir con una deuda que yo creo que tenemos con él. Y es, trascender más allá de los cimientos. Que no quede solo en haber levantado y sostenido un espacio físico, como es el Ámbito Histrión, sino también poder ver al Teatro del Histrión adentro. Pienso que eso es una deuda: ver al Teatro del Histrión, ver a sus hacedores, arriba del escenario. Porque nosotros, como grupo, nos merecemos eso. Lo que pasa que fue como quedarnos acéfalos. Pienso esto de que se fue el papá y quedamos todos huérfanos.

Ojalá que esto sirva. Ojalá que esto nos movilice... ¿Por qué ubicarnos en el pasado y no poder encender el fuego de eso? Está en nuestros cuerpos. Ojalá... Ojalá que sea así... Que lo podamos hacer... *(Ríe.)* ¡Me vas a hacer llorar.

NOTAS

¹ Entrevista realizada el 6 de agosto de 2013: tiempo de duración de 2.30 hs. Los datos entre paréntesis y corchetes así como las notas al pie fueron agregados por la entrevistadora.

² Actor, director y docente teatral. Ha dirigido la Comedia Cordobesa y los teatros: La lechuga, La Barca y Macabí de La Plata; también la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, el ISER de Tandil, el Popular Bonaerense y el Teatro Experimental de la Provincia de Buenos

Aires, entre otros. Ha realizado giras por las provincias, entre las de la Patagonia se encuentran Río Negro y Santa Cruz. También con giras en Chile y Paraguay. Obtuvo numerosas distinciones en su provincia natal, Córdoba. Más datos en Zayas de Lima, P. (1990). *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna, p. 267-68.

³ V. Mayol dirigió *Esquirlas* de Mario Diament, estreno nacional en el Teatro del Pueblo en el 2002. La obra fue nominada al Premio Trinidad Guevara.

⁴ Fue estrenada el 02/05/2003 en La Conrado Villegas (actualmente, La Conrado Centro Cultural) en Yrigoyen 138 de Neuquén capital.

⁵ En este caso, también la dramaturgia autoral es de Víctor Mayol. Se estrenó el 09/04/2004 en la Sala II de La Conrado Villegas.

⁶ Versión libre de V. Mayol, sobre *El proceso* y otros textos de Franz Kafka.

⁷ Escritura: Pablo Todero. Actuación: Alejandro Cabrera, Agostina Chiappetta, Silvana Feliziani, Laura Sarmiento. Escenografía: Guillermina Castellanos y Florencia Gómez. Fotografía: Andrea Jara. Diseño gráfico: Diego Cabrera. Dirección: Pablo Todero. Estrenada en El Arrimadero, Misiones 234, por el grupo Crash Teatro. (Diario *La Mañana Neuquén*, 15/10/2011)

⁸ Dramaturgia de autor y de director: Pablo Todero. Actuación: Agostina Chiappetta, Silvana Feliziani, Gustavo Lioy, Ely Navarro, Santiago Salaburu. Iluminación: Inés Hidalgo. Música original: Juan Fort y Héctor Navarro. Fotografía: Bruno Piatti. Diseño gráfico: Germán Bello. Prensa: Wally Barros. Estrenada en Ámbito Histrión, por el grupo Crash Teatro. Más datos en “La mirada en *El club de los suicidas* de P. Todero”, en Garrido, M. (Dir.) (2012). *Actas de las III Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 293-304.

⁹ Escrita por Horacio García y dirigida por Carlos Barro. Más datos en “Escénica TeaDanz Experimental”, en Garrido, M. (Dir.) (2013). *Actas de las IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 339-358.

¹⁰ Actuación: Silvana Feliziani, Ariel Forestier, Laura Sarmiento, Irma Tomaszczik. Diseño y realización de vestuario: Yazmín Mer. Realización de muñecos: Gastón Pereira. Puesta en escena y dirección: Gustavo Lioy. Estrenada en El Arrimadero Teatro. (Diario *Río Negro*, 01/09/2013)

ANTES QUE LA RISA, LA REFLEXIÓN
Entrevista a Mariana Elder¹

Mariana Elder, egresada de la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén, es actriz y profesora de arte dramático².

Como integrante del Teatro del Histrión, activa su memoria en homenaje a su director, Víctor Mayol:

Conocí a Víctor Mayol, medio de casualidad, en el Espacio de las Artes, sala donde yo participaba de un taller de teatro que dictaba Rosario Oxagaray en el año 1995 [J. B. Justo 150, Neuquén capital]. En ese taller, Rosario trabajaba mucho con ejercicios con el globo y el cuerpo, con juegos de integración y desinhibición. Armábamos personajes y los desarrollábamos en improvisaciones grupales. Por lo general no trabajábamos con texto, había mucho de trabajo con el cuerpo y vínculo con el compañero. A fin de ese año recién encaramos una obra que fue *El oficial primero* de Carlos Somigliana, pero yo no continué asistiendo al taller así que no actué. En cuanto a los nombres de los integrantes, la verdad es que no me acuerdo, aunque nadie conocido del ambiente de ahora.

Víctor no coordinaba ese taller, era de Rosario, por ello no tengo registro de las obras que él hizo en ese momento. Yo apenas lo veía, y de casualidad. Pero realmente tuve la oportunidad de conocerlo como director en el año 2003 cuando me llamaron del grupo que se había formado en el 2002, en ese entonces Teatro del Histrión, bajo su dirección. El grupo ya tenía su primera obra casi armada y entré dos meses antes del estreno para encarar los personajes que Víctor tenía pensados para mí.

En esa primera etapa cuando entré en el Teatro del Histrión, yo salía de terminar mi carrera de actriz de la Escuela Superior de Bellas Artes. Y si bien había cosas en común, como trabajar con el soliloquio o el llamado “texto en sin fin”, sin embargo la forma de trabajar de Víctor fue una experiencia muy diferente a la de la escuela. Sus ensayos consistían en preparar el cuerpo y la mente de una forma estricta y disciplinada, para luego aprenderse el texto que ya tenía forma, e ir generando escenas que Víctor ya tenía en su mente aunque dejaba que nosotros las desarrolláramos poniéndole nuestra esencia.

Algo que recuerdo es que Víctor siempre decía que con nuestro trabajo teníamos que dejar “una marca en el orillo”. Para mí eso significaba que, hiciéramos lo que hiciéramos en el escenario, debíamos poner todo nuestro esfuerzo y entregarnos a lo que fuera surgiendo en la actuación para que finalmente, para el público, no pasemos desapercibidos. Otro aspecto era que cada uno tenía una forma o un estilo para actuar, y que eso que nos diferenciaba del otro teníamos que explotarlo.

No siempre lo que Víctor destacaba de cada uno nos conformaba. A veces sacaba cosas buenas y otras no tanto, de nuestra forma de trabajar. Y al final de cada ensayo siempre nos pedía que nos abrigáramos y nos sentáramos para darnos una devolución de lo que habíamos hecho, y ahí era donde nos encontrábamos uno al lado del otro pero ya no como personajes sino como compañeros de grupo, donde se establecía una relación más personal y donde por lo general comentábamos cómo nos habíamos sentido en el ensayo.

En el 2003 todo comenzó siendo bastante lúdico. *El espíritu de la fiera*³ tenía características de picardía pero a la vez de inocencia en sus personajes. Como la mayoría de ellos eran jóvenes en busca de nuevos descubrimientos personales -como la atracción por el otro con sus miedos e inseguridades, la amistad, los conflictos, etc.- la tendencia a trabajar era de mucho juego, libertad y, en mi caso, como era una experiencia nueva, me permití no preocuparme tanto por lo técnico o por el conocimiento teórico que traía de la ESBA y traté de adaptarme a lo que iba surgiendo. Y como ya conocía a la mayoría de los integrantes del grupo, no me costó adaptarme al trabajo de vínculo con el otro, y esto me favoreció ya que en otros casos esa etapa tarda un poco más. Los textos de la obra eran de mucho diálogo y bastante sencillos así que en ese aspecto no fue difícil aprenderse la letra.

La escena que más me impactó de esa obra fue la de un aborto que realizaba la Sra. Smith al personaje de Cristín, una de las jóvenes de la historia, la cual era víctima de ello ya que su madre, bastante represora, no estaba de acuerdo con el embarazo de su hija. Lo impresionante de dicha escena era que la Sra. Smith comenzaba manipulando una serie de elementos punzantes y generando un sufrimiento que iba creciendo en la joven hasta finalmente provocarle la muerte. Quizá fue la situación que más me impactó ya que al personaje de esa extraña señora lo interpretaba yo y me tocó vivenciarlo. Además de esa escena, interpretaba a Marta, una

de las jóvenes, amiga de Cristín, las cuales solían dialogar sobre experiencias o situaciones propias de su edad. Mi tercer personaje era el de la Muerte. La misma tenía su participación al final de la obra donde trataba de convencer a Melchor, otro de los jóvenes, para llevarlo conmigo.

Luego de esa primera experiencia en el Teatro del Histrión me sentí sorprendida de los personajes que había interpretado ya que eran un poco raros, diferentes a los que estaba acostumbrada, y me gustó, sobre todo, esa forma de hacer personajes no tan reales y poder salir un poco de situaciones cotidianas.

Por otro lado, estuve expectante de la presencia de un público diferente al de otras obras que había hecho anteriormente. Yo creo que el público tuvo una reacción favorable, por un lado, porque había mucha gente conformada por familiares y amigos, y siendo el primer trabajo del grupo era una novedad. Y, por otro lado, para mí, la temática no era tan rebuscada. Quizá Víctor encaró temas y formas más complejas en sus posteriores obras, aspectos que generaron otras reacciones en el público y mayores desafíos para los integrantes del grupo.

Los temas más complejos a los que me refiero son, por ejemplo, los políticos y religiosos, expresados en personajes. También temas como la condición sexual de los individuos, los conflictos psicológicos, la violencia sin límites, el poder de algunas personas sobre otras, etc. Y las formas de las que hablo se refieren a que Víctor comenzó a desarrollar escenas en donde estos temas estaban expresados de manera más exacerbada que en *El espíritu de la fiera*. Por ejemplo, la violencia expresada en una muerte no estaba solo sugerida sino que los personajes mostraban su lado más oscuro y violento, sin importar tanto la reacción del público. En este caso el público ya empezó a tener más resistencia a las obras de Víctor, sabiendo que no iba a salir del teatro riéndose sino reflexionando sobre el contenido de lo que había visto. Por ese motivo quizás, la presencia del público empezó a disminuir.

En el caso de los que actuábamos, los mayores desafíos tenían que ver con perder la vergüenza, con exponerse más corporalmente y con tener mayor resistencia física ya que los ensayos podían tornarse más largos y exigentes. Por otro lado, costaba más que la gente viniera a vernos y teníamos que salir a promocionar las obras.

Una de las escenas que recuerdo de *Travesía en el espejo* (2004)⁴ es cuando Homo, el sujeto de la obra, era encontrado por los tres poderes

representados: el poder político, religioso y militar. Estos lo investigaban de una forma muy particular, le observaban las distintas partes de su cuerpo iluminándolo con unas linternas frontales. Otra, cuando Homo y Amor, otro personaje, comenzaban a conocerse jugando distintas situaciones de encuentros y desencuentros con alegría, sorpresa, risas, etc. Otra, cuando fusilaban de una forma impactante, a los seres que eran los personajes que representaban al pueblo. En esta escena se escuchaba un ruido de fondo como de ametralladora que estaba producido en realidad por el movimiento de una matraca que provenía del fondo de la sala. Y una última escena en donde los seres, desesperados de hambre, se iban acercando de a poco a una persona hasta que terminaban devorándosela, pero no recuerdo si la misma estaba presente en la escena o era imaginaria, resultado del juego escénico.

La paradoja del laberinto (2004-5)⁵ fue una experiencia diferente a las dos primeras obras de teatro. Resultó mucho más exigente y por lo tanto el cuerpo lo sintió más. Esta obra duraba una hora y media, y tenía muchas entradas y salidas de personajes. Como todos los actores, menos el protagonista, cumplíamos más de un rol; teníamos que accionar con mucho dinamismo ya que en cada escena debíamos cambiarnos el vestuario para entrar nuevamente, y había poco tiempo. Al principio nos costó manejar los tiempos pero gracias a los reiterados ensayos se logró un buen ritmo. A pesar de la exigencia, creo que fue la obra en la que más disfruté el proceso ya que había personajes divertidos y nos permitimos jugar mucho con ellos. Una última observación es que, como se trataba de la vida y obra del escritor Franz Kafka, el público resultó muy interesante para nosotros porque estaba constituido generalmente por muchos estudiantes con conocimientos de literatura.

En *La leyenda del Dorado* de Alejandro Finzi (2005)⁶ recuerdo que la escenografía era bastante imponente porque teníamos que representar un barco y eso llevó mucho trabajo, no tanto para mí pero sí para mis compañeros que eran los que se encargaban de esa tarea. Había abundante vestuario ya que la obra tenía muchos personajes, desde ya que casi todos teníamos más de un rol. Un aspecto que disfruté mucho del proceso, y resultó interesante crear, fue el llamado “ámbito sonoro”. Si bien en las dos anteriores obras se repetía esta creación, en *La leyenda del Dorado* hubo más originalidad y belleza en las canciones y sonidos que enriquecían las distintas escenas. Sin entrar en el argumento, las escenas se

caracterizaban por tener, al igual que las demás obras, temas como la violencia, deseos de poder, agresividad, muerte y traición, entre otros.

Particularmente en cuanto al proceso de creación del “ámbito sonoro”, no recuerdo mucho aunque había una persona específica que se encargaba de coordinar la tarea de creación de ese ámbito. En todas las obras siempre fue una persona distinta y, por lo tanto, fue diferente la forma de trabajar. En general, el coordinador daba una pauta de trabajo pero los sonidos tenían que salir de nosotros. En ocasiones, partíamos de melodías ya existentes para transformarlas y hacerlas propias. Pero también, en otras ocasiones, esas melodías eran totalmente creadas por nosotros a partir de lo que nos surgía en el proceso de improvisación. Luego, mostrábamos la propuesta al director para evaluar si quedaba o no. Por lo general, Víctor siempre estaba conforme con nuestro trabajo. Como cada escena tenía una característica o una intención diferente, la idea era que los sonidos o melodías crearan un clima acorde a lo que estaba pasando. Esas melodías podían ser más lentas o solemnes o bien, tener un ritmo más dinámico según la situación. Así, había melodías que querían reflejar soledad, alegría, suspenso, batalla, dulzura, tristeza, esperanza, muerte, descubrimiento, etc.

Y algo que puedo agregar a esta entrevista es que Víctor fue un exponente del teatro, muy criticado -en el buen sentido- no solo por su trayectoria como director sino por su misteriosa personalidad. También quiero rescatar que aprendí cosas nuevas, formas diferentes de hacer teatro, ejercicios corporales y vocales que realizábamos en los ensayos y que hoy en día pongo en práctica.

En fin, la experiencia de haber conocido y trabajado con Víctor Mayol fue fuerte y duradera.

NOTAS

¹ Considerando que la entrevistada no está viviendo en Neuquén, esta entrevista fue realizada por *e mail*, entre el 3 de agosto y el 30 de noviembre de 2013. Los datos entre paréntesis y corchetes así como las notas al pie fueron agregados por la entrevistadora, M. Garrido.

² Entre las producciones de M. Elder, registramos:

2001: integrante del grupo Alas Teatro del Comahue con la dirección de David Zampini. Estrenaron *Gestos* (Una antología del teatro universal) y *Relatos secretos* (tres obras breves), en la sala “Alicia Pifarré por la Vida” (San Martín 4828). Además de Mariana Elder, participaron Carlos Barro, Jeanette Campos Álvarez y Alejandro Lopepe. Más datos en “Con el adiós al verano se da la bienvenida al teatro” (Diario *Río Negro*, 10/03/2001).

2003-5: integrante del Teatro del Histrión, con la dirección de V. Mayol.

2009-10: integrante del grupo Theatron de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue, para la propuesta radial *Voces en escena*, desarrollada en el marco del proyecto de extensión: “Dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-

XXI”, con la dirección de M. Garrido. Durante esos dos años, el grupo Theatron produjo más de cincuenta micro-radiales sobre la literatura teatral de Neuquén, en coproducción con Radio Universidad-Calf (FM 103.7). Pueden escucharse en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

2010-11: integrante del grupo Escénica TeaDanz Experimental, con la dirección de Carlos Barro. Pusieron en escena *Argentina, Virgen de los Dolores* de Horacio García, estrenada en la sala Ámbito Histrión (Chubut 240), con la participación de Alejandra Kasjan, Bettina Obreque, Carolina Ramos Luna, Laura Sarmiento, Mariana Elder, María Paula Rodrigo, Mariel Suárez, Silvana Albornoz y Sol García. Más datos en Garrido, M. (2011). “Entre la literalidad y la teatralidad”, en *Actas de las IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 339-57. También en Diario *La Mañana Neuquén*, 03/06/2010.

Por otra parte, en cuanto a la formación musical de Mariana Elder, integró dos coros. Uno, el Coro de la Confluencia, con la dirección de Adriana Lesta, entre 1997 y 2002. Y el otro, el Coro de Adultos de la provincia de Neuquén -ex coro Otras Voces- con la dirección de Juan Carlos Chillón, en 2007, y Pablo Sobrino, en 2012.

³ Versión escénica de V. Mayol sobre el *Despertar de primavera* de Frank Wedekind, estrenada en La Conrado Villegas (actualmente La Conrado Centro Cultural), en Yrigoyen 138 de Neuquén capital. La puesta en escena se realizó con doce integrantes del Teatro del Histrión, y contó con la asistencia de dirección de Julio Musotto. (Diario *La mañana del Sur*, 26/04/2003)

⁴ Con dramaturgia y dirección de V. Mayol, fue estrenada en La Conrado Villegas, por un elenco de diez actores y demás integrantes del equipo de producción. (Diario *Río Negro*, 31/03/2004)

En el archivo cedido por el Teatro del Histrión, aparecen las reflexiones del grupo:

Con *Travesía en el espejo*, el Grupo completa otra etapa de preparación y orienta su trabajo hacia aspectos opuestos no expresados en la primera experiencia de utilización de un texto elemental que en la realidad funciona como el entrecruzamiento de varios intertextos, que expresan una temática repleta de connotaciones morales, políticas, religiosas y antropológico-culturales; desarrollo de una anécdota simple, obvia, llena de lugares comunes; exploración e incorporación de un espacio no convencional; eliminación de bloqueos e inhibiciones; profundización de la acción escénica; apropiación de un discurso de la imagen y por último, mayor especificidad de las respuestas dramático-expresivas colectivas. Todo enmarcado en una estética más caótica, que oscila libremente entre el Expresionismo y el ya mencionado Realismo Metafórico.

El propósito para este año 2004 es, sin abandonar el trabajo de entrenamiento e investigación, desarrollar una amplia tarea de Producción. Para lo cual, está previsto un próximo estreno para fines de octubre.

Principalmente, por lo expresado, TEATRO DEL HISTRIÓN es un grupo de trabajo.

⁵ Versión libre de V. Mayol, sobre *El proceso* y otros textos de F. Kafka. Con nueve actores y otros integrantes en la producción, entre ellos, Julio Musotto en la asistencia de dirección. Además, la colaboración artística de docentes de la Escuela Superior de Música de Neuquén, Ricardo Ventura y Anahí Bergero. (Diario *Río Negro*, 19/10/2004)

Entre las reflexiones que figuran en los archivos del Teatro del Histrión, se lee:

TEATRO DEL HISTRIÓN, a dos años y medio de su formación, presenta su tercera producción teatral, *La paradoja del laberinto*, sobre textos de Franz Kafka. Que conformaría la trilogía de obras que junto a *El espíritu de la fiera* y *Travesía en el espejo*, indagan las conductas humanas y la ubicación del sujeto dentro de la sociedad y el mundo.

En el programa de la obra figura lo siguiente:

La paradoja del laberinto

La obra transita el laberinto de Kafka y propone un recorrido por la extraordinaria vida del escritor y describe un mundo extraño y pleno de avatares y situaciones de alto contenido dramático: sus dudas, sus amores, su pasión literaria, su lacerante soledad atravesada por un universo onírico y desgarrador.

El espectáculo, al igual que toda la obra de Franz Kafka, intenta reflejar el desaliento y la enajenación del hombre moderno, inmerso en un mundo que no llega a comprender y se ve arrojado al desamparo, como un extranjero solitario, a la intemperie, víctima de una sociedad represiva e injusta.

La tendencia parabólica de los textos son grandes metáforas de la relación del sujeto con determinadas condiciones esenciales tales como el poder, la religión, el miedo, la ley o la familia.

Destaca además la ambigüedad onírica del peculiar universo kafkiano que elimina las barreras que separan la realidad del sueño, puesto que para Kafka, el sueño es una faceta de la realidad. Al igual que Kafka al tomar al sueño como modelo de sus propias narraciones, crea las formas de representación del inconsciente. De este modo, uno de los signos particulares de sus sueños, a la técnica narrativa, logrando que los relatos produzcan los efectos más maravillosos del propio sueño donde lo infinito y lo laberíntico juegan un papel protagónico.

Los personajes son seres sin atributos humanos (o son demasiado humanos), que cumplen una función abstracta dentro del relato, como si fueran fórmulas destinadas a portar determinados contenidos intercambiables entre un texto y otro, entre una época y otra: significados parciales que, vertidos sobre sí mismos, dentro de su propia funcionalidad en la ficción, dan cuenta de la parcialidad de todo significado. La abstracción de la obra no es una abstracción para significar un todo sino lo opuesto, es una abstracción para representar el vacío, para anular la escena donde tiene lugar, para aniquilar la representación.

⁶ La propuesta escénica, estrenada en La Conrado Villegas tuvo su versión I y II. Participaron catorce actores. Y entre otros integrantes del equipo de producción, sus asistentes de dirección fueron Natalia Fernández y Julio Musotto (*Diario Río Negro*, 11/05/2005). La obra fue seleccionada para representar a la provincia, en la Fiesta Regional del Teatro de la Patagonia, en La Pampa.

En el programa de la versión escénica, aparece la siguiente nota de V. Mayol:

TEATRO DEL HISTRIÓN, inicia sus actividades en abril de 2002. Estrena su primer espectáculo: "El Espíritu de la Fiera" en mayo de 2003. En ese largo año se realizan tareas de investigación, selección, búsqueda de lenguaje y preparación personal de los actores. Un entrenamiento tendiente a alcanzar un alto rendimiento de respuestas dramático-expresivas colectivas, ante la mayor cantidad de estímulos posibles. Pero es la investigación el aspecto más sustantivo de su trabajo: es que el Grupo pretende adquirir y desarrollar una metodología propia o identificatoria. Lo que se pretende hacer es recuperar la mejor tradición teatral, conmoviendo al público con los grandes interrogantes ético y estéticos de los hombres en cada época y sociedad específicas.

El trabajo metodológico parte de un proceso de estudio, análisis y reflexión que se inicia en los procedimientos teatrales e ideológicos que propone la posmodernidad, fogueada por el devastador sistema neo-liberal; continúa con la indagación de las propuestas sustentadas en la Ilustración, el Romanticismo y el Expresionismo, como formulación estético-ideológica; y concluye con la profundización de mecanismos ya instalados, que derivan el trabajo hacia ciertas manifestaciones dramáticas que podríamos denominar Realismo Metafórico.

Con el estreno del "Espíritu de la Fiera", Mayol-Wedekind, mayo 2003, culmina una primera etapa de trabajo y se expresa la manifestación inequívoca de los elementos explorados: abordaje de un texto clásico, con el lógico extrañamiento vocal y conceptual que lo produce, relaciones vinculares, repentización y respuesta colectiva; exploración del muñeco; manejo del ritmo narrativo. Todo abarcado por una estética que oscila entre el Expresionismo y el Realismo Minimalista, enmarcado dentro de un espacio convencional.

Con "Travesía en el Espejo", Mayol-Nuevo Testamento, abril 2004, el grupo completa otra etapa de preparación, orientando su trabajo hacia aspectos opuestos y no expresados en la primera experiencia: utilización de un texto elemental que en la realidad funciona como el entrecruzamiento de varios intertextos que expresan una temática repleta de connotaciones morales, políticas, religiosas y antropológico-

culturales; desarrollo de una anécdota simple, obvia, llena de lugares comunes; exploración e incorporación de un espacio no convencional; eliminación de bloqueos e inhibiciones; profundización de la acción escénica; apropiación de un discurso de la imagen y por último, mayor especificidad de la respuesta dramático-expresiva colectiva. Todo enmarcado en una estética más caótica que oscila libremente, entre el Expresionismo, el Realismo Metafórico y el Simbolismo.

“La paradoja del Laberinto”, Mayol-Kafka, octubre 2004, propone una indagación intelectual, conceptual y expresiva más profunda y elaborada en cuanto a recursos dramáticos. Y también un desafío: sumergirse en el mundo oscuro, polivalente, pleno de metáforas y sueños de Franz Kafka. La exploración sobre el Expresionismo Lúdico, la búsqueda de un lenguaje que sin perder esencia, permitiese un gran despliegue escénico y, principalmente, la profundización del trabajo vocal, para construir el Ámbito sonoro: recurso expresivo, característico del Grupo, utilizado para valorizar los diferentes climas dramáticos, fueron los aspectos sobresalientes de esta etapa.

Con “La Leyenda del Dorado”, Finzi, mayo 2005, se trabaja un lenguaje que si bien se sustenta en la libertad de la estética Expresionista y en cierto encriptamiento propio del Realismo Metafórico, profundiza básicamente las claves del universo Simbolista. El tema lo requería: La necesaria aproximación a nuestra realidad y, principalmente, la necesidad de legitimar un discurso que, más que simplemente histórico-épico, debe poseer la contundencia de la denuncia. Desde el lenguaje dramático, el Grupo continúa explorando su particular forma de actuación, profundizando en la “Relación Biosíquica” entre texto, imagen, voz, cuerpo y expresión. Fundamentalmente, se sigue trabajando, tratando de alcanzar la propia identidad.

Víctor Mayol

Y en otra parte del programa aparece:

LA PUESTA EN ESCENA

Teatro del Histrión eligió, para llevar a escena “La Leyenda del Dorado”, un lenguaje que, si bien se sustenta, como ya es característico, en la libertad de la estética expresionista y, además, cierto encriptamiento propio del desborde del realismo metafórico, abreva con algún viso reticente en las frondosidades del simbolismo. El tema lo requería. La necesaria aproximación a nuestra realidad y principalmente la obligación de legitimar un discurso que, más que simplemente metafórico, debe poseer la contundencia de la denuncia.

Desde el discurso dramático, el Grupo continúa con sus recursos sustantivos: valoración de la imagen, rigor en la manifestación colectiva y repentización de los medios expresivos. Es decir, continúa explorando su particular forma de actuación, profundizando en la relación “biosíquica” entre texto, imagen, cuerpo y expresión.

El Dispositivo Escénico se complejiza por la inevitable narrativa épica y continúa, intentando un salto cualitativo, la exploración del Ámbito Sonoro, recurso ya característico, utilizado para valorizar los diferentes climas dramáticos.

Víctor Mayol

LA PASIÓN POR EL TEATRO Entrevista a Raúl Castro¹

Raúl Castro, actor, integrante del grupo Teatro del Histrión, define a Víctor Mayol como “su padre artístico”. En su homenaje, el registro de memoria:

En mi carrera, Mayol es fundamental...

Yo quedé mal cuando Víctor falleció. Creo, que todos. De una forma u otra, a todos nos afectó, teniendo en cuenta cómo veníamos trabajando y lo que estábamos logrando. Porque fue muy importante ir al Festival Regional Patagónico, al teatro de Comandante Luis Piedra Buena [Santa Cruz], donde había treinta y pico de grupos, y ganamos (2007). Es decir, pasamos un buen momento de la producción teatral, allá, pero Víctor acá, internado. Hasta peligró nuestra participación en el Festival cuando nos enteramos de que estaba grave. Vos viste que el Teatro del Histrión tiene la conducta de que, para resolver algo, se reúne. Esto te puede joder pero me parece que es lo más democrático, que participen todos y cada uno opine para que salga la mejor idea. Hubo una reunión entonces.

Me afectó mucho cuando falleció Víctor. Tuve la sensación de que estaba como perdido. ¿Qué vamos a hacer ahora? ¿Para dónde arrancamos? Después pasaron algunas cositas, a nivel del grupo, que no me gustaron y me dio la sensación de que no tenía que estar ahí. Por eso me fui. Pero ellos no lo tomaron bien.

En ese momento, lo que quería era seguir perfeccionándome, porque hasta ese momento creía que habíamos llegado a buen puerto: llegar a la Fiesta Nacional del Teatro, en Formosa, poder hacer funciones en Paraguay en un teatro impresionante, estar alojados en una Embajada (2008)². Ese viaje formaba parte del circuito correspondiente a los ganadores, que éramos cuatro. Uno de ellos, de Buenos Aires, con *El trompo metálico*, con autoría y dirección de Heidi Steinhardt. En Formosa habíamos visto su trabajo, impresionante, creo que fue lo mejor de todo. Y de la directora, todo el mundo decía que era muy joven y muy talentosa. Con ella seguimos comunicados por vía *e-mail*, de modo que una vez me llegó la información de uno de sus seminarios (2009)³. Pude ir, hacer ese seminario y conocerla. Ella no alcanzó a ver nuestro trabajo porque cuando estábamos en Formosa, ella estaba en Paraguay, pero sí dijo que había

escuchado muy buenos comentarios. Sí, tuvimos buenas devoluciones pero también hubo gente que hasta se enojó por la puesta que habíamos hecho. Fue en una charla con otros elencos, cuando después de las funciones íbamos a cenar. La crítica era al contenido. Yo no indagué mucho el motivo del enojo pero no era una cuestión estética sino ideológica, como que de esa forma nosotros estábamos demostrando que somos unas marionetas, que nos manejan políticamente. Pero también tuvimos devoluciones de otros directores que nos felicitaron. Creo que uno de ellos era de Tucumán, que nos dijo que él no podría hacer nunca ese trabajo, que era un trabajo de relojería, perfecto, por los movimientos, las llegadas, las luces, todo. Y eso era Víctor. Víctor era la perfección constante, en todo sentido. Porque yo, de Víctor, aprendí no solo sobre teatro, me enseñó sobre la vida. Porque también están estos ritmos que uno tiene internamente, que nos hacen chocar con todos porque o vas muy acelerado o no te entienden los demás o no sé qué pasa dentro de uno. Yo particularmente a veces me pongo re crítico en muchas cosas. Y sé que no tiene que ser así, porque “cada uno tiene que hacer lo que tiene que hacer”. Esa era una frase que Víctor siempre nos decía.

Yo lo digo respecto de charlas que a veces tengo con mis amigos. “Vos hablás con una pasión, que yo termino de hablar con vos y me dan ganas de hacer teatro”. Y eso era lo que generaba Víctor, la pasión por la profesión, por eso la disciplina, por eso llegar quince minutos antes del ensayo. Justamente aprendí de Víctor el tomar con mucho respeto la profesión. Yo acepté mucho, y digo que creo que tiene que ser así, para poder armar un buen trabajo y tener mucho respeto por el público. Eso tiene que ver con que en mi vida, a pesar de muchas cosas, siempre traté de ser lo más ordenado posible. ¡Mi vieja me enseñó eso! (*Ríe.*) Y digo que son esas cosas que los padres te van dejando, que después cuando sos grande te ayudan muchísimo. Y lo relaciono con cosas que decía Víctor. Este ejemplo que tomo de mis padres, lo veía con Víctor, que hacía cosas que a lo mejor nosotros no queríamos, por ejemplo, cuando había que hacer las luces. Horas y horas parados: “¿Nos podemos ir?” “No, no, no. Se queda cada uno en su lugar” -nos decía. Nos sentíamos mal por tener que estar ahí, parados. Y Víctor diciendo: “A ver, pará, pará. Dale un poquito más a la izquierda. Ponelo a 30%. ¿A ver? Bajá un poquito a 20%”. Y así. Pero eso es lo que uno aprende y no te olvidás más, antes que leerlo en una hoja. Sin querer, o queriendo -porque el tipo sabía-, te dejaba ahí, dos horas, tres horas poniendo luces. A veces nos decía: “No jodan, no jodan,

que esto es serio”. Uno por ahí se hinchaba un poco, pero yo lo tomaba todo bien porque había sido educado así. Por ahí, después ya mayor, alguna situación de crisis en mi vida me volvió más rebelde. Es que las crisis te hacen revisar las cosas que uno cree que viene haciéndolas bien. Y está bueno que pasen, y ahora me vengo a dar cuenta de que eso me pegó muy fuerte pero después como que pasa. Esa paciencia que a veces uno tiene que tener, aunque yo no la tengo todavía... A veces me acelero en cuestiones que sé que hay que dejar que el tiempo pase para que se acomoden. No perder la capacidad de dedicación al laburo por una cuestión que no salió. Pero lo vengo aprendiendo, ahora.

Yo soy muy de decir siempre que a mí me gustaría que me conozcan por los personajes que hago. Y he tenido esa satisfacción, con Víctor. Bueno, yo llego a él estando en la Escuela Superior de Bellas Artes, cuando me entero de que Víctor Mayol y Osvaldo Calafati hacían un taller sobre la “Teatralidad fragmentada” (2001)⁴. Estaba la convocatoria en un afiche en la escuela. A ese taller sobre la teatralidad, lo dio en la sala Alicia Fernández Rego⁵.

Yo tenía algunas referencias sobre Víctor, por ejemplo, que había estado en el Espacio de las Artes, en la calle Juan B. Justo 150, con Rosario Oxagaray, cuando ella era su mujer. Creo que esas referencias las obtuve de Rosario, que era mi profesora. Ella hablaba maravillas de él, de lo *grosso* que era cuando se ponía a hablar de teatro. También me entero, por otras personas, de que Víctor había estado en el Teatro del Bajo, con Luis Giustincich, Raúl Toscani, Cecilia Lizasoain, Cecilia Arcucci, Marcela Cánepa, Fernando Aragón (1984-1985). Es decir, con todos los que prácticamente hoy están en el ámbito teatral de Neuquén. Y todo el mundo hablaba del Teatro del Bajo y de las cosas que se había hecho.

Entonces, me entero de ese taller y voy, como oyente. Ahí lo vi a Víctor con Osvaldo Calafati al que yo lo tenía en la escuela, como profesor. Me pareció muy interesante la charla porque se hacía todo un análisis de qué tipo de obras se estaban dando. Ellos hacían toda una evaluación crítica del teatro “postmoderno” -precisamente utilizaban este término- que era lo que estaba provocando la Postmodernidad. Trabajos muy livianos. Obras que no decían nada. No había crítica, que en una obra tiene que estar.

Participé de ese taller, donde no conocía a nadie, pero no me llamó mucho la atención como para seguir. La idea que ellos tenían era arrancar con eso y luego, formar un grupo. Yo estaba en la escuela,

estudiando y haciendo otras cosas. Entonces yo estaba contenido por la escuela. Cuando terminó el taller me llamó una chica que estaba como asistente de Víctor. Me habló de que estaban interesados en formar un grupo, me habló de una reunión en La Conrado Villegas⁶. Yo le agradecí la invitación pero no fui. Se formó el grupo y después vi el primer trabajo de ellos [*El espíritu de la fiera*, 2003]. Dije: “¡Guauuuu!” Me acuerdo del estreno en la Sala I de La Conrado. Estaba llena. “¡Guauuu -dije para mis adentros- acá quiero estar!” Bueno, pasó el estreno y a la semana siguiente, cuando me iba a la escuela con mi motito, como a las 20 hs., iba por Juan B. Justo y al pasar por la esquina de Yrigoyen, miré hacia La Conrado y vi a Víctor con Marcelo Willhuber, en la vereda, hablando. Entonces doblé, estacioné al lado de él y me quedé parado. Cuando me miró, le dije si podría hablar con él. Me presenté, le dije que había visto el estreno de su obra y si había posibilidades de entrar al grupo. Se quedó pensando un ratito:

-Mirá. Hagamos una cosa. Si vos podés y te animás, venite el sábado. Nosotros el sábado a la una, más o menos, paramos, almorzamos y después seguimos. Traete un texto y una escena de algo que tengás preparado.

-Bueno, listo. Muchas gracias -le dije.

Yo, para esto, ya había rendido un par de finales en la escuela. Estaba en segundo año. Para ese sábado llevé un final. Llegué a La Conrado. Ellos estaban almorzando, me anuncié y me dijo Víctor que me prepare en algún rinconcito mientras ellos comen, dándome las espaldas: “Cuando vos estés, nos avisás y nosotros nos damos vuelta y te vemos”.

A esto lo relaciono con los riesgos que a mí me gusta tomar. Los otros días estaba pensando de dónde saqué esta cosa de que siempre quiero tener riesgos, sensaciones fuertes. Y me acordé de que mi viejo, cuando yo tenía cuatro o cinco años, me llevó a un vuelo de bautismo, en una avioneta. ¿Será por eso que siempre estoy como muy abierto a las emociones nuevas y fuertes?

Bueno, fui, me preparé, todo bien. Había llevado una escena de *Romeo y Julieta*, porque vos sabés que los clásicos me siguen deslumbrando. Y la otra escena era de un trabajo corporal, también con texto. Me acuerdo de que necesitaba una chica y le pedí colaboración a Itatí Figueroa. Cuando presenté el trabajo, Víctor me dijo: “Bueno, si no te molesta, aguardanos un poquito afuera porque vamos a hablar”. Yo, cansado por el laburo, me fui afuera y me senté. Me quedé esperando en

el pasillo de La Conrado y en eso salió Néstor León: “Che, pibe, vas a tener que venir en otro momento”. Entonces me paré y ya me iba: “Vení, boludo. ¿Qué hacés? Te estoy jodiendo, boludo”. Entonces me llamaron y Víctor me dijo: “Bueno, estuvimos hablando, hemos estado evaluando y creemos que no va a haber ningún problema”. ¡Hum, cuando me dijo eso! Me dijo también que ellos tenían dos horarios. Un horario reducido, para el que recién empieza. Le dije que quería hacer horario completo. Era de lunes a jueves, cuatro horas diarias, y los sábados de 9 a 17 hs. Entonces, después de aquella primera obra, *El espíritu de la fiera*, empezamos a armar otro trabajo. Claro, de aquel trabajo me impactaron las luces, las actuaciones, el vestuario. ¡Guauuu...!

A la metodología la viví perfectamente bien. Hasta podría decir, después de haber hecho esa pausa desde que falleció Víctor, que a la metodología de Víctor, la extraño. Extraño el tema de los ensayos. Por ejemplo, con Mayol teníamos la rutina del calentamiento corporal aunque, por ahí, llegó un momento en que ya me hartaban un poco esas cuestiones del círculo y todo eso. Pero eso tiene que ver con cada uno. Que a veces lo discutíamos con Víctor y él nos decía que era normal que nos pase que uno quiera salir del círculo. “Pero ya está -nos decía- ya cada uno sabe lo que tiene que hacer”. Porque después de un tiempo en hacer algo, llega un momento en que te cansa un poco.

Lo que valoro mucho eran los diálogos que teníamos con Víctor, a pesar de que nos peleábamos. Hasta el día en que falleció, creo que seguíamos peleados. Peleados en el sentido de discutir porque llegó el momento en que todas esas cuestiones de reunión después de los ensayos ya me molestaban. Y pasó algo después de que falleció Víctor, que para mí fue fundamental para que yo pensara que no tenía nada que hacer ahí.

Una de las primeras veces en que me fui, fue después de *Travesía en el espejo* (2004). Si uno habla cronológicamente de las obras, *Travesía* (...) fue -y vos lo sabés- un trabajo impresionante. Fue un proceso muy interesante, lo viví muy bien. Yo tenía un protagonista. A mí me motivó mucho que yo haya visto el primer trabajo de ellos y que yo pueda entrar al grupo. Y hay algo que fue fundamental también, -¿te acordás?- nosotros estábamos en la Escuela de Bellas Artes, que tenía las paredes de azulejos, blancos, pero lo mismo podíamos hacer teatro. Bueno, cuando fui a la Sala II de La Conrado, a mí la cabeza me hizo puf, porque era un teatro. Yo me sentía Romeo. Y ese trabajo de *Travesía* (...) fue excelente. ¿Te acordás cuando nos supervisabas en el túnel de esa Sala? Eso ya me tenía loco en el

sentido de que no sabía para adónde disparar porque me sentía como aprisionado. ¿Qué hago en este túnel? Y vos viste las cosas que salieron después. Eso tiene que ver con el proceso de desgaste que decía Víctor. Esa capa de cebolla que vamos sacando hasta quedar plenos, y a lo mejor la tontera que te salió, después, está en la obra. Me acuerdo de que un día ya no sabía qué hacer y me dije: “Bueno, vamos a trabajar”, y empecé a hacer, así, como que levantaba algo y lo tiraba, así, como que era una paloma, y la miraba... Bueno, esa imagen quedó después del desgaste de estar haciendo un montón de cosas, y que salió cuando yo ya estaba harto. Eso contribuyó a que cada vez que estuviera harto me dijera: “Hacé cualquier cosa, nene. ¡Basta! ¡No usés más la cabeza!” En esa obra, nosotros, con Mariana Elder, jugábamos porque el resto estaba para castigar, para someter. Nosotros éramos como un soplo de vida, de amor, porque nosotros nos encontrábamos, nos acariciábamos. Porque antes de esto yo, como personaje, no tenía nada. Arranqué desnudo. Después me fueron socializando a través de esa cosa de ponerme ropas para estar presentable.

Todavía me acuerdo de ese proceso cuando Víctor nos tiraba un tema y decía: “Rómulo, Margarita, Laura en un grupo. Raúl, Carlos, en otro. Armen algo”. ¡Qué aceitado que me puso a mí, ese proceso! Me acuerdo del afiche de *Travesía (...)*, con mi rostro que ahora está en el *Ámbito Histrión*. Y dentro de mi rostro, una serie de imágenes de la obra. Entre esas imágenes me parece que está la escena en el quirófano, con los tres poderes que me están analizando, yo desnudo. Me parece que hay otra donde están todos juntos en una orgía. No recuerdo quién era el fotógrafo de esa obra. No sé si era Miguel Villegas.

Y de *Travesía (...)*, además, me quedan anécdotas. ¿Viste que nosotros estrenamos para Semana Santa? Bueno, hubo un montón de cuestiones por lo que nos decíamos: ¿Por qué pasan estas cosas? Por ejemplo a Marcelo Willhuber -no recuerdo qué le pasó- lo tuvieron que internar, previo al estreno. Me acuerdo que lo vi en silla de ruedas. También no sé si se cayó una luz. Pasaron cosas que postergaron el estreno. Estrenamos justo en Semana Santa y esa obra era bastante fuerte para ese momento, por el tema de la iglesia. Recuerdo, porque lo vi, el caso de espectadores que se levantaron y se fueron ante la escena de la orgía. También recuerdo que en una función, cuando yo aparezco, escucho a una persona que dice: “¡Uy, está desnudo!” Se levantó y se fue. Viste que en esa escena yo quedaba estático, un rato, mirando hacia el público. Y se escucharon los tacos de una chica que se alejaba, tic, tic, tic, tic,

llegó a la puerta y paf. Después siguió la escena. Como que hasta le dimos tiempo de que se fuera. Pero todas esas cosas ya las habíamos hablado con Víctor. Nos había anticipado que esas cosas podían pasar, que no nos hagamos problemas, que dejemos que pasen. Hasta en esos detalles él estaba, porque tenía que ver con su experiencia. Él tenía mucha experiencia.

El proceso de *Travesía (...)* fue terriblemente bueno y todas las funciones que hicimos, con sala llena siempre. Había un buen clima de trabajo. Hasta ese momento yo estaba bien con el grupo. Recuerdo siempre esa experiencia y lo fuerte que fue una experiencia así. Pero tiene que ver con eso de la “repentización” que decía Víctor. No es “repetición” es “repentización”. Víctor lo mencionaba mucho y tiene que ver con esta cuestión -al menos para mí- del hecho de que, cuando nosotros repetíamos, no era que solo estábamos repitiendo sino que de repente surgía algo nuevo en ese acto de repetir. Eso de la repetición está en el sinfín que Víctor nos pedía. Queriendo hacer algo igual nunca es igual, ahí está el concepto de “repentización”. Y eso tiene que ver con esto que decía Víctor, con el hecho de ir sacando las capas de la cebolla. Y esto va en contra de la superficialidad con que a veces se trabaja.

El otro día yo evaluaba esto hablando con Mariel Suárez y Carlos Barro, con quienes tenemos los mismos códigos y ya sabemos de qué hablamos. En este nuevo trabajo también está Pablo Di Lorenzo, otro integrante del Teatro del Histrión. Con ellos estoy re contento. Y me dicen: “¿No te vas a ir, no?” Mirá vos, como que había quedado el fantasma de que, si algo no me gustaba, me iba. Y tengo que reconocer también que me pasaron cosas y que me sentí muy solo, y tengo que reconocer que fue por culpa mía. Ahora me digo: “Hacé lo que puedas hacer y dejá que cada uno haga lo que tenga que hacer”. Entonces, siempre estoy hablándome a mí mismo en ese sentido, porque viví en carne propia eso de estar solo, a pesar a veces de estar acompañado. Me acuerdo de una charla que tuve con Víctor antes de salir a una función de *Factum*:

-¿Qué te está pasando, Raúl?

-No sé. No sé.

-Disfrutá. Disfrutá. Estás trabajando bien. Fuiste a un reportaje en el diario y hablaste bien. Fuiste a la televisión y hablaste bien. Estás bien. Disfrutá un poco.

-Bueno. Voy a tratar.

Era como que yo estaba muy en esa cuestión de no disfrutar de lo que estaba haciendo, y no sé por qué. No sé si era que yo quería más. Estábamos trabajando bien, además, con un teatro que levantamos nosotros⁷. ¿Qué más podíamos pedir? Pero había cosas que me faltaban.

Entonces, en ese sentido, después de que pasaron un montón de cosas, uno se va dando cuenta de que tiene que andar más despacio, y que tiene que dejar que cada uno opine. Recuerdo que uno de los planteamientos que le hice a Víctor fue decirle que no era justo lo que él estaba haciendo con respecto a la designación de los personajes, porque él designaba los personajes en función del proyecto general, según lo que él quería decir con la obra. Porque yo la primera vez que me fui del grupo, se armó un revuelo. Fue después de la obra sobre Kafka, *La paradoja en el laberinto* (2004). Me acuerdo de que ese era un buen trabajo. Nos cambiábamos como tres veces, y con la luz apagada. Viste que era una obra donde casi todo estaba en penumbras. Cada uno ya tenía su lugar asignado para cambiarse. Hasta eso ensayábamos. Ensayábamos hasta el saludo. Porque qué nos dijo Víctor: “Yo les voy a enseñar cómo trabajan los profesionales”.

Y hoy Carlos lo dice y yo también lo digo: “Somos profesionales”. Más allá de que en lo económico no ganemos un mango. Profesionales en lo que se refiere a cómo uno trabaja, cómo uno está preocupado por las luces, cómo está preocupado por el vestuario; como está preocupado ahora, Carlos, con la presencia que tiene que tener cada actor en el escenario. Hay que estar atento. Y para estar atento uno tiene que llegar a un cierto nivel de entrenamiento que por más que vos no estés actuando, estés mirando. Que uno esté como muy despierto, eso era lo que Víctor provocaba en nosotros. Nosotros teníamos que estar atentos. Por eso las cosas salían tal cual. No entrábamos ni antes ni después, sino en el momento justo. Y uno va dándose cuenta del entrenamiento: qué aportás, cómo hacés para que todo sea ágil, a qué cosas tenés que estar atento en el escenario que tienen que ver con el equilibrio, como decía Víctor. Claro, porque si hay tres o cuatro actores en el escenario, no van a estar todos amontonados en un mismo espacio. Entonces uno está viendo y te metés donde no hay nadie, entonces equilibrás el escenario. Eso es fundamental. Uno va aprendiendo, va registrando lo del espacio.

El hecho de estar activo, despierto, en una obra es vital, no esperando desde afuera a ver si me tomo un mate. Pero hoy veo una falencia porque hay gente más preocupada en el mate que en lo que está

haciendo. Para nosotros, el mate estaba prohibido. Vos lo sabés. ¿Por qué? Porque distrae. Y ahora me pongo a pensar en todo lo que hablaba Víctor y lo valoro, a pesar de que en su momento me hartaba un poco. Cuántas de las cosas que me enseñaron mis padres y que me aportaron experiencia, hoy, las relaciono con las de Víctor, como mi padre artístico.

El teatro para mí surgió así. Yo estudiaba abogacía pero como me había quedado sin trabajo, no tenía para pagar la cuota porque me había anotado en una universidad privada, entonces, hasta que me acomodara, me fui a la Escuela a hacer teatro, cuando todavía estaba en la Avenida Olascoaga y Perito Moreno. Tenía como compañeros a Silvana Feliziani y a Maribel Bordenave que ahora está con Carlos Ríos y su grupo de teatro independiente La Escalera, en Puerto Madryn [Chubut]. Entonces me acuerdo de que hicimos un par de ejercicios muy buenos. Todavía me quedó la sensación de esa experiencia. Era un ejercicio en el que subíamos encima de una banqueta, te tirabas para atrás y tus compañeros te agarraban. Bueno, ese ejercicio de riesgo me encantó. Pero, yo ya tenía un par de reproches respecto de la carrera de abogacía. Yo venía con un ritmo de estudio de seis horas diarias en esa carrera, no me podía quedar sin hacer nada. Ahí arranqué con el teatro en la escuela, y seguí después con el Teatro del Histrión. Está bien que me ha costado el tema de tener un trabajo fijo pero porque yo elegí. No le echo la culpa a nadie. Me siento un privilegiado de poder hacer teatro. Y cada vez me potencio más porque me entusiasmo más. Yo no sé qué punto me toca pero esto de estar actuando me hace sentir muy bien. No sé si se trata de hacer de otro, pero sí del hecho de hacer teatro. Si me preguntás, en *Travesía en el espejo*, a qué otro estaba haciendo en ese túnel, te diría que a la paloma, al vuelo de la paloma, a la libertad. Sí. No sé si el punto es querer hacer de otro, sino ser lo más libre que uno pueda ser y que uno pueda decir las cosas libremente. Pero a veces no estamos preparados para que alguien te diga algo. Porque cuando alguien me dice algo respecto de lo que hago, a veces mi tendencia es enojarme enseguida. Y eso me parece que es bastante cerrado de mi parte aunque por el momento me sigo enojando, como siempre. Cuando me deje de enojar, la sensación que me dará es que: “Ya está. Ya lo tenemos”. No sé quién me tiene, pero sentiré como que ya me adoctrinaron. Ya no me quejaré. Ya haré lo que tenga que hacer.

Y a veces me digo: ¿Por qué yo no puedo vivir del teatro, si lo que quiero hacer es esto? ¿Por qué no? Acá hay un montón de cuestiones que reclamo hoy en día. Hoy todo el mundo quiere estar en un diario, en la

televisión; quiere hacer una publicidad, todo el mundo. Y hay muchas Productoras que toman a gente que les sale barato porque no está formada. Eso va en desmedro nuestro, porque uno se prepara para eso, porque si no, todo el mundo sería actor. Por eso tampoco estoy de acuerdo con directores que convocan a actores que no son actores. Porque yo no puedo ser arquitecto, ni doctor. Entonces, en esto de querer profesionalizarse, uno más bien encuentra escollos. En este sentido lo que trato de hacer es ser lo más coherente posible.

En cambio en el momento en que estuve con el Teatro del Histrión, yo ganaba en preparación. Yo me perfeccioné. Víctor nos hizo, a todos, tomar esto con seriedad. Era una escuela. Una de las cosas que siempre Víctor nos decía era que teníamos que trabajar a un nivel profesional porque nosotros, una vez que tengamos un teatro, íbamos a prepararnos ocho meses y después nos íbamos a dedicar a viajar a festivales internacionales.

En eso yo se lo tengo que agradecer a Pablo Di Lorenzo porque a principio de este año me encontré con él porque, por estas cuestiones que pasaron, yo había desaparecido del Histrión. Tuvimos una charla con Pablo y él me hizo dar cuenta de que tenía que volver. Ahora estamos preparando, con Carlos Barro, *4.0 humanidad*.

Bueno, hay que trabajar. Y en el hecho de trabajar uno va aprendiendo. Y hay mucho de lo aprendido de Víctor. Lo que te decía anteriormente, la disciplina y el respeto hacia el trabajo. También, el escenario. Para todos los que estuvimos en el Histrión, el escenario es sagrado. Esta cosa de respetar muchísimo lo que uno hace, y teniendo en cuenta al público, es fundamental. Lo que tengo en mi mochila de todo ese tiempo en que estuve con Víctor, creo que me ayuda a plantarme, a estar bien firme en mi profesión. Y no solo en la “profesión” porque Víctor no solo nos enseñó teatro, también lecciones de vida.

En definitiva creo que me queda eso, la disciplina, la profesionalización, el querer estar en el escenario para el espectador. Porque viste esos conceptos que uno no los quiere mencionar porque te meten que son malos, como “la disciplina”, “el control”. Pero ¿qué pasa cuando uno es disciplinado?, siempre avanza y en el camino pone en evidencia muchas cosas. Y eso, a veces, jode.

Yo creo que uno tiene que ser un agradecido de la vida, aunque yo a veces no lo soy, pero con respecto a Víctor, a esta altura de mi vida, todo el tiempo me está sonando en la cabeza. Víctor me dejó bien

plantado. Trabajar con disciplina. Ser ordenado. Ser respetuoso y cuando se tienen que decir las cosas, decirlas. No digo que todo me lo enseñó Víctor, porque hay cosas que ya las tenía, por no habían aflorado hasta que alguien te las hace aflorar y te das cuenta de que, en definitiva, es como él decía: “Cada uno va a terminar haciendo lo que naturalmente sabe”. Y en eso particularmente quiero ser coherente, quiero actuar, quiero hacer buenos personajes, quiero sentirme bien.

El personaje que más me gustó fue el que Víctor eligió como Homo en *Travesía en el espejo*, que después utilizó en *Factum*. Otro personaje muy bueno fue el de Marcelo Willhuber en *La paradoja del laberinto*, porque había que hacer ese personaje con la mente de Kafka que parecía que funcionaba en cámara lenta. Y había que hacer una obra de esas. Me acuerdo de que algunos espectadores se dormían. Pero más allá de eso, el laburo fue muy bueno: el de los jueces, el de las mujeres, el de todos. Después, en *La leyenda del Dorado* de Alejandro Finzi (2005) yo había arrancado con un personaje, luego me fui, entonces lo convocaron al “Choco” [Alejandro Cabrera]. Y volví a *La leyenda del Dorado* con el “Choco” ya adentro. Víctor me puso a trabajar y ahí sacó otro personaje, el del Sicario. Recién aparecí en la reposición de la obra. Después hicimos *Factum*, que fue un proceso bastante complicado. De esa obra hicimos dos partes⁸. La primera, se hizo ya cuando estábamos trabajando en la construcción de la sala, *Ámbito Histrión* [Chubut 240]. Porque antes de eso, en un primer tiempo, ensayábamos en el lugar del gremio de los ceramistas, Zanón -actualmente FASINPAT- que nos había prestado su sala en Carlos H. Rodríguez y Las Heras. De La Conrado habíamos pasado ahí antes de tener nuestra propia sala (2007). Toda la producción de *La leyenda (...)* fue en la sala de Zanón, y a *Factum* también comenzamos a prepararla ahí. Pero previo a esto tuvimos charlas donde le confié a Víctor que me diga cómo me tengo que manejar, porque estoy haciendo puras cagadas. No sé qué pasa entre mí que estoy como acelerado en todo y no me puedo ubicar. Me pone mal todo:

-Yo confío en vos, entonces, vos decime, Víctor.

-Yo te agradezco que me lo confíes. Vamos a ser amigos.

Él, con todos, tenía una buena relación. No digo que era solo conmigo, sino con todos, porque tenía esa capacidad de que siempre te dejaba conforme, aunque a mí no me dejaba conforme en el último tiempo porque él le daba devoluciones a todos menos a mí. Yo me iba, loco, a mi

casa. Era algo que no podía entender en ese momento. Pero bueno, previo a todo eso, consideré que éramos amigos. Entonces cuando volví a ese proceso de *Factum*, él me largó así como diciéndome: “Bueno, vos hablás de que hay que hacer un personaje, bueno, hacelo”. Bueno, arranqué por observar lo que hacían los demás -lo más lógico- entonces me empecé a esconder debajo del banco y me paraba y los miraba, veía qué hacían, me iba a otro lugar y luego volvía. Así fueron dos o tres ensayos. En un momento vino Ricardo y me tiró como por lo bajo: “Me parece que vuelve Homo”. Y por dentro dije: ¡Guauuuu! Un día vino Víctor con el guión: “Bueno, (*Tose imitándolo.*) vamos a hacer lectura del guión”. Mencionó a las criaturas. Carlos, Rómulo y el “Choco” iban a ser Los Oscuros, y dijo: “Va a estar Homo, que es el hombre, y va a estar El Indio”, que era Diego Álvarez. Y empezamos a ensayar.

Y hablando de las rutinas de nuestro entrenamiento: teníamos rutinas como el congelamiento, o como cuando pasaba uno al frente y el resto hacía de mirón. “1, 2, 3 o 4” decía Víctor y uno congelaba o bien se trataba de pasar al centro y el resto lo seguía. Toda esa cuestión de las rutinas que también estaban buenas. Por ejemplo, había una rutina que decía “2.5”. Ese era yo. 2 era una rutina con la variante de 5. Era la combinación de dos rutinas. Había soliloquios, había soliloquios con mirones, había escenas dialogadas, había congelados. Y cada escena a su vez tenía un número.

La rutina era fundamental porque eso era lo que iba guiando el laburo. Mirá vos, yo, que después me pongo a hacer un unipersonal, *Monólogos de la revolución*, sin darme cuenta estaba armando rutina para esto, rutina para lo otro (2010)⁹. En ese trabajo de los monólogos mi rutina fue con los textos, porque había textos de tres personajes. Por ejemplo, rutina 1.1, yo ya sabía que era Moreno. 1.2, Castelli. 1.3, Belgrano. Esto, para el que me iba guiando desde afuera. Eso te permite, salir y entrar de un personaje a otro. Esas rutinas que trabajábamos con Víctor, me parecen fundamentales. Y a eso lo trabajábamos con Víctor, pero a rajatabla. Después, a lo mejor, ya no te sirve porque hay directores que trabajan de otra forma.

Trabajamos unos cuantos meses en eso y Víctor comenzó a plantear que necesitábamos un lugar. No teníamos un mango pero necesitábamos un lugar. La que trajo la información del lugar fue Mariel. Era una información del diario, para alquilar...

Bueno, y para ir cerrando, Víctor no está, físicamente, se fue de gira. (Pausa.) Yo digo que potenció todo lo que yo tenía. Me hizo dar cuenta de un montón de cuestiones de lo teatral, que a lo mejor ya las tenía, pero como él era un grande no tenía problemas en despertar pasiones dentro de uno. Porque a mí me despertó la pasión aunque yo ya la tenía para ciertas cosas. Me dediqué mucho. Por eso seguí, más allá de que había cosas que me molestaban. Aunque es complicado cuando uno forma un grupo tan numeroso como éramos nosotros, porque después empiezan a correr otras cuestiones y cada uno se hará cargo de qué es lo que vivió.

Yo tengo que agradecer a la vida, a los momentos en que tuve la posibilidad de acercarme y trabajar con Víctor porque eso me ayudó a definirme, me ayudó a que no tome las cosas tan livianamente. A mí me hizo dar cuenta de que, aun dedicándome y siendo responsable y teniendo mucho respeto hacia los demás, sin embargo, para eso tengo que esmerarme mucho, hasta en las cosas más mínimas y no únicamente cuando voy al teatro. Por eso me dolió mucho y me dio mucha bronca cuando falleció Víctor, y no sé por qué, porque las cosas se dieron así. Nosotros ya teníamos un teatro, aunque después de haber hecho lo que hicimos, nos quedaba mucho más.

Pero sí, me doy cuenta de que una de las cosas fuertes que me dejó Víctor es que a veces, por más que esté todo acomodadito, si alguien tiene que decir algo, que lo haga, para que de ahí se pueda abrir a otra discusión. Entonces, una de las cosas fuertes que me dejó es esa, poder decir las cosas. Cuando está todo bien hay algo que no funciona. A lo mejor tiene que ver con alguna característica mía, que no me conformo con nada y, a veces, es insoportable no conformarse con nada, insoportable también para el otro. No sé, tendrá que ver con las búsquedas. Pero sí, me dejó también lo más importante que es reflexionar sobre estas cuestiones. Uno no toma las cosas así no más. Uno tiene que reflexionar por qué hace una obra. Una obra tiene que denunciar algo. Desde el momento en que se elige una obra, no se la elige porque sí. Hacer teatro no es entretener únicamente. Y la denuncia puede estar disfrazada de una metáfora. Nosotros con Víctor, trabajábamos mucho la metáfora.

Después de *Factum* estuvimos haciendo ensayos sobre *Cuerpos ausentes*. Así la llamábamos, no sé cuál hubiera sido el nombre final. A mí me había tocado un personaje bárbaro, el de Agamenón [Sobre el *Agamenón* de Esquilo]. Recuerdo un ensayo de Agamenón con un discurso terrible y con los pantalones abajo. ¡La imagen era terrible! Cuando uno

está en onda, en el ensayo, podés hacer cosas que ni te imaginás. Y es que justamente ese “sistema” de Víctor -así lo llamaba él- te llevaba a eso porque entrás en un estado especial. Por eso él decía que era tan importante que llegáramos diez o quince minutos antes, para despojarnos de todo lo que traíamos de la calle, y cuando yo pisaba el escenario ya estaba pensando en la obra. Por eso, el escenario es sagrado. Por eso había un momento previo al ensayo, que le llamaba “la espinilla”, donde vos podías hablar con tu compañero. Duraba diez minutos. Luego se terminaba y ya no se hablaba más de lo de afuera. Todo lo que venía después era de la obra. Y te metías en ese mundo. Por ahí yo digo que, en muchos casos, la gente no tiene la suerte o el privilegio de laburar de esa forma. Pero si no llegaste a laburar nunca de esa forma, no lo vas a entender nunca.

Entonces, me dejé muchísimo. A mí, lo de Víctor, me ayudó a ser más apasionado, tanto en la vida como en el teatro, más que nada en el teatro donde uno tiene un poco más de vuelo, porque en lo que es la vida cotidiana no hay mucho. En cambio, en el teatro uno puede volar un poco, puede, a lo mejor, intentar otra cosa y ponerse un poco más... Yo no sé si el término es “feliz” porque a veces no me siento feliz. Aunque debería estarlo porque en estos días tal vez salga la posibilidad de un viaje con los *Monólogos (...)*, que estrené en el 2010 y todavía siguen, y quería agregar pequeñas cosas que me dio el autor [Alejandro Flynn], como mencionar en el caso de Moreno, unas cartas de Guadalupe. Viajaría a Ushuaia, Tierra del Fuego. Fue la directora de Buenos Aires, Heidi Steinhardt, la que me motivó para iniciar ese trabajo.

Y esto de largarme solo, supongo que los demás tienen que estar mirando. Es mi búsqueda. Está bueno que acepte tanto lo grupal como el laburo unipersonal, que es más fácil de movilizar. Ponés todo en una valijita y...

NOTAS

¹ Entrevista realizada el 10 de agosto de 2013: tiempo de duración de 3.30 hs. Los datos entre paréntesis y corchetes así como las notas al pie fueron agregados por la entrevistadora, M. Garrido. Datos del actor en <http://WWW.RAULOSCARCASTRO.BLOGSPOT.COM>.

² Teatro del Histrión se presentó en el Centro Cultural Paraguayo-Japonés de Asunción, con motivo de la Primera Semana de Teatro Argentino.

³ Se refiere al Seminario intensivo para actores: “La luz del actor”.

⁴ Curso auspiciado por la Dirección Provincial de Cultura, el Instituto Nacional del Teatro y TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados).

⁵ Ubicada en la Vuelta de Obligado 50, en Neuquén capital, la sala teatral fue creada en 1994 por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Neuquén. Lleva el nombre de una reconocida actriz, directora y pedagoga teatral de Neuquén. Prácticamente en raras oportunidades la sala se activa para eventos culturales.

⁶ Actualmente, La Conrado Centro Cultural, en Yrigoyen 138 de Neuquén capital.

⁷ La sala de teatro independiente, Ámbito Histrión, se inauguró en abril de 2007 con la dirección de Víctor Mayol junto a los integrantes del grupo Teatro del Histrión.

⁸ *Factum nexos*, en el 2006; *Factum, acto dramático*, en el 2007. Versión libre de Víctor Mayol, sobre textos de la *Biblia*.

⁹ La obra de Alejandro Flynn se convirtió en un unipersonal de R. Castro, estrenada en el año del Bicentenario de la Revolución, en el Teatro del Viento, J. B. Justo 648. Los *Monólogos de la Revolución* fueron publicados por Educo, la editorial de la Universidad Nacional del Comahue, 2010.

En palabras del actor se lee:

“Es realmente un orgullo y una satisfacción. Esta es la primer obra que armo solo y que me esté dando tantos buenos resultados es realmente muy bueno porque el alcance que puede tener esto uno no puede aun imaginarlo”, agregó el actor. (...) Raúl Castro, actor ex integrante del Teatro del Histrión decidió hacer su propio camino dentro del mundo de la actuación y eligió esta obra. “Quería hacer algo histórico, algo que sirviera para desmitificar tantas historias fabulosas de nuestra historia. Y esta obra es perfecta”, concluyó el actor. (Diario *Río Negro*, 21/06/2010)
“La editorial de la Universidad filmó la obra, la va a editar en Dvd. Se va a poder ver toda la obra completa o por capítulos, divididos por cada prócer. La van a distribuir en las escuelas y va a estar a la venta”, explicó Castro.

Más datos en <http://lacebolladevidrio.blogspot.com.ar/2010/06/monologos-de-la-revolucion-en-dvd.html>.

En palabras del autor se lee:

Tal vez se haya dado una las conjunciones más apropiadas para el evento teatral: un “personaje en busca de autor” (al decir de Pirandello) y un autor que andaba a la caza de un actor.

Esto es así porque el actor Raúl Castro era, él mismo, ya desde hace tiempo, de alguna manera, los tres personajes en una misma persona, aún cuando quizá no sospechase todavía cómo se llamaban cada uno de ellos.

Raúl me vino a ver una tarde, a instancias de nuestro amigo en común Daniel Bello, porque sabía de *Moreno*, aquella obra que el grupo Fray Mocho de Bs. As. emprendiera años atrás en Bs. As. Y también conocía de mi interés por seguir ahondando en la temática de los hechos y personas que animaron la prodigiosa gesta de Mayo de 1810.

Los *Monólogos de la Revolución* ya se iban gestando. Se trataba de los que se ponían a intentar recrear las figuras de Juan José Castelli y de su primo Manuel Belgrano. Ambos próceres, con sus parlamentos, como cosa natural, llegaron en el proyecto a unirse al tercer abogado libertario y que ya tenía letra desde la aparición de la obra mencionada.

Es que *Moreno*, de 1990, se iniciaba con un monólogo del Secretario de la Junta, dando pie a los tres actos que conformarían el total de la pieza.

Ver la estampa de Raúl Castro y encontrar en su figura el llamado “físic du rol” más que apropiado fue una misma cosa. Si a esta ventaja le sumábamos el claro indicio de la pasión con que Raúl se metería en el cuerpo y en el alma de los patriotas, mi alegría -y me parece que también la de él- ya estaba asegurada.

Poder retomar las sensaciones que yo ya había vivido con otros textos alusivos a la temática de Mayo, fue como un reverdecer de las antiguas pasiones militantes, las de aquella época en que nuestra cultura se mimetizaba con nuestra historia.

Así es que siento al gran Lizzarraga presente, con su irremplazable texto teatral *Tres jueces para un largo silencio* o al ascético Rivera, y su nítida novela *La revolución es un sueño eterno*. Porque sin duda que la resonancia de esos ecos se metieron en mí y por esto es que tal vez, hasta inconscientemente -como suelen suceder estos homenajes- operaron las palabras de *Moreno* y luego de *Monólogos...* para rendirles tributo.

Mi expectativa ante el estreno es, otra vez, como en *Moreno* de asombro y de emoción.

El solo hecho de que un ser humano, dos o tres, un grupo más o menos numeroso de gente le haga el honor al autor de meterse con su texto, se convierte en motivo de profundo agradecimiento. La cosa se transforma en armonía colectiva.

Si agregamos al espectador, entonces la satisfacción es completa, incluso más allá del resultado final.

Entonces sólo resta lo de siempre.

Es decir, una y otra vez: ¡Gracias! (Diario *Río Negro*, 24/04/2010)

UN ADIÓS Y UN HASTA LUEGO Entrevista a Ariel Forestier¹

“Sé que me voy a morir, que no me queda mucho tiempo, y tengo que dejar no mi presencia como Víctor Mayol, sino como sujeto de producción artística”.

(Mayol)

Ariel Forestier², actor y profesor de arte dramático, egresado de la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén, entre sus experiencias dramáticas figura el grupo Teatro del Histrión.

En homenaje a su fundador y director, Víctor Mayol, he aquí su memoria:

Cuando entro en el Teatro del Histrión³, cuando se abre la convocatoria, yo estaba en primer año de la Escuela Superior de Bellas Artes, y la verdad es que los otros días pensaba en lo que hice. Entré a una casa ubicada en una esquina de la calle Talero, pasamos por una especie de prueba que nos tomaban sobre el trabajo con un texto y, a partir de la dinámica que nos proponía Víctor, uno quedaba o no quedaba. Yo quedé. Había ya un grupo, varios a los que les interesaba la propuesta, varios jóvenes más grandes que yo conocía del teatro de Neuquén. Cuando quedo en el Teatro del Histrión, junto a todos los demás, me acuerdo de que Víctor nos propone una entrevista individual. Creo que fue un día entero en el que todos estábamos en La Conrado, fue en el café cerca de la esquina [La Vuestra, Yrigoyen 90]. Y tuvo una charla personal con cada uno de nosotros.

Ya en el Histrión me hablaban de Víctor Mayol, me hablaban de que en realidad había dirigido el Teatro del Bajo. Yo no sabía nada. En la primera entrevista, él te recibía con su *curriculum*. Te proponía tomar un café o lo que quisieras y que hojearas el *curriculum*, a partir de ahí salía la charla con él. Yo, cuando empiezo a leer su *curriculum*, no lo podía creer. En realidad a mí no me convocó Víctor, me convocó la inquietud de estar en acción, de estar en La Conrado, de hacer teatro, como joven; yo tenía veinte años. Me convocaba eso, el escenario de La Conrado, como el teatro San Martín en Buenos Aires. Y al estar ahí, después de esa entrevista en que veo que Víctor tenía una trayectoria magnífica y súper densa, inclusive cuando empiezo a saber cosas de su teoría y de sus cursos con Jerzy

Grotowski, porque había estado en Europa, en realidad yo me empecé a sorprender porque en definitiva, cuando yo entro en Bellas Artes, entro en la búsqueda de esas líneas de trabajo distintas de las stanislavskianas. Bueno, me encontré con Víctor en eso. Y siendo que había quedado en el grupo, para mí fue conocerlo desde ahí y constantemente ver a Víctor desde un lugar distinto a todo lo que se me decía desde afuera, desde exponentes que habían trabajado con él en el Teatro del Bajo o bien desde muchos otros que lo habían conocido inclusive cuando él había estado como docente en Bellas Artes, y me daban una versión totalmente diferente a lo que yo veía de Víctor. Y a medida que vamos transcurriendo el tiempo en eso de vincularnos fui viendo que en realidad había un otro Víctor, que ese Víctor Mayol que nosotros estábamos teniendo ahí no era el Víctor Mayol del cual todos tenían una referencia.

Después, cuando empieza él a desarrollar un poco más el trabajo, como filtro que fue proponiendo para todos los que fueron quedando en el Histrión, nos desayunamos de que era un trabajo sumamente metódico y que los que quedaran en ese trayecto largo iban a ser los que llevaran adelante todo lo que él propuso en sus últimos años de vida. El régimen de ensayo era riguroso y todos, ansiosos: “¿Cuándo llega la obra? ¿Cuándo llega la obra? ¿Cuándo llega la obra?” Realmente Víctor pensaba todo y tenía pensado ese filtro porque después de un año de trabajo nos da un libreto que empezamos a trabajar todos, ansiosos con producir.

Ese fue el primer filtro. Un par de gente nos fuimos. Yo soy uno de ellos. En ese momento Víctor es convocado para dirigir una obra en Buenos Aires, nos deja una tarea y nosotros nos dijimos: “Bueno. ¡Nos abandonó! Nos está mintiendo”⁴. Un par de gente nos fuimos. Nos fuimos mal, peleados inclusive, peleados por esto de que no le creíamos porque nos parecía que estaba jugando con nosotros. Yo me fui tratando de formar algo con Mariano Gentile, Pablo Todero, Melania Lisiuk y Gabriela Alonso. Bueno, nos fuimos y tratamos de hacer algo que quedó en palabras, charlas, críticas pero poca acción. Quedó en eso. Y al tiempo, cuando cierra el año y el Histrión hace un balance -yo seguía enterándome de cómo iba el proyecto de Víctor, porque muchos de mis compañeros con los que estábamos en Bellas Artes seguíamos preguntándonos cómo iba todo- Víctor menciona a un par de gente que a él le interesaría que volviera. Entonces vino Ricardo Bruce a decirnos: “Mirá, de las personas que se fueron, Víctor quiere que vuelvas vos y...”. Y volvimos juntos, con mis compañeros. Cuando volvimos el producto ya sí, estaba más cercano, que

fue *El espíritu de la fiera* (2003), sobre el *Despertar de primavera* de Frank Wedekind. Cuando volvimos ya el objetivo era concreto: llegar a la obra. Ya se había pasado el filtro de la ansiedad y ya nos convocaron como actores y actrices abocados a determinados roles y personajes.

Y todo esto había comenzado en Bellas Artes cuando se había corrido la bola de que había una especie de *casting* “para actores con o sin experiencia”. Yo realmente tenía trabajos en teatro pero me subestimaba en definitiva, además nunca había entrado a un *casting*. Me acuerdo de que Carolina García, una compañera de primer año de la Escuela, fue y luego, cuando me ve en el aula después de un monólogo que había para una materia, me dijo: “Tendrías que ir”. Ahí nos ponemos de acuerdo y vamos varios: Verónica Moyano, Pablo Todero y yo, entre otros. De la Escuela ya estaban Itatí Figueroa y Ricardo Bruce. Raúl Castro entró después, recién en *Travesía en el espejo* (2004), no formó parte del grupo fundacional del Histrión.

El *casting* fue en una casa, en una esquina, en la calle Talero, en la casa de Carolina que después estuvo en lo que fue la sala del Ámbito Histrión⁵; ella es abogada. La prueba en esa mi primera vez fue así. Uno de los chicos proponía una entrada en calor, un desbloqueo y después, Víctor nos había pedido que vayamos con un texto. Yo fui con un texto de Joaquín Sabina. Y él nos proponía, ya desde el principio, esto del sinfín, es decir, hacer el trabajo en sinfín y cuando él nos mencionara teníamos una presencia protagónica.

Esa propuesta metodológica del sinfín a mí me sedujo y me sigue seduciendo. Yo creía que cada vez que terminaba el texto, tenía que cambiar la línea de acciones. Entonces, permanentemente, cuando estuve trabajando con el soliloquio, en esa primera instancia, para mí empezaba y terminaba el texto y terminaba la intención con la que yo estaba trabajando. Y era tanto el tiempo que uno le dedicaba al texto que para mí era rico, pero a la vez era un desafío permanente cambiarlo. Era impresionante cómo se me agotaban las formas y cómo me surgían otras. También yo era muy joven y tenía mucho bagaje que tenía que acomodar en ese instante en que todavía estaba todo muy desparramado. Entonces era manotear de cada pensamiento que me surgía una línea para explotar y ahí se focalizaba la palabra y la intención según el texto que había elegido, que iba transformándose, transformándose, transformándose...

Fue realmente un entrenamiento en el que yo, muchas veces, perdía la conciencia. Después, más adelante, fue verlo muy rico, teorizar

desde el mecanismo de la psicología y cómo se aplicaba dentro del teatro. Y pude entender que había un grado de contención que era el texto y la acción. Mientras sigas diciendo el texto y mantengas la acción no tengas miedo porque el texto va a contener la acción y la acción va a contener al texto. Si se pierden ambas cosas, o una u otra, ahí es cuando yo intervengo como director para poner una distancia para que el actor no caiga en un agujero, como sujeto. Es una búsqueda psicológica cuando uno va metiéndose en esa espiral que proponía Víctor que transitemos para ir “rompiendo las capas”. Él siempre decía que había que “entrenar para romper”. Para eso fue el entrenamiento del soliloquio permanente, para salir a manifestar las emociones. Víctor, lo que tenía claro es que eso lo quería para lo artístico.

Así que mi primer encuentro con el soliloquio fue eso, una pileta y un trampolín donde, cada vez que yo empezaba, me tiraba. De modo que ese texto de Sabina con el que empecé, cambió totalmente. El texto dejaba de significar. En la línea de la Escuela de Bellas Artes tal vez se buscaba eso de que vos sintieras cada palabra que estabas diciendo, en la línea de lo orgánico, pero orgánico desde la conciencia de lo que estás diciendo desde el personaje. Pero a mí me pareció que esta no era una línea tan sincera, en cambio desde el trabajo con el soliloquio -y esto lo hablábamos con Víctor- uno termina siendo “más stanislavskiano que Stanislavski” -decía él- porque siendo tan a lo que sos vos, a tu esencia que se manifiesta a través del texto, termina teniendo una forma real, la que un actor debe poner en escena, que es la forma de uno en pos de la obra. Entonces me parece que el texto de Sabina, cuando yo lo empecé a trabajar, se transformó, dejó de ser “Un adiós y un hasta luego” y pasó a ser un universo de posibilidades. Cada palabra era un universo abierto a explotar. A eso es a lo que arribaba esa metodología: explotar la palabra hasta desarmarla que es adonde, en definitiva, uno termina llegando cuando agota todas las instancias. Y no decir: “Bueno, a este texto yo lo voy a decir con esta intención porque creo, conscientemente, que va a quedar mejor”. En el soliloquio, en cambio, en algún momento entrás en un trance en el que ya no sabés qué más hacer. Y ahí es donde Víctor decía permanentemente que empieza a surgir la verdadera creatividad, cuando el actor pierde la conciencia de todo eso que preparó mentalmente para hacer con ese texto y empieza a indagar en un lugar donde está lo desconocido. Ahí es donde surge la creatividad, durante el trabajo, durante la exploración, y no es que después, cuando nos quedamos en

reposo, surge la creatividad. Me acuerdo de que en algún momento, ya para *Travesía (...)*, me dejaron en un entrenamiento con los compañeros y luego tuve la posibilidad de estar sentado con Víctor, mirando el entrenamiento. Entonces tuve esa gratificación de estar al lado y compartir con Víctor, la mirada. Yo iba porque, hasta el día de hoy, me interesa el teatro de todos lados: desde colgar una tela hasta estar mirándolo o haciéndolo. Realmente estar con Víctor, ver su mirada y ver a los compañeros trabajando fue muy rico.

Me acuerdo de que siempre que terminábamos el entrenamiento y él iba a hacer las devoluciones, surgían esos conceptos que él tiraba. A mí me marcaron mucho esos conceptos, en la línea de la conciencia del actor, de lo que era el “clásico”, el “neutro” y el “expresivo”. Entonces, en esas devoluciones, todos esperábamos ver al otro que parecía tener el *status*, tener la estrella al conseguir el “neutro”. Él nos decía que la concepción del “clásico” en una estructura personal es una concepción mental de lo que uno cree que es el teatro, es decir, esto de la declamación; es en realidad, una forma de pensar lo que es el teatro. La estructura del “clásico” se rompe en la acción. Hay actores -y él nos daba un ejemplo con el cine- como Jim Carrey, que su actuación es expresiva de modo que si le ponemos un número, Jim Carrey, en lo expresivo, puede ser un diez, y en la neutralidad, un siete. Pero nunca va a lograr ser un diez en lo neutral, porque tiene una tendencia que tiene que ver con su construcción psíquica y corporal que lo lleva a ser expresivo. Y el “neutro” es el que puede trabajar dentro de la organicidad. A mí siempre me cautivó ver en qué lado estaba yo. Cuando él terminaba las devoluciones y decía que tal persona estuvo en tal lado “neutro”, era casi un acertijo descifrar qué era ser “neutro”, cuándo uno había sido “neutro” y cuándo, “expresivo”. A la larga uno empieza a ver que hay una conformación de estructuras y que todo grupo debe tener esa realidad: un “expresivo”, un “neutro” y un “clásico”. Fue muy importante esa mirada. Eso no nos enseñó ninguna otra persona. Eso nos enseñó Víctor trabajando con nosotros.

Yo lo que recalco de esa etapa es a Víctor sirviéndonos su conocimiento. Cuando pasaron los años y vi que se logró todo lo que el viejo propuso en relación a la sala, al elenco, el haber ganado el provincial después de que en un principio no quiso competir por muchos años, porque era también parte de este filtro que él quería ponernos como actores y actrices, yo digo: “Realmente estuvo todo pensado, todo pensado”. No sé si quizás, dentro de su perspectiva de análisis, le faltó un año más para

lograr todo eso que él quería. Pero todo estuvo pensado minuciosamente. Cada punto que hacía en su mente estaba planeado. Realmente era un cerebro extraordinario.

Respecto de lo que teóricamente hablaba dentro del elenco, yo me quedaba muy pegado a ello porque me interesaba mucho la teoría y veía que era un todo metódicamente elaborado, constantemente. Me pareció que Víctor, lo que hizo en sus últimos años de vida, al convocar al Teatro del Histrión, fue decir:

Sé que me voy a morir, que no me queda mucho tiempo, y tengo que dejar no mi presencia como Víctor Mayol, sino como sujeto de producción artística.

Recuerdo muy clarito estar en la sala de La Conrado donde entrenábamos y me acuerdo de que en algún momento dijo, y que a mí me impactó, siendo muy joven: “Acá están los futuros hacedores del teatro de Neuquén”. Nosotros éramos medianamente jóvenes. Había quienes tenían más edad, y yo me decía: “¿Tanto? ¿Vamos a llegar a ser un Toscani?” Y hoy, pasando el tiempo, creo que realmente el viejo lo vio, lo vislumbró y no solamente para los que estábamos ahí sino para mucha gente que pasó por Víctor o rondó a Víctor. Él lo pudo ver y creo que lo más grato que uno tiene que pensar es en ese Víctor, no en el Víctor receloso con ese ímpetu que todo el mundo criticaba: “Víctor, el del Teatro del Bajo, el ‘facho’, el ‘autoritario’”. Yo viví otro Víctor en el Teatro del Histrión. Viví al Víctor generoso, disciplinado; viví al maestro, con su generosidad en esto del aprendizaje. Todo lo que él sabía, era inmenso, inmenso. (*Pausa.*)

Cuando vuelvo al Histrión, ya enfocando *El espíritu de la fiera*, Víctor tenía determinados los roles protagónicos y los actores, y todo lo demás era el reparto. De modo que a mí me tocó entrar como uno de los amigos de lo que eran mis compañeros, Marcelo Willhuber y Carlos Barro, además integrar el claustro de los docentes y también hacer de cura cuando hacían el velatorio de un chico que se suicidaba. Tuve la posibilidad de hacer tres personajes. A mí siempre, aún antes de Víctor, me gustó hacer muchos personajes, mutar, ser muchos en el escenario, siempre me gustó. Y la experiencia que fui construyendo con eso fue magnífica por esto de estar con Víctor, de estar con un soliloquio permanentemente explorando para sacar, de eso que estamos explorando, lo que él decía que se va exprimiendo y que va quedando para la obra.

El espíritu de la fiera -yo aun lo sigo pensando- fue una de las mejores obras. Conceptualmente tenía un montón de cosas aunque Víctor nos decía: “Nosotros no vamos a hacer más que presentarnos”; pero nosotros queríamos competir, participar del festival. Así que, como actor, me quedó toda esa experiencia, porque era tanto el entrenamiento. Yo me acuerdo de que fue tanto el trabajo que tuvimos que, si bien el estreno tiene su particularidad como en toda obra, sin embargo llegamos con tanta seguridad que el estreno fue un tránsito más. En el desarrollo de la obra se había logrado tanto que fue un entrenamiento muy rico. Me acuerdo de que él tenía hasta el “Plan B”.

La escena se hace según lo que a ustedes les va sirviendo. Si no sale a partir de lo que a ustedes les sirve (*Esto es lo que él decía de la mirada del director como espectador privilegiado, que él lo tomaba de Grotowski.*), yo tengo mi plan.

De ese proceso recuerdo mucho su análisis de los que decían de él, que era “un puestista”. Me acuerdo de cada cosa que fue sucediendo en ese proceso:

A mí me toman como “puestista” porque creen que yo, porque trabajo con luces o porque trabajo con esto o lo otro, creen que lo único que hago es poner en escena una puesta y me luzco desde ahí. Porque dicen que yo no me dedico a los actores, y en realidad el actor me sirve a mí de acuerdo a lo que el actor me está entregando. Yo no lo voy a inducir al actor a hacer lo que yo quiera.

“Sí, tengo un ‘Plan B’” -decía- pero hasta su forma metodológica de enseñar y de dirigir era deductiva y no inductiva. Y él nos planteaba esto de una filosofía de la forma de ser del director:

Yo no te voy a decir a vos lo que quiero que hagas como mi marioneta. Vos me estás sirviendo a mí y, de lo que vos me servís, yo hago el *collage*.

Es eso de la pintura que él tenía muy en claro. Cada escena era un cuadro viviente. “El que está pintando es el actor. Yo hago el recorte con la mirada y lo pongo en escena”, decía. Eso, a mí, me quedó muy en claro porque yo tenía una idea de ese tipo de teatro que no era esto de marcar el personaje, marcar el gesto, marcar desde afuera, y que uno pasa a ser esto, la marioneta del director.

Víctor tenía muy en claro cuál era el proceso de investigación para que el actor diera lo que la escena necesitaba, y nos daba un abanico de

variedades. Me acuerdo de que nos contaba cuando laboró con esta metodología con Hugo Arana. “A mí me sorprendía, cada día me servía más todo lo que él hacía, de lo bueno que era”. No recuerdo a qué obra se refería⁶. Nos decía que cuando él lo dirigía no sabía qué elegir porque había una cosa tras otra, y “eso te lo da el actor” nos decía.

A mí me consideran un “puestista” porque yo no le digo al actor lo que tiene que hacer, lo que no quiere decir que el actor haga lo que tiene que hacer.

Eso fue para mí, una clase. Después me encuentro con un libro donde se menciona a Víctor y a Enrique Dacal, está en *Teatro callejero* de Dacal (2006)⁷. Ahí se cuenta la historia de cómo ambos se dividen el trabajo entre el entrenamiento del actor y la puesta en escena de la obra. Ahí está mencionada la línea de lo que empezaron a hacer ellos con la escuela -no recuerdo el nombre- donde trabajaron juntos⁸. Dacal era el que daba todo lo que era el entrenamiento expresivo, y Víctor todo lo que era la dirección. Uno lee eso y sabe que, como integrante del Teatro del Histrión, transitó ese mismo método quizás amoldado a determinadas circunstancias. Lo mismo pasó cuando asistimos a las V Jornadas de las Dramaturgias (2013)⁹ donde Cecilia Arcucci desglosa la metodología del soliloquio en el proceso del Teatro del Bajo, y entonces yo me dije: “Tal cual”. Ese proceso del soliloquio fue el mismo pero modificado también de acuerdo a su experiencia. Como que él ha hecho ese mismo trabajo en el Teatro del Bajo (1984-86) y en el del Histrión (2002-2007).

Así que hasta en esas clases nos dio el porqué, inclusive al armar la puesta desde aquella primera vez en que estuve cuando él dijo: “Bueno, el que quiera venir que venga. Voy a necesitar a algunos”. Me acuerdo del plano de luces, me acuerdo de lo que él pensaba, de las pretensiones que tenía y de su negociación con Marquitos [Marcos Sandoval] en ese momento, entre lo que tenía La Conrado y lo que él pretendía de Marcos como coordinador de La Conrado¹⁰.

Lo que Víctor pedía para las luces era muy minucioso: “Picámela. No, un poquito menos”. Era muy específico. Y esto hacía también a la calidad del trabajo de sus puestas. En cambio hoy hay mucha gente en el teatro de Neuquén que no le da tanta importancia a eso. Entonces cuando uno hacía un trabajo como el que hacía Víctor, que tenía que ver con una cuestión tan precisa y tan bien trabajada desde la puesta, quedaba como que era un “puestista”, como que no había trabajado con los actores, sin

embargo lo que más había era trabajo de actores. Lo que hacía Víctor con las luces era en días previos al estreno, en que llegábamos a ensayar con las luces, pero no era que no había trabajo con los actores. Creo que en Neuquén, después del Teatro del Bajo, fue con los del grupo del Histrión con quienes más dedicación a lo actoral tuvo.

Los otros días nos acordamos que eran martes, miércoles y jueves, cuatro horas, de 16 a 20 hs., y los sábados arrancábamos a las 9 hs. y no parábamos hasta las 17 hs. Y cuando teníamos funciones, había una hora para ir a la casa -el que quería- si no, era hasta la noche. Y eso fue durante muchísimo tiempo, así que el entrenamiento que había era impresionante. Es más, me acuerdo de que cuando vuelvo a *Travesía en el espejo* -porque después de *El espíritu (...)* pasa un tiempo en que no vuelvo- yo parecía el hijo pródigo porque me fui dos veces y dos veces me volvieron a convocar. Para *Travesía (...)* me acuerdo de haber vuelto al ensayo, caer la primera vez, hablar con Víctor, y cuando empieza el entrenamiento me sentía tan distante de lo que estaba sucediendo, desde el ritmo que yo había logrado con ellos, que por un momento me dije: “Acá no llego. No voy a poder”. Y me acuerdo de que lo primero que pensé -estaban Carlos Barro, Néstor León y Marcelo Willhuber laburando, estaba Diego Eggle, también- y me dije: “No. Me tengo que olvidar de todo prejuicio y meterme a laburar”. Fue la única forma de bloquear la conciencia para poder estar. El ritmo con el cual uno estaba con el soliloquio, cuando lo pierde, uno se da cuenta. El ritmo que tenían los chicos era impresionante. Después, uno, cuando lograba transitar eso, lograba esa energía, esa dinámica. Pero el entrenamiento en sí, fue una característica muy fuerte del trabajo de Víctor, de la búsqueda de lo que él pretendía con cada uno de todos los que estaban ahí, y de lo que él pretendía del grupo, no solo para concretarlo con las obras sino con la sala.

En cuanto a escenas de las obras, mirá yo tengo la gratitud de una memoria auditiva y fotográfica muy importante, así que me acuerdo de todo, muchísimo. De todas las obras con Víctor me acuerdo claramente. Y sí, yo veía, como actor, la escena cuando entraba como el cura cuando veo la foto en la *Ámbito Histrión*, hoy, después de tanto tiempo. Veo el velorio, con ese contraluz azul, los paraguas abiertos, el cenital concentrado en el cuerpo tapado con una manta marrón, los profesores, de negro, y yo que estaba con el vestuario bordó de obispo, con la gorra y el rosario gigante, bendiciendo al chico muerto. Hasta tengo la sensación de

la lluvia cuando en realidad es luz, mirando ese cuadro. De todo el trabajo, en particular eso como que me quedó acompañado por la fotografía que se tomó. Eso fue en *El espíritu (...)*. En *Travesía (...)* eran como tres obras en paralelo, tres obras que sucedían conceptualmente en la escena. Era lo que pasaba con Carlos Barro, Marcelo Willhuber, Andrea Jara y Laura Sarmiento, con una parte de la acción. Por otro lado, lo que nosotros hacíamos como mirando desde los poderes eclesiástico (Ricardo Buce), político (Itatí Figueroa) y militar (Ariel Forestier). Y después, la historia de amor, yendo y viniendo por la escena, entre Raúl Castro y Mariana Elder. Esa obra tenía también la particularidad de una de las imágenes más fuertes de *Travesía (...)*. Era cuando los acribillaban contra el paredón, cuando después del discurso yo bajaba como militar y los otros aparecían con esa luz roja, en penumbras, desnudos, acribillados y ensangrentados. Esa imagen es de las más impactantes. O cuando salíamos con las linternas a apuntar al público, a buscarlo. En ese tiempo, Víctor ya pensaba en esta línea del guiño con el espectador, al decir: “Si venís a ver una obra del Histrión, estos personajes se van a entrelazar”. Muchos no lo aceptaron. Lo criticaron: “Esos personajes estaban también en *El espíritu (...)*, en *Travesía (...)* y ahora vuelven a estar en *La paradoja del laberinto* (2004)¹¹. ¡Qué es esto!” Y era una mirada que Víctor ponía desde los sujetos esos -“los mirones” les decía- como parte de una misma gran obra.

Bueno, y al trabajo con “Calafa” [Osvaldo Calafati] hay que rescatarlo. Porque yo lo conocía a “Calafa” desde Bellas Artes, con toda su formalidad, sus conocimientos amplios, amplísimos, y de pronto lo tengo en el Histrión como el asesor teórico. Creo que ahí yo conocí a “Calafa”, no en Bellas Artes. Todas esas vueltas que teníamos con sus charlas, y la disposición de él inclusive, fueron riquísimas. Y me acuerdo de que cuando pasó un tiempo -yo nunca dejé de hacer el teatro que venía haciendo que era un teatro más social, y dando talleres- en un momento en que decido irme, abrirme, me acuerdo de una reunión en la que me despedí, inclusive lo hablé con “Calafa”, diciéndoles que les daba las gracias, pero Víctor me decía: “No. Quedate. Tratemos de que vos seas como la parte social del Teatro del Histrión, para hacer tal cosa...”. “No, realmente creo estar capacitado, eligiendo, para ir a trabajar afuera”, le contesté. Yo sentí que había logrado estar con la gente con la que estuve, que era Víctor, Calafati y todos los compañeros. Sentí que estaba siendo parte del teatro de Neuquén, como ahora también lo soy. Pero yo fui un chico del barrio que por un montón de circunstancias de la vida encontré el teatro y a partir del

teatro encontré mi vida. Así que cuando logré alcanzar con Víctor todo eso, y con Bellas Artes, a pesar de que era poca la trayectoria que yo tenía en ese momento, me dije: “No. Mi tarea está en volver al barrio para que haya otra gente como yo, que conozca el teatro”. Entonces no era una crítica al Teatro del Histrión sino un decir: “Salgo para llevar a otro lado”.

Y ahí viene lo del “teatro social” que tiene que ver más con lo comunitario. Yo venía haciendo un teatro que era, básicamente, una línea de “teatro-foro” -como lo plantea Augusto Boal- que era un teatro más de barrio, trabajando con los chicos¹². Allí el teatro era como una herramienta, conteniendo a los chicos ante las problemáticas sociales, ante el día a día de la droga. Y por otro lado, yo también estaba haciendo teatro con las características de un taller, yendo por las escuelas y en circuitos fuera de las salas de teatro, compartiendo el teatro en lugares donde había mucha gente que decía: “Cómo vas a hacer tal cosa. ¡Eso no es teatro!” Había gente que consideraba que si no estaba puesto en una sala eso no era teatro. Y también en el día de hoy quizás hay gente que piensa lo mismo. Hoy por hoy, por suerte sale Jorge Dubatti a hablar del “convivio”, que da una salvedad a un montón de cosas que si bien se pueden tomar como teatro callejero lo que uno encontraba en eso era el “convivio” de lo artístico en pos de un fenómeno social.

Bueno, cuando me abro definitivamente del Histrión empecé a trabajar en eso y he estado recorriendo toda la provincia. Todo comenzó así. Yo empecé a hacer teatro en el secundario, en el CPEM Nro. 18, bajo la bandera de Daniel Martínez, que no es profesor de teatro sino de artes visuales. El era preceptor del CPEM 18 y a partir de ahí salió un proyecto con un montón de gente, para hacer varios talleres, entre ellos el de teatro. Inclusive Daniel Martínez estaba con otro profesor de plástica, Marcelo del Hoyo. Así, los dos profes de plástica arrancaron con ese taller y ahí entré yo. Desde ese taller empezamos a vincularnos con integrantes del teatro del Colegio Jean Piaget, con Gabriel Dilucente y el “Choco” [Alejandro] Cabrera. Y empezamos a trabajar en conjunto porque el Piaget organizaba encuentros juveniles de teatro.

Y ya antes de ingresar al Histrión, yo empecé a dirigir ese taller, incluso antes de entrar a la Escuela de Bellas Artes. Era un taller optativo en el CPEM, no entraba en la *curricula*. El taller se hacía todos los años, porque ingresaba gente nueva. “La idea no es formar actores” era lo que siempre nos decían. Nos juntábamos los sábados y de la inquietud del grupo salió la necesidad de crecer. Y me decía Daniel en ese momento que

él no les podía dar muchas más cosas. Entonces le dije: “¿Y si yo dirijo el taller de los iniciados y empezamos a trabajar hasta que vos le puedas dar más herramientas?” Eso después terminó desencadenando lo que fue el grupo Teatro de Afuera. El taller comenzó en el '98. Yo lo dirigí en el '99 y a partir ya del 2002-2003 empezamos a conformarnos como grupo, paralelo al del Histrión. En ese primer momento del Teatro de Afuera, los que más estaban fueron -cuando ya no era un taller, tampoco un elenco, sino un lugar de transición- Santiago Palacios, Cintia Ulloa, Marcos Antonio Campos, Gustavo Reina, entre otros. El taller en algún momento se abrió a la comunidad de modo que no todos los integrantes eran adolescentes de la escuela, ya que del CPEM 18 éramos Santiago Palacios y yo, que ya habíamos egresado.

A partir de ahí me abrí del Histrión, después de que en el Histrión logré tener un montón de reconocimientos por parte de Víctor y los compañeros. Evidentemente yo tenía la necesidad de volver, de llegar al barrio. En ese momento el teatro no estaba en la perspectiva de meterse más en el sistema, estaba concentrado en algunos grupos. Y de hecho el Teatro de Afuera terminó teniendo ese nombre justamente porque estaba, por un lado, el Teatro del Bajo con Raúl Toscani y demás, por otro lado, el “Teatro del Alto” con lo que era el Lope de Vega con Alicia Fernández Rego, y, por otro, el Teatro del Medio con Cecilia Arcucci, Marcela Cánepa y Paula Mayorga. Y nosotros nos dijimos: “¿De dónde somos? No estamos en ninguna sala”. Con esa misma línea de poner el nombre, y siempre jugando con esa perspectiva de la historia, nos pusimos Teatro de Afuera. No funcionábamos con un director. Colectivamente manejábamos los roles. Había un coordinador que era Daniel pero el rol de director nunca lo jugó, sí estuvo como asistente. Todo era creación colectiva, también el texto.

Entonces cuando le dije a Víctor que me iba, me acuerdo de que me tiente en lo personal porque me dice: “Mirá que, para la próxima obra, yo estaba interesado en que vos...”. Me tiente con Kafka [*La paradoja del laberinto*, año 2004]. Estaba queriéndome dar un rol protagónico y yo me decía que eso implicaba también entrar dentro de ese grupo que se estaba conformando porque la primera obra como que estuvo apuntada a la formación específica de Carlos Barro y de Laura Sarmiento y, como actores de reparto, Marcelo Willhuber y Andrea Jara. Rómulo Eggle tenía una característica particular, que la tiene hoy también; además de lo que es artísticamente como actor, en la plástica es un dibujante increíble. Entonces es como que Víctor, en cada obra, le fue dando un poquito a cada

uno. Víctor tenía toda una organización. Como actores protagónicos de los trabajos tenía a Carlos Barro, Laura Sarmiento, Andrea Jara y Marcelo Willhuber. Y en la medida en que fueron avanzando las obras tuvieron más protagonismo unos que otros. Él se apoyaba en un grupo central, y después estábamos todos nosotros que estábamos como trabajando en toda la otra línea. Ahí estaba Ricardo Bruce, Itatí Figueroa, en su momento estuvimos rondando Verónica Moyano, Romina Capello, Néstor León. Raúl Castro, después, en *Travesía (...)*, tomó protagonismo. Cuando Raúl toma el protagonismo de *Homo -yo siempre pensaba y nunca se lo dije-* uno ve los videos de Ryszard Cieslak y ve a Raúl Castro son parecidos. Ryszard Cieslak es el actor del método de Grotowski. Después cuando entra Mariana Elder, también tiene un rol protagónico en *Travesía (...)*. Y ya en *Kafka [La paradoja (...)]*, el protagonismo lo tuvo Marcelo Willhuber.

Creo que Víctor fue viendo permanentemente eso. No es que preparaba la obra para el actor sino que ponía su estrategia en eso. Luego había que ver qué hacía cada uno con un rol protagónico. Y al protagónico no había que ganárselo, había que transitarlo. Su metodología y su plan de trabajo proponían el protagónico de alguien, para que lo transite. Y después de transitar un protagónico ya es otro el trabajo con la calidad de un Víctor, con la calidad de los textos que tenía Víctor, con la densidad, con la entrega. Creo que haber pasado por un protagónico con Víctor era toda una formación. Era como una Actuación II, por decirlo de alguna manera. No era lo mismo que estar claramente en otros personajes, en otros roles, como estábamos algunos.

Así que, bueno, cuando decidí irme, Víctor me dio un montón de devoluciones que en ese momento consideré todo un logro. Y me deseó que me vaya bien y me dijo que en cualquier momento podía volver. Me dijo que yo tenía mucha potencia, aunque también me dijo aquellas cosas en las que necesitaba madurar. También tuve una devolución de Osvaldo Calafati que me consideró, dentro de todos los que estábamos en el grupo, como uno de los más críticos, y al que realmente lo sorprendían mis análisis. Eso para mí fue todo un halago siendo yo tan joven. Así que me fui con un lindo reconocimiento del Teatro del Histrión.

Me fui a construir otra cosa y no me arrepiento. Creo que fue una formación muy linda. El haber transitado con Víctor fue un aprendizaje muy grande, muy significativo y que tiene que ver con esto: la entrega del Histrión. Hay quienes pudieron sostener esa entrega mucho más en el tiempo y calaron más cosas. Yo, en ese momento, veía también que Víctor

era un sujeto entregado a su proyecto y yo, siendo tan joven, me parecía que no era el momento. Él siempre decía: “Una persona que esté conmigo vaya olvidándose, por ahora, de tener pibes. El proyecto es este. Teatro del Histrión somos todos los días”. Y yo en ese momento tenía veintidós años y me decía: “Soy muy pibe para ya meterme de lleno en esto y anular mi vida”, como por ahí Víctor planteaba: vivir nada más que para esto, para el proyecto. Tenía ese anhelo, esa ansiedad de que todos los que estábamos en el Histrión vivamos para eso porque esa es la forma con la cual él podía concretar lo que quería para nosotros y nosotros para con él. El régimen era así. Era tan... era tan fuerte la disciplina, el trabajo y todo, que yo en ese momento me dije: “No. Yo no puedo. Soy muy joven”. Y opté por abrirme y hacer otro camino. Y hoy, pasando el tiempo, estoy feliz de que así haya sido. Y lo veo a Víctor como una experiencia magnífica. Y después inclusive de mucho tiempo -si bien yo tenía su *curriculum* y sabía quién era- recién me di cuenta de quién era Víctor, después de su muerte y del homenaje que organizó la gente del Histrión. Recuerdo a toda la gente que vino, aunque no fue toda la gente que yo esperaba. Realmente de Neuquén yo esperaba mucha más gente, inclusive esperaba hasta la presencia de la Escuela de Bellas Artes por más que haya habido diferencias históricas y personales. Creo que el hecho de que haya estado en el homenaje que se hizo a Víctor, Raúl Serrano, y el hecho de que la Escuela de Bellas Artes esté predicando a Raúl Serrano, aun con un Raúl Serrano hablando de la trayectoria de un sujeto que fue combatido por Bellas Artes, sin embargo me parecía coherente que Bellas Artes esté porque estaba Raúl Serrano. Simplemente por eso Bellas Artes debería haber estado, por lo menos para ser coherente con su pensamiento. De la Escuela no fue mucha gente. Fueron algunos estudiantes. De los docentes no recuerdo si hubo alguno o no. Osvaldo Calafati, sí. Pero al haber visto a Enrique Dacal, a Raúl Serrano y al resto de la gente que vino para su homenaje, todo volvió a cobrar significación cuando me dije:

Y yo estuve siendo parte de la historia de este sujeto que acaba de abandonarnos. Yo estuve siendo parte de esa historia de él. Y él pasó a ser parte de mi historia y en definitiva, a ser parte de la historia del teatro regional.

Creo que eso también le habla constantemente a uno, de la persona que fue Víctor y de la trayectoria que tuvo. Lo que sí nos quedó claro es esto que yo te decía, el haber visto en su momento a los futuros

exponentes del teatro de Neuquén. Yo siempre me consideré protagonista de esto. No protagonista de una obra en particular pero sí, protagonista del hacer teatral. Y en esa búsqueda muchos continúan hoy. Ricardo Bruce tuvo su búsqueda en la dirección, y la sigue teniendo en pos de ampliar todos sus conocimientos, fue uno de los que más absorbió. Después el “Choco” Cabrera dirigió su trabajo. Carlos Barro está como director. De por sí, está la sala. Y todos trabajando, en definitiva, produciendo todos. Si no los ves en una película lo ves en una obra, o si no los ves en una obra están en la sala. Es como que un montón de gente que rondó todo lo que fue el Teatro del Histrión hoy forma parte de los hacedores del teatro regional. Y me parece que esto está bueno. Inclusive pensar en el “Seba” [Sebastián Fanello], un compañero de Bellas Artes que no estuvo en el Histrión y que me dice: “A mí me encantaba ver las obras de Víctor”. Y fue uno de los que propuso las V Jornadas en homenaje a Víctor. Él no estuvo con Víctor y sin embargo lo toma como referente dentro de lo que había en teatro. Todos los que rondamos en definitiva ese bagaje de conocimientos que tuvo Víctor y que nos sirvió, hoy estamos siendo los hacedores del teatro junto a un montón de otra gente. No es que uno descarta y que los que estuvimos con Víctor somos los únicos, pero sí es notable que muchos de los que compartimos entonces estamos trabajando en teatro hoy.

Y hubo un momento -y eso también es importante de destacar- en que Víctor y Calafati hacen una convocatoria abierta, y fueron los únicos que estuvieron haciendo esto. Eso está bueno tenerlo en cuenta porque cuando se abre el Teatro del Histrión fue una convocatoria abierta a actores con o sin experiencia. Eso nos abrió la puerta a muchos. Yo te decía que anhelaba el escenario de La Conrado que para nosotros era como el Teatro San Martín de Buenos Aires. Y eso, en ese aspecto, no estaba abierto a cualquiera. Está bien que abrieron una puerta a partir de un *casting*, y que no todo el mundo pasaba, pero fueron ellos quienes lo hicieron. Y ahí se construyó un espacio que luego siguió abierto constantemente. Todos los años había una nueva convocatoria. Realmente hubo gente que pasó a tomar una presencia importante en el trabajo y otra que no, pero la puerta estuvo desde un principio abierta y se sostuvo. Y eso es importante. Y hoy por hoy pasa que esto sigue en muchos lugares: gente que no hizo teatro de pronto está en una obra. Antes no era así. Y esto también hay que destacarlo. Antes no era tan sencillo entrar, por esto de no sé..., por esto de la construcción de la que venía la generación del '80 que sufrió lo que fue la Dictadura y demás, y empezó a hacer teatro y

lo hacía como una forma política, como los del Teatro del Bajo, que están construyendo historia y que por ahí también se quedaron en esa historia porque esto de hablar siempre de eso quizás no fomenta lo de abrir estos espacios para que sean semilleros y para que haya gente que haga teatro. Eso, después, hace a la construcción cultural de una ciudad. (*Pausa.*)

Y bueno, si me preguntás sobre la relación entre la metodología del Teatro del Histrión y del Teatro de Afuera, por momentos tuve la intención de aplicarla pero no, sinceramente no fue aplicable aunque lo que planteaba Víctor respecto de su metodología lo tengo hasta escrito y lo podría reproducir. Esa metodología implicaba mucho tiempo de trabajo y lo que nosotros hacíamos era un teatro más de creación colectiva y estaba más pensado en la improvisación a partir de un tema pactado. Y lo de Víctor era específicamente un entrenamiento, aunque después ese entrenamiento cobraba carácter de obra.

Yo me acuerdo de los números de Víctor. Según el número, cada uno de nosotros tenía que hacer un monólogo; después había un número que señalaba a una pareja u otra. Me acuerdo de que en uno de los entrenamientos más largos, como el de *Travesía (...)*, todos estábamos haciendo el soliloquio hasta que él aplaudía, tiraba un número y tomaba presencia el soliloquio de la persona que él señalaba por un número. Y los demás teníamos distintas indicaciones: si era una escena, era mirar sin que nos vean y estar en movimiento, o si era un monólogo, congelar cuando nos vean, en fin, era complejísimo. Es decir, en una primera instancia, cada uno estaba con su soliloquio y para esto tenía un número individual. Cada uno hacía lo suyo sin mirar a los demás. Después había un soliloquio con “mirones” pero si el que estaba haciendo el soliloquio en primacía los miraba, debían congelar aunque siempre trabajando en la periferia. Después estaba el soliloquio donde todos los demás estaban congelados. También estaban las escenas según el número que indicaba Víctor y con la interrelación que él proponía. Y había un coro de “mirones” también para las escenas. Y ese sistema después se tornaba en la obra. Por eso el Teatro de Afuera era opuesto a lo de Víctor; lo que sí teníamos era una imagen metafórica, trabajábamos mucho con el símbolo y la metáfora de lo que sucedía, y a partir de esa metáfora construíamos la acción.

Sí, son dos metodologías paradas en veredas distintas. El nuestro era un trabajo más consciente donde tiene que estar involucrado el cuerpo. Quizás nuestra metáfora era la corporalidad del actor. No había personajes sino quizás una corporalidad que se completaba en la metáfora.

Entonces, había conceptualmente una idea general o una imagen específica, y el trabajo del actor era muy exigente desde lo físico. Aunque también Víctor en algún momento nos tiraba líneas temáticas y a partir de ahí nosotros trabajábamos la escena. Pero como que el trabajo en sí de Víctor era el soliloquio, era indagar en uno mismo todas las posibilidades expresivas hasta el agotamiento. En cambio, el trabajo nuestro con el Teatro de Afuera era más una etapa de producción y no de entrenamiento.

Por eso digo que lo que Víctor hizo permanentemente fue ahondar mucho en la teoría. Yo recuerdo cuando hoy miro las revistas de teatro que manejábamos como material de Grotowski, que en ese momento venían de Méjico, uno empieza a leer y dice: “Claro, está teorizado todo esto”. Era la revista *Máscara*, que circulaba en todo el grupo. Estaba como material para que todos la leyéramos. Fue el número especial que sacaron sobre Grotowski, que fue al que accedimos en ese momento. De por sí también estaba el libro *Hacia un teatro pobre*. No sé si todos le daban importancia. Yo en eso compartí mucho con Ricardo Bruce. Yo sí estaba muy interesado, me importaba mucho la teoría teatral, y no la stanislavskiana. Entonces indagaba permanentemente, y hoy por hoy vuelvo a indagar en esa línea y creo que lo que Víctor planeaba era eso, casi el teatro como un vehículo donde el actor está entrenando por sí mismo, por su sujeto social, por sus motivos puestos a disposición de estar en esta tierra, con la claridad de que Víctor sabía que iba hacia un espectáculo, que tenía un final. Grotowski, en cambio, en su última etapa termina produciendo una cuestión más chamánica, más de comunidad, y relega lo artístico. Víctor -creo- no llegó a ese trance pero sí nos exigía la santidad que Grotowski planteaba en relación a la entrega. El actor está ahí y se entrega, se entrega a la búsqueda, se entrega a la ruptura. Y ya te digo, para mí es una tarea constante del ser humano estar dispuesto a la emoción y el cuerpo, y que no se disocien.

En mi trabajo fuera del Histrión creo que mi base filosófica es la misma. Es tomar que el hecho teatral es un hecho de comunicación, es un hecho vincular, y que si bien tiene el pretexto de que trata de contar algo a través del teatro, primero que nada eso que cuento me debe atravesar. Yo no puedo estar ajeno; pero no en el decir de la memoria emotiva, no, yo tengo que estar convencido. Si me toca hacer el personaje de un dictador, personalmente transito en las capas de la subjetividad personal el lugar del dictador. Pero a la vez, lo pongo al servicio de que mi cuerpo transita en eso y que se comunica a través de un hecho social que se torna

en la obra y que tiene un fin: compartir la emoción. Creo que lo que Víctor planteaba es esa búsqueda individual de romper barreras, un poco lo que nosotros también encontramos: la búsqueda de la denuncia, del compartir y del trabajo constante donde el cuerpo se ponga de manifiesto, no solo en el actor sino también en el espectador, y que inclusive juguemos, vayamos fuera, generemos un espacio y empecemos a romper ese yeso. Quizás la organicidad, en nuestro grupo, está de acuerdo a las circunstancias estéticas de cada trabajo. A mí me aclaró mucho este concepto del que te hablaba del actor “neutro” y del “expresivo”; me aclaró una línea también a investigar, en el sentido de decir: “Bueno, yo tengo una tendencia que es así y otra que es así, pero en determinados momentos la pongo al servicio de lo que vaya a aportar”.

Lo que Víctor planteaba era una producción final pero era un entrenamiento como disciplina y el concepto de teatro laboratorio que es lo que en nuestro grupo, este año, intentamos retomar: un laboratorio con ejes planteados, y focalizado. Quizás, ahí sí, podamos seguir esa línea de trabajo. Yo quedé con ganas de decir: “¿Qué pasa si jugamos a esto que Víctor planteaba? ¿A dónde se dispara nuestro bagaje actoral si planteamos esto?”

Yo lo viví al Teatro de Afuera no como un teatro laboratorio sino más de producción, de creación de dramaturgia colectiva, de una conceptualización de un trabajo de producción específico. Nosotros inclusive pensábamos permanentemente qué era lo que estábamos haciendo y buscábamos sobre nuestros nexos, a ver dónde se anclaban. Y se anclaban un poco en lo que era el teatro-foro, y se anclaban un poco en lo que era el teatro de imagen. Era un teatro donde llevábamos una propuesta de obra y en muchos lugares la poníamos al servicio. Hacíamos la obra y había un debate permanente, posterior. El trabajo nunca era la obra sino que después había un trabajo de postproducción donde, inclusive, los que estaban de espectadores pasaban a actuar.

Participamos durante tres años en un curso para docentes. Eso nos hizo recorrer la provincia, y después ya teníamos una trayectoria y las escuelas ya sabían que nosotros teníamos esta dinámica: llevábamos una obra de teatro pero era a la vez una dinámica pedagógica donde interveníamos con el chico que participaba. La propuesta en principio surgió con el aval de la Universidad Nacional del Comahue, a partir de la propuesta del doctor Eduardo Barales¹³. Él hizo un proyecto de capacitación sobre la adolescencia y nos convocó. El daba un bagaje

conceptual de lo que es un adolescente. Él consideraba que las artes, en general, eran una herramienta. Llevaba cuentacuentos, gente que dibujaba, etc. Nosotros entramos en la parte de teatro. Nosotros lo hacíamos de forma independiente; nos pagaba él, no la Universidad. No recuerdo si fue durante el 2005. Anduvimos en Chos Malal, Copahue, El Chocón, Las Ovejas, Andacollo etc. Los integrantes, principalmente, eran los del grupo que te nombré, Teatro de Afuera, y ahí el grupo se empezó a consolidar. También los alumnos de mi taller del CPEM 18 participaron, también viajaban.

Eso sería principalmente el teatro-foro. Básicamente estuvimos en escuelas pero también participamos en encuentros religiosos, también en las jornadas por la Ley 2302, en defensa de los derechos del niño y del adolescente. También participamos durante la toma de la Universidad (2004) trabajando con la misma temática pero como grupo independiente, trabajando con la misma temática de producción, y con la misma dinámica.

Y en el interior de la provincia, la experiencia con el Teatro de Afuera fue muy fuerte. La anécdota puntual fue en Chos Malal, cuando estábamos con la inquietud sobre el suicidio en el interior porque según las estadísticas había un alto grado de suicidios. El de nosotros era un trabajo específicamente de contención social, es lo que hacíamos con el teatro. Y cuando entramos a trabajar con Eduardo Barales fue ir a abordar esa temática. La noche en que íbamos a viajar a Chos Malal llevábamos una obra con respecto a la prevención de adicciones y demás, hecha por nosotros con la que estuvimos muchísimos años trabajando, que fue una obra que arranca desde mi taller, una creación colectiva de treinta personajes aunque después terminamos siendo cinco. Cuando llegamos a Chos Malal, se había suicidado un chico la noche anterior. Al otro día nos tocaba trabajar con la comunidad, en una escuela secundaria. Entonces nos tocó trabajar con los docentes, con los padres, con los estudiantes en medio de toda la conmoción social. Y pasó algo magnífico. Presentamos la obra y luego hicimos todo un trabajo en comisiones: los jóvenes por un lado, los padres y los docentes, por otro. Nosotros dirigimos esta etapa de postproducción. Y después compartimos lo que cada uno aportaba porque la idea era debatir, charlar y hacer una síntesis en una nueva representación. Había que hacer una improvisación donde ellos pasaban a actuar con nosotros, e inclusive, más de una vez, nosotros no actuábamos. Y aquello fue magnífico porque una vez que se hicieron las muestras, una

cosa muy importante fue que todo el mundo en un momento dijo: “Bueno, el escenario es el lugar de la acción. Y todo lo que sucede en el escenario es acción”. Todos se levantaron de los bancos y se fueron al escenario. Entonces el cierre se hizo pero voluntariamente, no fue por nosotros. Se hizo todo el cierre arriba del escenario y todo lo que eran las butacas del SUM quedó vacío. Y ellos decían: “Bueno, era esto lo que necesitábamos: primero de todo, encontrarnos, y encontrarnos en la acción”. Entonces terminaron cantando, y mucha gente emocionada. De esas cosas vinculantes, eso fue magnífico. Ahí es donde nosotros sentíamos que el trabajo que estábamos haciendo iba más allá de lo artístico. Por eso decíamos que era un teatro social, un teatro más allá de la sala. El trabajo era necesariamente vincularse con la expectación, con el convivio; era totalmente convivial.

Bueno, por eso yo salí tan embalado del Histrión para llevar el teatro afuera, porque en el día de hoy sigue pasando: falta público. Prácticamente hay muchas personas en Neuquén, pero en las salas, como espectadores, hay muy pocas. Entonces veíamos que muchos teatristas se están quedando solamente en las salas, y haciendo teatro solo para la gente de teatro. Además, la política de difusión no permite la afluencia al teatro que tienen las obras de Buenos Aires o una película del cine. Entonces decíamos que hay que ir a trabajar con la gente del barrio, con la gente de la comunidad, para que venga al teatro. Como no se consideraba que hay que salir del teatro, entonces nosotros salimos para que empiecen a tener la inquietud de decir: “¿Esto es teatro? Bueno, empiezo a ir al teatro”. Porque si el teatro no se acercaba a la gente, la gente nunca se iba a acercar al teatro. Pero muchos cometemos quizás el error de creer que uno se convierte en actor o está haciendo teatro solo si está en determinados espacios. Si uno abre esta perspectiva del espacio teatral, el “espacio de veda” es cualquier espacio y a partir de ahí el “espacio de veda” se construye como el “espacio vacío” de Peter Brook. Es decir, uno lo atraviesa y empieza a suceder la acción.

Eso para nosotros fue crucial y salimos en busca de eso para que la gente, a partir de ahí, viera teatro. Y tuvimos la gratificación también de que mucha gente hasta se metió en la carrera. Me pasó en Bellas Artes hasta cuatro veces, que alguien me diga: “Yo me acuerdo de que me *flashó* una obra de teatro donde hacían tal cosa... y hoy estoy por eso”. Y yo no le decía nada pero a esa obra la hicimos nosotros. Sin decirle: “Ah, yo era el que estaba ahí”. Uno se da cuenta de que había un acercamiento

de la gente al teatro, a partir de eso que se hacía por las escuelas. Inclusive también pasó que cuando, a partir de Cromagnon, se cierran todas las salas por cuestiones de seguridad, a nosotros no se nos vio afectaba la actividad porque estábamos por afuera, estábamos fuera de las salas, no teníamos problemas. Nuestros ámbitos de trabajo eran o una calle o un espacio público como una escuela, adaptado para las necesidades.

Obviamente, hoy yo estoy en busca más de lo estético, en específico, que quizás en esos espacios no se construyen porque cuando vas a esos espacios vas a construir otra cosa, no la estética y la producción artística, buscando la excelencia de la luz del PC, esto de lo que hablábamos. Cuando uno va a ese tipo de teatro va en busca de la construcción de la mirada. De hecho, ahí en nosotros surge una línea a explotar, la del despojo total, la del “teatro pobre”, inclusive más pobre que el de Grotowski. Sin nada. Nuestras producciones eran los cuerpos -un *jogging* y un torso desnudo- y generar la mimesis de cada una de las cosas, y que el actor ganara por excelencia. Y que si se veía un libro, una lapicera, se veía porque el actor lo propiciaba y no porque esos objetos estuvieran en escena. Era lo que nosotros siempre decíamos cuando salíamos a batallar en esos espacios, donde quizás había trescientos espectadores, todos adolescentes, en un encuentro en una escuela donde nos llevaron para trabajar con la temática del SIDA, y de pronto había una charla y aparecíamos nosotros con el teatro. ¡Y había que captar la mirada de trescientos jóvenes! Entonces siempre nos decíamos: “Bueno, hay que salir a ‘ganarle’ al espectador”. Pero “ganarle” en el sentido de “ganarle la atención”. Que lo que nosotros hagamos tenga tal potencia que el chico pueda realmente seducirse por el trabajo. Es un desafío forzar ese vínculo para convertirlo en espectador. Y esto es más fácil en la sala de teatro porque el que va a ver teatro ya está construido como espectador.

Bueno, a nosotros nos pasó con nuestra última incorporación, antes de que nos disolviéramos como grupo. Nos pasó que uno de los chicos, cuando entró, no podía entenderlo. Para nosotros, en cambio, era natural actuar en esas condiciones. Y él decía:

-¡No! Ustedes no valoran lo que hacen. Ustedes tienen que ir a sala. Porque la gente por ahí, a lo que ustedes están haciendo, no lo valora.

-No es que no lo valore. Y no es que nosotros tenemos que ir a sala. Es que este trabajo está pensado para ellos. Y en algún momento se

construye la mirada y se terminan convenciendo de que tienen que apagar el celular. Y no porque se lo pidamos.

A él le costó mucho entender eso porque nosotros veníamos con mucho entrenamiento, por eso decía: “¡No! Ustedes no se valoran. Tienen que estar en sala donde un espectador entra y, cuando mucho, si no le gusta, se va”. Te hablo de una persona que, como artista, entendía la mirada del espectador, concentrada en la butaca. Incluso nosotros consideramos que un espectador es un actor en potencia. Incluso uno, cuando “sirve” una obra, la está “sirviendo” para que el espectador pueda intervenir porque, de última, está siendo espectador y nadie dice que no pueda pegar un grito, putear o aplaudir, porque de hecho pasa -aplaude o se ríe- como también puede manifestar algo o irse. Eso es libre. No está puesto en ningún cartel en ninguna sala: “Usted, si entra aquí está sujeto a solamente sentarse, apagar el celular y prestar atención de forma callada”. No está explicitado. Surge de la construcción del espectador.

Bueno, pensando en los modos de producción de esta forma de teatro, yo tenía la iniciativa, siempre, de cobrar, sin embargo teníamos una contradicción en el grupo porque se decía -y esto fue un dilema- “Cómo vamos a cobrar”. Y hubo mucho tiempo que ni siquiera era “a la gorra”. Fue a voluntad. Entonces, allá por el 2002, cuando salgo del secundario y decido vivir del teatro dije:

-Esto lo tenemos que cobrar. Así sea un peso por chico.

-(Y otros me decían:) No, porque yo a esto lo hago de *hobby*.

-Perfecto. Pero vos estás haciendo un trabajo. Así como alguien te barre la vereda y otro te construye una casa, este es un sistema social. Esto se debe cobrar.

Entonces, tuvimos una disyuntiva, como si porque fuera un *hobby* no sería un trabajo. Y yo siempre traía la anécdota de mi primo, con el que iba a trabajar en Balsa Las Perlas, juntos, a levantarnos la casa que estábamos haciéndonos. Íbamos juntos en el colectivo y cuando pasábamos por Jumbo se compraba un asado. Y yo le decía: “¡Para qué tanto!” Y él me contestaba: “¿Quién te dijo a vos que trabajar no significa que no podamos comer un asado de placer? Trabajo y placer se pueden combinar”. Y siempre jodía con eso. Y yo a eso lo tenía incorporado, que lo que yo hacía era trabajar. Hoy tengo construida mi vida, mi familia, mi casa, mi chacra, todo en pos de mi trabajo. Lo que sí costó es que muchos de los que tuvieron en el grupo pudieran decir: “Bueno, cuánto vale esto”.

Y si sería arancelado o no. Pero ahí sí, en nuestro grupo, la producción caía porque no todos querían cobrar. Si hubiéramos administrado económicamente eso...

Bueno, nosotros inclusive hicimos varios proyectos porque por ahí creíamos -y no solamente creíamos sino consensuábamos- que los espacios para cobrar eran los espacios donde dábamos talleres. Entonces ahí generamos varios proyectos que metimos por todos lados. Uno de esos lo tomó provincia, en el área de Cultura, Juventud y Deporte. Vimos que era nuestro proyecto aunque los ejecutantes no fuimos nosotros. Lo tomaron y lo llevaron a cabo, pero nosotros buscábamos el arancel por ese lado, para después producir artísticamente. Yo lo hice de manera personal. Yo trabajé para Cultura de la provincia un año y fue “de prepo”. Me acuerdo de que fui y presenté el proyecto. No me querían tomar por lo que me presenté en la TV, para una entrevista, con la obra con la que estábamos trabajando, que era sobre prevención -y yo estaba con Víctor en ese momento- y en la tele mostraron un fragmento de la obra y dije, además, en el programa de Marcelo Polino, el periodista, que eso que estábamos haciendo era parte de un taller, y dije: “Esta es la matrícula. Tenemos ciento veintiocho pibes, en un taller optativo, los sábados o a contra turno, y provincia no me quiere tomar como tallerista”, aunque yo ya estaba ejerciendo como tal. Al otro día me llamaron y automáticamente Cultura me tomó como tallerista, pero fue porque aparecí en la tele e hice una demanda. Ahí yo empecé a cobrar, aunque era muy poco lo que me pagaban, y de hecho trabajé todo ese año.

De modo que mientras estaba con Víctor trabajé con Cultura, de forma independiente, o sea que fue una gestión puntual. Y lo que alguna vez conseguimos del Instituto Nacional del Teatro, no directamente porque yo apenas era un estudiante, fue a modo de fomento, a través de la gestión de Paula Mayorga para que a su vez ella fuera a hacernos una capacitación. Es decir que todos nuestros modos de producción fueron a través de la autogestión. Sí, y hoy, la sala que estamos llevando a cabo, Espacio Pueblarte en la ciudad de Cipolletti, es también decisión de todos junto a Héctor Paschetta, ya que prácticamente todo deriva de su economía. Cuando estemos a punto de habilitarla vamos a iniciar la gestión en el INT.

Bueno ahí es cuando yo entro en el sistema. Mirá cómo son las cosas. De una escuela de gestión semiprivada, llamaron a la Escuela de Bellas Artes para pedir un profesor de música que tuviera formación en

teatro, y Lili Palma, que estaba en la escuela, me recomendó a mí. A partir de esa escuela es que entro a trabajar en el sistema, siendo que yo venía dando talleres de educación popular, de guitarra. A partir de ahí es que entro a trabajar como profesor, en el 2005. Empecé con cuatro horas, que a precio de hoy estaría hablando de \$ 600, y yo seguí informándome y dando clases. Y después ya sí, tomé más horas y laburé por el lado de la educación formal, en el sistema, con un trabajo fijo.

Respecto de esto los otros días hablábamos con un par de compañeros, es decir, todos los teatristas anhelamos vivir nada más que del teatro pero es difícil consensuar con la economía. Por eso yo supe, desde un principio, que Bellas Artes era una inversión, lamentablemente - lo tengo que decir- no tanto en conocimiento, sí, en entrenamiento porque el estar en Bellas Artes me dio un entrenamiento de muchos años. Me costó tiempo Bellas Artes, por esto de manejar mi economía, siendo un pibe bancarme el alquiler, la comida y los estudios. Y me dio la posibilidad de ser actor y profesor. Ser actor y profesor, con título, para el sistema tiene un peso, una jerarquía. Y hoy estoy trabajando en eso, aunque antes lo hacía sin el título. Y mucho de lo que doy ahora no varía de lo que daba antes de ser profesor pero, para el sistema, esto tiene esa presencia. Como que encontré ese equilibrio ahí. Hoy laburar me implica un goce porque realmente dando clases tengo un goce muy alto y también me permite equilibrar con mi familia, con mi mujer, mis parientes, mis hijos principalmente. Y el resto de mi tiempo lo dedico al teatro, abocado específicamente a la actividad, al hacer teatral como actor, al hacer teatral como escritor, al hacer teatral como técnico, así como llevar adelante la sala que estamos encarando. Esto de poder consensuar una economía es un objetivo bastante importante para poder llevar desde el teatro, la economía de la casa. Y, como hablábamos con “Seba” durante las V Jornadas, somos pocos los que podemos decir: “¡Vivo del teatro!” Yo le encontré la veta por el sistema educativo, pero hay muchos que aun sin el sistema también lo hacen en este mundo donde uno rechaza tanto el capitalismo. ¡Se puede! ¡Se puede! (*Pausa.*)

Yo siempre digo que son todos los teatros, válidos. El tema es cuando hay ausencia de alguno de esos tipos de teatro. Si uno en determinado momento tiene que elegir, bueno, va a tomar una postura. El trabajo que nosotros hicimos, muy pocos grupos lo sostuvieron. Yo, hoy por hoy, desde hace dos años, empecé a tener la inquietud de empezar a trabajar para mí y dejar de laburar tanto en lo social. Es como que ya

cumplí un ciclo. Y hoy artísticamente tengo ganas de sentarme a jugar con esos cuatro centímetros de un PC y buscar un color específico, y eso ya es más un deleite personal. Hoy tengo esa inquietud de producirme como actor, como director.

Entre mis producciones actuales, estoy con *Juego de damas crueles* de Alejandro Tantanian¹⁴ con la dirección de Gustavo Lioy, y *Patagonia for sporting*¹⁵ con la dirección de Malén Barón. Son dos producciones bien distintas. Y metodológicamente todo fue distinto en esto de pasar de la dirección de Mayol a Lioy. Un texto, una idea y el trabajo actoral desde la mirada de un director, es decir, pensada desde Gustavo y transmitida a nosotros aunque dejándonos jugar, pero ya específicamente en la escena. Y lo de Víctor era una construcción en la cual la producción decantaba.

Y como actor este año me puse en poder transitar la experiencia, y para mí fue un reto ponerme en ese lugar, más siendo que me considero un actor inquieto porque me gustan todas las partes del teatro. Que yo me ponga al servicio de un director, nada más, y hacerlo solamente desde ahí fue un desafío para mí. Con Lioy fue para mí la primera vez que trabajo con un director, después de Víctor. Y Gustavo tiene más la línea tradicional desde donde te marca más la cosa, la línea de lo que él quiere que vos hagás como actor, pero también nos dio la libertad de indagar, no tanto como lo hacíamos en un entrenamiento con Víctor. Gustavo nos decía:

Yo no soy ningún director que les haga hacer ningún ejercicio, ¡eh!
Ustedes ya son actores. Si van a laburar en la escena y quieren un entrenamiento, lo hacen ustedes. Yo los espero, cuando estén preparados nos ponemos a trabajar.

Son conceptos también distintos. Mientras que Víctor proponía todo un entrenamiento, todo un desbloqueo para entrar en contacto “con”, lo de Gustavo fue la producción de un hecho artístico específico. En el grupo -éramos cuatro- dos éramos del Histrión, más una tercera que no logró trabajar con Víctor pero trabajó con Carlos Barro, Irma Tomaszik. De hecho ella estuvo en *Marina* [*Marina Tsvietaieva* (2012)], que dirigió Carlos¹⁶. Entre los actores hay diferencia de formación pero los que transitamos con Víctor, en definitiva, tenemos cierta escuela que compartimos. Hay una generación -Laura Sarmiento, Irma Tomaszik, entre los que estábamos en la obra de Lioy- entre la que hay vínculos de encuentro. El “Choco” dirigió a Laura. Ahora Pablo Toderó también los

dirigió al “Choco” y a Laura. Pablo también estuvo en el Histrión un tiempo. O sea que estamos familiarizados. Quizás los que menos conocieron a Víctor fueron Gustavo Lioy y Silvana Feliziani. Pero Silvana tiene como actriz una presencia, un desarrollo importantísimo. Esto que siempre decía: “Trabajar con el otro te hace que te parezcas al otro y el otro se parezca a vos”. Entonces, esa mimesis que uno va haciendo también te hace crecer. Y acá es como que en todas las escuelas que vamos teniendo, nos vamos encontrando, nos vamos nutriendo y yo creo que en esa línea surgen los encuentros hoy en el teatro de Neuquén.

En cuanto a lo que es específicamente la dirección, el trabajo de Gustavo apunta más a la producción del hecho a partir de un elenco concertado. El propone su metodología de trabajo y lleva a cabo una obra. Bien claro, lo de “elenco concertado”. Gustavo nos decía: “Yo no tengo más un ‘grupo’ sino un ‘elenco concertado’, porque hoy me resulta el teatro así”. Bueno, Sebastián también tiene esa concepción [Elenco inestable Goodbye Stanislavsky]. En el “elenco concertado”, quizás algunos compañeros se repiten pero se trata de un “elenco inestable” como el de Sebastián.

Y en cuanto al Teatro Verde [*Patagonia for exporting*], que es lo que conformamos con Malén Baron y Agustina Chiapetta -ellas me convocaron a mí el mismo día en que me convoca Gustavo. Y sí, pasé también por la dirección de una mujer. Sí, Malén viene inclusive con una formación distinta y esta es su primera experiencia como directora. Estudió en Buenos Aires. El trabajo de Malén es performático, con una energía sumamente potente, diferente. Y es también más joven que yo. Eso estuvo bueno porque yo, como actor, pude estar más ahí, compartir, tirar ideas. Un actor puede tirar muchas ideas. Malén las escuchó, las trabajamos; las que no sirvieron, ella las corrigió pero fue un trabajo de los tres. Y en cuanto a lo performático, el trabajo apuntaba a muchas cosas que las exploramos y después las terminamos descartando por el tema de no superpoblarlo. Pero sí, ese trabajo fue una exploración totalmente distinta desde el movimiento del cuerpo. Al texto lo fuimos haciendo. Había una idea de trabajar sobre el petróleo, sobre lo que el petróleo nos deja. Ese fue un trabajo más de investigación y a partir de la investigación fue surgiendo mucho del cuerpo. Discutimos mucho en los primeros momentos. Fue una dinámica en la que Agustina y yo nos tuvimos que vincular, nunca habíamos trabajado juntos. Hubo que apuntar al vínculo, al encuentro, a ver qué pasaba con nosotros en relación con la

temática y en relación a nosotros mismos como actores y actrices. Y después, la idea. En eso sí se parecía mucho al trabajo que hacíamos con el Teatro de Afuera, que era un teatro donde a partir de una idea empezábamos a trabajar la acción del cuerpo. En esta línea metodológica, Teatro de Afuera estaría más próximo a *Patagonia (...)* que a *Juego de damas crueles*.

Para mí ambos trabajos fueron un desafío. Me sedujo el trabajo por las diferencias. Y aparte, con un doble estreno, por un día de diferencia. Yo disfruté mucho ese trabajo en dos obras. Porque ya te lo dije respecto de *El espíritu de la fiera*, yo como actor disfruto mucho de la variedad de lo que puedo hacer. Además, en *Juego de damas crueles* hice cuatro personajes: los cuatro Enriques en *Juego (...)*, y el petrolero en *Patagonia (...)*. Yo cuento que en el 2013 hice cinco personajes. Entonces, dentro de mis exigencias personales como actor, para mí ese fue un trabajo de investigación. Bueno, además, soy una persona a la que le gusta mucho memorizar un texto, tengo facilidad y trabajo mucho en eso.

Y también, este año en paralelo tuve el tema del laboratorio para no quedarnos solo en un entrenamiento. Y sí, fue poner el cuerpo permanentemente en acción y liberarlo, que es un poco la estructura del soliloquio sin el texto: trabajar con el cuerpo, con la expresión corporal según lo que vaya surgiendo. En un principio el laboratorio surgió como tal aunque después terminó decantando, como entrenamiento. Originalmente nosotros partimos de la estructura del laboratorio que quisimos hacer aunque no se hizo. Fue partir de un entrenamiento específico de unos cuarenta minutos, individual. Luego, una puesta en entrenamiento en conjunto de unos quince minutos donde todos trabajábamos la misma energía. Y a partir de esa estructura, la coordinación de los encuentros iba a ser variada, era rotativa. Y después, un desarrollo de más o menos dos horas para la idea que cada uno tenía para trabajar. Cada uno preparaba su idea y la ponía al servicio del grupo. Siempre sin director. Era un trabajo colectivo. Y después de esas dos horas de investigación que coordinaba alguno de nosotros, venía el momento de producción y puesta en común para ver si todo eso se podía consensuar y ensamblar. Esa fue la idea de la que partimos, en busca de hacer de eso un laboratorio. Eso se terminó cayendo y quedamos entrenando, con una estructura más de repentización de lo corporal y en busca de la improvisación, y quedamos con una estructura que se fue consolidando también en una búsqueda de un entrenamiento, pero quedó en eso y no siempre con la misma gente. Y

esto de que se cayó el grupo porque la gente que luego se sumó también se fue disgregando. En esa transición logramos la consolidación de un grupete, de una cooperativa artística aparte. Así que también aquello hizo de filtro. Por ahora vamos a proponer un entrenamiento que va a estar abierto al que quiera ir y a los que convoquemos, siempre por afinidad y demás.

Sí, en realidad es eso. Tengo con mi compañera, la idea de focalizar la línea de laboratorio, inclusive tenemos una obra escrita entre los dos y vamos a ver si en el 2014 la llevamos a cabo. Por un lado, el entrenamiento; por otro, el laboratorio; por otro, nuestra producción y nuestro trabajo de escritura, y por otro lado, la sala. Queremos llevar adelante todo eso. Tenemos una obra escrita por los dos, para actuar los dos, y otra escrita por mí en la que no voy a actuar sino a dirigir. En realidad, lo del teatro, me gusta todo y no podría elegir un rol. (*Lo piensa. Suspira.*) Probaría dirigir pero creo que no podría dejar de actuar. Creo que muchos de los directores terminan dejando de actuar. Yo no me hago a la idea de dejar de actuar. Sí creo que voy a dirigir, ya sea desde la forma tradicional o probando distintas formas, pero no me puedo ver sin dejar de actuar. La figura del director creo que es importante y que, a su vez, no lo es, de acuerdo al trabajo y a lo que uno tenga ganas de exponerse. Mucha gente considera que el trabajo sin director no funciona. Yo creo que se puede como, no. Igual creo que me puedo distanciar y decir: “Yo, en esta obra, solo voy a actuar, o solo voy a dirigir”. Creo que tengo esa facilidad y la disfruto también. Son distintos lugares de lo mismo.

En cuanto a mis maestros en el teatro, fueron Daniel Martínez, principalmente. Es una persona que no es del teatro y, sin embargo, es mi referente conceptual del teatro. Él fue el primero con el que tuve las grandes aperturas de lo que él hablaba siempre, “la operaciones del pensamiento”. Él habilitaba el teatro porque veía la forma de comunicarse, corporalmente, con los demás. Con él fue que yo comprendí esto que Víctor después me lo aclara mucho más, la imagen del teatro como una pintura en movimiento. Por eso había tanta comunión entre lo que yo vivía como actor y lo que Daniel pensaba desde la plástica. O sea que uno de mis maestros de teatro es un maestro de plástica. Y bueno, en esa trayectoria de mis maestros, sin dudas, Víctor, a partir de esto que yo pasé por una metodología, una disciplina, una profesionalización. Creo que

lo que conseguí de un lado, por parte de un maestro, se completó con el otro.

Y Bellas Artes creo que también fue mi otro maestro desde el punto de vista de poder consensuar el espíritu combativo que siempre tuve hacia todo lo que eran modelos. Bellas Artes también me formó desde un lugar que no hizo claudicar todo lo que quiero y sigo buscando hoy. Bellas Artes me formó porque me acompañó, me dio un título, me enseñó mucho más allá de la formación institucional. Yo considero esto: uno entra a Bellas Artes y tiene una trayectoria, tiene un recorrido. Son cuatro horas por día que, como mínimo, un entrenamiento te van dejando. En eso me formó Bellas Artes. Hay gente que me nutrió mucho, que me dio mucho material que me abrió la cabeza. Y hubo otra gente que me dijo claramente que esto no me va a dar nada. Pero sí creo que Bellas Artes me dio un encuentro. Y eso me formó. Creo que esos son mis tres referentes. Entonces yo puedo criticar y renegar constantemente de Bellas Artes pero que esté la escuela es fundamental. Y creo que -y esto lo hablamos mucho- uno debe transitarla si uno busca profesionalizar el teatro. Podés hacerlo sin la escuela, pero es una alternativa más. Yo la pasé. Es otra experiencia más. Pasé por la etapa no profesional y por la profesional, por la institucional y por la no institucional, y todas esas son una escuela de lo mismo.

Y al final, cerrando con Víctor, creo que él me dio un 30% de la mirada conceptual del proyecto que uno puede planificar como sujeto artístico. Esa mirada que uno busca desde lo artístico, eso me lo dio Víctor. Así que por nada del mundo puedo dejar de pensar en lo que Víctor me dio y nos dejó a todos los que pudimos aprovecharlo. Para mí, haber estado con Víctor, como actor, y haberlo visto, como espectador, sin dudas fue una bisagra porque lo que proponía Víctor desde la escena era distinto. Creo que no he visto trabajos en Neuquén con su delicadeza en las luces, con el trabajo en su definición de lo estético. Las cuestiones conceptuales que planteaba en cada una de sus obras, creo que fueron muy precisas, muy específicas y muy acordes a su investigación. Creo que todo lo que él pregonaba en la teoría, cuando nos hablaba, en sus obras fue el fiel reflejo de su coherencia como teatrista, como profesional. Así que sin dudas, quien pasó como espectador de lo de Víctor, vio un tipo de teatro que marcaba una tendencia. Y haber sido parte de ese teatro también marcó una diferencia. Siento una gratitud muy grande por ese lugar, al haber podido formarme.

Así que, en relación a Víctor, eso...

NOTAS

¹ Entrevista realizada el 4 de noviembre de 2013: tiempo de duración de 4 hs. Los datos entre paréntesis y corchetes así como las notas al pie fueron agregados por la entrevistadora.

² Participó en:

1999: *La silla* (creación colectiva). Mención Especial a la Dirección: XII Festival Nacional de Teatro Joven, en la ciudad de Pico Truncado, Santa Cruz.

---- : *El poder* (creación colectiva), en el III Encuentro de Teatro Joven, organizado por el Colegio Jean Piaget. También en el CPEM N° 18, 34 y 41.

1998-2005: *El jeringazo* (creación colectiva), ganadora del 1° premio en los Intercolegiales de Artes, rubro teatro, realizados en la ciudad de Cipolletti en La Casa de la Cultura, Río Negro. Presentada en el XV Festival Nacional de Teatro Joven, en la ciudad de Pico Truncado, Santa Cruz; en el V Encuentro de Teatro Joven, organizado por el Colegio Jean Piaget; en el 1° Encuentro de y para Adolescentes, realizado por el Instituto de Formación Docente N° 6; en la Jornada declarada de Interés Municipal de la ciudad de Catriel, provincia de Río Negro; en los CPEM N° 1, 18, 19, 21, 26, 32, 34, 40, 41 y 49; en el Colegio Don Bosco; en las EPET N° 5 y 6; en el Encuentro de Adolescentes organizado por la Municipalidad del Chocón. También, en un Encuentro de Intercambio Cultural con escuelas de Jujuy, organizado por el Colegio Jean Piaget; en el Palacio Municipal de la ciudad de Allen, en un Encuentro Religioso de Jóvenes; en la ciudad de Chos Malal, en la Segunda Jornada por los Derechos de nuestros Niños y Adolescentes; en el 3° Congreso Provincial Científico Tecnológico "Turismo-Ambiente" en Caviahue; en la jornada Proyectos de Contención y Retención Escolar, en el auditorio del Consejo Provincial de Educación de Neuquén; en el Cine Teatro Municipal de la Ciudad de Centenario, en la Universidad Nacional del Comahue (Aula Magna).y en la Escuela Nuestra Señora de La Guardia, Neuquén.

2000: *El espejo* (creación colectiva), en el V Encuentro de Teatro Joven, organizado por el Colegio Jean Piaget, y en el CPEM N° 18.

---- : *La realidad* (unipersonal, basado en *El perseguidor* de Julio Cortázar), en el V Encuentro de Teatro Joven, y en el CPEM N° 18.

2001: *La caja* (creación colectiva), en el VI Encuentro de Teatro Joven, Colegio Jean Piaget.

---- : *El pintor* (creación colectiva), *idem*.

---- : *El corralito* (creación colectiva), *idem* y en el CPEM. N° 18.

2002: *Siete minutos* (creación colectiva), en el VII Encuentro de Teatro Joven, organizado por el colegio Jean Piaget y en las Jornadas de Prevención, en el Gimnasio del Barrio Gregorio Álvarez.

---- : *Consultorio médico de mujeres* (creación colectiva), en el CPEM N° 41 y en el VII Encuentro de Teatro Joven.

---- : *El espíritu de la fiera*, (basada en el texto *Despertar de primavera* de Frank Wedekind) dirección de Víctor Mayol, Teatro del Histrión.

2002-2004: *Tango pasión* (creación colectiva), en el VII Encuentro de Teatro Joven, organizado por el Colegio Jean Piaget.

2003: *Historias de un adicto congelado* (improvisación psicodramática), en el colegio Don Bosco y en el colegio San José Obrero.

---- : *Bailando tango en el comedor de casa*, en el encuentro Teatro en Familia, organizado por el grupo U. P. 18; en el VIII Encuentro de Teatro Joven, organizado por el Colegio Jean Piaget. También, en el Aula Magna y en el Aula Auditorio de la UNCo para el Encuentro Latinoamericano de Medios Alternativos de Comunicación.

---- : *Metamorfosis: del amor a la locura* (creación colectiva), en la II Maratón Teatral, organizada por la ESBA; en el II Encuentro de Teatro Comunitario, organizado por el grupo Tren-Ten; en el I Encuentro de las Máscaras, organizado en el CPEM N° 18.

---- : *Ciber-manía* (creación colectiva) en la II Maratón Teatral; en el II Encuentro de Teatro Comunitario; en los colegios CPEM N° 18, 26 y 46, en la jornada de Discusión Abierta a la Problemática de los Ciber, organizada por el Concejo Deliberante de la Ciudad de Neuquén; en la EPET N° 6 y en el Colegio Don Bosco. También, en el 3° Congreso Provincial Científico Tecnológico "Turismo-Ambiente" en Caviahue; en la jornada Proyectos de Contención y Retención Escolar en el auditorio del Consejo Provincial de Educación de Neuquén.

---- : *Muñeco de muñecos* (creación colectiva), en el II Encuentro de Máscaras; en la jornada de Prevención de Adicciones (año 2004), organizada en la Escuela Especial N° 3, para chicos hipoacúsicos.

2003-2004: *Adolescencia I* (creación colectiva), en el Curso de Capacitación Docente dictado en Neuquén Capital, Centenario, Zapala y Chos Malal.

2003-2005: *Adolescencia II* (creación colectiva) en el Curso de Capacitación Docente dictado en Neuquén Capital, Centenario, Zapala, Chos Malal y Las Ovejas.

2004: *Un loco proyecto* (creación colectiva), en el 3° Congreso Provincial Científico Tecnológico “Turismo-Ambiente” en Caviahue.

---- : *ECOS: El tren fantasma*” (creación colectiva), en el Curso de Capacitación Docente dictado en Neuquén Capital y Centenario.

---- : *Travesía en el espejo* (sobre textos bíblicos) versión libre y dirección de Víctor Mayol, Teatro del Histrión.

2005: *Oy yo* (creación colectiva) obra retomada en el 2012 por el grupo Teatro de Afuera, presentada en el Colegio Jean Piaget. También en la Maratón de Artes en la Escuela Superior de Bellas Artes, en la EPET N° 9 y en el CPEM N° 8 de Plottier; en un encuentro de músicos terapeutas en el aula magna de la UNCO; en Loncopue en un encuentro con referentes de FASINPAT (ex ZANON) y Madres de Plaza de Mayo; en el CPEM N° 18 y 2 de Neuquén capital; en el CPEM N° 50 de Centenario; en una jornada del Consejo de la Mujer en el barrio La Sirena; en el teatro El Arrimadero. Concursante en la Fiesta Provincial de Teatro de Neuquén 2012.

2008: *Estado de violencia* (Creación colectiva), en la Maratón de Artes en la Escuela de Escuela Superior de Bellas Artes; en el CPEM N° 50; en el aniversario por los diez años del grupo en la cena show en el CPEM N° 18.

2009: *Tierra fértil* (Creación colectiva), en el gimnasio del Colegio Don Bosco.

2010: *Ajedrez* (Creación colectiva), en el CPEM N° 18 en la Semana de las Artes.

2013: *Patagonia for exporting* (creación colectiva), con el grupo Teatro Verde, presentada en el Teatro del Viento, en el teatro El Arrimadero y en La Conrado Centro Cultural.

---- : *Juego de damas crueles* de Alejandro Tantanian, con elenco concertado dirigido por Gustavo Lioy, en el teatro El Arrimadero.

2014: *Patagonia for expoting*” y *Juego de damas crueles* se presentaron en el Selectivo Provincial de Teatro de Neuquén.

³ Entre los documentos aportados por el Teatro del Histrión se encuentra una reseña del grupo:

TEATRO DEL HISTRIÓN

Grupo de investigación y producción teatral

Neuquén - Patagonia - Argentina

TEATRO DEL HISTRIÓN: Desde que inició sus actividades en abril del 2002, viene desarrollando un intenso trabajo de entrenamiento, nivelación e investigación tendiente a alcanzar un alto rendimiento de respuestas dramático-expresivas colectivas, ante la mayor cantidad de estímulos posibles.

Es precisamente la investigación el aspecto más sustantivo de su quehacer teatral: es que el Grupo pretende adquirir y desarrollar una metodología propia e identificatoria. En este aspecto, se parte de un proceso de estudio, análisis y reflexión que se inicia en los procedimientos teatrales e ideológicos que propone la postmodernidad, fogueada por el devastador sistema neo-liberal. Continúa en la indagación de las propuestas sustentadas en la Ilustración, el Romanticismo y el Expresionismo, como formulación estética-ideológica. Y concluye en esta segunda etapa, con la profundización de mecanismos ya instalados que derivan el trabajo a ciertas manifestaciones dramáticas que podríamos denominar Realismo Metafórico.

Cuando en mayo de 2003 estrena *El espíritu de la fiera*, sobre textos de Frank Wedekind, expresa con este su primer trabajo, que además significó el debut teatral de casi la totalidad de sus integrantes, la culminación de una primera etapa de trabajo y la manifestación inequívoca de los elementos explorados: abordaje de un texto clásico, con el lógico extrañamiento vocal y conceptual que ello produce; relaciones vinculares, repentización y respuestas colectivas, exploración del muñeco,

manejo del ritmo narrativo. Todo abarcado por una estética que oscila entre el Expresionismo y el Realismo Minimalista, enmarcado dentro de un espacio escénico convencional.

⁴ En el 2002, V. Mayol viajó a Buenos Aires para dirigir *Esquirlas* de Mario Diamant. El estreno nacional se hizo en el Teatro del Pueblo. La versión escénica fue nominada al Premio Trinidad Guevara. (*La Nación*, 26/08/2002)

⁵ La sala fue inaugurada en abril de 2007 en Chubut 240 de Neuquén capital.

⁶ V. Mayol dirigió a Hugo Arana en *El invitado* de Mario Diamant, estrenada en 1986 en el Teatro Regina, obra que integró la Terna del Premio Molière.

⁷ Se refiere a *Teatro de la libertad - Teatro callejero en la Argentina, desde el movimiento grupal de los 80*, de Enrique Dacal (2006). Entre los comentarios sobre el libro con prólogo de Osvaldo Quiroga, "Cuando la libertad gana las calles", se lee:

Enrique Dacal ha desarrollado una labor profunda y sostenida en este género teatral. Y este libro da cuenta no sólo de su capacidad intelectual, sino, sobre todo, de su práctica concreta en los más diversos escenarios, de su trabajo con los actores y con mitos populares. Durante la última dictadura militar, actuar en la calle era jugarse la vida. (...) El teatro callejero emergió en las postrimerías de la dictadura y se consolidó en la década del 80 (...) Y al ganar la calle el teatro tuvo que crear otra estética. Una estética alejada de los convencionalismos, capaz de llegar al corazón de los espectadores en espacios no tradicionales, y anclada en el riesgo y la experimentación. Quien recorra estas páginas se encontrará con parte de la historia del teatro contemporáneo en la Argentina. Y el capítulo de teatro callejero tiene en Enrique Dacal a uno de sus hacedores más brillantes y comprometidos.

⁸ Entre 1979 y 1983, V. Mayol creó su escuela Teatro-Estudio, a modo de laboratorio de investigación, donde participó también Enrique Dacal.

⁹ Las V Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén. (En homenaje a Víctor Mayol, 1948-2007) se realizaron los días 9, 10 y 11 de octubre de 2013, en la Universidad Nacional del Comahue.

¹⁰ La dirección así como el ámbito escénico y la iluminación pertenecen a V. Mayol. El operador de luces fue Maxi Mansilla.

¹¹ Entre los archivos del grupo de lee:

RESEÑA DEL GRUPO Y DE LA OBRA

El grupo **TEATRO DE HISTRIÓN**, nace el 16 de Abril de 2002, una vez concluido el taller de entrenamiento y nivelación llevado a cabo desde Diciembre de 2001, que convoca a alrededor de treinta actores.

Actualmente, el grupo se conforma de 16 actores (Diego Eggle, Andrea Jara, Ricardo Bruce, Itatí Figueroa, Laura Sarmiento, Marcelo Willhuber, Carlos Barro, Mariana Elder, Raúl Castro, Diego Álvarez, Pablo Cirimello, Gisel Darrieux, Mariel Suárez, Liliana Herrera, Pablo Di Lorenzo y Margarita Garrido), que realizan tareas de investigación y producción, con el fin de adquirir un entrenamiento específico y un lenguaje propio, tendiendo a resignificar valores esenciales, que han sido olvidados dentro del modelo de sociedad actual.

Para ello el grupo cuenta con la conducción y coordinación del Director Teatral Víctor Mayol, poseedor de una amplia e importante trayectoria artística, que ha participado en producciones a nivel regional, nacional e internacional. También contribuye activamente el Profesor Osvaldo Calafati, encargado de los aspectos de investigación teórica y crítica principalmente.

TEATRO DEL HISTRIÓN, a dos años y medio de su formación, presenta su tercera producción teatral, *La paradoja del laberinto*, sobre textos de Franz Kafka. Que conformaría la trilogía de obras que junto con *El espíritu de la fiera* y *Travesía en el espejo*, indagan las conductas humanas y la ubicación del sujeto dentro de la sociedad y el mundo.

¹² Sobre la práctica del Teatro-Foro se registra la siguiente información:

Esta forma teatral está entroncada con la creación colectiva. Las obras que se representan parten del análisis de las inquietudes, problemas y aspiraciones de la comunidad a la que la van dirigiendo.

Esta metodología tiene muchos puntos de contacto con la del actor y autor italiano Dario Fo. Una vez representado el espectáculo, los espectadores pueden participar convirtiéndose en actores y actrices de la obra. El procedimiento es muy sencillo: uno de los miembros del grupo, el *joker*, que hace de animador de sala, cuando alguien de entre los espectadores alza la mano porque quiere expresar su punto de vista sobre la escena en curso, dice en voz alta “alto”, se para la escena e invita al espectador a sustituir al actor en el escenario.

La condición esencial para que este tipo de teatro se dé es que el espectador ha de ser el protagonista de la acción dramática y se prepare también a serlo de su propia vida. Se utiliza pues el teatro como un arma de liberación con el objetivo de desarrollar en los individuos la toma de conciencia social y política.

“El teatro forum es el teatro de la primera persona del plural. Por tanto, es necesario que el público sea homogéneo para que el tema de la opresión elegido revele algún aspecto de la cotidianidad colectiva”. (Laferrière y Motos, 2003)

Señala Boal (2005) que una pieza de teatro-forum no puede ser fatalista, ni ha de plantear una situación extrema en la que no se pueda hacer ya nada.

La escenografía se construye a partir de recursos obtenidos en la chatarra, materiales reciclados. El vestuario es aportado por los participantes y la iluminación suele ser muy simple. Cada participante utiliza sus habilidades para la elaboración del vestuario, escenografía, música, iluminación, etc.

Más datos en “Teatro Social. Metodología del Teatro-Foro (Augusto Boal II)”. Versión digital.

¹³ Este médico con especialidad en obstetricia y ginecología, ha desarrollado múltiples actividades motivadas en la relación Arte-Filosofía-Salud. Avalado por la UNCo coordinó el curso “Adolescencia, abordaje trans-disciplinario, de la cultura a la salud”.

¹⁴ *Juego de damas crueles* de Alejandro Tantanian, con el elenco concertado dirigido por Gustavo Lioy. Actuación: Silvana Feliziani, Laura Sarmiento, Irma Tomaszczik y Ariel Forestier. Diseño y realización: Jazmín Mer. Construcción de muñecos: Gastón Pereira. Puesta en escena en el teatro El Arrimadero (Misiones 234).

Poner en escena un texto de las características de “Juego de damas crueles” es, sin duda, un desafío y el proceso, tal como indicaron sus protagonistas, fue “raro”. “En la puesta trabajamos con muñecos, con manipulación de objetos, como para representar este tablero y cada una de las hermanas tiene su ficha como de ajedrez y la va trabajando en el espacio. Esa ficha es el hermano, entonces se va definiendo el juego en función de la relación que ellas tienen con su hermano. Las tres actrices trabajan con los muñecos y, además está el actor que hace del hermano y que también trabaja con sus propios muñecos”, contó a este medio, Lioy.

“Fue un trabajo largo”, se sinceró el director. Y detalló: “Sobre todo fue un trabajo de investigación, porque es la primera vez que yo llego a los ensayos sin tener en la cabeza mucho pensado lo que quería hacer. Tenía la idea de los muñecos y poco más. Después era lo que ellos me tiraban y les proponía cosas y los ensayos iban fluyendo de una manera muy rara”.

“Nosotros hacíamos lo que nos surgía del texto que es riquísimo: cada frase es un universo de cosas que se nos vienen a la cabeza, y tratábamos de plasmarlas ahí”, confesó Tomaszczik.

“Incluso, nosotros fuimos descubriendo la historia a medida que íbamos ensayando. Una primera lectura no nos dio la pauta de lo que sucedía”, agregó el director. A lo que Tomaszczik sumó: “Es más, estoy segura de que va a pasar que el propio espectador va a cerrar su propia historia, porque hay muchas aristas que quedan para el espectador, que quizás ni siquiera nosotros llegamos a ver”.

“Es una obra que hay que verla más de una vez, pero también es una obra para levantarse e irse en el medio de la función. Es una obra que te puede molestar”, sostuvo Lioy. “Tiene un lenguaje adulto, pornográfico por momentos, es un lenguaje que mezcla la poesía con lo pornográfico, con lo explícito. No así la puesta que nosotros hacemos, no es una puesta explícitamente pornográfica, pero el lenguaje sí. Tiene un lenguaje muy adulto, es una obra que está prohibida para menores de 16. Lo

que se dice es muy fuerte, por ahí no tanto lo que se ve, pero sí lo que se dice y lo que se cuenta”, explicó.

“Es un texto que trata de evidenciar algo que no cualquiera va a estar dispuesto a digerir, creo que trabaja en un espectro dentro de nuestro inconsciente colectivo, sobre temas que están, que son antiquísimos y que hasta el día de hoy siguen estando vigentes. Creo que eso hace que te lleve a una reflexión mucho más compleja de lo que se está diciendo, y no toda la gente va a poder digerir eso. Creo que quizás sea una obra para ver más de una vez, pero no sé si la gente está preparada para enfrentarse más de una vez a este relato”, sintetizó Ariel Forestier. (En “Un ‘juego de damas crueles”, Diario *Río Negro*, 01/09/2013)

¹⁵ El grupo: TeatroVERDE está coordinado por Agostina Chiappetta y Malen Barón. Bajo este nombre realizan su primera producción, *Patagonia for exporting*. Actuación: Agostina Chiappetta y Ariel Forestier. Dirección: Malen Barón. Texto: creación colectiva con poemas de Héctor Ordoñez. Voz en off: Héctor Paschetta y Valentino Barón.

Patagonia for exporting es una invitación a preguntarnos sobre lo que la explotación del petróleo nos deja en la región, sobre eso que se vende de la Patagonia y lo que pasa en realidad, mediante la ironía y el humor se muestran dos personajes en un *show* que se ve interrumpido cuando se dan cuenta de que son parte de un sistema de vida que creían convincente y suficiente pero que ya no les alcanza. Ante la caída de las máscaras y la angustia de no saber bien qué hacer o quiénes son, devienen en personas que cuestionan, en actores reclamando al espectador, más acción.

Con una estructura con características performáticas, que pretende desestructurarse permanentemente mediante escenas interrumpidas, donde la presencia/ausencia escenográfica, y audiovisual toman el mismo protagonismo que los actores, donde el petróleo, la angustia y la contaminación atraviesan el fondo del texto espectacular, se presenta así, esta obra de creación colectiva, con un tema regional, que nos involucra a todos. ¿El *show* debe continuar? ¿Y si todo esto ya estaba armado?

Más datos en <http://www.laguiadelvalle.com.ar/ocio/3192-patagonia-for-exporting.htm>.

¹⁶ La obra se estrenó en la sala Ámbito Histrión, con el grupo Escénica TeaDanz Experimental. Autor: Jorge Rafael Otegui. Actuación: Ana Alonso, Raúl Braga, Analia Virginia Calvo, Pablo Di Lorenzo, Alejandra Kasjan, Mariel Suárez e Irma Tomaszczik. Cantantes: Vanina Pérez. Vestuario: Jazmín Mer. Diseño de espacio: Carlos Barro. Música original: Néstor León. Fotografía: Emiliano Ortiz. Producción ejecutiva: Osvaldo Almendra. Dirección: Carlos Barro.

CRISIS Y CAMBIO
Entrevista a Carlos Barro¹

*“Son cosas que te las llevás a la tumba
y con una sonrisa de punta a punta”.*
(Barro, 2013)

Carlos Barro², fundador y director de Escénica TeaDanz Experimental³, comenzó su formación actoral en el grupo Teatro del Pasillo, en Plaza Huinca. Luego, en Neuquén capital, egresó de la carrera de Arte Dramático de la Escuela Superior de Bellas Artes. Entre sus maestros se destaca Víctor Mayol ya que integró el grupo Teatro del Histrión (2002-2007).

En homenaje a su maestro, su memoria:

¿En cuanto al primer día en que lo vi...?

Yo venía haciendo un montón de cursos. Lo que había lo hacía referido al teatro. Más que nada, lo que fuera gratuito. Entonces Víctor Mayol y Osvaldo Calafati hicieron un curso sobre la postmodernidad en la sala Alicia Fernández Rego (2001)⁴. Me acuerdo de que Víctor había dividido el curso en dos: los titulares y los que iban a ver pero no podían opinar. Yo, para ese momento, había terminado de trabajar con David Zampini y estaba integrando una *performance*, tipo La Fura dels Baus, donde éramos tipos arañas, todos pelados, que fue un éxito total, fue un espectáculo de teatro y nuevas tendencias.

En esa época yo estaba con eso, -completamente pelado, por la estética de la *performance*- y estaba haciendo ese curso de Víctor y Calafati. Me acuerdo de que después Víctor me decía: “Había un loco que me miraba y no me dejaba de mirar. Y yo me decía: ‘Este loco, en cualquier momento me va a matar’”. Y se reía, a modo de chiste. Fue una época en que yo necesitaba saber de todo. Yo estaba serio, escuchándolo. Era la primera vez que escuchaba a Víctor.

Siempre me habían hablado de él, especialmente Raúl Toscani porque estuve un año viviendo en la chacra de Cristina Mancilla. Y él hablaba de Víctor y yo me quedaba fascinado. Ese era Víctor Mayol, del que todo el mundo hablaba. Que era muy recto y un montón de cosas más. Yo quería algo así. Por lo menos alguien que me enseñara. Porque en general, con los que estuve anteriormente, era más bien una cuestión

actoral pero no había una enseñanza, ese algo que yo quería saber que era la investigación o la búsqueda de lo nuevo. Entonces fui a escuchar a Víctor. Yo estaba dentro de los suplentes aunque terminé siendo titular. Fue la primera vez que escuché hablar de teatro moderno y postmoderno. Escuchaba a Calafati y me dormía, pero escuchaba a Víctor y me resultaba interesante cómo te hablaba y repetía las cosas. Fue la primera vez que lo vi. Después de que se terminó el curso me llamó Gabriela Alonso, que estaba como secretaria. Me dijo que Víctor quería armar un grupo, por si me quería acercar. En realidad éramos cinco. Después empezaron a llegar los otros. De los que luego quedamos yo fui el primero que empezó.

Al principio el grupo no tenía nombre. No era nada. Todo comenzó con una reunión en La Conrado Villegas⁵. En esa época ni siquiera estaba la Sala I de La Conrado. En ese momento me resultaba raro porque era la primera vez que yo iba a pagar por hacer teatro. Y era todo un tema porque yo viajaba desde Cutral Có para hacer teatro acá⁶, pero me empezó a fascinar ese mundo. Ya éramos más de treinta. Teníamos que pagar \$20 o \$25 que, en ese momento, era mucho para mí. Por lo menos era una semana de comida. Y en ese momento yo estaba flaco, estaba muy flaco. Pero me empezó a interesar. Era lo que estaba buscando.

Empezamos a trabajar y en algún momento Víctor pidió que alguien armara la rutina de entrenamiento. Yo ya venía con varias experiencias de talleres en Cutral Có, Plaza Huincul y otros lados. En ese momento empecé a armar todo el entrenamiento físico del grupo. Éramos como treinta o treinta y cinco. Ahí hubo una división. Los que pasamos a la Sala I trabajábamos sobre los escombros. Hacíamos los soliloquios en ese lugar.

Había cosas que no entendía sobre el soliloquio. Yo me acuerdo que exacerbaba los gestos y los movimientos con el soliloquio y Rómulo [Eggle] lo único que hacía era, tirado en el piso, mmmmm (*Se refiere al soliloquio.*). Víctor lo felicitaba por el trabajo. Y nosotros no entendíamos el porqué.

En ese momento hubo un quiebre en el grupo. Había gente que quería hacer una obra y ganar plata. Y había gente que no le estaba cerrando eso, por otras circunstancias. De modo que se redujo el grupo. De los treinta quedaron quince. Entre los que se fueron estaban Gabriela Alonso, Marcela Altamirano, Marisa Camiletti, Natalia Fernández, Carolina García, Catalina Gedaminska, Mariano Gentile, Jorge Gómez Agüero,

Melania Lisiuk, Yamil Martínez, Yoni Rosetti, Paula San Martín y Pablo Todero⁷. Quedaron quince.

A partir de ahí se hace la primera obra. Pero antes, a la hora de poner el nombre del grupo, nos da la “posibilidad” (*Señala: entre comillas. Y ríe.*). Empezamos a proponer nombres. Yo quería ponerle Experimental Neuquino. Siempre quise tener un grupo con el nombre de Experimental, por eso después a mi grupo le puse Escénica TeaDanz Experimental. Pero entonces quedó como nombre Teatro del Histrión, que era el teatro que hacían los histriones en época antigua⁸.

La primera experiencia fue *El espíritu de la fiera* (2003)⁹, después de un año de trabajo. Un año arduo. Me acuerdo de que eran tres horas de soliloquio, si bien al inicio empezamos con dos horas. Víctor siempre hacía divisiones de clases de actores. Por ahí, muchos no lo entendíamos. Hablaba de “los expresivos, los clásicos y los neutros”. El “neutro” era el modelo al que teníamos que llegar. En esa época yo no llegaba a neutro, porque en ese momento me faltaba la capacidad de ser orgánico a cualquier propuesta. La que más llegaba a ese nivel era Laura Sarmiento, según lo decía él. Lo bueno de Víctor es que era frontal, no andaba con prurito. Él trabajaba lo que le llamaba “vía negativa”. Lo que estaba mal había que trabajarlo.

El espíritu de la fiera fue la primera experiencia, como la vuelta de Víctor a Neuquén y la primera vez para la mayoría de nosotros que éramos muy jóvenes. Con nuestra propuesta era como seguir lo que había sido el Teatro del Bajo. *El espíritu (...)* anduvo muy bien. La elección fue muy buena. Fue mi primer protagónico, más allá de que había varios protagonistas. Hubo mucho trabajo, lo que se hacía en tres horas de entrenamiento más tres horas de soliloquio. Siempre nos reíamos porque, a veces, cuando teníamos sueño armábamos una carpa y yo sacaba la mano con el dedo así (*Lo señala en vertical.*), como diciendo que estaba despierto. En ese momento yo no entendí mucho. Seguí sí: entrenar, entrenar, entrenar como un jugador nuevo, con mucha energía.

Y después vino lo que fue nuestro primer trabajo de investigación. Porque el primer año, más que nada, fue sacar lo que habíamos hecho y mostrarlo. El Teatro del Histrión empezó realmente con *Travesía en el espejo* (2004). Entrenábamos veinte horas semanales. No se podía llegar tarde. Era un trabajo arduo pero lo volvería a hacer. Más, a partir de la propuesta que ahora nos habías hecho vos, nos volvimos a juntar un grupo

del Histrión. Empezamos a entrenar para ver qué pasa. Y pudimos entrenar dos horas y media sin morirnos, al ritmo con que trabajábamos antes.

Aquella fue la primera experiencia de investigación, de búsqueda. Fue la primera experiencia en esto de la investigación en lo teatral. *Travesía (...)* fue un gol, muy jugado. Esto de poner en bolas a Raúl, allá arriba (*Se refiere al nivel superior del escenario.*), y a los otros investigándolo. También en lo religioso. Fue justo para Semana Santa cuando estrenamos. Pasaron varias cosas. Hubo un chaparrón y se cortó la luz. No sabíamos si estrenábamos. Casi se electrocutó Ricardo [Bruce]. Sin embargo, esa obra fue el puntapié del Teatro del Histrión. Víctor decía: “Dejar de ser ‘chicos’ para pasar a ser ‘actores’. Ahora, a bancársela”. Claro, fue la primera vez que empezamos a demostrar quiénes éramos, cómo trabajábamos. Ya no éramos los jóvenes que empezaron a trabajar. Y eso lo decía Víctor.

Después vino *La paradoja del laberinto* (2004)¹⁰. Ese sí que fue un laberinto. Fue un trabajo sobre Franz Kafka. Era mucho más largo. Había mucho más texto. ¡Todo era el doble! Lo que tenía de bueno era que con tantas horas ya lo conocíamos de punta a punta. Sabíamos qué decía el otro, cómo lo hacía. A veces nos íbamos al carajo y nos retaba, Víctor. Todo el trabajo tenía que ver con cómo debe ser el actor, cómo entrenar, cómo debe estar. Es decir, toda una serie de condiciones del porqué sos actor. O sea, más allá de la parte actoral, había toda una parte intelectual y otra que tiene que ver con la vida social. Es difícil entender eso. Pero cuando lo entendés, ves otra realidad y entonces la motivación para el trabajo es otra. Tu vida gira en torno a eso.

Yo, en este momento, tengo ganas de eso. ¿Se puede? -vos decís. ¡Sí, se puede! Aunque terminás con la cabeza así (*Gesticula.*). Pero también tiene que ver con un trabajo, con una experiencia, con una búsqueda, con las obras que estoy dirigiendo. Una es *4. O humanidad*, es una obra futurista. La segunda es *Llamo por un turno*, que va hacia una comedia ácida. La estoy escribiendo yo. Esta va a ser mi primera obra desde la investigación. Así me es mucho más fácil escribir. La tercera, *Danza de Terpsícore* de Horacio García. Y la cuarta, de un dramaturgo uruguayo.

Bueno, en el trabajo con Víctor había toda una parte de entrenamiento, una parte de búsqueda. A mí me faltó siempre, como la parte del medio que unía el entrenamiento y la investigación con la parte final de la puesta en escena. Es decir, la parte que unía lo que nosotros

hacíamos, con la idea de Víctor sobre la versión escénica. Siempre fue lo que a mí, de algún modo, me afectó en mis propuestas. Yo ahora tengo que llegar a la obra a partir de lo que trabajo. Y se está dando. ¿Y sabés dónde lo veo? Si yo dejo una obra un año, cuando al año siguiente vuelvo a ensayar, se acuerdan de todo. En eso insistía Víctor: “El trabajo de la memoria del cuerpo”. El cuerpo memoriza todo. Entonces, las veinte horas semanales son necesarias: repetir, repetir, repetir... Así como uno estudia el texto, uno lo dice con el cuerpo y ese cuerpo tiene memoria.

He subido al escenario a gente que no podía hacerlo. Analía Calvo, por ejemplo. Ella venía de Viedma. Llegó a Neuquén. Quería hacer teatro. Terminó siendo parte de *Marina Tsvetáieva* (2012)¹¹. Algo que quería Víctor era esperar a la gente, y mucha gente no lo hace. Y lo que tenía Víctor era que entregaba todo, todo, todo. Y después veía. Si funcionabas bien y si no, seguías tu camino.

El del Teatro del Histrión fue un trabajo muy fuerte. Me acuerdo de cuando nos tuvimos que ir de la sala de La Conrado Villegas hasta que descubrimos lo que es ahora el Ámbito Histrión. En realidad, al dato lo encontró Mariel [Suárez]. Y cuando fuimos con el “Choco” [Alejandro Cabrera] y lo vimos, dijimos: “Sí, este es el lugar”. Era horrible pero, no importaba, podíamos ensayar. Dijimos: “Este es nuestro lugar”. Trabajábamos, entrenábamos, realizábamos funciones y, además, construíamos y, aparte de eso, después de las doce de la noche, seguíamos discutiendo: si el color que teníamos que pintar iba a ser el negro o el marrón africano. Obviamente quedó la idea de Víctor. El marrón africano era el que había tenido Víctor, en el Espacio de las Artes (1995-2000)¹². Tiene el mismo efecto que el negro pero es más claro. Yo quería otra cosa, pero bueno. Somos los únicos que usamos el marrón africano. Es difícil encontrarlo, lo preparan.

Después de la muerte de Víctor, algunos pudimos seguir y otros, no. Y ahí, la pregunta sobre quién sos. Si sos artista en realidad, sos parte de un “momento histórico” como decía él. El hablaba del “momento histórico”, como que en ese momento uno está o no está. En el tren que sigue en marcha, o te subís o te quedás. Y es así.

Por eso digo, yo lo entiendo ahora. Lo entiendo ahora porque me pasa con gente a la que le digo: “Tenés todo. ¿Por qué te vas a otros lados?” Lo digo por la cantidad de gente que estoy entrenando. Creo que soy uno de los únicos directores que entrena gente. Los entreno, los preparo, los pongo sobre el escenario, les enseño, les doy experiencia y

luego se van. Y, en ese momento en que yo estaba con Víctor, a mí también me llamaban para trabajar en muchos lados. Pero yo, como soldado, siempre con él.

Todo tiene un precio. Aunque Víctor me bajó de donde estaba -de mi rol- y lo puso a Ricardo [Bruce]. Porque, más allá de que yo era el líder nato del grupo, yo tenía mucha rebeldía. Ahora me dicen: “¿Por qué no actuás?” “¿Y quién me va a contener?” -les digo. Por eso digo. Por más que yo me haya peleado muchas veces con Víctor, reconozco ahora quién es Víctor. ¿Quién podía contener a semejante egocéntrico? Esto lo fui controlando pero yo empezaba a trabajar y era constante, jamás falté. Me acuerdo de una vez que estaba entrenando a la gente y que volaba de fiebre. Era todo sudor, completo, y no fui a ensayar.

-¡Pero, Víctor, estaba enfermo!

-Si vos hubieras estado enfermo, en realidad, tendrías que haber ido al hospital, quedarte en el hospital internado y, después, venir a trabajar. ¿Y sabés por qué lo hago? Porque vos sos el líder de este grupo. Si vos me faltás... Los otros no me importan. Pero el que lleva la cabeza y muestra todo sos vos.

Y, tiene razón. (*Ríe.*) Era una persona muy particular. Era una persona que te enseñaba. Más allá de que te sacaba ese yeso expresivo, te sacaba la vagancia de lo poco que uno quería hacer. Y eso lo notamos ahora, con la gente de ahora. Vos has visto. A un “Histrión” lo ponés a trabajar y no para. Vos decís: “Eso es una locura”. No, porque a niveles profesionales se funciona así. Yo he visto cosas que son impresionantes y quiero llegar a eso, pero para eso necesitás tiempo, trabajo, sacrificio. Los trabajos del Teatro del Histrión, más allá de que podrían resultar densos, pesados, tenían calidad.

Me acuerdo de lo que yo luchaba: “Salgamos de Neuquén. Llevemos nuestros trabajos a otros lados”. Me acuerdo de lo que nos pasó con *Factum* (2006)¹³. Hubo una discusión interna en TENEAS [Teatristas Neuquinos Asociados] que sostenía que nadie se tenía que presentar al Festival Provincial. Yo me opuse. Nosotros teníamos que representar a la provincia. Se presentaron dos obras. Ganamos. Fuimos al Festival Patagónico, que creo que fue el último que se hizo en Cte. Luis Piedrabuena [Santa Cruz]. La nuestra era una obra totalmente fuera de lo común en todo sentido, porque generalmente las propuestas son comedias, o comedias, o comedias (*Ríe.*), y alguna que otra propuesta dramática. Para nosotros fue una experiencia fuerte porque era el momento en que

Víctor estaba internado en el hospital. Tengo filmaciones de esos momentos en Piedrabuena. Tengo filmaciones de la reunión del grupo porque no sabíamos si nos volvíamos o nos quedábamos porque Víctor ya estaba muy... (Pausa.) En realidad, Víctor hubiera querido que nos quedáramos. Era por lo que yo peleaba, y Ricardo [Bruce] opinaba lo contrario. Ricardo era como el hijo mayor y yo, el que le seguía. Ricardo era el cuerpo de Víctor, más en lo mental, en lo filosófico, y yo, en la acción corporal. Ricardo era el intelectual del grupo. Si alguien tenía que opinar era Ricardo. Él te reproducía lo que opinaba Víctor. Y él opinaba que había que volver. Pero justo pasó que el chofer era judío y ese sábado fue un día de fiesta. Ricardo lo quería matar y era claro, Ricardo estaba todo el tiempo con Víctor. Y si bien yo tenía una relación fuerte con Víctor, sin embargo era mucho más distante. La de Ricardo era una relación como la del discípulo con Jerzy Grotowski. Aunque después me di cuenta de que era al revés. Para mí era más el “maestro”, pero el día en que murió lo lloré y no paré de llorar hasta que soñé con él. Él me abrazaba y me decía: “Está todo bien, todo bien”. (Pausa.)

Entonces, en Cte. Piedrabuena hubo una discusión fuerte con Ricardo. El se la aguantó. Pero cuando pusimos la obra en escena, no sé si Víctor no estaba con nosotros. Cuando llegamos a Neuquén, Rosario [Oxagaray] nos dice que no le digamos nada, porque el jurado no nos eligió. Estaban los del Instituto Nacional del Teatro. Eso siempre fue político y sigue siendo político.

Tampoco entiendo ahora que a *Perpetuo amor* [de Jorge Otegui, 2008]¹⁴ no la hayan elegido en ningún circuito del Festival, pero nos están eligiendo en otros lados. También con *La leyenda del Dorado* [de Alejandro Finzi, 2005], no salimos ni séptimos, ni octavos. Estamos como borrados completamente de la faz de la tierra. Y ese era un laburo grande. Entonces, vos decís: “¡No! Sí, era todo político, contra Víctor”. Y además estaba el tema del Teatro del Bajo¹⁵ porque ellos hablan del abandono de Víctor. Porque cada vez que escucho a Raúl Toscani, siente que ellos tenían un proyecto y Víctor los abandonó. Y la vez que, para el homenaje después de la muerte de Víctor, a Neuquén vinieron Raúl Serrano y Enrique Dacal... (Pausa.) Mirá que Serrano no va a ningún lado. Yo no sé muy bien las cosas que Víctor hizo, cómo fue que trabajó con él, pero fue un discípulo de Serrano. Después Víctor cambió cuando conoció a Grotowski; pero él hablaba mucho de Serrano, de su trabajo aunque, a su vez, seguía mucho lo de Grotowski. Víctor era una mezcla de los dos porque -yo te

decía- con *Travesía en el espejo* sale del Víctor de siempre y entra en otra parte. Entra en algo nuevo, porque la primera etapa, con el *Espíritu de la fiera*, fue de formación y de entendimiento entre nosotros. En *Travesía (...)* ya éramos el Teatro del Histrión, por la investigación, por el tiempo en la búsqueda y por cómo asumimos la responsabilidad. No teníamos muchos ejercicios, pero Víctor insistía en el tiempo dedicado a cada uno. Él decía:

No es necesario hacer veinte mil ejercicios. ¿De qué sirven los cursos que duran una semana? Necesitás por lo menos, un curso de un año para entender las cosas.

Nosotros teníamos cinco o seis ejercicios. La primera parte era entrar al espacio. Salir del afuera y entrar a ese espacio del entrenamiento, “sagrado”, como decía Grotowski. Duraba diez minutos. Era la preparación del cuerpo “para”. Después venía la preparación psicofísica: empezar a desarticular el cuerpo, empezar a trabajarlo. Era un trabajo actoral de vínculos para la aparición de las imágenes. Y el fuerte de todo era el soliloquio. Ahí es donde Víctor empezó a explicar lo que es “el yeso expresivo”. Hablaba de que uno tiene un montón de trabas, está duro como un yeso que hay que golpear para que se ablande; también utilizaba la imagen de las capas de una cebolla. Y a medida que uno iba trabajando, profundizando, el cuerpo se iba ablandando, iba teniendo memoria, se descubría, entonces, dejaba todos los clichés para entrar en un estado de organicidad, en un estado donde vos no sos vos.

Bueno, la cuestión es que a partir de tu idea, algunos del Histrión nos comenzamos a reunir. No para reponer *Factum*. Primero, porque no está Víctor. Segundo, porque recuperar el entrenamiento al nivel que tenía esa obra es muy difícil. Nos reunimos y me dijeron: “Bueno. Estamos a tu disposición. Diríginos vos”. Así empezamos el sábado pasado. Empezamos a trabajar lo que el Teatro del Histrión hacía. Recuerdo que a nosotros nos trataban de soberbios pero, en realidad, lo que profesábamos era laburo. Bueno, entrenamos una hora y media sin parar aunque antes trabajábamos tres horas seguidas. Estuvimos Mariel, el “Choco”, Ezequiel, Judith y yo. Y supuestamente tienen que agregarse Itatí Figueroa y Pablo Di Lorenzo. Empezamos a entrenar los sábados. Hay una idea. Si todo funciona voy a dirigir *Hamlet* desde el trabajo del Teatro del Histrión.

Después de la muerte de Víctor, fue mucho tiempo el de llorarlo. Yo no entendía el porqué. Me sentía muy mal. Hasta que vi que realmente fue un padre. Éramos como un grupo de hermanos. Después de ese sueño

que fue tremendo, eso de soñar con Víctor, nos fuimos a Formosa. Allá construimos un escenario porque en el lugar donde íbamos a poner *Factum* no había forma de que pudiéramos hacerlo. Hicimos dos funciones, no con la misma cantidad de espectadores que tuvo Rafael Spregelburd con una comedia -horrible diría yo. Imaginate un gimnasio como el del Parque Central de Neuquén, totalmente lleno porque era Spregelburd, y aplaudían y aplaudían. Hubo un buen trabajo actoral pero su texto era un asco¹⁶. Luego nos tocó actuar. Cuando terminó la función (*Aplaudes sin ánimo.*), hubo un aplauso como diciendo: “Bien”. Fue un aplauso frío. Pasaron dos días y la gente venía a felicitarnos.

Ahí entendimos que a muchas de nuestras obras costaba procesarlas para que las pudieran entender enseguida, que había que tener muchos ojos para percibir las luces, el sonido, lo que se decía y, además, *Factum* en parte estaba en inglés, más allá de que era claro el mensaje: oprimidos y opresores. Ahí entendimos el sentido del trabajo, el porqué del sacrificio, las peleas y todo eso que Víctor nos estaba machacando con lo que debe ser el actor. Son cosas que te las llevás a la tumba y con una sonrisa de punta a punta.

Recuerdo nuestra última despedida cuando lo fuimos a dejar al crematorio y le hicimos el *hip hop* del entrenamiento, alrededor del cajón. No sé a qué maestro le han hecho eso. Pudo ser muy odiado porque tenía sus cosas; pero en lo que tenía que ver con el teatro, era un maestro. Pudo habernos gritado alguna vez pero siempre nos explicaba las cosas. Es más, me acuerdo de una de esas peleas. Fue en *La leyenda del Dorado*. Yo tenía el protagónico y me había dejado solo. Se dedicaba a todos los otros trabajos. “Víctor, no me mirás. No me ves” -le decía-, era mi necesidad para saber si estaba bien. “Lo tuyo está bien -me decía-, me falta el trabajo de otros”.

Pero aparte de hacer todo eso, ya al final él no quería pelear por su vida, ya no quería hacer nada, estaba entregado. Y estaban las peleas porque nosotros queríamos salir de acá, viajar por todo el mundo, ser uno de los mejores grupos del mundo pero estábamos en Neuquén. Nuestra obra en Buenos Aires hubiera sido otra cosa. Acá hay un público más bien de comedia. La del Teatro del Histrión no era una producción para Neuquén; sin embargo todo el mundo la vio, pero no era para el público común. Nosotros dábamos funciones los viernes, sábados y domingos, para pocos espectadores. ¿Por qué? Como tenía que salir perfecta, en vez de hacer un ensayo la hacíamos con público. Todo lo que ganábamos era para

la sala. Era todo un sacrificio para nosotros. Pero, a su vez, por eso está también ese espacio (*Alude a la sala, Ámbito Histrión.*)¹⁷. Es el mejor espacio en comodidad, lo ha dicho mucha gente. Creación de Víctor y nuestro.

Por algo también Escénica está funcionando ahí. Y con Escénica no logramos todavía ni el 20% o 30% de lo que era el Teatro del Histrión, en cuanto a entrenamiento. Ahora estoy con tres obras. En un horario estoy con dos a la vez. Un día me dedico a una mientras que paralelamente la otra ensaya en el pasillo. Otro día me dedico a esta mientras en la otra sala ensayan solos. Aun así son muy pocas horas. Con el Teatro del Histrión teníamos 20 hs. semanales.

Con Mariel, en estos días hablaba mucho del por qué de los procesos largos. Porque en los procesos largos se decantan cosas y aparecen otras. Yo creo que el mérito de un director es la paciencia. Si no espera es muy difícil trabajar con la gente, porque la gente es muy particular y a su vez esa particularidad es buena. Yo creo que tengo un par de actrices que están chifladas, inclusive Mariel, pero esa locura que tienen como mujer es la que potencia la obra desde arriba del escenario. Mariel se comió el escenario en Chile. Y todo el sacrificio está puesto ahí. Porque hay que subirse a un escenario mucho más grande que el lugar donde estamos acostumbrados. Y ¿por qué se puede? Porque hay un trabajo. Y eso que Mariel era una de las más relegadas en el Teatro del Histrión aunque ella fue una de las que más trabajó. Me acuerdo de que una vez se cayó de la escalera, pero fue a entrenar porque sabíamos que el trabajo nuestro era ese. Nosotros, después de tantos años, recién estamos buscando un hijo porque sabemos que con un hijo se complican las cosas si pensamos en viajar. Empezamos a viajar ahora. Y... para perdurar en la historia hay que hacer un sacrificio. Bueno, ahora estamos intentando dejar una calle con el nombre de Víctor. Yo creo que las personas que forman a otras son parte de la historia. Así fue Víctor. Marcó errores, marcó otras cosas también.

En realidad nosotros nos decimos que nunca vamos a poder ver nuestras propias obras. Hay algunas filmadas y llegamos al BHS. El día que quise filmar *El espíritu de la fiera*, no teníamos ni un cable. ¡Mirá qué loco eso! Una vez filmamos *La leyenda del Dorado*. Pero se filmó todo rojo y con la alarma del auto de Pablo que estaba detrás de La Conrado.

En cuanto a Víctor, si hay algo que decir es la prolijidad de las puestas, las entradas y salidas: "El relojito". El tiempo de las puestas en

escenas. Lo entrenábamos todo. “Todo tiene que ser un relojito”, nos decía. “Tiene que ser perfecto”. Entradas y salidas. Otra característica del Teatro del Histrión era la presencia del “mirón”, ese mirón que opina. También la iluminación. Las puestas eran como fotografías. Si había algo que me encantaba era ayudar a hacer la iluminación. Lo que aprendí de iluminación con Víctor, resultó del subir y armar los tachos. Todo resultaba como una fotografía. Y nosotros sabíamos cuándo una puesta estaba bien, controlando los tiempos. Si había durado un poco más de lo previsto, le faltó ritmo. La obra, cuando estaba perfecta, tenía un tiempo marcado por Víctor. Además del ritmo temporal en las entradas y salidas de una multiplicidad de personajes, había propuestas interesantes desde lo espacial. Algunos de los actores hacían dos o tres personajes en las obras. El vestuario era simple. Había trabajo vocal, trabajo cantado, ámbitos sonoros: sonidos, ruiditos, cositas. Yo me acuerdo del gesto de sus manos cuando quería indicarnos lo que quería lograr en este sentido. Todo era resultado del trabajo que luego se veía en la escena. Y el espectador se da cuenta de si hay horas o no ahí, arriba del escenario.

Me acuerdo también de la importancia que Víctor le daba al congelamiento. Nos pasábamos hasta media hora, “congelados”, en *stop*. Todo era un sacrificio. Pero a muchos no les gustaban nuestras obras. No teníamos muy buena recepción, en general. Sí, lo que tenían por nuestro trabajo era respeto. Y eso era mucho más fuerte que el aplauso. Entonces el aplauso dejaba de ser un aliciente para nosotros. Nos tiraban con un caño. “La secta” nos decían.

Y ahora, yo he logrado el respeto a través de mi trabajo. He empezado en la Escuela Superior de Bellas Artes donde no podía ni siquiera modular, y he llegado a poder hacer lo que estoy haciendo. Y más con esto de los viajes que me han salido. Esto da prestigio y alienta cuando uno se pregunta para qué tanto sacrificio, para qué tanto trabajo. Yo recién estoy empezando, estoy encontrando mi estética más allá de que tenga cosas del Teatro del Histrión. Esa es mi base y a partir de ella empecé a buscar cosas nuevas. Hay danza, hay música, hay video. El Histrión en general utilizaba sonido ambiental, no usaba sonido electrónico a no ser que hubiera una guitarra adentro. A mí me gusta esto de la tecnología en el teatro. En *Marina* (...) más allá de que hay un video, hay una interacción del personaje con el video. Hablo de la organicidad de los elementos y no de una película que va pasando solamente. Uno de los personajes se mete en la pantalla para estar con sus hijos.

Esto es parte mía porque yo viví otras cosas, pero no reniego de lo que fue el Histrión para mí. Y puedo hacer una división entre una cosa y la otra. Mis entrenamientos son diferentes. En esta mi nueva etapa estamos entrando en lo que creo que es Escénica (...). Yo, desde hace mucho tiempo le decía a Mariel, que nosotros íbamos a empezar a viajar y ella se reía. Ahora está pasando. Y partimos de un lugar como Neuquén, porque no es lo mismo estar en Buenos Aires donde hay productores que te ven y te llevan a otros lugares. Cuando fuimos a Bolivia, todas las obras eran de Buenos Aires vistas por gente de Bolivia en Buenos Aires. Este circuito de producción en Neuquén es chico. Habría que trabajar con Buenos Aires porque hay gente que va a Buenos a hacer la selección de las obras. Es posible pero es muy difícil producir en Argentina. Por suerte tengo un productor ejecutivo que es Osvaldo Almendra, y yo me dedico a lo artístico. Porque vos fijate, Jerzy Grotowski sin Eugenio Barba no hubiera existido. Barba fue el que lo empezó a mostrar. Más allá de lo que estaba haciendo Grotowski, fue Barba el que lo impulsó a salir. Y Víctor no tenía una persona que hiciera eso.

Víctor con nosotros ya no era tan estricto como lo fue con el Teatro del Bajo. Se ablandó mucho porque en nosotros encontró una familia. Porque vos imaginate, aparte de las veinte horas semanales, los sábados al mediodía comíamos juntos, hablábamos, reíamos y después, a entrenar de nuevo. Andá a explicarle ahora a alguien que el sábado a la mañana entrenamos, comemos al mediodía y seguimos trabajando hasta el sábado a las cinco de la tarde. Y a veces después seguíamos discutiendo, por ejemplo, sobre el color de la pared de la sala del Ámbito Histrión, y discutir hasta llegar al marrón africano. Y esto también nos hacía fuertes a nosotros, como grupo. Pero no se entiende. Ni nuestra propia familia lo entiende. O en algunos casos lo entiende ahora, por las páginas del diario que están saliendo sobre nosotros, pero ¿durante todo el tiempo anterior?

Si yo ahora tuviera todo mi tiempo para dedicarme a escribir, a entrenar, a perfeccionarme, a formar gente, todo sería distinto. Pero no puedo. Tengo que trabajar en otra cosa. Por ejemplo, -y esto fue muy loco- ayer fui a descargar materiales a Easy, llegué a las ocho de la mañana y recién me recibieron las cosas a las tres de la tarde. En ese período me puse a escribir cuatro o cinco escenas de la obra. Luego llegué al grupo y le dije: “¿Alguien sabe escribir? Porque la tengo que pasar al castellano”. Porque escribo la mitad de las palabras. Tengo una *netbook* pero no la puedo llevar al trabajo. Y eso que escribí sale de los ensayos.

Tenía hasta las voces de los personajes diciendo el texto. Ellos ya estaban haciendo en el escenario eso que escribí. El cuerpo ya lo había hecho, el personaje ya estaba formado, faltaba el decir correctamente todo eso. Y eso se logró.

Esa es también una veta de la producción. Yo ya he hecho ese tipo de cosas cuando estaba en la Escuela de Bellas Artes. En el final de Puesta en Escena resumí una obra de Javier Daulte. La reduje a veinte minutos, hilé todo y armé todo. Pero siempre me faltó esa parte de ponerme a escribir, no para ser autor sino para poder organizar lo que uno quiere. Y eso pasaba con Víctor, con los textos. Eso es indudable pero lo que él hacía era potenciar los textos de otros, aunque Finzi lo odiaba. Cuando Mayol hizo *Molino rojo* (1988), agarró el texto y dijo: “Esto sirve y esto no sirve”. Y mirá la crítica que tuvo¹⁸. Claro. Pero ¿qué hizo Víctor? Se dijo: “Esto, ¿para qué lo quiero? Esto es redundante...”.

Por ejemplo, yo estaba leyendo lo de *Hamlet*. Está lleno de personajes masculinos. Creo que Shakespeare escribió así porque en esa época no había actrices. Ahora quiero adaptar esa obra, pero que las necesidades salgan del grupo. Lo que pasa es que son muy pocas las obras que a vos te pueden cerrar en el grupo. Yo pedía *Ofelia o la madre muerta* de Marco Antonio de la Parra. Y el autor me dice que no me la puede dar porque cedió sus derechos a un grupo de Buenos Aires, por dos años. Esa era una obra que nos cerraba. Yo, cada vez que voy a Argentores leo una frase que dice: “Sin autor no hay obra”. ¡Es una mentira más grande que una casa!

Yo tengo varios intentos de escritura¹⁹. Me acuerdo de un texto del absurdo que estaba escribiendo en la Escuela de Bellas Artes, ante mis profesores, Gerardo Pennini, Marcela Lafón e Irma, en el final de Dramaturgia. Ellos se reían. Les causaba efecto lo que estaba escribiendo. Pero, recién estoy empezando a encontrar cosas. Y en este momento yo necesitaría todo el tiempo del mundo. Necesitaría levantarme temprano para dedicarme a esto. Porque es diferente ir descansado para hacer el trabajo teatral. Yo he llegado a salir muerto del trabajo de camionero, para ir luego al teatro. Todos piensan que yo vivo del teatro. Eso no existe. Podría existir... Pero a su vez tengo miedo de dedicarme solo a esto y hacer cosas para ganar plata y no para dedicarme a lo artístico. En esta etapa yo quiero ser artista.

Hay una última parte de Grotowski en la que todos dicen que se encerró y a ese trabajo no lo mostró. Yo creo que ese fue el trabajo más

importante de todo. Yo te hablaba de esto, de cierto ritual del actor donde se pierde y es otro. Es como volar. Te perdés, volás y volvés a la realidad. A ese trabajo Grotowski lo ha hecho. Y si vos ves alguna de sus obras, ahora, es una obra más pero en su época marcó un rumbo. Pero yo ahora quiero ir a todos los escenarios posibles. Quizás en algún momento ya no, y me quede encerrado investigando. Ahora quiero nuevas experiencias. Haber hecho *Perpetuo (...)* en el césped del Paseo de la Costa fue tremendo, en Neuquén. Pero había una estructura teatral preparada. No sé si cuando vaya a Colombia, si encuentro un lugar así en el medio de la plaza, no la hago, porque la experiencia ya está. El público fue distinto. Se empezó a llenar de gente. Esto no tiene que ver con el ego de la aceptación sino con el ego de ver que las cosas van funcionando, que el sacrificio vale. Por eso digo que recién estoy empezando. En cinco años, por lo menos, tengo que volver acá y hablar con vos de mi experiencia por Europa. De eso tengo que hablar, como objetivo de vida.

Y sería lo mejor que a todos los demás teatristas les vaya bien porque entonces vos también tenés que ir mejorando tu producción, más allá de que todos tienen estilos diferentes: Sebastián Fanello, Pablo Todero entre otros. Son totalmente diferentes pero se nota que están en la búsqueda. Y eso está bueno en Neuquén. En Buenos Aires se matan para producir una muy buena obra. Ahora, ¿cómo llegás a esa muy buena obra? El éxito depende de la gente porque podés hacer una excelente obra pero no la ve nadie.

Pero el público de Neuquén está creciendo. Está buscando el teatro como alternativa al cine, porque en el cine no han aparecido cosas novedosas. Se está haciendo mucho *remake* de películas antiguas. La gente se está dando cuenta de que el cine es otro tipo de experiencia. En el teatro, la experiencia es de cuerpo a cuerpo. El cine siempre va a estar ahí, pero está perdiendo gente que está yendo al teatro. Algunos prefieren el cine por la tecnología, por lo del pochoclo. El teatro creo que no se pierde porque genera otras cosas. Porque, de por sí, vos tenés que ir al teatro. Tenés que sentarte y ver, reflexionar. Te tenés que producir para hacer ese trabajo. Hay toda una ceremonia. Por eso muchas veces si no te gusta la obra, la odiás. Y si te gusta, te fascinás. Lo mismo pasa con los títeres, un pedazo de cartón con el que uno se engancha. El cine todavía no ha podido con eso, más allá de que ahora tiene 3D. Pero al teatro lo tenés ahí, tenés olores, tenés sensaciones, sabés si el actor se olvidó la letra, si le pasó algo, si está mal, y si está muy metido en el personaje vos

también te metés adentro. Esto es muy personal, como pararse un ratito en la vida y ver qué pasa. Y el espectador necesita eso. Necesita ver, tener sensaciones. Por eso te digo que en el cine, después de *Matrix* no ha aparecido nada muy novedoso. Y no reniego del cine porque a mí me encanta, pero el teatro es otra cosa.

Por eso antes de ir a Chile estaba frustrado, cansado, porque no me daba placer dentro de mi cansancio el hecho de que no podamos salir de acá y que en los Festivales Provinciales no te elijan porque es todo político. En cambio, vos salís a otros lados y te abris la cabeza y querés más y ahí empiezan a producirse nuevas expectativas. Esas cosas abren la mente como para que uno pueda seguir. Y, la vida del artista es difícil, inclusive porque no se tienen los tiempos para llevar adelante una familia común. Para nosotros esto no es un *hobby* como nos dicen, es parte de nuestras vidas. Mariel está incluida en eso.

Yo, una vez me largué a llorar y me dije: “Quiero estar en mi casa”. Porque para el que va a ver, esto parece fácil, pero uno tiene que responderle al público porque él no tiene la culpa de nada de lo que pasa en el escenario. Al público no se le puede explicar que uno está enfermo. El espectáculo es así. Ahí te das cuenta de lo que es el verdadero artista. Yo quiero llegar ahí. Tengo que armar las condiciones de producción para que esto funcione.

Lo de Chile fue un Festival Internacional. Lo de Colombia es otra cosa. Es un Festival popular. Desde Bogotá, la policía nos llevará a un barrio y la experiencia será otra. Con esta obra ya fuimos a Bolivia, Jujuy, Mendoza y Chile. En Bolivia estuvimos en varios lugares. Ahí fuimos a la Escuela Nacional del Teatro que está ubicada en un barrio humilde pero tiene un escenario inmenso, una sala para ochocientas personas. Cualquiera quisiera estar ahí.

Y acá en Neuquén, hemos tenido varias experiencias. Por ejemplo con la gente de la UFLO, la escuela de psicología, hicimos un trabajo en conjunto. Ellos nos tomaron como un taller para los estudiantes y ahí también nos dimos cuenta de lo que hacemos, que para nosotros es cotidiano pero para los otros es extraordinario, esto de poder conectarse con el cuerpo y no solamente con la palabra. Fue una gran experiencia. O con esa alumna de la carrera de letras, que miraba los ensayos. Ella nos iba comentando sobre lo que veía.

En Colombia voy a dar talleres: los entrenamientos de Escénica (...), para gente que los quiera tomar, para los actores que vienen de otros

lados. Y en octubre estamos proyectando el estreno de *La danza de Terpsícore*. Y para el año próximo, las otras dos: *Llamo por un turno* y *4.0 humanidad*.

Ahora estamos armando una página en *Internet* para ayudarnos a presentarnos en otros lados. Y toda esta experiencia de trabajo y sacrificio nos va a servir en el futuro. El movilizarse no fue gratuito, porque también llegó lo de decir: “Odio el teatro. ¡No quiero hacer más teatro!” Y esto es lo que Víctor nos remarcaba: “Crisis y cambio”. Pero, bueno, esas experiencias son impagables.

NOTAS

¹ Entrevista realizada el 26 de julio de 2013: tiempo de grabación 3 hs. Los datos entre paréntesis y corchetes así como las notas al pie fueron agregados por la entrevistadora, M. Garrido.

² Más datos sobre el director, en León, N. (2013). “Entrevista a Carlos Barro”, en Garrido, M. (Dir.). *Actas de las IV Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén. (En homenaje a Hugo L. Saccoccia y Emilia Valeri)*. Neuquén: Educo, p. 403 a 414. También en Garrido, M. (2013). “Entre la literalidad y la teatralidad. Escénica TeaDanz Experimental”, en *op. cit.*, p. 415-438. Más datos de su CV en <https://docs.google.com/document/d/1kt2FVUpWPbXBQK1cd4QJ3gNsTnkP9hnnVPF42L-90hU/edit?pli=1>.

³ El grupo, fundado y dirigido por Carlos Barro, fue creado en el 2006 con la supervisión de V. Mayol.

⁴ “La teatralidad fragmentada”. Curso auspiciado por la Dirección Provincial de Cultura, el Instituto Nacional del Teatro y TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados).

⁵ Actualmente, La Conrado Centro Cultural, Yrigoyen 138, Neuquén capital.

⁶ La ciudad está ubicada a 109 km de la capital de Neuquén.

⁷ Diario *Río Negro*, 18/06/2002.

⁸ “En abril del 2003, el director Víctor Mayol criticó públicamente las manifestaciones postmodernas en circulación en el país y propuso la formación de un grupo intensamente entrenado, nivelado y con una sólida investigación teórica y práctica al que denomina Teatro del Histrión, en memoria de todos los mimos que recorrieron la historia del teatro desde la remota antigüedad. Forma este grupo con Carlos Barro, Ricardo Bruce, Mariana Elder, Itatí Figueroa, Laura Sarmiento, Marcelo Willhuber, Diego Álvarez, Raúl Castro, Rómulo Eggle, Ariel Forestier, Andrea Jara y Verónica Moyano, entre otros”. (Calafati, Osvaldo, 2011. *Historia del teatro de Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 206)

⁹ *El espíritu de la fiera* (adaptación de V. Mayol a partir de *Despertar de primavera* de Frank Wedekind).

¹⁰ Versión libre de V. Mayol sobre *El proceso* y otros textos de Franz Kafka.

¹¹ Es una reescritura de *Memorias de un largo adiós* de Jorge Otegui. Actuación: Ana Alonso, Raúl Braga, Analía Calvo, Pablo Di Lorenzo, Alejandra Kasjan, Mariel Suárez, Irma Tomaszczik. Cantante: Vanina Pérez. Vestuario: Jazmin Mer. Diseño de espacio: Carlos Barro. Música original: Néstor León. Fotografía: Emiliano Ortiz. Producción ejecutiva: Osvaldo Almendra. Dirección: Carlos Barro.

¹² Estaba ubicado en Juan B. Justo 150. Fue un Complejo Cultural, creado y dirigido por V. Mayol junto a Rosario Oxagaray.

¹³ *Factum, acto dramático*, obra elegida en el Selectivo Provincial de Teatro, presentada en la Sala Ámbito Histrión, junto a *Espiedo* de Violeta Britos y Ariel Barreto. Resultó ganadora en el Festival Patagónico de Teatro (Santa Cruz), por lo que participó en XXIII la Fiesta Nacional de Teatro (Formosa, 2008), con “mención especial” al ámbito sonoro del espectáculo. También se presentó en el Centro Cultural Paraguayo-Japonés de Asunción (Paraguay) con motivo de la

Primera Semana de Teatro Argentino. Autoría: V. Mayol. Más datos en “*Factum* viaja al Festival Nacional de Teatro”. (Diario *Río Negro*, 04/07/2007 y 02/05/2008)

¹⁴ Con la dirección de Carlos Barro actúan Pablo Di Lorenzo, Mariel Suárez, Guadalupe Lazaroni y Alejandra Kasjan. Las bailarinas son Yamile Marín y Laura Lagos. (Diario *La Mañana Neuquén*, 15/03/2008)

¹⁵ V. Mayol llegó a Neuquén, contratado por el Teatro del Bajo.

¹⁶ Se refiere a *Acassuso*, autoría y dirección de Rafael Spregelburd. Más datos en <http://www.cartelerteatroff.com.ar/verFicha.asp?id=2891>.

¹⁷ La sala fue inaugurada en abril de 2007, en calle Chubut 240 de la ciudad de Neuquén. Fue creada y dirigida por Víctor Mayol, hasta su muerte. La sala *Ámbito* Histrión continúa funcionando, dirigida por integrantes del Teatro del Histrión.

¹⁸ Fue estrenada en Teatro Comuna Baires. Ternada para el Premio María Guerrero. Obtuvo el Premio Pepino 88, a la mejor dirección del bienio 87-88, otorgado por la Secretaría de Cultura de la Nación.

¹⁹ C. Barro formó parte de la creación colectiva *Lluvia de esperanza* con la dirección del Grupo Contravientos de Cutral Có (2004). Co-autor de *La caída del Imperio del Sol* (2005), junto con Graciela Molina y Salvador Villagra, puesta en escena con su dirección por el Grupo Contravientos. Más datos en Reyes, M. (2011), en Garrido, M. (Dir.). *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia. Cutral Có y Plaza Huincul (1934-2010)*. Neuquén: Educo, p. 31-32.

INVENTARIO DE IMÁGENES

Entrevista a Anahí Acosta¹

*“Yo tengo alguno de sus guiones de luz y de sonido.
Nunca en mi vida volví a ver uno igual”.*
(Acosta, 2013)

Anahí Acosta, bailarina, actriz, profesora de teatro, actual Directora del Departamento de Arte Dramático de la Escuela Superior de Bellas Artes.

Su memoria danza en homenaje a Víctor Mayol:

Sí. Trabajé mucho con Víctor...

Yo estaba cursando en la Escuela Superior de Bellas Artes [ESBA]. Había empezado el primer año (*Aclara que fue a inicios de la década del '90.*). Todo esto, niña virgen del teatro. No había tenido muchas experiencias de talleres. Cursé el primer año. Sobreviví. (*Ríe.*) En ese entonces eran dos cursos de sesenta personas y había un turno tarde, de teatro, aunque vos no lo creas. De todos esos, después, al finalizar, de actores egresamos tres: entre ellos Oscar Sarhan y yo.

Ya en segundo año empecé a buscar cosas para hacer fuera de la escuela. Empecé en un taller de Víctor, que era el de Teatro-Estudio², que estaba en ese entonces en el Simón Bolívar [J. B. Justo 463]³. Él hacía poco que había llegado. Yo todavía no había tenido a su esposa, Rosario Oxagaray, de profesora en la Escuela. Fue un taller de medio año. Todo ese primer acercamiento sobre el entrenamiento me gustó. Entonces seguí. Además había sido él, súper disciplinado, ordenado con su modo de dar las clases, con el respeto de la disciplina y la ética del actor. No te iba a regalar ningún elogio, pero se trabajaba mucho.

Después del Simón Bolívar me parece que empezaron a construir el Espacio de las Artes [J. B. Justo 150], si pasaron a una sala intermedia no lo recuerdo. Allí el teatro se llamó Teatro del Espacio y dentro de eso, que era de Víctor y Rosario, estaba funcionando el taller Teatro-Estudio de Víctor. Ahí conozco a Gregorio Gallinal, Silvina Milone, Jorge Otegui, Cristina Furlani, Martín Barba, José Garriga, Claudia Ferreyra, Graciela Fernández, Isabel Vaca Narvaja. Trabajamos con él en una investigación sobre desgaste de imágenes en pos de un espectáculo de creación colectiva que él dirigía. Entonces, con su método del desgaste de imágenes

empezamos a trabajar sobre temas, sobre personajes. Fue una creación interesante. *Inventario* se llamó. Fue en 1995⁴.

Durante el '93, '94 y '95 hice talleres con él. A la vez que hacía todo esto, me formaba afuera con Patricia Stokoe⁵ y con Violeta Britos⁶. Violeta fue la persona con la que más trabajé. Fueron como siete años.

En cuanto a esto del desgaste de imágenes como metodología de Víctor, tal vez él le haya dado otro nombre. A mí me resulta más gráfico llamarlo así porque él decía que era como las capas de la cebolla, y que uno trabajaba sobre una imagen que iba desgastándose desde lo más común. Por ejemplo si imagino “casa” -está conectado a lo simbólico, también- la primera casa que se me ocurre sería la más común que tengo para ofrecerte como descripción de casa. Pero si sigo investigando empiezo a encontrar casas más creativas. Mientras más voy hacia el fondo, más creativo es esto. Me encuentro con cosas inesperadas. Me doy la posibilidad de construir. Salgo del terreno de lo conocido. Puedo trascender el límite. Y también este concepto, hablando del cuerpo, tiene que ver con Jerzy Grotowski y Eugenio Barba.

Hay dos conceptos que a mí me gustan y que tienen que ver un poco con esto. Uno de esos es el del “actor turista”. El “actor turista” es el que hace un hallazgo, se deslumbra y sigue para otro lugar, y vuelve a encontrar otro hallazgo y vuelve a deslumbrarse; pero no es capaz de profundizar, de quedarse en un sitio e ir cada vez más a fondo para encontrar la raíz, para que su trabajo sea firme, para que sea creativo. En cambio, el otro concepto es el del actor que profundiza, que trabaja sobre sí mismo, el que va hacia adentro.

Eso estaba bueno, porque ibas buscando y trabajabas horas y horas. Víctor tenía ese concepto de sacar las capas de la cebolla. Entonces elegías un tema para trabajar. En mi caso, en *Inventario*, yo trabajaba sobre la mujer (1995). Y empecé a investigar. Cuando él veía que había alguna imagen que estaba buena para él, venía y te decía: “Seguí sobre esto”. Entonces uno iba hacia adentro, con eso. Todo fue ya en el Espacio de las Artes.

Para mí, todo esto fue excelente, fue bárbaro porque era una de las primeras cosas que estaba haciendo en Neuquén, en aquella época, entre el '93 y el '95. Habíamos hecho unas muestras pero yo era muy nueva. *Inventario* tenía escenas en que estábamos solos. Cada uno con un soliloquio, como le decía él, que viene a ser como un monólogo. Y después, las escenas colectivas que las creaba Víctor. *Inventario* es un inventario de

las cosas más importantes que cada uno tenía para decir. Entonces, yo trabajaba sobre la mujer. Otros, sobre los desaparecidos. Otro, sobre la familia y el peso de la historia familiar. Estaba todo completo: personajes, vestuario, puesta en escena. Y él fue articulando todos nuestros soliloquios de modo que conformaron el espectáculo en sí y, además, los combinaba con las escenas colectivas.

En cuanto al texto, algunos los sacaban de otros lados. Al mío lo hice yo. Era una escena sobre la mujer que estaba muy vestida, con sombrero y cartera. Y empezaba a correr, a correr y a correr alrededor de la luz que marcaba el PC en el piso. El texto era el tema de la mujer. Una mujer “debe hacer esto...”. “Una mujer debe..., debe..., debe...”. Y así me iba sacando la ropa en el círculo. En ese entonces, me sacaba la ropa hasta que quedaba en ropa interior y representaba un orgasmo en el piso. Entonces aparecían los censuradores, que es una imagen recurrente en Víctor. Los censuradores: el traje gris, los lentes oscuros, sombrero. Ellos me levantaban y me llevaban: “¡El sexo está prohibido! ¡Disfrutar está prohibido!” Esa fue la primera vez que me vinieron a ver mis papás y mi hermano. (Ríe.) ¡Con esa escena! Así que quedaron atragantados. (Ríe.) Pobres, no se lo esperaban.

En esa obra también había una escena de los inmigrantes que llegaban al país a pedir trabajo. Otra, de niños huérfanos, con hambre, que comían cosas que no existían y decían: “¡Qué rico, qué rico!” Tengo fotografías también de eso.

Sí, *Inventario* fue una linda experiencia. Después de eso fui asistente de Víctor, asistente de dirección. Fue un desafío importante, en primer lugar, porque él estaba dirigiendo *Compañero del alma*, sobre la vida de Miguel Hernández (1995). Y había muchos actores, con mucha trayectoria en Neuquén, como Alicia Fernández Rego, Dardo Sánchez, César Altomaro, Gustavo Viale, Claudia Cogliatti, Claudio Zaquieres, Marcelo Belardinelli, Carina López, Omar Marticorena, Adriana Tannous y Graciela Fernández⁷.

Fue un desafío porque yo era una niñita de veintidós años. Aprendí muchísimo trabajando ahí. Y trabajaba también en la sala. Entonces yo abría la puerta, vendía las entradas, limpiaba el escenario... Hacía de todo un poco. Ganaba dos pesos con cincuenta pero bueno..., veía pasar los elencos de Buenos Aires y de la zona. Aprendí muchísimo. Aprendí mucho con él.

Después de toda esa experiencia con *Compañero del alma*, también lo he asistido en otras obras hasta que llegó un momento en que empezó a hacerse como un quiebre porque yo estaba trabajando intensamente con la danza. Había como un abismo ahí porque Víctor decía que yo tenía que elegir, si quería hacer teatro o danza. Y yo -muy malvadamente- le dije que iba a hacer las dos cosas, mientras pudiera. Me parecía que él estaba mal. Esa fue una fractura. Nunca dejamos de tener afecto, el uno por el otro. Y hemos seguido, después, trabajando juntos. Pero, en ese entonces dejé de trabajar en su taller Teatro-Estudio. Y dejé de ser su empleada [En el Espacio de las Artes]. Porque ya no era posible. Porque si yo quería bailar en otro lugar, porque tenía una presentación, se me armaba un... Él quería la exclusividad. Dentro de los grupos de investigación, siempre quiso la exclusividad y con una dedicación no solo exclusiva sino intensa. “Si son cuatro horas de entrenamiento, son cuatro. Si hay que empezar a las 8 hs., a las 7.50 hs. vos tenés que estar acá. Y hasta las 12 hs. ni un minuto más ni uno menos” -decía. Y ha sido muy estricto con eso.

Después de toda esa experiencia, cuando ya no estuvo el Teatro del Espacio de las Artes, él quiso crear su propio grupo, que fue el Teatro del Histrión (2002). Después de un tiempo se encontró ese nombre porque al inicio no lo tenía. Siempre él decía que tenía que ser un nombre serio, de respeto por la tradición teatral. Entonces buscaron un nombre que resultó el “Histrión”.

Y él, junto con Osvaldo Calafati, se propuso crear un grupo. Hizo una convocatoria abierta. Y me llamó para que hiciera el entrenamiento de los chicos. Ese grupo empezó a entrenar en La Conrado Villegas [Yrigoyen 138, actualmente La Conrado Centro Cultural]. Osvaldo les daba la parte de historia del teatro, yo hacía los entrenamientos y Víctor hacía la puesta. Fueron muchos los integrantes. Hay una foto en el *Ámbito Histrión*. Tendrías que ir a chusmear las caras. Está la puerta de La Conrado en la foto del diario. Ahí está toda la gente que estuvo al inicio. Hay mucha gente⁸.

Estuve ahí un tiempo y después me retiré, por voluntad propia, porque yo lo hacía por pura generosidad pero Víctor tenía el concepto de que todos tenían que pagar para darle un sueldo a él y a mí -lo de Osvaldo no recuerdo. Y yo dije: “Bueno, si vamos a conformar un grupo, todos aportamos por igual (*Ríe.*), incluyendo al director”. Así que yo lo comprendía pero, como no estaba de acuerdo, no podía trabajar con él. En ese acto, me retiré. Pero siempre quedamos en buenos términos.

En cuanto al entrenamiento acordé con él para que, correspondiendo a su método, el entrenamiento esté bajo los lineamientos de lo que él pretendía con su grupo. Entonces era, en principio, un entrenamiento orientado a fortalecer la resistencia física, la musculatura, la elasticidad... Tenía mucho de la parte física. Y después, en otra etapa del entrenamiento, estaba la parte creativa, la investigación creativa de la imagen, y siempre apoyada en lo técnico. Entonces había mucha ejercitación para fortalecer lo físico y para fortalecer lo creativo, y a veces en conjunto, mezcladas. Incluso se hacía trotes, se hacía ejercicios de atención, de concentración. Y había un rol riguroso de ejercitación, en el inicio, lo que él llamaba “el desbloqueo”. Un recorrido articular del cuerpo, ejercitación de abdominales, fuerza de brazos. Un poco corresponde a lo que él había creado junto con Rosario Oxagaray. Yo mezclaba un poco mi aprendizaje con la música, que había aprendido con Violeta. Eso fue intenso, intenso, intenso. Yo trabajaba con ellos los sábados alrededor de tres horas. El grupo tenía más horas. Trabajaban mucho. Estuve aproximadamente un año. Luego me retiré. Él siguió trabajando.

Todo esto fue en el inicio del grupo, antes de su primera producción *El espíritu de la fiera* (2003)⁹. Asistí al estreno de ese espectáculo que fue en La Conrado. Después, ya lo he visto a él muy esporádicamente. Pero vi varias de sus obras, donde sigo reconociendo las señales, los signos, las imágenes que elige como lenguaje propio. En todas sus obras aparecen, por ejemplo, los censuradores, también, el cuerpo desnudo. Otra cosa es el sinfín. El sinfín en el texto, que no termina nunca, siempre vuelve a empezar. En esto tendrías que investigar a Alejandro Finzi porque Víctor puso, en Buenos Aires, *Molino rojo* (1988). A ver qué estética tenía en ese entonces.

Pero esas imágenes han sido recurrentes. Y también la valoración de la luz. Víctor es un excelente puestista. Yo tengo alguno de sus guiones de luz y de sonido. Nunca en mi vida volví a ver uno igual. Bueno, era un amante de la gelatina color caramelo, para la luz. También amante de los espacios recortados, íntimos. ¡Era excelente! La luz era un lenguaje más. Él no alumbraba. Si vos le decías: “Alumbrame acá”, te tiraba algo por la cabeza. Él trabajaba sobre la puesta con una dramaturgia compleja. Te hablo de bandejas de veinticuatro canales.

Un operador que trabajó mucho tiempo con él -no sé ahora dónde estará- fue José Retamal. Trabajamos juntos con él, mucho tiempo, en la

técnica para Víctor. Él asistía a los ensayos. Mirá, Víctor te llamaba a ensayos para la puesta de luces. Entonces vos estabas cambiado ahí, callado, mudo, solamente para poner luces. Y el técnico se subía y le ponía la luz. El actor se paraba donde tenía que estar, se movía según las indicaciones de Víctor. Y en eso podías estar cuatro o cinco horas. Entonces el técnico subía y bajaba, subía y bajaba, subía y bajaba la escalera. Y Víctor decía: “Un poquito más acá o más allá”. (*Ríe.*) Era muy obsesivo. He aprendido muchas cosas con él. El aprendizaje fue intenso, porque fue muy intenso el trabajo con Víctor.

Para mí Víctor fue fundamental. Yo creo que no sería la que soy si no hubiera pasado por esa experiencia. Siento que me aportó una mirada desde afuera, porque Víctor -la verdad- era impecable. Me aportó una mirada que tiene que ver con la puesta, con las luces, con el cuerpo, y con todo en su conjunto. Me aportó también la disciplina. Yo creo que la disciplina, si bien uno la puede traer, la practiqué con él. Era una persona con la que te sentabas a conversar y te contaba anécdotas de su vida relacionada al teatro. Y todo eso se va aprendiendo. Entonces hoy por hoy creo que soy una mezcla, una mixtura de los maestros y maestras que he tenido. Y creo que me queda mucho por aprender para ver cuáles son mis pilares fuertes, pero el trabajo con Víctor ha sido importante.

Mirá, Violeta decía que yo era, como actriz, buena bailarina, y como bailarina, buena actriz. Entonces, los dos lenguajes se me mezclaron de tal forma que no los puedo separar. En aquella época estaba muy peleada la danza con el teatro. Entonces, si eras bailarina no podías ser actriz porque se suponía que llevabas tendencias, por ejemplo en las puntas de los pies, en las manos o en los movimientos que te quedaban pegados como bailarina. Entonces, todo lo que hicieras en el teatro iba a estar afectado por eso; no podías salir de la forma física. Lo cual no es cierto. Hoy en día, las últimas tendencias de trabajo, de investigación del actor en la escena, están centradas en el cuerpo. Y están centradas en la pelvis además, como zona del cuerpo generadora de la energía animal del cuerpo plantado en la escena, como motor del movimiento. Eso es interesante. Hace poco cursé *Suzuki* y *Viewpoints*, en Buenos Aires, con un profesor colombiano, en el CELCIT [Ernesto José Martínez Correa.]. El *Suzuki* es una disciplina oriental y se mezcla con el *Viewoints* que es una técnica de improvisación con unas reglas precisas. Y... genial. ¿De dónde arranca el movimiento? Y... de la pelvis. También el *Contact Improvisación* es otra disciplina que tiene pelvis, piso, el vínculo con el otro. Y Nuevas

Tendencias, como la de Débora Astrosky que trabajó años en la escuela de Raúl Serrano. Con ella descubrí que esto que nosotros llamamos “estructura dramática” es algo que Serrano ya no usa más. Porque Víctor tampoco trabajaba desde la estructura dramática. Pero por ejemplo en las Nuevas Tendencias -viejas ya aunque no están muy socializadas- pasa que yo, actor, desde la estructura dramática, tengo que accionar porque la acción, si es transformadora, me modifica interiormente y genera organicidad en un vínculo con otro. Esto de la “estructura dramática” no existe más. La acción es un elemento de la estructura dramática, por ejemplo, entonces la acción pone la energía fuera del yo. Entonces, ¿qué se sostiene ahora? Que el conflicto está dentro, que no está afuera, con el objeto o con el otro. Que yo no tengo un conflicto con vos. Yo tengo un conflicto conmigo misma que es lo que hace que el vínculo con vos termine en conflicto. ¿Por qué? Porque vos también tenés un conflicto con vos misma. Hay entonces una “contradicción interna” que es esta lucha en el ser humano, entre el animal y el deber ser. Entonces, el conflicto está dentro.

También existe un trabajo que se llama *Nuevas tesis sobre Stanislavski*, es el último de Serrano (2004). No está la bajada pedagógica de los ejercicios pero está explicado. El “preconflicto” ¿qué sería? Antes de salir a escena el actor ya está preparado y construye sus circunstancias dadas a partir de él y de lo que conoce, no a partir del otro. Pero si yo estuviera trabajando desde una “estructura dramática” voy a pensar que tengo que hacer una acción, que tengo que vincularme con el otro, “que tengo que”, en cambio, en las *Nuevas tesis (...)*, se sitúa dentro de la propia persona. Es muy difícil para nosotros porque estamos tan acostumbrados a la “estructura dramática” que es difícil comprender esto nuevo, o viejo -como ya dije- porque el mismo Serrano hace como diez años que no aplica esto de la “estructura dramática”. Él trabaja desde otro lado.

Esto del conflicto interno sería como la contradicción entre la energía animal, que se sitúa físicamente en la pelvis, y el deber ser, que está en la mente, en la cabeza. Entonces, esta lucha interna ya te sitúa en un estado especial, corporal, de conflicto con vos mismo. Bueno, desde el entrenamiento ¿qué se puede hacer? Activar la zona baja, desde la pelvis. Porque nosotros como adultos ¿qué tenemos activado?, la cabeza. Estamos llenos del deber ser y de justificaciones mentales. Y el animal es lo que está dormido. No ocurre en los niños, que es al revés. Entonces, el animal

es el que hay que despertar. Para eso se sensibiliza la zona baja y después, se hace un trabajo de improvisaciones. Esto lo aprendí con Débora Astrosky que incluso la he traído a Neuquén a hacer cursos, a dar seminarios. Ella da clases en el CELCIT, sobre pedagogía teatral. Trabaja sobre la pedagogía y la metodología teatral. Ya no está más con Raúl Serrano, pero trabaja desde ahí.

Desde el lado de Víctor podríamos hablar de imágenes, en cambio, desde esta tendencia, no. Pero ¿qué objetivo tiene? Conseguir la organicidad, como todo método de actuación que persigue la organicidad en la escena. En este caso se descubre que se genera una mejor organicidad cuando se activa y entra en equilibrio, la cabeza con la parte animal.

Víctor no trabajaba las acciones físicas. Él trabajaba desde la imagen, desde la imagen descubierta a partir del hacer con el cuerpo. No era una acción física. Era el movimiento como generador de imágenes, y búsqueda, búsqueda, búsqueda... con elementos o sin elementos, delimitando una forma, un círculo en el piso desde donde uno se limita a un espacio personal que investiga.

Y a mí, en el tiempo, se me van conectando estas cosas porque uno hace búsquedas internas. Si bien Víctor no hablaba de “motor”, ni de “contradicción”, sin embargo estaba trabajando sobre lo que estaba pasando dentro del actor como sujeto. Después todo esto -que además pertenece a una línea de investigación que ni siquiera es la de Víctor, es la de Serrano- va resultando. Por eso te digo que en algún punto, todas estas tendencias se juntan porque siempre pasan por el cuerpo.

Lo de Violeta era muy distinto. Violeta trabajaba la danza como lenguaje que cualquiera podía bailar, como también decía Patricia Stokoe, que cualquiera podía hacer su propia danza, que conectaba lo emocional a la danza. Ya no recuerdo ni dónde lo leí pero decía que a veces la emoción provoca una postura corporal en uno. Si estoy triste, entonces me cierro y tengo una postura característica, entonces, ¿por qué no razonar al revés?, ¿por qué el movimiento no va a generar emocionalmente un estado, o invocar emocionalmente un estado? Por eso Violeta ha trabajado mucho sobre el cuerpo para modificar determinadas conductas, determinados temas de la vida, desde la danza, y siempre ligada al placer, al placer de bailar.

Violeta y Víctor son distintos. Analizándolos con el tiempo, para mí han sido invalorable. ¿Qué tenían en común? Tenían en común ese espacio

de libertad para explorar. Violeta te daba una consigna y vos explorabas hasta cansarte. Y Víctor, también. Entonces, en esos lugares del explorar empezás a encontrar un montón de puertas, de ventanas hacia lo creativo.

Por ejemplo, con Violeta yo advierto como dos ramas, porque dentro de sus estudiantes he sido también un caso particular. Porque, en general, tenía alumnas que no iban por el deseo de ser artistas, es decir, a pulirse como artistas. Más bien iban porque era un espacio de disfrute, de trabajo que les repercutía en la vida, positivamente, porque les mejoraba la calidad de vida. Pero en mi caso, no era ese el interés. Yo ya estaba estudiando cuando empecé con Violeta. Entonces, mi perfil era más de artista.

Hoy en día, estoy trabajando con sus alumnas y las quiero animar a que descubran que saben cómo hacer. ¿Por qué? Porque Violeta trabajaba más en la imitación de sus movimientos. Si bien cada uno trabajaba en lo suyo, siempre tenía como referencia a la maestra que se movía así, y uno copiaba. Entonces, era esa educación que se transforma en modelo mesiánico de conducción donde uno es como el maestro o parecido. Y no está mal pero ¿qué diría la pedagogía hoy en día? Que cada uno tiene que poder hacer uso de las herramientas hasta no depender del maestro. Porque el maestro después no está más y uno no sabe hacia dónde moverse.

Por eso digo, en el caso de mis compañeras, que ellas iban para disfrutar. En mi caso, advertí esta cuestión de que me gustaba darme cuenta de que hacía falta tener herramientas. Entonces en esta etapa estoy trabajando con ellas, que me insistieron mucho. Yo no quería dar clases ni siento que tengo que dar clases de “danza emotiva” como la llamaba Violeta. Yo les digo:

Yo las voy a coordinar. No les voy a dar clases. Las voy a ayudar a practicar técnicas para que ustedes puedan animarse a sacar afuera lo que tienen.

Porque casi todas han estado el mismo tiempo que he estado yo, pero siempre bajo el ala de la maestra. Y esto está dando sus resultados porque de a poco ellas van teniendo más seguridad y se van lanzando. Y me gusta esa experiencia aunque me rehusé mucho tiempo. Digo: “No tengo la autorización del más allá”. (*Rie.*)

Entonces, ese es otro trabajo que estoy haciendo en los últimos años donde voy tratando de descubrir dónde y cómo quiero trabajar. Elijo

espacios no convencionales. Pretendo trabajar en *performance* después de que termine con *Mujer en redes* (2013)¹⁰. Elijo trabajar como pilar fundamental el cuerpo, el actor; no me interesa la escenografía. Elijo componer la música y la luz como un lenguaje importante. Pero siento que no puedo abarcar todo a la vez. Por eso voy recurriendo a gente, voy formando un equipo con gente que colabora conmigo. Por ejemplo, Carlos Tendler, desde la música. Inés Hidalgo, desde la luz. Incluso ella, que ha estudiado con Alicia Fernández Rego mucho tiempo, les da una mano a las chicas si ve que el texto está flojo. Y así se va formando un equipo de gente a la que uno sabe que puede recurrir. También están Fernanda Marino y Alicia Cruz. Y es mi asistente, Luján Urreaga.

En cuanto a mis propuestas de dirección, así como importantes, la anterior fue *Moscas* (2010)¹¹ y de esa hice también la dramaturgia. Me gusta la dramaturgia. También estudié en el CELCIT sobre dramaturgia y lo seguiré haciendo. A veces escribo a partir de la escena; otras, no. A veces mezclo. Pero me gusta la dramaturgia, mucho, mucho, mucho.

Moscas fue una buenísima experiencia. Fue estrenada en La Conrado Centro Cultural. Ahora quiero reponer esa obra pero en un espacio no convencional. Inclusive, pasarla de la Sala I de La Conrado a la Sala II, porque pienso que mejoraría la obra. Fue buena experiencia, pero igual, me estoy dedicando al área de la dirección, aunque me siento limitada por mis tiempos personales, por mis dos niños -son chiquititos (de once y cinco años). Por eso elijo roles que están por fuera de la actuación. Porque siento en realidad que siempre busco la manera de llegar al arte tratando de que no sea un costo que tenga un saldo negativo para mí. Pero en realidad cuesta muchísimo. Y no solo me pasa a mí como mujer, le pasa también al papá de los nenes con su trabajo en el petróleo.

En mi caso, la escuela [ESBA] y el teatro son mi modo de vida. Es decir, el trabajo en la escuela es el que me da de comer. El trabajo que hago fuera de la escuela, que es mi producción personal, no me da de comer. Cuando hago teatro no pienso que voy a tener un sueldo, porque me ha pasado lo de dar función como actriz y luego llegar a mi casa y pagar esa plata a la niñera, y se me cae el mundo.

Para mí la escuela y mi producción son cosas distintas. Porque en el escuela doy clases. Mi política frente a los alumnos es que soy su docente, entonces no produzco como directora sino que estoy coordinando un proceso que ellos llevan a cabo. Si es para producir, es otro el espacio. Y eso me da una relajación, la tranquilidad de saber que en este espacio

soy docente y en este otro, estoy creando. El peligro es cuando uno está en el aula y se cree que es un director y no un docente, porque entonces no estás ayudando a otro a crecer.

Un docente puede ser un director. Un director puede ser un docente. Pero no las dos cosas juntas. Cuando hablamos de un docente estamos hablando de un encuadre que tiene que ver con una institución donde un docente tiene una cátedra. Por ejemplo yo tengo Entrenamiento. Acompaño a un grupo en un proceso de crecimiento en un aprendizaje de técnicas, es decir, a un grupo con una fecha de vencimiento, pero estoy en un rol de coordinador. El director, en cambio, lleva a cabo una propuesta personal, un proyecto. El director pone un proyecto que tiene su mirada. Elige los actores. Lleva a cabo un proyecto que es integral, que no tiene que ver con que el estudiante tiene que aprender qué es nivel bajo, medio o alto, o qué es el equilibrio. Entonces para mí, son dos cosas distintas. Para mí se equivoca el docente que pretende con sus alumnos hacer una dirección dentro del aula. Si quiere hacer una dirección, el contexto es otro. Pero dentro de la escuela hay espacios para las propias producciones. Hay un lugar que se llama Laboratorio, donde los alumnos van con sus propuestas y en esos espacios están las profesoras Alicia Cruz y Lara Acosta, que los ayudan. Se aprobó el Elenco en la escuela. Ese es el espacio del director, no es el aula.

Por primera vez en la vida estoy lúcida en esto. Cuando cursé pedagogía teatral con Débora Astrosky se me clarificó. Claro -me dije- es verdad. Y me gusta entonces estos arranques donde el rol del director es otro, donde uno aplica su propio delirio, su propio modo de creer en el arte. Yo no puedo decirle al chico en el aula que voy a trabajar sobre el método de Patricia Stokoe o Raúl Serrano, y luego hacer mi propia interpretación libre. Tengo que tratar de ser lo más prolijo como vos si explicaras las células del cuento de Vladimir Propp [*Morfología del cuento*]. Yo, si tengo que dar Patricia Stokoe, voy a dar Patricia Stokoe. Y está bien, porque no voy a ser la todo poderosa que hace todo: dar clases y dirigir.

Hay muchas cátedras de producción: las de Montaje, Puesta en Escena, Actuación, por ejemplo. Porque en estos casos la diferencia es la siguiente. El trabajo que se muestra no lo hace el docente, lo hace el estudiante. Es un montaje del propio estudiante, como resultante de todo lo que ha aprendido. Personalmente no acuerdo con que el docente dirija el trabajo del estudiante. O sos docente o sos director. Si sos director,

estás poniendo tu mirada ahí. Si sos docente estás permitiendo que el estudiante ponga su mirada teatral ahí y te permita ver si aprendió.

Y hay mucha producción en la escuela, aunque no todos trabajan así. Que el que va a tomar una clase, de pronto sienta que de a poco pueda ser autónomo con su creatividad y no que necesita que alguien le esté diciendo lo que tiene que hacer. Que pueda ser libre con su técnica. Que la pueda usar para crear. Para que, si el docente no está mañana porque se terminó la cátedra, tenga curiosidad para aprender, que siga, que siga, que siga. Me encanta esa gente que después puede volar sola...

Bueno, Violeta Britos, Víctor Mayol, Débora Astrosky, Patricia Stokoe... Y un poco lo mío, yo creo, que ha sido “de cabeza dura”. No creo que yo tenga talento de ningún tipo. Lo que creo es que soy una trabajadora. Soy perseverante. Si algo no me sale, trabajo, trabajo, trabajo, pero no me creo la talentosa que hace así y sale magia. Siento que es la resultante de un montón de trabajo puesto detrás.

Y sí, siempre me he dado como espacios, no sé si de libertad pero sí, de reflexión ante lo que me pasaba. Por eso frente a aquella propuesta de Mayol: “Elegí entre teatro o danza”, yo, tal vez, me hubiera dejado asustar, sin embargo, no pude y no puedo prescindir de ninguna de las dos cosas hoy. Entonces me parecen que los espacios de libertad han sido estos, de poder pensar. Y además, que la gente que me lo está proponiendo se lo bancara. (*Ríe.*) Y diga: “¡Bueno, va a pensar! (*Ríe.*) Mirá, encima, elige”. Y a la vez, esta característica de trabajar, para mí, ha sido un espacio de libertad, de mucha libertad. Aunque muchas veces siento que no tengo el mismo empuje que tenía cuando era más joven, de trabajar, trabajar, trabajar... Y en ese momento, no me daba cuenta pero estaba aprendiendo tantas cosas.

Con Violeta hemos montado un montón de espectáculos a fuerza de tracción a sangre. Teníamos períodos de trabajar solas, coreografías, y otros períodos, grupales. Hay una coreografía que ganó una medalla de oro en Córdoba, en un Certamen Internacional. Se llamaba *Al pie de la penumbra* (2000). Esa surgió de una idea mía. Era una obra llena de bailarinas con lentejuelas. Esa biografía que empezó siendo sola, terminó siendo parte de un espectáculo. Estaba a cargo de un grupo que se llamaba Corazones Subterráneos. El primer espectáculo se llamó *Corazones subterráneos*, fue en el Espacio de las Artes (1998). El segundo también en ese lugar, *Contradicciones del alma*, con el mismo grupo (1999). Lo integraban Ana Zitti, María Tenue, Lidia Pérez, Rodrigo Chavero y la misma

Violeta que también bailaba en sus espectáculos. Trabajamos muchas cosas, también video arte, sobre todo *performance* en la calle, en el hospital, en todas partes. Mucho *performance*.

Y todo esto paralelamente a lo de Mayol. Y siempre yo en el teatro involucraba el movimiento con danza. Por ejemplo, con “Goyo” [Gregorio Gallinal] hemos tenido escenas buenísimas de danza. Y con Violeta, en *Al pie de la penumbra*, incorporamos textos. Un texto de Irma Cuña que empieza precisamente con “Al pie de la penumbra...”¹². Fue así, primero hicimos la coreografía. Después apareció el texto. Y de ahí sacamos el título del espectáculo. Irma lo vio. Tengo un libro de ella donde me escribió: “Gracias por interpretar mis sueños”. En los espectáculos de Violeta, siempre el texto teatral es texto poético.

También hicimos una coreografía sobre Teresa Rodríguez¹³, allá lejos y hace tiempo, cuando recién había ocurrido el hecho (1997). Me parece que eso estuvo en el espectáculo *Contradicciones del alma*. Estaban las gomas, los bollos del diario, el tiro... Yo hice la Teresa en ese entonces. Y sobre esa coreografía ¿qué pasó? Pasó todo este tiempo y el año pasado vinieron unos chicos de La Plata, que estaban subsidiados por el INCAA [Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales]. Estaban tomando hechos puntuales de la Argentina y haciendo investigaciones para un *filme*, para pasar por la TV. Uno de los casos era el de Teresa Rodríguez. Vinieron a las instalaciones de la escuela, para buscar a chicos que quisieran colaborar, porque se hacía como un nexo entre una situación y otra. Entonces venía el nexo de los combatientes de Malvinas, que ellos traían de La Plata, y después, de Neuquén surgía la situación de Teresa donde una de las chicas que escuchó la charla del ex combatiente, sale de ahí a entrevistar a los padres de Teresa. Entonces yo les cuento mi experiencia de coreografía. Y me dicen: “¿No te animás a hacerlo de nuevo?” Y digo yo: “Ufff, es un viaje en el tiempo”... Porque, además, era de Violeta. Recordar cómo era. El cuerpo se acuerda siempre. La monté con gente que nada tenía que ver, en el anfiteatro, con todos los escombros. Fueron las hijas de Violeta, a mirar. Se hizo lo mejor que se pudo porque mucho tiempo había pasado. Después, a eso lo editarán ellos. Y... Son cosas que van atravesando el tiempo. Y siempre está el cuerpo, está el hecho dramático. En ese entonces yo bailaba. Ahora no, tenía la mirada desde afuera. Porque es muy difícil bailar y mirar.

Y sí, por ahora me estoy acercando más a la dirección. Porque tiene que ver con las circunstancias de la vida, porque si no,

prácticamente no podría. Es un sitio que me queda cómodo, que me produce mucho menos estrés que ser actriz o bailarina, por todo esto de los nervios, porque empezás a entrar así como en pánico cuando tenés que estrenar. En cambio, en el rol de directora, desde la mirada externa, no me pasa así, tanto. Porque el actor y el bailarín se exponen. En cambio, yo siento que lo difícil del rol del director es el proceso. Siento que el director trabaja antes porque una vez que la obra se estrena, ya pertenece al actor que es el dueño de la escena frente al público. El actor es el amo y señor de la escena. El director reina antes.

Y en ese proceso, aprendí a trabajar -y creo que tiene que ver con un aprendizaje desde Víctor- a partir de lo que el actor ofrece. Yo tengo una imagen, primero, pero la voy modificando en la medida en que voy trabajando con el actor, con la actriz. Lo que ellos van tirando me retroalimenta y vamos creciendo juntos. Entonces, aquella primera imagen se va modificando. Tengo un espacio para dejarlos aprender. No es una mirada rígida sobre un producto.

Mirá, como directora, y frente a Víctor, yo creo que acuerdo en todo. Y ¿en qué no acuerdo? Puede ser, a veces, en una cuestión que no pertenece al ámbito teatral pero que lo influye, y es en el carácter que tenía Mayol para dirigir sus grupos. Un carácter fulero. Tenía malos tratos, es cierto. Te podía pasar en un ensayo que, por un poco más, quedaras colgado ahí mismo, de una soga. Esto siempre estuvo presente. Porque se enojaba mucho, según como él estaba. No era bueno, ni pedagógico como para dar ninguna devolución en un ensayo. Yo recuerdo ensayos de *Inventario* o de *Ulf* [de Juan C. Gené].

Sí, cuando los estudiantes presentaron *Ulf*, Víctor hizo la dirección, no sus estudiantes. En la escuela se recuerda que en ese momento se priorizó a Víctor por su experiencia aunque no tenía una formación pedagógica. No tenía título. Y probablemente él se sentía mucho más cómodo haciendo sus propias puestas que dando clases para que el estudiante aprenda. Yo no me imagino a Víctor esperando que un estudiante haga una puesta. ¡Se desespera! En *Ulf* él usaba un baúl y salían los actores de ahí adentro. Fue un año antes de que yo egresara. Por eso vi *Ulf*. Yo estaba en tercero y la presentaron los de cuarto. Vivencí también el proceso de la obra. Se trataba de dos actores que trabajaban en un espacio vacío. Había un baúl. Ellos salían de ahí adentro con unas linternas. El estreno se hizo en el Espacio de las Artes. Mientras él y su señora trabajaron en la escuela, las puestas se hacían en el Espacio de las

Artes. La escuela estuvo mostrando sus trabajos allí, desde las cátedras de Actuación y Puesta en Escena. Esa sala era similar a la del *Ámbito Histrión* [Chubut 240], aunque un poquito más grande.

Cuando egresaron Javier Santanera y Graciela Fernández hicieron la puesta de *Ulf* con Víctor. Él daba esa cátedra. Y Graciela también estaba en otras producciones. En una de esas, recuerdo que Graciela entraba de una manera que a él no le gustaba, y volvía a entrar y entraba mal, y volvía a entrar y... Víctor la trató mal y ella se puso a llorar. Entonces ella en un momento le dijo: "Bueno, ahora esperá que termine de llorar y después sigo". Él esperó y luego siguieron, pero fue tanto el maltrato que ella empezó a negarse, se sintió mal.

Yo no acuerdo en ese modo. Me parece que, hoy, no elijo trabajar con nadie que me trate así. Por suerte a mí no me ha pasado con él, pero lo he visto hacia otros. Me parece que puedo crear en un clima más placentero. En eso no coincido. Me parece que su vida hubiera sido también mejor.

Pero respecto de todo lo demás, sí, hubo elementos útiles que después uno siempre los va sacando, los utiliza, son capital propio. Siempre pensé en el aporte de Víctor en la cuestión de la disciplina aprendida desde el actor. Era muy disciplinado. Se hablaba de sus montajes porque era un excelente puestista, se hablaba de su dirección. Yo creo que una parte importante de Víctor es que muchos artistas de Neuquén han sido dirigidos por él. Que a pesar de que no nació acá, se quedó acá, dirigió acá. Y ha hecho todo lo que pudo con la vida que tuvo. Y creo que para el grupo Teatro del Histrión, él ha sido fundamental. Y para Neuquén, sobre todo.

Pero hoy me cuesta encontrar referentes. Entonces, no me queda otra que transformarme en mi maestra. No creo que aún lo sea. Creo que estoy en una búsqueda de mi modo de trabajar, de definir cuál es mi estética. Siento que aprendo cosas, que voy buscando, por ejemplo, en el área de la dramaturgia hice una experiencia con Patricia Zangaro en el CELCIT, con Gracia Morales también. Ella es una excelente maestra de la dramaturgia. Y en la parte de pedagogía teatral, con Débora Astrosky porque es pedagoga pero también maestra de actores. Y voy encontrando cosas nuevas. Esto de Suzuki con Ernesto Martínez Correa que me enseñó cosas importantísimas; si él estuviera acá, yo seguiría estudiando con él. Entonces voy aprendiendo cosas que me alimentan, sobre las bases que ya están puestas de todos esos años atrás.

Me siento en la búsqueda de mi propio lenguaje, de cómo poder materializar eso en la escena. Siento que es difícil también en la Patagonia donde hay una aridez en todos los aspectos, y el ambiente teatral es muy particular en Neuquén. Capaz que en todos lados es así, pero siento que esta mirada del otro, en vez de acompañar y estimular la producción, es una mirada de crítica, de ver qué está mal hecho. Entonces cómo fomentás, cómo propiciás que suceda el hecho creativo si todo el tiempo le estás dando (*Golpea.*), le estás dando (*Golpea.*), le estás dando al que hace. Entonces, es un terreno árido para el hacer. Aun así estoy, sobre todo, en la búsqueda. Y llega un momento en que me digo: “Los de afuera son de palo”. (*Ríe.*) ¿Viste? Si no, te quedás en tu casa si te decís: “Sí. Hago todo mal”. Y entonces uno sigue pero no es solo el hecho de esta cuestión de género, de ser mujer. Es la sociedad. Es esta actitud con la que me paro frente a otro artista. Cómo estímulo su producción o la devasto. Acá, en Neuquén, siento que ahora no tengo referentes. Sí, realmente he saltado hacia afuera porque aquí no los encuentro. Soy una incansable buscadora. Siento que si por mí fuera, me iría a Buenos Aires a estudiar y volvería dentro de cuatro años, porque me apasiona aprender cosas y, a la vez, seguir produciendo.

Claro, creo también que uno va desarrollando una autonomía y una seguridad para crecer. Trabajar con Violeta era volar continuamente. El teatro, en cambio, es más estar con los pies sobre la tierra porque el teatro está en la escena, porque tiene un texto, porque tiene tantas cuestiones técnicas dentro de las cuales uno tiene que ser, además, orgánico. Y la danza era volar porque era el estilo de Violeta. A mí no me gusta mucho la cuestión de la técnica y me la aguanto -y no solo en el teatro- pero con Violeta era otro tipo de aprendizaje y si bien cuando ella hacía una coreografía uno se aprendía a la perfección el movimiento, llegaba un punto en que uno se sobreponía a la técnica y planeaba, navegaba, es como volar, y eso era lo mágico. Con Violeta, en todo sentido, uno sentía que el cuerpo, integralmente, se iba habilitando cada vez más al espacio. Depende, por supuesto, de la entrega que uno tiene para con el trabajo. Que no es para Violeta ni para el compañero, es para uno mismo. Que depende de la propia entrega.

Claro, es momento de volar y de construir. Me parece que estoy en ese momento, aprendiendo a volar, y no puedo percibirlo con claridad. Yo no soy muy consciente de mi currículum aunque son veinte años o más de veinte años de trayectoria. No soy consciente, ni tengo la cuenta de lo que

he hecho porque no me valoro en cuanto a eso. No siento que tenga trayectoria ni nada de eso. Será que soy de perfil bajo.

Sí, como que es momento de mirarse. Ahora que estoy de Jefa del Departamento de Arte Dramático de la ESBA, como que todavía no entiendo muy bien por qué estoy ahí pero uno va haciendo memoria y en la escuela ya quedamos los más viejitos. De los que quedamos, el único que se recibió antes que yo es Javier Santanera. Entonces me digo: “¡Claro! Yo no me recibí ayer”. Y es un desafío porque por ejemplo a Débora la traje desde ahí, a principios de año y ahora volverá en septiembre. Fue impresionante la respuesta. Hubo cuarenta personas cursando pedagogía teatral. Evidentemente esto se necesita pero fue difícil porque siempre institucionalmente es a contramarcha de todo. La Universidad nos dio el aval. Hicimos un convenio con TENEAS [Teatristas Neuquinos Asociados]. Ellos administran el dinero, cobran un porcentaje, otro porcentaje para la UNCo. TENEAS otorga los recibos porque después hay que rendir todo con detalles. Pero gracias a TENEAS pudo venir Débora porque la UNCo no ofrece mucho más apoyo que darnos su adhesión.

Me estaba acordando de que Débora Astrosky, cuando estudió en el IUNA, en Buenos Aires, lo tuvo de profesor a Víctor.

NOTAS

¹ Entrevista realizada el 15 de agosto de 2013, con 1.40 hs. de grabación. Los datos entre paréntesis y corchetes así como las notas al pie fueron agregados por la entrevistadora, M. Garrido.

² Teatro-Estudio fue creado en 1993 (c/ Rosario Oxagaray), a su regreso a Neuquén, después de unos años en Buenos Aires. Era un taller de formación, práctica e investigación teatral.

³ La Asociación Social y Cultural Simón Bolívar fue fundada en 1988.

⁴ Esta obra participó en la Fiesta Provincial del Teatro. Fue una creación colectiva con dramaturgia de Víctor Mayol. Actuación: Anahí Acosta, Martín Barba, Andy Bollman, Graciela Fernández, Claudia Ferreyra, Cristina Furlani, Gregorio Gallinal, José Garriga, Jorge Otegui y José Trujillo. Música original y banda sonora de Juan Namuncurá.

⁵ Bailarina y pedagoga argentina (Buenos Aires, 1919 - San Carlos de Bariloche, 1996). Considerada en Argentina, Latinoamérica y Europa, como la creadora de la Expresión Corporal-Danza y de la Sensopercepción.

⁶ Nació en Buenos Aires, murió en Neuquén, 2010. Hija de una familia de artistas relacionada con el grupo teatral Fray Mocho, fue docente en la Escuela de Teatro de Alejandra Boero. En la década del '80 llegó a Neuquén con el bagaje de maestras como María Fux. Como bailarina, coreógrafa y maestra de danza, Violeta Britos, conocida por su *Danza emotiva - Poesía en movimiento* (2001), fundó el Laboratorio de Arte en Neuquén (Salta 226). Entre sus obras:

1994: *¿Y por qué no danza?*

1996: *Circus* (Sobre textos de Leónidas Lamborghini).

1997: *Crear*.

1998: *Corazones subterráneos. La realidad mirada desde el arte*. Espectáculo de danza-teatro dirigido por Violeta Britos y Darío Altomaro.

1999: *Contradicciones del alma*.

2000: *Al pie de la penumbra*.

-----: *Corazones subterráneos*. Arte experimental independiente. (Video arte)

2007: *Spiedo*, c/ Ariel Barreto.

⁷ Sobre el texto de Adriana Genta y Villanueva Cosse. Música de Juan Namuncurá. Máscaras y maquillaje: Rosario Oxagaray. Vestuario: Zara Sgro. Escena e iluminación: Víctor Mayol. Luces: José Retamal (1995). En la reposición de esta obra para el Festival Provincial del Teatro, César Altomaro fue reemplazado por Mauricio Villar (1996).

⁸ Son veintitrés los integrantes que aparecen en la fotografía: Gabriela Alonso, Marcela Altamirano, Carlos Barro, Ricardo Bruce, Marisa Camiletti, Diego Eggle, Natalia Fernández, Itatí Figueroa, Ariel Forestier, Carolina García, Catalina Gedaminska, Mariano Gentile, Jorge Gómez Agüero, Andrea Jara, Néstor León, Melania Lisiuk, Yamil Martínez, Verónica Moyano, Yoni Rosetti, Paula San Martín, Laura Sarmiento, Pablo Todero y Marcelo Willhuber. La fotografía corresponde a la nota titulada: "El Teatro del Histrión a toda máquina". (Diario *Río Negro*, 18/06/2002)

⁹ Adaptación de *Despertar de primavera* de Frank Wedekind.

¹⁰ La obra está próxima a estrenarse con la dirección de A. Acosta, y la dramaturgia de escritura y actuación de Fernanda Marino.

¹¹ Ficha técnica de *Moscas o Proyecto familia*: Dirección y dramaturgia de autora: Anahí Acosta. Asistencia de dirección: Gisella Baldebenito. Actúan: Carolina Encina, Leandro Stepanchuc, María Prieto y Laura Romero. Más datos en Betancor-Burgos (2013). "Dramaturgas de la ESBA se miran", en Garrido, M. (Dir.). *Actas de las IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén (En homenaje a Hugo L. Saccoccia y Emilia Valeri)*. Neuquén: Educo.

¹² Irma Cuña (1932-2004). Neuquina. Poeta. Dra. en Letras. Escribió poesías y ensayos. Más datos en Muñoz, L. "Irma Cuña: mujer y poeta". (Diario *Río Negro*, 13/09/2008)

¹³ Fue una joven trabajadora que perdió su vida durante la represión a una pueblada en Cutral Có y Plaza Huinul, en 1997. Más datos en <http://www.8300.com.ar/2013/04/12/hace-16-anos-teresa-rodriguez-era-asesinada-en-un-piquete-en-cutral-co/>.

UNA ÉTICA PRÁCTICA Entrevista a Ricardo Bruce¹

*“Pero esa cosa de vivir en lo cotidiano
con cosas extraordinarias,
ese extrañar lo extraordinario
que uno vivía con Víctor...”.*
(Bruce, 2013)

*“Yo no soy un sujeto de teatro, me convertí en un teatrista”,
afirma Ricardo Bruce.*

Inicia su experiencia teatral en un taller, en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue (1991-1992) donde conoce a Víctor Mayol y a Rosario Oxagaray. Años después se encuentra formando parte del Teatro del Histrión (2002-2007), grupo que además en el 2007 inaugura su propia sala: Ámbito Histrión, núcleo del que R. Bruce es parte hasta el año 2012.

He aquí la construcción de su memoria, en homenaje a Víctor Mayol:

Trabajé en dos etapas con Mayol. Principalmente en el Teatro del Histrión, pero antes, en el '91 y '92, en un taller de teatro en la Facultad de Humanidades. Se trabajaba los sábados únicamente. Fue en el Decanato de Carlos Calderón, que propició ese seminario porque tenía la idea de conformar un elenco. A ese taller lo daban Víctor Mayol y Rosario Oxagaray. Eran alrededor de cuatro horas cada sábado. Yo estaba muy enroscado con la Universidad, como estudiante de la carrera de historia, y necesitaba un cable a tierra. Ese taller me fascinó.

Pero mi primer encuentro con el teatro, no fue con Víctor sino con Rosario. La que sostenía la cotidianeidad del taller era Rosario porque en esa época Víctor viajaba asiduamente, estaba dirigiendo el elenco de la Comedia Cordobesa². Esta experiencia del taller finalizó en el '92 porque la Facultad tenía problemas presupuestarios. Ese taller siguió fuera de la Universidad, en el Centro Cultural Simón Bolívar [J. B. Justo 463], pero en ese momento dejé la actividad.

En el '99, cierta inquietud de hacer teatro me acercó al Espacio de las Artes, sala que inauguraron Víctor y Rosario [J. B. Justo 150]. En ese momento la sala era dirigida por Rosario, sola. Allí estuve trabajando un tiempo, luego empecé en la Escuela Superior de Bellas Artes y fue

entonces cuando Víctor se recuperó de su salud e hizo el llamado para lo que fue el Teatro del Histrión³.

Mayol me había conocido como militante universitario, ya que yo había estado involucrado lateralmente en parte de la organización para tratar de mantener el taller en la Facultad de Humanidades. Después de esa experiencia lo vi nuevamente como jurado del INT (2001)⁴. Cruzamos unas pocas palabras en las que me comenta su intención de llamar a una convocatoria. Fue ese mismo año, yo estaba en la Escuela Superior de Bellas Artes. Así empezó mi relación con Mayol, que duró desde el 2002 al 2007 cuando falleció. Fueron cinco años de mucho trabajo, cinco años de construcción, de compartir, de alegrías...

Con Mayol pasé por tres etapas: la del alumno, la del hijo y la del amigo. Si bien siempre lo traté como mi maestro, en la última etapa yo le faltaba el respeto, ese que le falta un amigo al decirle: “Dejate de joder. Vos, lo que tenés que hacer ahora es curarte”. Además, yo ya había trasvasado muchas de sus cuestiones -si se quiere decir- neuróticas obsesivas, o sea que, como eso ya no era un problema para mí, lograba una buena comunicación.

Cuando Mayol creó el Teatro del Histrión, trató de conformar una estructura lo más democrática posible y dentro de un proceso pedagógico. El grupo estaba dividido en dos Direcciones: la Ejecutiva y la Artística. Como el Teatro del Histrión era un grupo artístico, la cabeza del grupo era la Dirección Artística que pone a cargo de Carlos Barro, y en la Dirección Ejecutiva, a mí. Al principio, estábamos medio dibujados porque todas las decisiones se tomaban en asamblea donde discutíamos todo el tiempo, todo, como parte del proceso pedagógico. De modo que a la Dirección, la llevaba en lo concreto el grupo. Como ejemplo, en la Dirección Artística él daba una consigna frente a todos de modo que, más allá del Director Artístico, todos estaban recibiendo la consigna directamente de Mayol. Y cuando se discutía cómo se iba a juntar la plata para una producción, todo el grupo era el que contenía la decisión. Esta forma de trabajo se fue complejizando hasta cuando se logró la autonomía, con la construcción de la Sala, y la realidad se complejizó.

En nuestras primeras cuatro producciones, Víctor presentó al Grupo como Teatro-Escuela⁵. ¿Qué quiere decir con esto? Quiere decir que se llegaba a poner una obra artística pero el proceso era pedagógico por lo que decidimos no solicitar subsidios para las producciones. Había una etapa de producción y una de evaluación. La etapa de producción era toda

la etapa de entrenamiento, ensayos, desarrollo de la gráfica, difusión, generación de los fondos necesarios hasta el estreno. Y después se hacía una etapa de evaluación: nos sentábamos y Víctor planteaba los criterios de evaluación.

Esto hasta el año 2006 porque, si bien el proceso siguió siendo el mismo, en líneas generales, el cierre de la sala Conrado Villegas [hoy, La Conrado Centro Cultural] complejizó la situación y cierta contextura lograda por el grupo nos empujó a buscar un lugar propio. Para esa etapa yo había asumido las dos Direcciones, la Artística y la Ejecutiva. Por lo tanto, tenía mucha injerencia sobre todas las actividades del grupo a excepción de la Dirección de la sala, Ámbito Histrión, que estaba a cargo de Alejandro Cabrera.

A la sala, nosotros la alquilamos en agosto de 2006 y allí presentamos *Factum*, todavía entre los escombros, en diciembre. O sea que el último año con Víctor (2007) lo hicimos en el Ámbito Histrión⁶. Entonces yo tenía mucho contacto con Víctor, y nos gastábamos toneladas de plata en teléfono o me iba a su casa o nos veíamos en los ensayos. Teníamos una constante relación que de a poco fue trasvasando lo del grupo, porque hubo momentos en que las cosas que se transmitían eran más bien humanas.

Hay enseñanzas de Víctor que no me las voy a olvidar nunca. Me decía, después de una gran discusión que hubo, que uno puede hacer por el mundo lo que crea que tiene que hacer, pero al mundo no le puede pedir ni que lo quiera, ni que lo respete, ni que lo necesite. A eso lo tengo grabado a fuego porque fue después de una crisis muy importante en el grupo. Fue durante la construcción de la sala y en el medio de los ensayos de *Factum*. Fue una época en que estábamos sobreexpuestos. Laburábamos ocho horas en nuestros trabajos y cuando salíamos, construíamos un teatro y ensayábamos. Estábamos muy cansados. Cuando llegábamos a fin de mes, gran parte de nuestros sueldos iba a pagar los gastos de la construcción de la sala. Nuestras parejas, nuestros gastos personales, todo empezó a quedar en serios problemas. Entonces, ese esfuerzo generaba crisis. Mayol era un maestro en el tema de dinámica de grupo. En ese sentido era un tipo que buscaba la catarsis, generaba el encontronazo fuerte y la descarga, luego te ibas relajado y cuando volvías, ya por un tiempo, no tenías problemas y la adhesión grupal crecía.

De esas reuniones, lo que más se aprendía era la importancia de la planificación personal y, sobre todo, la importancia de lo grupal. Muchas

veces el cansancio, la inseguridad, los miedos se expresaban como un boicot o autoboicot. De ser posible, para cuestionar o criticar uno tiene que tomar los recaudos necesarios. Lo que muchas veces parece muy importante en el momento, en la distancia pierde cuerpo o simplemente desaparece. Esa dinámica era algo que nosotros aprendimos. Por ejemplo, si estábamos yendo a Buenos Aires con un equipamiento para una función y uno pensaba que teníamos que tomar el colectivo A y otro, el colectivo B, alguno cedía. Cuando se llegaba al final se discutía si la decisión había estado bien tomada, pero no en el momento en que había que subir al colectivo. Esa fue una etapa de mucho crecimiento en el grupo porque empezaba uno a ver cuál era el fin último. Esas son todas, cosas de adhesión que se logró.

Mayol siempre fue ilustrado. En ese sentido, me acuerdo de que, cuando organizó el seminario en la Facultad de Humanidades o cuando conformó el Teatro del Histrión, tuvo un planteo ideológico-programático para llevar adelante. Siempre decía que él era un producto de su tiempo porque cuando era joven, en los '60, si no iba con un manual de Althusser, debajo del brazo, las mujeres no le daban bola, entonces había que ser muy ilustrado. Y él lo era. Con el tiempo descubrí que su planteo, además, era una reelaboración de planteos anteriores que iba afinando, reestructurando, adecuando al proceso que venía desarrollando.

Y ¿qué planteo? El planteo era sobre el teatro y la sociedad. Mayol venía de haber dado un seminario con Osvaldo Calafati sobre la Postmodernidad y sus efectos, que lo habían dado el año anterior a la creación del grupo, en el 2001. De ese planteo salía que las prácticas postmodernas a lo que llevan es al individualismo. Hay que acordarse de que nosotros en ese momento estábamos en el Gobierno de Fernando De La Rúa que se revelaba como una continuación del menemismo, en lo político y económico: pizza, birra y faso, pizza y *champagne*. Los productos artísticos que circulaban por el país eran, por lo común, muy básicos. El mercado laboral del sector artístico, incluida la gran urbe de Buenos Aires, era terrible. Entonces había una crítica de Mayol, muy fuerte, a la Postmodernidad y a lo que él interpretaba que eran las manifestaciones que se estaban llevando adelante en el campo artístico. Si bien el auge de este tipo de planteos teóricos venía de etapas anteriores en el orden mundial, en la Argentina la atomización y el sálvese quien pueda se justificaba con ese discurso de carácter cínico, individualista, y con la desaparición de los grandes temas de la escena nacional.

El perfil que él buscaba era el de un grupo de entrenamiento, con una respuesta particular, “con marca en orillo” decía. Que se rescate un sujeto romántico, en el sentido del romanticismo clásico que enaltece o que busca las libertades del individuo. Y a eso le adosaba la búsqueda de realización de las grandes premisas de los postulados modernos: el beneficio para todos, la igualdad de acceso. Eso, en lo ideológico. Y en lo artístico, en lo que concierne a la técnica actoral, planteaba una búsqueda que rondaba en la línea de Jerzy Grotowski, especialmente en el último Grotowski: el “hacedor”, “el *doer*”, “el *performer*”. Un sujeto dramático que no “actúa”, que lo que hace es “ser en escena”: es concreto, está vivo, está presente. Estas líneas van a ser las básicas sobre las que nosotros, después, vamos a desarrollar las búsquedas del Teatro del Histrión.

Mayol lo que hace en el Teatro del Histrión, todo el tiempo, es la búsqueda de una metodología que fuera universal y sirviera para todo el mundo, y en esto era un claro representante de su tiempo. En ese sentido lo que descubro en el tiempo es que en cuanto a las metodologías, aun cuando puedan incluir una teoría como por ejemplo *El método de las acciones físicas*, siempre su práctica es puntual. Quiero decir que cualquiera que venga del método de las acciones físicas y empiece a trabajar en un grupo, va a desarrollar mecanismos propios; va a entender, por organicidad, cosas parecidas pero no lo mismo. Esa mirada de lo que es, por ejemplo “organicidad”, va a ir cambiando. En ese sentido, lo que Mayol buscaba era una metodología que pudiera escribirse en un libro y ser distribuida a todos.

Lo que voy encontrando en el proceso de trabajo es el acceso a herramientas del sistema expresivo. El conocimiento de los recursos expresivos personales traspasa las paredes del teatro y se convierte en una ética-práctica para la vida, con el trabajo siempre en el centro. Y en cuanto a los ejercicios, el soliloquio es central; siempre fue el núcleo de nuestra práctica. El soliloquio es un ejercicio de vía negativa creado por Mayol. El mismo consta de la repetición ininterrumpida de un texto no muy extenso. Tiene muy pocas reglas en línea general y las mismas se van adaptando a las búsquedas particulares. Los ejercicios los generábamos nosotros buscando resolver diferentes problemáticas como ritmo, pulso, contacto, etc. Por ejemplo, en el trabajo expresivo, los ejercicios eran propuestos por Carlos Barro, Marcelo Willhuber, Andrea Jara u otro integrante del grupo, siempre pensando que esto no era revolver un

ejercicio al grupo. Los ejercicios que se empezaban a trabajar nunca pasaban menos de seis meses practicándose. Tampoco era que a un ensayo llegaba alguien, planteaba un ejercicio y lo empezábamos a hacer; no, era un tema que se discutía. Mayol en líneas generales proponía qué era lo que quería trabajar y por dónde, pero él también tenía como un cuidado de eso. En ese sentido empezaron a hacerse algunos ejercicios que, con el tiempo, se van a ir quedando en el Teatro del Histrión. Muchos de esos ejercicios no eran propios pero los hicimos propios, los practicamos, los profundizamos y les encontramos las variantes, sobre todo al soliloquio.

Mayol tenía las herramientas, el conocimiento suficiente para llevar adelante una metodología propia; pero el desarrollo de esa metodología no era el centro de su búsqueda, si bien esto estaba siempre presente. Lo que más lo inquietaba era la consolidación del grupo, el traspaso de sus preguntas al hecho escénico y -lo que creo que era lo más importante para nosotros- una disciplina de trabajo que continuara en la búsqueda de las respuestas a los interrogantes planteados.

Entonces, evaluación tras evaluación, año tras año, esa metodología fue creciendo. Los coordinadores eran Carlos Barro y Marcelo Willhuber en lo dramático y trabajo físico, y Andrea Jara en lo sonoro. El centro era el trabajo, la disciplina para la creación. Y apareció lo ritual, en un sentido cotidiano. Lo ritual que tanto se ha degradado nos apareció en el tiempo como un nivelador de las energías, como un evocador del silencio. Esto es: había una búsqueda de algunos elementos rituales en la construcción del trabajo que después, cuando nosotros construimos la sala, se volvieron naturales. A modo de ejemplo es que el individuo que trabaja con la expresión y la búsqueda creativa, cuando va a ocuparse, tiene que entrar al espacio de trabajo, en lo posible, despojado de todos esos elementos de la cotidianeidad. Junto con la ropa empieza una nivelación de carácter inconsciente, una evocación que coadyuva al trabajo, por lo tanto, el individuo tenía que pasar por el vestuario, sacarse la ropa de todos los días y entrar a trabajar. Una vez en el espacio se resguardaba un tiempo de socialización.

Ese es un tema que Mayol impone desde el principio. Pero era paradójico porque la sala donde ensayábamos era un gran salón, entonces no teníamos un vestuario donde cambiarnos por lo que dejábamos la ropa arriba de las gradas o en lugares por el estilo. Nos cambiábamos en el baño y entrábamos a la práctica. En cambio cuando hicimos la sala, entrábamos al vestuario, nos cambiábamos e íbamos a la sala con los objetos con los

que íbamos a trabajar: elementos escenoplásticos, vestuario, alguna botella de agua y no más. Lo que parece superfluo y obvio se mostró como central ya que asentaba una forma de ver y hacer nuestra práctica, un ritual laico, una comunión en una ética a la que se accedía por la práctica. Como el acólito que entra al templo y agacha su cabeza frente a las estatuas veneradas, los integrantes del Histrión nos cambiábamos en el vestuario, cuando existió, y, antes, en las gradas de teatro o en el baño del salón de Ceramistas [Sindicato Ceramistas de Neuquén, C. H. Rodríguez 1100].

En una primera etapa, el trabajo era de diez minutos, también llamado “tiempo de tolerancia” porque era el tiempo de espera para el que venía tarde. Durante la semana el horario de entrada era a la 16 hs., y se empezaba a las 16.10 hs. El que llegaba después se incluía en el trabajo directamente sin una entrada social, cosa que en líneas generales fue la excepción. Las llegadas tarde o faltas fueron temas tratados en el trabajo pedagógico de la primera época, pero una vez que se adhirió al concepto y se lo evaluó nunca volvió a ser un gran tema.

En la primera época del Teatro del Histrión, para el trabajo expresivo, Mayol convocó a Anahí Acosta. En esa área fue la única colaboradora. Después, ese rol fue ocupado por compañeros. En el área sonora vocal, la coordinación la llevó adelante Andrea Jara y contamos con los aportes de Pablo Arroyo en preparación vocal, Isabel Vaca Narvaja, también en preparación vocal, Ricardo Ventura y Anahí Bergero en el ámbito sonoro, Alejandra Barreiro en fonoaudiología, Carmelo Cambareri en preparación vocal y ámbito sonoro. Cuando Andrea, en el 2007, dejó el grupo, el área quedó a cargo de Marcelo Willhuber.

El soliloquio estaba siempre presente con diferentes relaciones en torno al trabajo. Y la aparición de “los mirones”, como un coro frente al trabajo central de los individuos que están con el soliloquio. Mayol lo que proponía en la línea del “mirón” era que, cuando este quedaba a la vista del protagonista, tenía que congelar. Como entrenamiento, el código escénico era que “el mirón” no existía para el protagonista. Entonces, ¿qué sucedía? Que esos mirones trataban de estar detrás de la mirada del protagonista por lo que se tendía a formar un coro, naturalmente. Los coros tenían varias características según lo buscado: opinaban, criticaban, aportaban ámbitos sonoros o simplemente miraban. En ese procedimiento, Mayol lo que trataba de hacer es que no hubiera tiempo muerto durante el entrenamiento y esto fue, en el recurso del mirón, su nacimiento a través

del entrenamiento. Siempre uno tenía que estar entrenando: a veces uno era el eje del entrenamiento y otras, era periférico. Y con el soliloquio pasaba lo mismo. El soliloquio tenía momentos en los que uno podía estar diciéndolo en voz alta, mientras el resto seguía con su soliloquio en voz baja y no se enteraba de lo que estaba haciendo o diciendo el protagonista. O bien, uno surgía como protagonista y el resto lo observaba. Y a todo esto, Mayol lo ponía en funcionamiento con códigos numéricos porque así se evitaba que interviniera todo tipo de cuestiones de la vida cotidiana. Y dentro de cada entrenamiento podían convivir varias cuestiones. Por ejemplo, pasar de una escena en soliloquio a la intervención de dos actores. Todas esas variaciones fueron parte de la investigación. Y en la investigación de la escena en soliloquio se lograron cosas muy interesantes. Ahí quería ir: Mayol fue buscando diferentes cosas en diferentes momentos. Pero voy a volver a algo que te dije al principio, que es que, como para Mayol lo importante era el grupo, la mayoría de las veces lo metodológico se sostenía como un entrenamiento pero no estaba en el centro, es decir, no era una cosa que se estaba estudiando, sino simplemente se entrenaba: se hacía el soliloquio, se movía el cuerpo, se trabajaba la voz pero no había una profundización de eso.

Mayol propugnaba una búsqueda pero siempre tenía elementos para decir: “Bueno, no. Ahora tenemos que hacer una obra más porque pasa tal cosa y tenemos que resolver esto y la forma de resolverlo es con otra obra”. Entonces, lo que digo es que cuando nosotros ya teníamos éxito -pusimos *Factum*, a fines de 2006 entre los escombros de la construcción de las sala⁷, y estrenamos la sala (2007)- Mayol no tenía ningún argumento para seguir diciendo que tenemos que hacer otra obra. ¡Ahí es cuando se muere! (07/12/2007). O sea, hay un tema ahí de profundidad que es el trabajo riguroso, y no digo “riguroso” porque fuera más pesado sino por encontrar mecanismos certeros de búsqueda. Nosotros encontramos muchas cosas, pero eran cosas que Mayol ya las tenía encontradas y trabajadas desde mucho antes. Nosotros nos apropiamos y las reelaboramos junto con él.

También hay otro planteo que hizo Mayol al principio, cuando llegó al grupo. Dijo que él era un director de teatro de grupo pero que se había convertido en un mercenario del teatro porque en cierto momento había ofrecido su fuerza de trabajo a un mercado sin un trabajo grupal propio que él sintiera como su centro, cuando anduvo tratando de ganarse la vida. También dijo que cuando entró en crisis, que casi muere, se empezó a

plantear esa cuestión y se vio como con la obligación de pasar su aprendizaje a un grupo. Y, que nosotros éramos ese vínculo de ese saber. De alguna manera a él le había estado pasando todo eso, sin embargo frente al gran tema que planteaba con la metodología y el trabajo de laboratorio, el 2007 era ideal para empezar. Pero él ya estaba muy desmejorado, con su ánimo más bajo.

Y otra de las situaciones que habían sucedido era que el crecimiento nuestro y la estabilidad del grupo habían hecho que, si bien su rol era muy importante, no obstante compartía el liderazgo con cada uno de los individuos del grupo. Y, si bien hacia afuera Mayol era Mayol, hacia adentro era un trabajo arduo mantener el Teatro del Histrión porque ya dejaba de haber expectativas. Teníamos una obra que estaba andando muy bien, en especial para nosotros que hacíamos funciones de corrido y en nuestra propia sala. Entonces creo que era el gran momento de la transformación y del cambio real y fue ahí que se nos fue.

Víctor era un tipo al que le costó toda su vida querer y ser querido. Y esa fue una lucha que mantuvo hasta su último día. Era un tipo al que le costaba expresar los afectos y recibirlos, cosas que yo, en la última etapa, se las expresaba todo el tiempo. Y creo que eso también era algo de cierto poder que él resguardaba pero, en el fondo, me parece que no terminaba de resolver esas cuestiones. Porque en realidad, estar en ese lugar lo único que le significaba era más y más exigencia, y la exigencia no paraba. Era un tipo genial, a pesar de su voluntad, pero era un tipo que tenía que trabajar, como todos los genios. Y eso le imponía la preocupación por cosas que a lo mejor no eran de su interés pero las tenía que hacer.

La cosa es que Mayol siempre a nosotros nos tuvo de una obra en otra y siempre tenía un argumento del porqué, pero llegó el momento en que ya no tenía razón de ser otra obra. Además, en esa etapa, él ya había empezado a abandonar el grupo desde hacía un año. Hacía un año que me estaba dejando a mí a cargo de los ensayos y las funciones, por razones de salud pero además porque siempre tenía argumentos para no ir.

De hecho, Mayol sostuvo los primeros años del Teatro del Histrión con mucho esfuerzo. No podía caminar media cuadra. Siempre tuvo que hacer mucho esfuerzo. Pero al principio no solo iba a los ensayos sino que se tomaba el trabajo de llegar antes y caminar media cuadra aunque le llevaba media hora. O sea, el día del ensayo, él empezaba a arreglarse en su casa, tres horas antes porque tenía que bañarse, cosa que era un problema, y cambiarse, otro problema. Entonces él tenía que hacer un

esfuerzo sobrehumano. Por eso cuando el grupo empezó a consolidarse, él empezó a tomarse la libertad de no ir. Pero eso le significó también estar desmejorado físicamente porque ese esfuerzo que hacía, ese sacrificio, era el que le mantenía lo que le quedaba de los pulmones, vivo.

Porque la muerte de Víctor vino así. Un día él iba saliendo de la sala y le empezó a hacer señales a Pablo Di Lorenzo. Caminando hacia atrás, tropezó, se cayó y se quebró. Lo enyesaron y ahí empezó un circuito que terminó en su muerte. Su cuerpo ya no estaba preparado. Le agarraban crisis de EPOC -enfisema pulmonar crónico- o sea que tenía una capacidad muy baja en los pulmones, solo el 30%. Por eso nos había enseñado que cuando fuéramos con él al hospital entráramos a la guardia diciendo: “¡Tenemos un EPOC! ¡Tenemos un EPOC!”. Entonces, nos abrían todas las puertas y pasábamos como por un tubo, porque vos sabés que si no lo atendían automáticamente se podía morir.

Y en la primera etapa -no sé si vos te acordás- nosotros terminábamos periódicamente con Víctor internado. Además esa primera etapa de mucho esfuerzo de Víctor, fue un aprendizaje de él en relación con su enfermedad. Porque esta cuestión de tener una vida social muy fuerte para un cuerpo que no lo permitía hizo que él forzara la máquina y aprendiera de su enfermedad, lo máximo. Habría que recordar que los médicos le habían diagnosticado que estaría el resto de sus días conectado a un respirador. Entonces sabía cómo tenía que respirar, tenía mucho control sobre su enfermedad. Pero en la última etapa se relajó, se quedó en su casa, dejó de salir, dejó de tener esa gran cantidad de cuestiones aunque tenía un contacto muy fluido con nosotros pero mucho desde su casa o por teléfono. Y, sin dudas, empezó un circuito que fue en decadencia. Eso lo veo hoy después de un tiempo.

Bueno, cuestiones que fueron importantes en el Teatro del Histrión fue la búsqueda de lo ceremonial en el trabajo. Esto es algo muy complejo porque cuando uno habla de lo ceremonial piensa enseguida en la ceremonia religiosa -además en la ceremonia religiosa tradicional, cristiana, católica- y queda afuera todo un mundo. La búsqueda hace que Mayol termine encontrando, allá por el 2006, una terminología que es “el acto dramático”. ¿Cuál es el planteo de la idea de “acto dramático”? “Acto dramático” en tanto y en cuanto toda cosa que se hace es un acto de importancia, así como el acto escolar, el acto eclesiástico, el acto militar. Digamos, todo aquello que significa una parada en el camino para dar importancia a algo.

“Acto” como reemplazo de la idea de “ceremonia”. En realidad este tipo de acto es una ceremonia, porque una ceremonia está compuesta por una serie de pasos fijos, un protocolo. Por ejemplo, ir al teatro es una ceremonia porque uno tiene que ir, reconocer el espacio, llegar a la boletería, sacar la entrada, hacer la cola, esperar que den sala, sentarse en la butaca que eligió. Todas esas son partes clásicas de una ceremonia porque los pasos están dados y uno los tiene que cumplir porque están estructurados.

En ese sentido está la construcción de la ceremonia. En ese sentido empezamos a trabajar la idea de que cuando el espectáculo termine - nosotros ya no le decíamos “espectáculo” sino “acto dramático”- el actor no se vaya al vestuario a cambiarse para luego salir a saludar y reproducir los mecanismos de la industria cultural. No, sino que termine de hacer la ceremonia y se quede en el escenario levantando sus cosas. Y si alguien quiere acercarse para decirle algo, ese espacio se rompe. Ese espacio sagrado, vedado, que es el escenario, se vuelve el espacio de todos.

O sea que en la búsqueda de Víctor esto era consciente. Y esto a mí me parece que es una línea para seguir trabajando: la ruptura del concepto de espectador, no como alguien que viene a observar y se va sino como parte de esa comunidad, de ese nodo. Se trata de otra forma de abordaje que rompe la relación escena-platea. Además, ese era uno de los temas que yo sigo pensando y, sin dudas, es un tema que el teatro antropológico ha trabajado mucho y donde se hace un planteo diferente. Este planteo del actor que se queda en el escenario es una situación muy incómoda para el espectador, porque el espectador cuando termina -más en un espectáculo como el de *Factum*- queda *shockeado*, sin saber qué fue lo que vio y sin saber qué hacer. ¿Voy y lo felicito, o me voy a mi casa reflexionando? Le provoca una crisis al espectador y también entra en crisis otro tema que tiene el espectáculo en sí, que es cuando el artista termina parece que siempre hay que aplaudirlo y decirle: “¡Qué genio!”. En *Factum* eso se perdía. Era muy difícil seguir a un actor porque no había un texto que decir o hacer, en el sentido ejemplificador de la actuación, sino que lo que se hacía era parte de ese todo.

En general se tendía a una democracia del trabajo actoral en el escenario. Además, por lo menos en la etapa del Teatro del Histrión, fuimos descubriendo que el mejor actor no era el que hacía el papel central, entendiendo lo del “mejor actor” como el tipo que tiene más recursos para resolver diferentes escenas. El actor más versátil, al que

cualquier otro lo hubiese puesto de protagonista, estaba puesto como sostenedor de la estructura del espectáculo. Eso tendía a una nivelación pero también a un mejoramiento en el resultado final. A esto yo lo puedo afirmar con claridad respecto de mis compañeros Carlos Barro, Andrea Jara, Laura Sarmiento, Marcelo Willhuber, Diego Eggle, Mariel Suárez, Itatí Figueroa...

Para mí, el grado actoral de Marcelo no tiene comparación. No he visto un actor con la capacidad de Marcelo. Él, en la escena donde se lo ponía, se la comía porque vos le ponías un paño en la cabeza y le decías que haga un texto poético y se te caían los pantalones. En *Factum*, en algún momento se ponía un paño en la cabeza y estaban tres compañeros sentados a su alrededor y él decía: "Porque las aves que vuelan en el campo, libres...", y tenía una poesía, unos silencios, una cadencia, que eran increíbles. Pero vos lo que estabas mirando, era una imagen que jugaba como signo de otras cosas, la de Jesús hablándole a sus adeptos, la de la paz... La imagen era mortal sin embargo su papel en ese momento estaba en la periferia de los actores, pero en la escena por la que él pasaba no quedaba nadie.

Un actor que Mayol utilizó mucho en personajes centrales en especial -en *Travesía en el espejo* y en *Factum*- fue Raúl Castro. Mayol hablaba de dos clases de protagonistas: el "protagonista dramático" y el "protagonista ideológico". El "protagonista dramático" es el que hace progresar la acción, y el "protagonista ideológico" es el que lleva en su trabajo la anécdota de la obra aunque no necesariamente sea el protagonista dramático. En el caso de *Otelo* de Shakespeare, el protagonista ideológico es Yago. Otelo es el que hace que la historia siga avanzando, pero el que te hace entrar en contradicción con la historia es Yago. Lo mismo sucedía en nuestras obras. A veces el protagonista dramático era Raúl Castro pero el protagonista ideológico iba variando entre algunos de los integrantes del grupo, como en el caso de *Factum*. No obstante en el transcurso de toda la historia de *Factum* anda Raúl dando vueltas, como uniendo la trama.

Otro tema muy importante en Mayol es la idea de "Sujeto", como un sujeto teórico. ¿Cuál es el Sujeto de la Historia? ¿Ese Sujeto que está puesto en el sujeto común, constante, corriente? Ese es un tema que siempre indagaba. Y después, uno podría hablar también de la investigación de los diferentes mecanismos escénicos como por ejemplo con respecto a lo que se conoce como el "distanciamiento" de Bertolt

Brecht, un recurso que Mayol usaba todo el tiempo en la escena. En realidad “distanciamiento” es un término mal usado. La traducción más exacta es “extrañamiento y distanciamiento”, y por lo general se lo ha tomado de Brecht sin entender el concepto pero reproduciendo el mecanismo, por ejemplo que un actor salga en el medio de una escena con un cartel escrito o corte la escena y hable al público o que rompa de alguna forma la escena. Pero no consiste en eso el distanciamiento sino en la ruptura del lenguaje, en la ruptura de la linealidad de la historia. Un ejemplo sería si en este momento en que nosotros estamos usando un lenguaje naturalista o estamos en un tiempo mágico yo rompo ese lenguaje, voy a otro lenguaje y luego vuelvo al mismo. No necesariamente tengo que tener una discusión permanente o directa con el público, sino que es la ruptura la que está llamando la atención al romper la continuidad signíca. Y el público no es totalmente consciente de ese mecanismo aunque el mecanismo de extrañamiento-distanciamiento provoca que, ante un cuentito que yo vengo siguiendo y hace juego con el lenguaje, cuando de repente ese lenguaje se quiebra yo como espectador tengo que tomar parte y eso me obliga a elegir para completar.

Esa es la construcción del Sujeto de la que se apropia el discurso escénico. O sea, el director la construye desde la escena, pero el que realmente la termina de construir es el sujeto-espectador. Entonces, esas rupturas son cuestiones que nosotros podíamos advertir pero en realidad el genio que las interpretaba para decir dónde y cuándo iban era Mayol. Por ejemplo, te acordás de que en *Travesía en el espejo* venía la historia andando normalmente aunque era violenta, porque había esas acciones que eran reprimidas por el poder representado por un cura, un político y un militar, hasta que entraban sujetos desde el fondo cantando (*Canta.*): “Para el pueblo lo que es del pueblo”. Bueno, esa es una escena de distanciamiento porque vos venías en toda una línea metafórica, distanciada, y de repente empieza a entrar un sonido que reconocés porque lo escuchás todos los días en la calle y además tiene sus extensiones históricas en el proceso cívico-militar. (*Ríe.*) Recuerdo a un pope de nuestro medio que salió enojadísimo de una función disparando mil discursos sin saber qué le había pasado por encima. Y ahí, a pesar de las rupturas, Mayol usaba los roles de Raúl Castro y Mariana Elder para tejer la historia.

Mirá, cuando se hablaba de Mayol, mientras él estaba vivo, en línea general se hablaba del “puestista”. De por sí, ese epíteto era puesto

de forma peyorativa porque la idea de “puestista” es una antítesis frente a una supuesta idea de “director”, en el sentido de director de actores. Víctor ¿qué es lo que decía con respecto a eso? Él decía que cuando una persona -ya sea un “puestista”- elige un lugar desde dónde un actor tiene que decir el texto está dirigiendo al actor, por lo tanto era una antítesis para él, como una discusión vacía. Ahora, sin dudas, la idea de “puestista” tenía que ver con Víctor en el sentido de que todo el mundo le adosaba una puesta profundamente esteticista. Es decir que lo estético era un rasgo muy fuerte de su trabajo. Ahora, ¿es más o menos estético que la puesta de otros directores? Yo diría que no, porque los mismos recursos son usados por otros. Lo que pasa es que, en general, en la construcción de sentido en las propuestas de Mayol no había competencia entre los diferentes recursos, sino que lo que había era como una colaboración entre ellos.

A Mayol se lo ligaba mucho con el expresionismo alemán, en cuanto a la estética. En lo estético, lo que logré ver es que trabajábamos en una etapa profundamente despojada en el sentido de que el elemento escenoplástico era lo más rudimentario y básico que podía ser. Entonces no había grandes dispositivos escénicos. Si bien en la *Paradoja del laberinto*, la obra sobre Kafka, usamos una cama con ruedas, mesas, sillas y bancos que entraban y salían, nunca fue Mayol a esos dispositivos escénicos. Siempre era bastante básico: era un “teatro pobre” pero no por no poder pagarlo, porque el teatro de Mayol igual que el de Grotowski era un teatro rico, en el fondo. ¿Por qué digo eso? Porque en el de Grotowski o en el de Mayol, si bien no estaba el PC 1000, había una luz que tenía que estar. Y el escenario tenía que tener una disposición que era exactamente la que ellos querían. Entonces, montar ese escenario en cualquier lugar era costosísimo. Digamos, con Grotowski está esa idea de que lo importante era pobre porque todo sucedía en el cuerpo del actor; pero vos para montar *El príncipe constante* (1965) tenías que montar todo ese cerco alrededor de la escena y cada función solo era para un puñado de personas: los objetos tenían que ser precisamente esos y no otros. Entonces, no era tan fácil mover una obra. Con el Teatro del Histrión pasaba lo mismo aunque; como en línea general actuábamos en la misma sala, eso no era un problema para nosotros pero sí lo era para Grotowski que tenía que mover sus obras. Pero Mayol lo que lograba era que, frente a lo escénico, el trabajo técnico no fuera un problema para el que estaba mirando; no tenía que ser percibido, sino que era recibido como algo dado.

Y las obras de Víctor, desde lo estético, empezaban apenas uno transgredía la puerta del teatro. No había que entrar y esperar que la gente se siente. No. Los actores siempre estaban en escena. Siempre estaba sucediendo algo y eso siempre tenía una estética. Había una estética hasta en los circuitos que se repetían, porque siempre que empezaba una obra había una imagen muerta que estaba ahí enfrente con personas vivas, o bien la repetición de una escena como en la primera que hicimos, *El espíritu de la fiera*. En esa obra, uno entraba y algo estaba sucediendo pero era un circuito que se repetía y se repetía y se repetía.

¿Qué puedo decir de la estética de Mayol? En línea general, su estética estaba casi siempre acompañada de cosas que se repetían: los sacos largos, el bombín, los paraguas, el uso de las luces. Hay un tema en el uso de las luces. Esto es algo teórico que pocos he visto que se den cuenta de qué se trata y por eso tienen muchos problemas para usarlo. Sin embargo ese era un mecanismo muy fuerte de Mayol: el tono de las luces, por ejemplo. En Mayol siempre estaba la sensación de que faltaba luz. Uno siempre tenía que hacer un esfuerzo para ver sus obras porque la luz no sobraba, era el tono exacto. La mayoría de esas luces eran cálidas porque en un PC, cuando vos lo tenés a bajo rendimiento, su luz tiende a ser amarilla pero no se ve ni percibe porque el ojo necesita de referencias para ubicar el color. Ahora bien, ¿Qué mecanismo antropológico puede despertar eso? Está muy cerca del sueño. Porque son las luces de la vigilia, de los mundos oníricos; son las luces de los sueños, son las luces de la serenidad del atardecer. Además, el esfuerzo por ver lo que no se ve ¿cómo se completa? Pero, en línea general, nadie se daba cuenta de eso.

¿Otro secreto más? Porque yo a los secretos los conozco, pero saber usarlos es el secreto. Por lo común, si Mayol tenía algún problema con un actor porque este no tenía forma de resolver la escena lo que buscaba era que vos, espectador, te acerqués lo más cerca posible a ese *partenaire*. ¿Por qué? Porque la cercanía da armonía, organicidad. Entonces te cerraba una luz y vos te quedabas en un espacio reducido y tenías que resolver eso ahí.

¿Qué pasa cuando vos estás en el sistema tradicional de enseñanza y el actor tiene que pararse ahí al frente y no sabe qué hacer con sus manos? Eso, por lo común, lo que está demostrando es una carga energética alta del sujeto y no es un tema con sus manos. ¿Qué es lo que hace la mayoría de los directores, de los “malos directores”? “Metétela en el bolsillo o hacé algo con las manos”. ¿Cuál es el problema? Está

generando una crisis en la escena. ¿Por qué? Porque hay dos espacios de crisis en la escena: “la crisis del actor” y “la crisis entre los actores o las acciones dadas”. A veces a eso lo podés resolver en la escena, pero muchas de las veces eso está provocando “la crisis del espectador”. ¿Cómo lo resolvía Mayol? Limpiaba la escena. Pero no lo hacía diciéndole al actor: “No lo hagás”. ¿Qué le decía Mayol?

¿Qué te pasa? ¿Estás caliente con él, tenés enojo? Caminá. Dale vueltas alrededor. ¿Tenés ganas de caminar? Caminá.

Sí, lo que hacía es que vehiculizaba la energía del actor armonizándolo con la escena en un mecanismo escénico que le permita hacerse presente; entonces, lo convertía en una riqueza y no en un tema de competencia en la escena. Porque eso no lo ve el ojo pero sí la conciencia del animal que tenemos.

Además, el buen teatro es un texto redundante. Cuando digo “redundante”, quiero decir que te sirve para que vos puedas hilar pero la historia se construye con toda la acción. Por eso últimamente me he aburrido mucho porque el 90% o al menos el 80% del teatro que estamos viendo es un “teatro de texto”. Además, un teatro de texto que no puede superar al texto, que está muerto en el texto. Y además, hay otro tema: no lo estamos sorprendiendo al espectador; aunque yo, cuando digo “sorprender”, no digo que uno tiene que buscar un mecanismo para mostrar lo loco que es. “Sorprenderlo” es de alguna forma hacer entrar en crisis esa obviedad de lo cotidiano, es lo mágico, es la ensoñación... Y a veces esa crisis con la que lo hago entrar en la crítica de lo cotidiano, a lo mejor tiene que ver con lo súper cotidiano. Ahora -y para eso está un genio como Mayol- cómo lograr que esa historia se inmiscuya personalmente con cada uno de los sujetos que están ahí, a partir de una cuestión general... ¿eh?

Dentro de la estética de Mayol también podés advertir cuestiones que eran redundantes porque lo estético no es solo el vestuario y las luces sino cómo está planteada la situación, por ejemplo, cuestiones como la desnudez o el acto sexual o cuestiones como la transmigración: el cambio del sujeto a través del cambio del vestuario. Esa era una cosa que se repetía todo el tiempo: cómo significar el cambio de un sujeto a otro *status* social o a otra forma social. Esas eran formas estéticas que funcionaban como signos todo el tiempo. Y en cuanto a la desnudez, podía jugar varios papeles: en algunos puntos, la belleza; en algunos otros, la

soledad. La belleza, por ejemplo en *La paradoja del laberinto*, cuando Lili [Liliana Herrera] aparecía desnuda en la cama de Kafka, y se reía y saltaba. Ahí había frescura, dulzura, suavidad, pero eso tenía que confluír en una forma donde la desnudez no estuviera en primer plano para no competir con la escena. O sea que uno, cuando veía un desnudo en Mayol, no veía solo lo físico porque había algo que lo estaba afectando mucho más fuerte que la desnudez en sí. Si uno se ponía a mirar, la violencia sobre el cuerpo desnudo hacía que uno se retuerza. La violencia estaba en un campo metafórico, no era real; pero como uno estaba metido en el cuentito, cuando la violencia sucedía, uno se revolvió en el asiento.

Otro caso, cuando hacíamos *Travesía en el espejo*, había un terceto. Yo era el cura, la política (Itatí Figueroa) y el militar (Ariel Forestier). Nosotros estábamos por fuera del nivel de la vista de la gente. En muchas escenas participábamos en la escena pero mirando al público. Entonces podíamos ver las manifestaciones físicas de la gente, ante la violencia. Eso era realmente otro espectáculo. ¿Qué se veía? Mirá, en las escenas lujuriosas, que les llamábamos “la orgía”, todos empezaban así (*Grafica su incomodidad en el asiento.*) como a sentirse incómodos. Especialmente en esa escena que terminaba con Diego [Eggle], con un texto cristiano, diciéndoles que no hagan eso pero al final intervenía en la escena, y no de forma heterosexual sino sobre alguno de los varones. Entonces la gente se retorció porque la primera parte sacaba el *voyeur* de la gente pero luego, cuando se veía a dos hombres dentro de la escena, se rompía con los parámetros esperados. Y otra escena frente a la que los espectadores estaban todos así, babosos, y de repente había una relación sexual, la gente hacía esto... (*Se sienta girando la cabeza hacia un costado como para no mirar.*) Además con esa sensación de estar siendo vistos al mirar al de al lado, y con ese deseo de que no vean las cosas que le están pasando por la cabeza. ¡Una incomodidad tan grande! Además estaba sucediendo ahí enfrente pero los que estaban en riesgo eran ellos, los espectadores, porque estaban poniendo todas sus cuestiones internas en la escena, aunque podías advertir que estaban entrando en crisis porque ¿cuál era la necesidad de revolcarse arriba de la silla? Porque les provocaba incomodidad. Porque eso les estaba sucediendo a ellos, no en la escena. Se había generado una empatía. Además, la identificación se generaba al inicio cuando era todo dulce: mujeres y hombres, todos festejando. Pero luego, cuando entraba el otro por atrás y hacía...

(*Gesticula y grita.*) Me acuerdo de las quejas pero en realidad en la escena no pasaba nada. Era todo una mímica, pero la gente quedaba desbordada.

Con eso Mayol trabajaba mucho. Aunque eran cosas que en realidad casi están naturalizadas al menos en el discurso, claro, cosas que viven en el discurso nuestro; pero nuestra moral, instalada por años en el inconsciente, y nuestra ética no dejan de ser cristianas. A nosotros hay cosas que todavía nos molestan. Uno acepta que las chicas anden de la mano y se den besos, lo que no quiere decir que uno pueda vivir eso con naturalidad en el círculo íntimo. Y no quiere decir que esté bien o mal, quiere decir que uno sigue teniendo una moral con la que tiene que trabajar. Pero es que eso que está en la escena está en mi sueño.

Bueno, y después, un tema que no quiero que se me escape es que la construcción dramática de los espectáculos era absoluta y enteramente de Mayol. Yo voy a hablar del Teatro del Histrión, pero casi puedo ir más lejos. Mayol, con *Molino rojo* de Alejandro Finzi (1988)⁸, tuvo una discusión con Finzi. Es la obra que hizo en Buenos Aires. No sé si le modificó una escena entera o a una la hizo desaparecer y a la otra la cambió de lugar. Ahora Finzi lo superó pero durante mucho tiempo pataleó para todos lados porque tiene la pretensión de que sus obras no sean tocadas. Y *Factum* nuevamente iba a ser una obra de Finzi. Mayol partió de muchos textos de él y los puso en la obra. Vino Finzi a verla y dijo... (*Imitándolo:*)

-Yo a estos textos los hice para otras obras. Yo -estos textos son muy queridos- los hice para otras obras. (*R. Bruce sonríe y continúa con su imitación.*) Bueno, si quieren hacerlos háganlos pero no eran para esto.

-Si yo no voy a tener tu aprobación, no uso tus textos -le contestó Mayol.

De ahí es que Mayol utilizó los textos de la *Biblia*. Pero, en realidad, en lo que hace a lo dramático, Mayol tenía una particular relación con el texto, y ya no en el sentido de que en algún momento la gente de teatro decía que el texto era un pretexto aunque respetaba el texto hasta la muerte. No, para Mayol era un pre-texto que empezaba a trabajar; pero cuando él empezaba a construir el núcleo dramático de la obra, dejaba lo que le servía y si era necesario cambiarlo de lugar, lo cambiaba y si había que generar una escena nueva, la generaba.

Y en cuanto a las capacidades de Mayol, bueno, son muchas pero creo que el gran tema es su capacidad para sujetarse a lo que tenía: los

actores, la dinámica de grupo, la escenografía, la iluminación, la economía... Él jugaba con lo que tenía en su momento. Jugaba con lo que veía que estaba recibiendo. Y jugaba también con algunas cuestiones que él ya tenía como decididas y muy trabajadas. Había mucha repetición en sus obras. Era como que iba construyendo la misma obra aunque con diferentes argumentos. De todas formas no soy muy original con esta observación ya que siempre en sus obras se jugaba el Sujeto como producto de una sociedad y sus condicionamientos. Pero claro, eso era una cosa viva; eso sucedía si los actores lo podían dar.

Mayol siempre decía que lo más parecido a un buen director era un pésimo director. ¿Por qué? Porque decía que, en línea general, un director que tiene alguna formación, cuando agarra una obra ya sabe lo que va a hacer, entonces el resultado es esperable o esperado porque no va a correr muchos riesgos. En cambio, un director sin experiencia o un mal director no sabe a dónde va a ir a parar. Entonces, él decía que entre un buen director y un mal director hay algo en común: ninguno de los dos sabe a ciencia cierta a dónde va a ir a parar. Y esa era la ventaja de Mayol, que en el proceso va sorprendiéndose con lo que aparece.

Cuando terminamos *Travesía en el espejo* -esta obra pegó muy bien en la comunidad neuquina- todo el mundo hablaba bien de nosotros, y te estoy hablando de la segunda obra del Teatro del Histrión. Entonces, todo el mundo: “¡Guau!” Yo me acuerdo de: “Esos chicos tienen mucho futuro. ¡Ya están para hacer un Shakespeare!”, porque además ahí hubo actuaciones memorables. “Estos chicos ya pueden hacer cualquier cosa, son muy buenos” -decían.

Y una cuestión metodológica del Teatro del Histrión es que en *El espíritu de la fiera*, Mayol jugó con una escena muy desprovista: nada más que los actores y algún banco, aunque la música y el sonido eran de parlantes. En cambio a partir de *Travesía en el espejo* todo el sonido estaba generado por nosotros. Había un mantra constante que se sentía desde el fondo, que eran los textos de los tres malos que estábamos todo el tiempo con textos repetitivos. No parábamos de decirlos en toda la obra, en voz baja: “¡Dolor!”, “¡Bronca!”, “¡Violencia!”, todo el tiempo. Entonces vos estabas concentrado viendo la escena y ese texto te estaba molestando y molestando y molestando. Tenías que hacer un esfuerzo por sacarlo de encima para ver lo que estaba sucediendo.

Ese es otro tema teórico interesante, la producción de sonido en una obra de teatro. Porque, por ejemplo, si en la escena suena un

teléfono, y suena por unos parlantes, tu cerebro tiene que hacer un proceso para unir ese circuito, es decir, a eso lo tiene que construir el espectador. En cambio, cuando nosotros empezamos a emitir el sonido, el sonido viene desde el actor; entonces no hay ruptura entre la escena y la platea. Mayol aprovechaba esto. Con el sonido vos podés provocar estados en los espectadores, simplemente poniendo (*Imita dos estilos antitéticos:*) pam pam pam pam o ucurú curú curú curú.

Él tenía un criterio respecto al ritmo. Ahora lo entiendo pero la percepción del ritmo de una escena es algo complejo. Mayol decía: “Acá tienen que hacer un sonidito más o menos así”. Y nosotros estábamos tan entrenados que enseguida inventábamos una canción, pero luego nos decía: “Sí, sí, más o menos por ahí, pero...”, hasta que finalmente lo encontrábamos. La unicidad de confluencia de los signos en Víctor contemplaba la concordancia y el medio de transmisión, y no es menor esta reflexión ya que buscaba que a la hora de la recepción no hubiera ruidos.

Volviendo a esa cuestión de los textos en el Teatro del Histrión. En línea general si bien trabajamos con textos dramáticos como los de Frank Wedekind -en *El espíritu de la fiera*, nuestra primera obra- ya después, en la segunda -*Travesía en el espejo*- se partió de la *Biblia* y en la tercera -*La paradoja del laberinto*- Mayol hizo una versión libre de varios textos de Franz Kafka y de su biografía. Estudió la vida de Kafka y a partir de ahí fue haciendo recortes y construyó los diálogos. ¡Maestro, ese texto de *La paradoja (...)*! A mí, fue la obra que más me gustó. Podías sacar pedazos y ponerlos solos, y era una obra en sí misma pero no digo como texto sino como escena. Por ejemplo aquella donde Diego [Eggle], en un juego entre los textos de Kafka y el juzgamiento que le hacía la sociedad, con atuendo de pintor iba y venía por la escena pintando su cuadro compuesto por no menos de siete actores, entre ellos el personaje de Kafka al que lo inquiría sobre su vida. En esa escena había máscaras, una cama y personajes que circulaban y pasaban por debajo de la cama que en esa escena auspiciaba como gran banco. En sí, la escena podía funcionar sola pero aun si se la congelaba era un cuadro renacentista.

Cuando pusimos *La paradoja del laberinto* en tan poco tiempo después de *Travesía en el espejo*, Mayol “volcó” ahí (2004). En algún momento él se vio de nuevo en los diarios, poco tiempo después de que había ido a Buenos Aires a dirigir *Esquirlas* de Mario Diamant (2002)⁹. Estaba fresco, vivo, con ganas de tener novia. Estaba despierto. Entonces

ahí él tenía como la necesidad de agradecerle la mano que le había dado Finzi y nuevamente agarró una de sus obras, *La leyenda del Dorado* (2005). Quería una obra donde se subiera este telón de acá y se bajara este de allá, y vos salieras al escenario y de repente se vieran las sombras detrás de tal telón. La puesta era en base a una gran caja blanca con el piso incluido. La cosa fue que nosotros ensayamos, ensayamos, ensayamos y a pesar de eso llegamos al ensayo general recién la noche anterior al estreno. Era un viernes y estrenábamos el sábado. Hicimos una pasada general y nos turnábamos con los telones, con un montón de roldanas, y había una canasta con oro que bajaba, se rompía y caía al piso para todos lados. ¡Una mega puesta! Así, terrible. Ya, el año anterior, *La paradoja del laberinto* había sido una puesta muy *grossa*. En *La leyenda (...)* había mucha cosa escénica y éramos como dieciséis actores que entrábamos y salíamos. Era bastante *grossa*. La cosa es que ese día del ensayo general - veníamos de una crisis terrible porque ensayábamos mucho, estábamos muy cansados, en esa etapa llegamos a superar las treinta horas semanales- cuando terminó el ensayo, Mayol se sentó y...

Bueno, les quiero decir algo: “Esto no va a ser lo que vamos a mostrar mañana. Porque esto es un desastre. Esto es impresentable y acá el único culpable de este desastre soy yo.

Así, ¡eh! Y ¿qué hizo...?

Mañana el estreno es a las 9. Nos vamos a juntar a las 3 de la tarde acá. Y yo voy a traer el cambio de la obra.

Sí, porque, en realidad, era imposible. Porque para el funcionamiento de ese mecanismo se necesitaban tres operadores externos o tres meses de ensayo solo para hacer eso. Ahí aprendí dentro del Teatro del Histrión, que todo lo que tiene que ver con lo técnico demanda de mucha guita y de mucho tiempo si lo querés hacer bien y que no se note. ¿Entendés? Entonces volvemos al ruido en el canal de comunicación. Porque si algún recurso actoral o técnico habla más sobre el recurso que sobre lo que se quiere decir, estás sonado. Serán buenas actuaciones, luces muy lindas, sorpresas escénicas pero no más.

O sea, primero tenemos que hacer un ensayo mecánico:

-Bueno, acá paramos. Vos salís. A ver, andá, salí. (*Y lo tenés que hacer físicamente.*) Salí. Andá. Operalo. Subilo. Bajalo. Bueno, ahora vamos a pasar el texto y a operarlo. Bueno, ahora lo vamos a pasar tres veces. Bueno, ahora vamos a juntar esta escena con esta otra.

La dramaturgia de Neuquén. Entre vistas (En homenaje a V. Mayol)

Pero ¡uy! Está haciendo crisis acá, porque cuando vos salís por acá, es imposible que...

Te lleva meses... Entonces Mayol, al otro día, nos tiró las directivas. Estrenamos ese día, con cuatro horas de ensayo. Claro está que la estructura y los textos no se tocaron. Se cambió el funcionamiento. Con esa obra llegamos a la Fiesta Regional del Teatro Patagónico [Santa Rosa, La Pampa] en representación de la provincia. La obra tenía una estética fuerte, aunque un ritmo que no te dejaba distraerte. De los arreglos vocales y la parte sonora recibimos muy buenos comentarios.

Es la línea escénica que termina en *Factum*. Si vos hubieras podido detenerla y sacarle fotos tenía imágenes hermosas pero duraban dos segundos, o bien imágenes risueñas, pero eran risueñas en medio de la violencia...! Además ¿cuál es la otra suerte de teatro vivo que producía Mayol? Que no había tiempo de reflexión mientras mirabas sus obras. Porque en las que vos mencionás -las primeras-, el tipo de reflexión tampoco está porque vos decías (*Imitando una posible exclamación mía.*): “¡Ay, mirá qué bello! ¡Qué bonito!” y te quedabas extasiado y después pasabas a la violencia. Y ya en las últimas obras no había ese juego de oposición. Pero creo que tiene que ver con que el andamiaje de las últimas era bastante pobre. ¿Entendés? La anécdota era básica. En *La leyenda del Dorado* esa obra funcionaba a patadas. Ese oro que entraba a lo último, que bajaba de una canasta...

Y después, había muchas cosas en el proceso creativo con Mayol que daban mucho placer. Desde lo actoral, a mí me pasó algo terrible. Primero, yo no era una persona de teatro. Y había llegado al teatro por diletante, de andar mirando por ahí. Entonces no sabía por qué y para qué quería actuar. Entonces para mí la actuación, aunque yo estaba ahí para actuar, era una exigencia y además era un actor con un exceso de energía, muy volátil, poco atento, que siempre andaba en el aire. ¿Cuál es el tema? En los procesos creativos de las obras, en los entrenamientos, no teníamos tiempo para pensar en nadie ni en nada. En cambio, cuando estábamos en proceso de obra, siempre había un tiempo muerto porque no estabas en escena o porque estaban pasando otra escena. Entonces ese tiempo muerto yo siempre lo usaba para buscar cosas y Mayol a eso te lo posibilitaba mucho, aunque en general no era muy adepto a que vinieras a proponer desde lo discursivo.

A esto venía con lo que me sucedió con el personaje del Escribidor, en *La leyenda del Dorado*. Estaba en una silla de ruedas y supuestamente escribía en una máquina vieja, lo que para mí era un tedio porque no me podía mover. En más de una escena me quería parar y Mayol me decía: “¡No! Vos estás en una silla de ruedas. ¡No te podés parar!” En algún momento llegamos a las escenas del final donde me sacaban de la silla, me llevaban y me crucificaban pero la máquina de escribir era un problema porque me la tenían que sacar y poner en la silla, y eso rompía cualquier organicidad. Nosotros hubiéramos solucionado eso pero, en algún momento del proceso, me había traído unas telas y me las colgá del cuello. Al final, me crucificaron con la máquina de escribir colgando del cuello lo que lo convirtió en todo un signo. Esas eran cosas muy risueñas. Y todas esas cosas, Mayol las aprobaba o desaprobaba. Porque, además, él era muy coherente con los signos en la escena. No hacía entrar en tensión un signo a menos que fuera necesario. En ese derrotero Mayol fue trabajando con nosotros los diferentes abordajes del trabajo escénico. ¡Una escuela en sí!

Veo mucho en las puestas actuales donde todo el tiempo entra en crisis la historia con la anécdota, entonces te estás yendo del tema todo el tiempo. Para hacer todo ese tipo de cosas tiene que haber una coherencia de lo que querés hacer si no, eso termina compitiendo con la obra. ¿Se entiende? A ver, si a los signos que ocurren en el proceso de la obra vos los dejás hablar por sí mismos... (*Imitando a alguien.*): “Ay, mirá, acá atendió un celular y viene muy bien. Entonces, dejémoslo”. Lo que digo es que muchas veces esos signos rompen la historia que se está montando.

Y bueno ¿en cuanto a sus maestros? Dentro de la Argentina, un tipo al que si bien no era su maestro Mayol le debía mucho es Raúl Serrano, sin dudas. Si bien estaban enfrentados desde los setenta, siempre había sido un espejo. Viste que Konstantin Stanislavski hizo las preguntas centrales acerca de la actuación. Entonces los directores que vinieron después, al tratar de dar respuestas, quedaron medio entrampados en una lógica que está construida en la misma pregunta. Y en cuanto a Mayol, yo durante mucho tiempo sentí que le estaba respondiendo a Serrano. Pero lo nombro a Serrano ¿sabés por qué?, porque una cosa es *El método de las acciones físicas* de Stanislavski (1933-1936) y otra el relatado por Serrano (1971). Y eso es algo que la gente no diferencia. De última, es una interpretación sobre Stanislavski. Esto de su respuesta a Serrano lo digo porque todos los planteos -por lo menos los que yo he escuchado de Mayol- responden de alguna forma a cómo reflexionaba Serrano. Ahora, si vos me preguntás si

Serrano era el maestro que Mayol elegiría, no sé pero es a él a quien respondía por lo menos en el intento de construir un nuevo abordaje. Eso no se puede negar en su trabajo.

Y entre las escuelas que vos podés encontrar en Mayol como subsidiario, tenés a Grotowski en la relación del sujeto con el texto y consigo mismo: la idea de que la memoria es el cuerpo, un cuerpo antropológico. Cuando hablamos de “antropológico” lo aclaro, porque en un momento hubo como un intento de ver el teatro antropológico como esa experiencia de hacer vivir a los demás algo que sucedió en otro tiempo y en otra sociedad. Yo hablo de lo “antropológico” como eso que está anclado en el cuerpo del actor, que está vivo ahí y vive en el presente.

Además de la influencia de Grotowski, también la de una escuela alemana de psicología que trabaja mucho sobre la imagen, la Gestalt. En los clásicos de la construcción de la imagen, Mayol tenía un fuerte arraigo aunque él nunca me dio un nombre preciso. Y también, en ciertos textos orientales. Yo encontré un texto de Jiddu Krishnamurti, donde se habla de dos temas: la atención y la concentración. A eso Mayol lo relataba todo el tiempo, y cuando lo encontré escrito es tal como lo decía Mayol. Yo no sé de dónde lo había tomado él.

En cuanto a Eugenio Barba no le tenía mucho respeto, ni siquiera era un director de teatro que le preocupara mucho. En cambio a Tadeusz Kantor lo nombraba. En definitiva, lo que yo encuentro es, de algún modo, la influencia de Grotowski y Serrano. También hablaba mucho del estructuralismo de Lévi Strauss. Por ahí abrevaba un poco en Jean Lacan. Recuerdo que en algún momento apareció explicándonos cómo estaba construido “lo real” y “la realidad”.

En el fondo, yo creo que Mayol era un gran intuitivo, y que en sus referentes encontraba elementos teóricos sobre lo que él pensaba. Por ejemplo en esto del “hacedor” de Grotowski, aunque él nunca lo profundizó. Grotowski lo que buscaba en la última época era un tipo de actor que no hacía un espectáculo, porque no “representaba” para nadie, sino que estaba en una sala laburando con su maestro o solo, y lo que hacía era una historia que fuera lo más verídica. Me acuerdo de ese libro, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas* de Thomas Richards (2005), su último alumno. En la última etapa, Grotowski vuelve sobre el método de las acciones físicas y lo que hace es reinterpretarlo y llevarlo a un mayor nivel de profundidad.

Ah, bueno, y lo de Vsévolod Meyerhold. Mayol hablaba todo el tiempo de él, aunque yo no logro detectar esa unión entre ambos. Mirá Andrea Despó, que trabajó con Mayol¹⁰, quiere hacer una investigación sobre Meyerhold y Víctor. Ella quiere escribir sobre Víctor porque de repente empezó a darse cuenta de que todas las cosas que hace tienen que ver con lo aprendido con Víctor, y de cómo él fue importante en su hacer aun en todo ese tiempo en que no lo veía. Me lo propuso. Ella vive en Chubut. La idea es juntarnos para empezar a plantearnos un trabajo alrededor de eso. Yo le planteé que vos estabas haciendo este trabajo, también le planteé que Rosario Oxagaray estaba interesada en escribir algo. Porque la idea es aprovechar esta energía alrededor de esta investigación sobre Víctor, para seguir la búsqueda de una proyección del trabajo que no limita una a la otra.

Mayol siempre decía que lo más *grosso* de todo que le viene pasando -y que esperaba que le pasara al Teatro del Histrión- es que en la medida que pasaran los años, la cantidad de gente que había visto sus espectáculos ya no daba el número real. ¿Entendés? (*Ríe.*) Y vuelvo a esto, aprendí algunas cosas con Mayol que para mí trascienden al teatro. La misma técnica teatral, el soliloquio, ya es una herramienta de curación que logra que el individuo se junte consigo mismo. Es eso lo que a mí muchas veces me empuja a tratar de reflatar el trabajo con Mayol, porque lo que aprendí con él lo tengo en el cuerpo. Y también se lo digo a Rosario [Oxagaray]: “Vos tenés la obligación de reproducirlo porque si no ese conocimiento se pierde”.

Mirá sobre su experiencia anterior a Neuquén, sobre la creación de la Escuela-Estudio (1973-1984), te cuento lo que Mayol me contó. En algún momento salió a buscar un lugar y encontró uno que se lo alquilaron por nada porque estaba en juicio. Entonces, de repente alquilaron un edificio entero en pleno Buenos Aires. Fue ese espacio cuando volvió de su gira por Latinoamérica (1977). Ahí se sumaron Enrique Dacal y Santiago Elder y otra serie de maestros que ahora se me escapan. Conformó esa escuela con tipos muy lúcidos, pero además a él se lo veía en ese momento en Buenos Aires, como el tipo que estaba generando el nuevo teatro. Yo creo que si no lo logró fue porque terminó huyendo de Buenos Aires, por el peso de la mochila de lo que significaba eso.

Cosa que aprendí de Mayol después de un tiempo -no sé cómo sería en el resto de su vida, aunque tengo la sospecha de que todo el resto fue igual- era que Mayol usaba lo intelectual porque era lo que le permitía

darle un marco a lo que él hacía, pero leer mucho y trabajar mucho en una máquina le dolían los huevos aunque lo hacía si era necesario. Le “costaba” -digo- aunque a él le salía pero no le gustaba. A él le gustaba terminar de armar la obra. Decía todo el tiempo: “Yo disfruto de muy pocos ensayos”. Porque en un alto porcentaje de los entrenamientos nuestros no pasaba nada; pero no pasaba nada escénicamente, pasaban muchas cosas en nosotros.

Volviendo a esa etapa en Buenos Aires, la cosa fue que alquilaron ese lugar y armaron esa escuela [Escuela-Estudio Víctor Mayol]. De todas formas ya desde su primer grupo con el que recorre Latinoamérica, Mayol viene armando una estructura teórica¹¹. En cada nuevo momento está la misma estructura *aggiornada*. Pero aquel grupo en gira se rompió cuando volvieron a Buenos Aires. Yo nunca resguardé los nombres de los integrantes. Ya después, en Neuquén se enamoró de Rosario Oxagaray. Y a Víctor lo que le pasó fue terrible con el Espacio de las Artes (1995-2000)¹² porque él estaba profundamente enamorado de su mujer, pero se convirtió en el responsable de una empresa económicamente. Él tenía que poner obras y se le había vuelto un trabajo mecánico. Empezó a tomar mucho alcohol, fumaba toneladas. Ahí terminó en una maquina de producir para pagar las cuentas, que era terrible, que lo terminó partiendo a él. Se peleó con Rosario, se fue a Buenos Aires en el '98 en plena decadencia menemista. En Buenos Aires no laboraba nadie y él llegó, un absoluto desconocido. Se había pasado diez años fuera de Buenos Aires. Nadie le tiró nada ni a modo de salvavidas¹³. Volvió a Neuquén, hizo la crisis de EPOC y quedó postrado en una cama y conectado a un respirador. Los médicos le dijeron que nunca iba a dejar el respirador, sin embargo se lo propuso y salió¹⁴.

Mayol pensó en Rosario para el Teatro del Histrión, pero todo el mundo dijo que no. Además ella en ese momento no podía, ni lo hubiese aceptado. Pero en esa reminiscencia de reconstruirse como sujeto él tenía la fantasía. También ella lo quiso y lo quiere mucho pero no creo que hubiese habido una ecuación así...

¿Te acordás de que Mayol hacía tres distinciones como potencialidades expresivas del actor en particular y del ser humano en general? Él hablaba de los “expresivos”, de los “neutros” y de los “clásicos”. El ideal era el neutro. La práctica teatral lo que llevaría es a empujarte a ser neutro. ¿Qué significaría ser neutro? Y cuando hablo de potencialidad expresiva no tiene que ver con la expresión del ser humano

en general sino con la expresión relacionada con el interpretar, con el actuar. El neutro sería un tipo de actor que de acuerdo al texto presta su aparato expresivo, entonces podría ir por varias ramas sin problemas. El expresivo es el sujeto que necesita de algún tipo de muleta para decir su texto, o adquiere algún rasgo de identidad, algún tic, alguna seña, alguna estructura física; es como que necesita una muleta y tiende a usarla en otros trabajos. El entrenamiento lo que tendería a hacer es que se desgasten esas muletas hasta llegar a ser neutro, lo que de todas formas es una promesa difícil de cumplir. Y el clásico es en realidad una variación del expresivo, es una adquisición cultural. Clásico es aquel que tiene un estilo en el decir que tiene que ver con sus lecturas, con un aprendizaje cultural. Y yo veía que la mayoría de los clásicos -que no fueron muchos durante el período del Teatro del Histrión- después de unos cuantos entrenamientos con el soliloquio empezaban a desprenderse de ese estilo porque empezaban a sentirlo anquilosado, porque ese estilo no respetaba el propio ritmo entonces se volvía problemático. En el Teatro del Histrión podrían verificarse los tres tipos. Carlos Barro, Marcelo Willhuber, Diego Eggle, Andrea Jara, Laura Sarmiento por ejemplo estaban entre los neutros. Diego es un tipo de actor que tiene cierta pretensión exterior de su trabajo. Logra tener una mirada estética, desde afuera, entonces es como que puede actuar pero no está buscando ser natural o creíble. Pero no tiene que ver con mirarse, el mirarse significa distanciamiento en la actuación. En realidad el soliloquio lucha contra eso, porque no podés estar mirándote y actuando; en realidad lo que el soliloquio busca es una expresión libre. Volviendo a lo de Diego, no tiene que ver con que logre controlar su trabajo mientras lo hace sino con una apreciación exterior de su trabajo. Tiene una máscara ese trabajo, tiene cierto mirarse desde afuera pero que él logra interpretar físicamente sin hacer ruido. Es todo terreno Diego, tiene esa distancia, siempre hay como una estetización de su trabajo. Te sorprende su trabajo pero a la vez te genera un: “Uy, mirá esto”, como una reflexión de inteligencia sobre el trabajo.

Carlos es un actor muy talentoso pero le cuesta el trabajo cotidiano, aunque tiene un manejo del signo escénico muy potente. Es el tipo que te puede agarrar un trapo, revolearlo dos veces y hacer tres imágenes diferentes y tres signos diferentes. Y Marcelo Willhuber... En este tipo de actor yo podría incluir también a Raúl Castro. Son actores totalmente diferentes. Los dos son neutros pero mientras Raúl es muy físico, tozudo, muscular, Marcelo tiene un aparato expresivo muy dócil, es

más blando en su expresión, tiene como una proximidad con la locura. Cuando vos lo seguís algún tiempo te das cuenta de que logra ese nivel expresivo porque en algún lado está desquiciado. En ambos, aunque logran vivir en sociedad, hay un desquiciamiento que están manejando todo el tiempo. Ambos tienen un poder expresivo en el escenario pero son difíciles de contener, de sostener. Ahora Raúl está de vuelta en la sala, ensayando con Carlos. Él actuó por primera vez en *Travesía en el espejo* donde junto a Mariana Elder hacían los protagónicos.

Me acuerdo de la primera anécdota con Raúl. El día en que íbamos a estrenar estaba sentado en el vestuario enfrente del espejo muy nervioso, y en un momento dice: “¡Y esto dicen que es un grupo! ¿Cuándo va a venir alguien a maquillarme?”. (Ríe.) Nosotros nos cagábamos de risa, sabíamos que a todo ese trabajo lo teníamos que hacer nosotros. Mayol luego lo puso en otro protagónico en *Factum*. Raúl terminaba funcionando muy bien cuando vos le dabas cuestiones expresionistas. Increíblemente en cuestiones no naturales y grandilocuentes tenía una potencia tremenda, que es en el lugar donde Mayol terminó haciéndolo trabajar. Además viste que él físicamente es un tipo bien estructurado, que daba para la estructura de un sujeto como individuo, como signo del hombre. Ahora recuerdo el trabajo que hizo junto con Mariana Elder en el examen final de la Escuela de Bellas Artes. Fue muy bueno. Y en cuanto a Marcelo puede hacer absolutamente lo que le revolees. En general es un tipo que tiende más al humor, pero como sujeto dramático es terrible. En cuanto a las actrices de grupo, son Andrea Jara, Laura Sarmiento, Mariana Elder, y las invaluables Itatí Figueroa y Mariel Suárez.

Bueno, de lo que era el núcleo de Teatro del Histrión, en este momento hay tres expresiones fuertes de producción artística que están en proceso. Una, la de Carlos Barro¹⁵. La otra, del “Choco” Cabrera que hizo *Yerma* de Federico García Lorca (2010-2012)¹⁶. Y la otra, la de Judith del Pino que está en la dirección; ella fue parte del grupo en los últimos dos o tres años, hizo un reemplazo en *Factum*. También está coordinando talleres¹⁷.

A mí me pasó que, después que murió Mayol, puse *Sarnamarca* en el 2009 y la repuse en el 2010¹⁸. Y ahí estaba muy atrapado con ciertos procedimientos de Mayol, con lo rítmico, el vestuario. Aunque hay algo que hacía Mayol que a mí me parece que hay que recuperar... No hay una ruptura.

Y en cuanto a Mayol, si yo lo tengo que mirar incluso desde más allá del Teatro del Histrión, diría que Mayol era un director de teatro, era un artista, un tipo que transformaba la materia en algo abstracto, que hacía que la escena se convirtiera en algo que iba más allá de lo cotidiano. Habiendo convivido con él, lo que te diría es que en realidad era fruto de los años '60 en la Argentina, donde nada se podía hacer solo, donde todo se construía en sociedad. Él potenciaba los intereses y deseos de los sujetos que estaban en su grupo.

Un rasgo fuerte que dejó Mayol es que, entre casi todos los que pasaron por sus manos, ninguno puede dejar de admirar lo que creció, y el deseo de volver a trabajar con él en algún momento. Era un tipo que hacía que el individuo se supere a sí mismo, que uno de repente mire la foto y diga: “¡Mirá lo que hice!”. Uno no alcanzaba a tomar dimensión durante el proceso. Recién cuando lo terminaba y miraba la foto se sentía bien. En el medio del proceso, si a uno lo dejaban, se bajaba y se iba a su casa. Pero cuando terminaba uno se sentía orgulloso de haber llegado ahí, entonces era cuando se apreciaba el camino. Nuestro hacer es profundamente volátil y muy difícil de cuantificar. Con Víctor se accedía al conocimiento a través de la práctica.

Mayol siempre decía que el entrenamiento no era levantar un balde y sostenerlo una hora, sino que el entrenamiento era los cinco minutos más de la hora que se lo sostenía. Y él lograba ese sacrificio que normalmente uno no logra en esta vida cotidiana de hoy, romper con las áreas de comodidad. Pedir que uno haga un esfuerzo de cinco minutos más es propio de sectores muy reducidos pero que se ha perdido en esta sociedad, en la cosa abrigada, cómoda, tranquila. Sin embargo Mayol todavía tenía esa experiencia y la sabía transmitir creando pasión por el trabajo. Y, sin dudas, si puedo hablar por mis compañeros, lo que vi fueron grandes transformaciones del sujeto. Una cosa que nunca dejo olvidarme es la transformación de Andrea Jara, Marcelo Willhuber o el goce del trabajo de Diego Eggle o los trabajos de Carlos Barro. Cosas que no he vuelto a ver de sujetos que están cerca de mí.

Posiblemente la conciencia de los años nos dé la posibilidad de hacer algo con respecto a eso. Es como un reto. Pero en lo pronto, bueno, decir que todo el tiempo extraño a... (*Su voz se quiebra.*) ese amigo. Ese amigo hoy está presente en cada uno de mis actos. Esto también es otra verdad, el haber pasado por sus manos. Uno es un fruto de todo su entorno, aun de aquellos que no han tenido una acción directa sobre uno y

aun de los que están en frente. Pero hay algunos que son como una luz para uno. Sin dudas Víctor cambió en mí al joven diletante, en un tipo que logró quedarse en un espacio por suficiente tiempo como para empezar a cambiar algunos vicios y, después, para confiar en mí. Logró eso en mí a través del trabajo. No fortaleciéndome, ni empujándome, ni hablándome de mí, sino haciéndome trabajar. Y en general eso es lo que Víctor tenía en relación con los actores que trabajaron con él. La gente con la que me he cruzado que ha trabajado con él, todo el tiempo está rememorándolo y reviviéndolo.

Bueno, y esto que decía del Víctor ilustrado, el tipo que en la dinámica de grupo había oído hablar sobre Pichón Rivière, o bien, sobre Lévi Strauss, Jean Lacan, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Vsévolod Meyerhold, en un momento en que son muy pocos los ilustrados con que uno se cruza, cosa poco frecuente acá en el interior. Me parece que en Buenos Aires hay más acceso a eso de tener un tipo que está formado, que tiene una visión global del trabajo y que, además, eso tiene un precedente escénico. Y eso transcurría en los tres espacios: en el espacio del entrenamiento, en el espacio del ensayo y en el espacio de la escena, incluso en el tiempo después de la escena que es un espacio problemático donde al artista actual le cuesta mucho desempeñarse, tratar de salir de ese molde *hollywoodiano* de la idea del tipo que termina un trabajo y se queda regodeándose de su ombligo.

Tomar nuestro trabajo como una entrega. Es complejo esto que digo porque en todo actor que se sube a un escenario, sin dudas, su ego y su ánimo entra en colisión con el mundo. Pero Víctor nos hacía reflexionar todo el tiempo y no necesariamente a través de la palabra sino como, por ejemplo, en esto de terminar la función y quedarnos en la escena esperando que la gente venga y nos hable. Eso hacía entrar en colisión la idea del tipo que:

-¡Qué esfuerzo que fue la función de hoy!

-¡No, no! Es lo que había que hacer. Saludar, escuchar, ser parte.

En fin, eso... (*Pausa.*)

Después de haber charlado un rato con vos me doy cuenta de que, de alguna forma, el artista que vive con su comunidad tiene que hacer algún sacrificio. Y no lo pienso como una cuestión cristiana en el sentido de que llevar adelante un laburo artístico pone en riesgo la familia. Hablo de un laburo en serio, no esa cuestión más burguesa de “laburo ocho

horas". ¡No! Cuando uno se enfrasca profundamente y militantemente en el laburo eso pone en crisis los modelos de familia, de amigos, de comunidad. Y sí, posiblemente sea lo que en algún momento entró en eclosión en el Teatro del Histrión pero que se mantuvo mientras Víctor estuvo porque no había forma de abandonar el barco. Pero era ese nivel de entrega absoluta.

Sí, además en el artista hay mucho de adolescente, en el sentido que tiene en esta sociedad, porque el artista que se sostiene en esas cosas, se sostiene contra la corriente en el sentido en que hay que aprender cierta autonomía, hay que aprender a ser perspicaz para seguir viviendo y más en estos lugares donde el teatro tiene que conjugarse con otras prácticas en lo laboral. Es decir, lograr sobrevivir para seguir teniendo lo que me parece que es lo importante. Pero también esto tiene un problema, es que todo el tiempo estás dudando:

¿No es más fácil agarrar y dedicarse a trabajar en algo que te deja 5.000 o 10.000 pesos al mes y te olvidás de todos los problemas y te dejás de boludear con esto? De última, después vas, pagás una entrada de teatro y te volvés a tu casa. Si somos de carne y hueso, vamos a perecer y todos vamos al mismo lugar.

¿Eh...? Esa sensación como la del inocente, del tipo que está en la casa y que lo único que quiere tener es una familia, traer la plata del trabajo, de vez en cuando comerse un asado y ya está. Esa inocencia que te da el no pretender saber.

Pero esa cosa de vivir en lo cotidiano con cosas extraordinarias, ese extrañar lo extraordinario que uno vivía con Víctor y que uno lo descubría cuando tenía cinco minutos para parar, para hacer una reflexión... Esa cosa de haber sido parte de un proceso del que uno puede hablar pero aún no puede tener una dimensión real de ese grupo que en una época ensayaba veinticuatro horas semanales y hacía funciones y reuniones de producción y además comulgaba una misma idea, no una misma ideología sino una misma idea sobre la práctica, en esa cuestión donde lo que importaba era lo que sucedía arriba del escenario. Yo creo que todo eso es hijo de Víctor. Y mientras vivió y duró fue maravilloso. Siempre nosotros tuvimos la fantasía de que se iba a extender pero una vez que él no estuvo...

Y también tengo la sensación de que hay mucho por hacer... Pero bueno, todo esto está generando un archivo sobre una memoria colectiva

que después podemos retomar. Que incluso puede servir como cuaderno, como guía...

Yo, por lo menos, siento una deuda muy grande por lo que aprendí con Víctor. Siento una deuda porque a mí me cambió la vida el Teatro del Histrión. Hoy, lo que guardo de Mayol es una cosa entrañable de hermano, de hijo, de camarada. Esperemos que alguien saque algo de aquí como para volverse a preguntar si hay algo importante para hacer con Mayol, todavía.

NOTAS

¹ Entrevista realizada el 25 de junio de 2013: tiempo de grabación 6 hs. Los datos entre paréntesis y corchetes así como las notas al pie fueron agregados por la entrevistadora, M. Garrido.

² En el '91, fue convocado por la Comedia Cordobesa para la dirección de *La tempestad* de William Shakespeare. Se presentó en el Teatro Real en el marco del IV Festival Nacional de Teatro, desarrollado en Córdoba. Y en el '92, invitado por la Municipalidad de Bahía Blanca, dirigió *América paraíso* de José Pupko, en el Teatro Municipal. Obra seleccionada para representar a la provincia de Buenos Aires en la Fiesta Nacional del Teatro, realizada en Mar del Plata.

³ El inicio de la creación del Teatro del Histrión se asocia a un curso previo dictado por Víctor Mayol junto a Osvaldo Calafati: "La teatralidad fragmentada" (2001). El curso fue auspiciado por la Dirección Provincial de Cultura, el Instituto Nacional del Teatro y TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados).

⁴ En el 2001 fue designado Jurado para el Encuentro Provincial de Teatro y para la asistencia técnico-artística de las obras ganadoras, en función de la Fiesta Regional en Trelew (Chubut) y luego, de la Fiesta Nacional del Teatro.

⁵ La producción artística del Teatro del Histrión es la siguiente:

2003: *El espíritu de la fiera* (adaptación de *Despertar de primavera* de Frank Wedekind).

2004: *Travesía en el espejo*, dramaturgia y dirección de V. Mayol.

-----: *La paradoja del laberinto* (versión libre de *El proceso* y otros textos de Franz Kafka).

2005: *La paradoja del laberinto*.

-----: *La leyenda del Dorado* (I) y (II) de Alejandro Finzi, en La Conrado Centro Cultural. Seleccionada para el Encuentro Regional de Teatro de la Patagonia.

2006: *Factum nexos* (versión libre de V. Mayol, sobre textos de la Biblia).

2007: *Factum, acto dramático*, elegida en el Selectivo Provincial de Teatro, presentada en la reciente sala, Ámbito Histrión. Ganadora en el Festival Regional Patagónico de Teatro (Santa Cruz), por lo que participó en XXIII Fiesta Nacional de Teatro (Formosa, 2008), con "mención especial" al ámbito sonoro del espectáculo. También se presentó en el Centro Cultural Paraguayo-Japonés de Asunción (Paraguay) con motivo de la Primera Semana de Teatro Argentino.

⁶ En abril del 2007, después de cinco años de trabajo continuo con el Teatro del Histrión, V. Mayol inauguró la sala de teatro independiente Ámbito Histrión, en Chubut 240, en el mismo lugar que, dos décadas atrás, fue sede de la Escuela Provincial de Bellas Artes. La nueva sala consta de 380 metros cuadrados. Sobre "La necesidad de un espacio propio", en una entrevista de un diario local se lee:

"Nuestro grupo tiene un ritmo de ensayo de 25 horas semanales o más, necesitábamos una disponibilidad de los espacios que nos permitiera desarrollar nuestro trabajo de investigación y de construcción de puestas", explica [Alejandro] Cabrera y agrega: "Una vez que cerró La Conrado Cultural estuvimos dando vueltas por varios lugares, el gremio de Ceramistas nos prestó un salón que tenían pero las condiciones no eran las adecuadas. Entonces decidimos encarar el proyecto para la sala. Conseguimos un galpón con un alquiler medianamente accesible y así fuimos llevando adelante las tareas de construcción, nos convertimos de actores a albañiles, plomeros y

electricistas. A eso se sumó la colaboración de amigos que nos dieron créditos a plazos. Logramos también un aporte de la dirección de Cultura provincial y municipal pero eso llegó después con la obra ya avanzada”.

Ricardo Bruce, por su parte, comenta las características del lugar:

“El espacio cuenta con ingreso independiente para el público y con las condiciones de seguridad que se exigen hoy. Es una sala donde básicamente está priorizado el hecho teatral, tiene unas medidas excepcionales para la zona: 10 metros de boca por 12 de fondo, vestuarios acondicionados con baños independientes. Si bien en un principio era un galpón, está pensado en función del teatro, esto hace que sea cómoda para el espectador. El espacio para una puesta de teatro ronda las 80 localidades y si fuese de música o algo más chico podemos llegar a 120 o 150 personas”, asegura. (Diario *La Mañana Neuquén*, 27/03/2007)

⁷ En una entrevista a Ricardo Bruce, en el marco de la Fiesta Nacional del Teatro, comenta sobre *Factum*:

Partimos por un guión de imágenes cuyo requisito era trabajar la violencia de los poderosos y a partir de eso se fueron creando situaciones, armando el guión en imágenes al cual Víctor le iba dando forma. Tiene textos del *Cantar de los Cantares* a los que fueron agregándose textos de mucha actualidad, mezclados en una metáfora continua con el desarrollo del hombre, desde su primigenia existencia hasta la actualidad y utilizando como eje central el discurso que dio Busch después de las Torres Gemelas, el 17 de Noviembre. Este texto tiene una actualidad y una vigencia terrible, en la obra se dice en inglés, (*está traducido en el programa*) porque está en función del eje con el idioma, con la imagen, con cosas de un carácter negativo del poder que impone, que no llegamos a entender, pero que nos hacemos cargo con el cuerpo. (...)

Nosotros con *Factum* tenemos más de sesenta funciones, pero en el conjunto de las cinco obras y de las reposiciones, suman unas doscientas cincuenta funciones, que estamos juntos, lo que hace un buen entrenamiento, en el grupo está el encargado de prensa, de producción, áreas que funcionan independientes, aunque siempre hay algo para cuestionarle (...). (Formosa, 30/06/2008)

Más datos en <http://www.cartelerateatroff.com.ar/verNoticia.asp?id=301>.

⁸ La obra fue puesta en el Teatro Comuna Baires, en San Telmo. Integró la Terna para el Premio María Guerrero.

⁹ Ricardo Bruce nos comenta:

Víctor era el puestista de Diament hasta que se peleó con Diament. En realidad la relación de él con Diament empieza mucho antes, con una de las primeras obras que hace en los '70, con la que tiene mucho éxito [*Morel, crónica de un secuestro*, 1976, versión libre de la obra homónima]. Que la hace con el Teatro-Estudio, el primer grupo, que era un grupo muy entrenado. Pero con Diament se terminaron peleando en la última puesta, que fue la que hizo cuando ya estaba con el Teatro del Histrión [*Esquirlas*, 2002]. Porque Diament venía de Miami, con toda una cosa muy norteamericana así de la pantalla en escena y todas esas cosas, a tratar de imponérsela a Víctor y este lo sacó recagando. Y el importante era Diament, porque una de las cosas que este hacía era producir sus obras, poner la plata. (23/06/2013)

¹⁰ Andrea Despó, como integrante del grupo Metateatro, fue dirigida por V. Mayol en *Tres mañanas* de Mario Cura, en el Teatro Español de la ciudad de Trelew, Chubut, 1997.

¹¹ En el '77, al regresar de su primera gira latinoamericana, creó el grupo Teatro-Estudio de Buenos Aires, como centro de investigación, formación y producción teatral, que dirigió hasta 1985.

¹² Ese centro cultural fue creado en 1995. Duró hasta el 2000.

¹³ En el '98 pone en escena *La rebelión de los sueños* de Mario Cura, en el teatro Margarita Xirgu.

¹⁴ En el 2001 aparece como Jurado en el Encuentro Provincial de Teatro de Neuquén. Ese mismo año, junto a Osvaldo Calafati, dicta el curso “La teatralidad fragmentada”.

¹⁵ La experiencia de Carlos Barro en dirección comenzó antes de su inclusión en el Teatro del Histrión, en 1998. Desde entonces a la fecha, ha elaborado numerosas propuestas escénicas.

La primera de ellas, una creación colectiva, *Gu Pin Can Ku*, producida y puesta en escena en la ciudad de Plaza Huinul. En los últimos años, creó su propio grupo Escénica TeaDanz Experimental (2006), en Neuquén capital, grupo con el que viene realizando varias puestas en escena, en particular, de dramaturgos locales. Más datos en Garrido, Margarita: “Entre la literalidad y la teatralidad. Escénica TeaDanz Experimental”, en *Actas de las IV Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén. (En homenaje a Hugo L. Saccoccia y Emilia Valeri)*. Neuquén: Educo.

¹⁶ La obra fue estrenada en el 2010 en el Ámbito Histrión, y se repuso en varias oportunidades inclusive en el 2013. (Diario *Río Negro*, 10/11/2010)

¹⁷ En una entrevista en el 2008, Ricardo Bruce expresa:

Con la partida de Víctor, ahora comenzamos una nueva etapa donde nos estamos rediseñando internamente, somos un núcleo de trabajo muy sólido integrado por diez personas, contamos con un espacio propio que es Ámbito Histrión, una de las dos salas de Neuquén. Seguiremos teniendo nuestro rasgo estético, ideológico y una metodología que seguiremos profundizando.

Más datos en <http://www.cartelateatroff.com.ar/verNoticia.asp?id=301>.

¹⁸ Actuación: Soledad Ávila e Itatí Figueroa. Vestuario: Sol García. Realización de muñecos: Ana San Martín. Operación técnica: Diego Guidobono. Fotografía: D. Guidobono. Asistencia de dirección: Damián Vidal. Producción: Diego Rómulo Eggle. Dirección: Ricardo Bruce. Se estrenó en el Ámbito Histrión.

LA POTESTAD DIRECTORAL
Entrevista a Julio Musotto¹

“Sos como el capitán de un barco”. Esa era una de las definiciones de Mayol para el director”.

(Musotto, 2013)

Julio Musotto, actor y director teatral², “reconociendo a las personas que le dieron un saber”, en esta circunstancia centra su curva de atención en torno al maestro ausente:

Mirá, a Mayol en realidad lo conocí por nombre, cuando empecé a hacer teatro, en el '99, en el taller de Alicia Villaverde. Escuchaba hablar de él como un referente del teatro en Neuquén. Alicia nunca había trabajado con él, sí César Altomaro³. Y recuerdo que se alababa la puesta en escena de sus obras, y que se lo criticaba en otros aspectos más humanos en cuanto a lo que tiene que ver con su personalidad y con sus vicios y las consecuencias que provocaba. (Ríe.) En lo teatral se lo reconocía más como un “puestista” que como un director de teatro en cuanto a lo que hace a dirección de actores. Ese era el comentario que había en el medio teatral, entre las personalidades del teatro de Neuquén que yo tuve oportunidad de conocer en ese tiempo.

A él lo conocí personalmente en el 2001, cuando en el Festival Provincial de Teatro salió elegida *Guapos... eran los de antes*, dirigida por Alicia Villaverde⁴. En ese momento, el INT ofrecía a los directores de las obras seleccionadas que iban a representar a la provincia en el Festival Patagónico -y eventualmente, en el Festival Nacional- que Víctor Mayol los asistiera como una especie de asesor de la puesta en escena. Alicia fue seleccionada, también en el Regional, y participó en el Festival Nacional en Mar del Plata (2002). Fui a ese festival y colaboré con ellos, aunque no estaba en el grupo de trabajo. Fui por mi cuenta para ver un Festival Nacional de Teatro y eso me sirvió para abrirme la cabeza y decir: “Sí, quiero dedicarme ‘profesionalmente’ al teatro”. “Profesional” en el sentido de dedicación, no desde el punto de vista económico ya que tengo otra profesión laboral que aún desempeño. Soy Analista de Sistemas de Informática.

Fue en esa ocasión que conocí a Mayol en la casa de Alicia. Ahí me enteré, por los comentarios, de que varias personas que habían trabajado

con él en el Teatro del Bajo colaboraron para ayudarlo, porque había estado muy mal en esos últimos años -post Espacio de las Artes -, tanto de salud como económicamente. No sé si fue en ese momento cuando Mayol se instaló en la calle Libertad donde vivía con su prima hermana, Carmen [Sánchez], que es donde residía en el 2003, cuando comencé a trabajar con él.

En ese marco, más que nada lo escuché hablar con Alicia, porque yo era muy nuevito en esto del tetro. Me acuerdo de que charlaban de la puesta en escena. El de *Guapos... (...)* es un formato entre café *concert* y sainete. Y me acuerdo de que Mayol hablaba de llevarlo a un sainete puro, lo que implicaba la existencia de la “cuarta pared”, por ejemplo, cambiando las escenas en que César [El Guapo] y sus músicos actuaban directamente frente al público. Alicia tomó algunas cosas y en cuanto a otras, por su experiencia en el género de comedia, terminó dictaminando mantener la versión original, porque mucha de la potencia del espectáculo estaba en el vínculo del actor con el público: César y Pablo [Arroyo] interactuando con el público generaban el clima deseado. Después se desarrollaban dos escenas, bien de sainete, que inclusive rompían por momento la cuarta pared, por el estilo de comedia en que estaban planteadas. Me acuerdo de que las conversaciones de los críticos en el Festival Nacional admiraban a César como un “capo cómico” de los viejos tiempos, en esto de la posibilidad de llevar adelante la escena y en algún momento hacer un quiebre hacia el público y luego seguir la escena.

Ese fue el momento en que conocí a Mayol. Luego, hablando con Alicia, reconocíamos que tenía mucho conocimiento del teatro pero, desde su perspectiva de adaptación, la obra *Guapos (...)* se volvía mucho más fría como espectáculo. Alicia, aparte de que domina el género de comedia, domina muy bien el tema del café *concert*. De hecho, se corrigieron solo algunos detalles, conservando la frescura original. Entonces, cuando la obra se presentó en el Festival Nacional de Mar del Plata, en la Sala Astor Piazzolla [Teatro Auditorium], para 1400 personas, fue un éxito total. Aunque el teatro no estaba totalmente completo, habría unas 800 o 900 personas que se descostillaron de risas, se divirtieron y vivieron la historia de ese guapo, por un lado, con la mina y, por otro, con la psicóloga. Esta escena se caracterizaba por el *aggiornamiento* del lenguaje del guapo y de las letras de tangos, con términos propios de la Psicología. Estaba excelente esa parte en que jugaban interactuando las letras de tangos con el lenguaje psicológico: el conflicto con el objeto de deseo. Y tanto César

como Susana [Ferdkin], así como los demás actores, manejaban muy bien los tiempos del humor y tenían buena química para generar comicidad.

La dedicación al teatro y el trabajo que implica son las cosas que trato de rescatar y transmitir, porque lo recibí de la experiencia de los maestros con los que tuve contacto, llámese Mayol, Alicia Villaverde o Alicia Fernández Rego. Son personas que vivieron para y por el teatro. Tienen una devoción, tienen un trabajo de horas y horas puestas en cuerpo, mente y alma para hacer teatro, y eso es lo que genera como resultante una obra con la que el espectador sale pleno. Yo recato especialmente esto de la dedicación al teatro, el trabajo en la concepción de una obra. Cuando ves las obras de Atacados por el Arte con los títeres, por ejemplo, ves que a la mayoría de los espectadores se le cae un lagrimón. Pero son horas y horas de experiencia y trabajo de años volcados en un “producto” -no me gusta mucho el término-, mejor en una obra resultante que tiene una calidad técnica y emotiva que provoca que el espectador realmente se emocione.

Eso es lo que muchas veces rescato cuando hablo de Mayol. Esas enseñanzas que las sumo a las de Alicia Fernández Rego y a las de Alicia Villaverde. Es el hecho del trabajo, del compromiso con el ensayo, con un horario, con una rutina, con una disciplina, aunque muchas veces, en estos ambientes, la disciplina se ve como algo que no puede ser. Pero no es así. Que en un ensayo no se pueda tomar mate -como planteaba Mayol- por ejemplo, tiene que ver con la concentración y la energía de todos en lo que se está construyendo en grupo. Porque he estado en ensayos con otros directores donde están dos actores haciendo lo imposible para sacar una escena, y el resto de los compañeros tomando mate y charlando de la salida del día anterior, o fumando un pucho afuera. Claro, vos escuchás la lógica que utilizan: “Pero, si los que están haciendo los ejercicios son ellos”. No, no, no. Falta conciencia de trabajo en grupo. La obra se construye con la energía de todos, con la concentración y el respeto por el trabajo del compañero. Todos deben colaborar en el trabajo de creación de la obra. También es importante llegar a un ensayo y dejar todo el “afuera”, lo que traes como carga, realmente afuera. Todos esos elementos son fundamentales para poder construir algo de calidad. Pero cuesta, desgraciadamente las conductas sociales exaltan más la libertad, más la independencia individual y el “yo hago lo que quiero en el momento en que lo necesito”, y así todo se fue tergiversando. De algo que es bueno en lo que hace a la creatividad, a la libertad para el juego lúdico esencial

para el teatro, se fue para el otro lado. Bueno, cuando se llega a poner la obra en escena, se ve la diferencia de cómo se trabajó.

Eso es algo que rescato de Mayol en cuando a lo metodológico: la conducta impuesta al trabajo. En mi relación con los actores, cuando me toca dirigir y se presentan situaciones de falta de compromiso, suelo cargarlos con dichos que aluden a esto, como: “Ah, si te agarrara Mayol a vos que hoy, porque es el cumpleaños de tu sobrina décima segunda, no venís al ensayo”. ¿Viste? (*Ríe.*) Y yo, como director, tal vez no tenga el carácter para sostener esa conducta de los actores, porque me calienta y les exijo que cumplan con el trabajo, pero después termino justificándolos. Luego veo que de esa manera no les estoy haciendo un bien, ni a ellos en su trabajo personal, ni a la obra que estamos preparando.

Otra de las cosas de la que siempre hablo -y esto lo rescato más de Alicia Villaverde porque a Mayol había cosas que le costaban decir, aunque de alguna manera las ponía en práctica cuando planteaba trabajar con los soliloquios- es que el teatro es un espacio de juego, por sobre todo juego comprometido con el mismo juego, como juegan los chicos. Si vos no estás liberado para jugar, para crear jugando, sos una cabeza pensante que no genera esa teatralidad que trae implícita el juego. Y es así. Mayol, creo que la trataba de lograr con su técnica cuando les hacía hacer esos famosos soliloquios. El soliloquio, como él lo planteaba, técnicamente, tiene la virtud de ir generando en el actor un clima interno que lo va liberando de todas las cosas que lo condicionan -entorno, intelecto, situación- para que pueda desarrollar la búsqueda de su personaje. La intención es la misma. A mí me gustan otras formas de alcanzar este estado, pero todos los trabajos tienen que ver con la necesidad de volver al niño interior que te permite liberarte de todo para crear. Eso es muy importante en la construcción teatral.

Retomando el tema de la entrevista, a Mayol lo conocí personalmente en la casa de Alicia Villaverde. Después me enteré del curso que armó con Osvaldo Calafati, el de la “Teatralidad fragmentada” (2001)⁵. Yo no me sumé porque no me daban los horarios. Además yo estaba en el grupo de Alicia. Me enganché más con el teatro a partir de que fui al Festival Nacional, es decir, a partir de 2002. Ah, pero en el 2000, cuando Alicia viajó a Méjico, trabajé con Ileana Brotsky, en un taller de teatro en la Biblioteca Popular B. Rivadavia de Cipolletti [Río Negro]. En esa época yo hacía taller con ella y a veces actuaba en alguna obra. Ileana

es excelente profesora de teatro. Ella tendía más a hacer espectáculos de tipo *performance*. Por ejemplo, una obra fue *Vendedor de máscaras*, creo que así se llamaba haciendo referencia a las máscaras de la comedia y la tragedia. Fabricamos máscaras que adornaban la sala, y que luego se entregaron al público asistente, y se prepararon escenas entre todos los participantes del taller. Eras escenas referidas a la máscara trágica o a la máscara cómica. Esas escenas se desarrollaban en el entorno de una fiesta. Las luces acompañaban cada escena, o poema, o danza, en espacios acotados, que estaban preparados para tal fin, entre la gente que deambulaba y conversaba entre ella. En los talleres, Ileana utilizaba un gran cajón decorado donde teníamos todos los elementos para la creación de personajes. Creo que de ahí surgió después la idea del nombre de La Caja Mágica⁶.

Y otro espectáculo muy lindo que hicimos con ese grupo de Ileana fue un trabajo sobre los Siete Pecados Capitales, como disparador. Para eso se utilizó el anfiteatro de los italianos del Parque Rosauer, en Mariano Moreno y Mengelle [Cipolletti]. Había un presentador -yo componía ese personaje- que iba trayendo al público desde la Biblioteca, por la calle, hasta ese lugar. Me acompañaba un séquito de personajes contrahechos que desarrollaban las escenas de los pecados capitales. Era como mi “corte de los milagros”. Las escenas se desarrollaban en la tribuna y la gente la miraba desde abajo. Yo me desplazaba debajo, por los bordes de la Fuente de la Loba. El espectáculo se combinaba con gente de la escuela de danzas que personificaban los ángeles que bajaban del cielo a combatir el mal, y entre ellos, un bailarín que hacía de Jesús. Yo era el presentador pero a medida que iba avanzando la obra se descubría que, en realidad, mi personaje era el demonio.

El espectáculo empezaba antes. Porque la gente entraba a la Biblioteca por una pequeña puerta trasera, casi por un túnel, y se encontraba con instalaciones de varios artistas plásticos, con obras relacionadas con los pecados capitales. La gente recorría la muestra y luego llenaba un papelito respondiendo a cuatro o cinco preguntas personales sobre los pecados capitales. Luego, cuando quería salir, se encontraba con la puerta de rejas cerrada. Estaban todos encerrados. Cuando ya estaban todos hacinados, casi, por el encierro, yo llegaba por la calle con la *troupe*, la corte de los milagros, acompañados por unas chicas que hacían malabares con fuego y también músicos que hacían percusión con grandes tambores. (*Repite: tumtum, tumtum, tumtum.*) Yo llegaba

con la llave, les abría y me los llevaba al anfiteatro: “¡Vengan, señores....!”, arengando a todos a seguirnos hasta el anfiteatro. Todo el texto del presentador, que era lo único hablado de la obra, lo elaboramos juntos con Ileana. Para eso tomé textos de Roberto Benigni [Director y actor de la película *La vida es bella*, 1997], un actor italiano de orientación política de izquierda que tiene todo un alegato sobre los pecados capitales, muy irónico, aparte de que maneja muy bien el humor. Además de otro texto de una película yanqui, *El abogado del diablo* (1997). De la actuación de Al Paccino saqué la corporalidad para el personaje y uno de sus textos, en el que expone argumentaciones lógicas como diablo, que expresa que el hombre en realidad debería estar agradecido con él y no con Dios. Es un hermoso alegato del demonio que sintetiza:

Pero en realidad, quién es Dios. ¿Qué les dio Dios para que todos lo sigan? Si les dio un placer, inmediatamente les puso un pecado para cercenarles ese placer... Yo no los condeno... Yo soy el amigo que les permite ser felices disfrutando.

¡Es precioso ese texto! No lo recuerdo ahora completo... Bueno, y al final, le mostraba al público los papeles que había llenado y le decía que eso que había firmado era el contrato de sus almas. En ese momento, bajaban las luces y bajaban los ángeles, los bailarines, por la escalinata del anfiteatro a bailar. Yo bajaba de la fuente y se producía la dramatización de una lucha con el ángel principal. Era un juego plástico de danza donde los ángeles derrotaban el mal, encarnado en mi personaje, y rescataban a los contrahechos.

Esa concepción estética de sorprender a la gente en un medio no habitual para el teatro -algunos sabían a lo que iban pero otros no, porque era al aire libre en plena calle- era idea de Ileana, y de Jorge Onofri que colaboraba en armar las luces y demás temas de producción. A mí me gustó mucho ser partícipe de esas obras y, en lo personal, me aportó para comprender esos espectáculos multitudinarios y de invasión de espacios públicos, y que no están tan predeterminados como cuando te subís a un escenario a la italiana y el público está enfrente, expectante, esperando ver un espectáculo. Yo me acuerdo de que estaba vestido con un pantalón negro, camisa blanca y un chaleco largo, de gasa, blanco y negro de un lado, y negro y blanco, del otro. Pintado con una máscara blanca, me había cortado la barba, dejándola tipo candado, el pelo engominado bien peinado hacia atrás. Era casi fantasmal. (*Ríe.*) Mientras yo estaba haciendo

de demonio con un micrófono para amplificar mi voz, un nene me decía mientras me tironeaba el chaleco: *(Con voz de niño.)* “Señor payaso, señor payaso”. *(Ríe.)* Lo lindo de eso es que yo tenía que resolverlo y seguir.

Aparte me gustó esa concepción de trabajo: partiendo de una idea, que después se construyó por la creación de todos. Luego Ileana, que lo dirigió, lo fue puliendo, dándole forma, y quedó muy bien. Yo era novato en esas cosas, pero como me gustaba escribir, me encargué de elaborar mi texto. Luego con Ileana armamos el guión adaptando de diez o doce páginas que yo traía, a cinco, concisas, potentes, para presentar las escenas.

Una vez más aparece esto del trabajo. No hay ninguna excusa. Para llegar a algo se exige trabajo. No siempre el trabajo implica que tenga que haber una disciplina estricta en cuanto a imposición. Porque creo que al concepto “disciplina”, por lo menos nuestra generación, se lo asocia a los milicos, a la cosa impuesta. Pero no, disciplina es la autodisciplina o la disciplina determinada por el conjunto para poder lograr algo. Es así como se logran las cosas, como se logra el impulso, la colaboración del otro. Cuando eso se empieza a perder, aparecen los roces del individualismo.

En el Teatro del Histrión, lo que admiraba de Mayol era que en su momento, cuando yo me enfrentaba a su rigidez y dureza con algunos temas con los actores-integrantes del grupo, él sostenía que las cosas tenían que ser así, y dejaba que yo sacara mi propia conclusión. Pero en el hecho de que en el grupo muchas veces se enfrentaba una situación conflictiva, ya sea de una persona contra el grupo o del grupo contra una persona, y se debatía entre todos, a veces me parecía que se dejaba muy expuesta a la persona afectada. Yo miraba el hecho más desde el lado humano, y me condolía de la persona que era atacada. No analizaba la dinámica grupal. Pero, de alguna forma, creo que la fuerza que unía al conjunto era mucho más fuerte que ese momento de ataque hacia alguien. Y de hecho, esas cosas tal vez tenían mucho que ver con la manera de funcionar de ese grupo. Vos, Margarita, participaste del trabajo del grupo y viste que no era casual que en la semana antes del estreno se generara un conflicto grande entre todos, promovido por Mayol, y yo me decía: “¡Uy, se va todo al carajo! La obra no se estrena...” La primera vez, me jugaba a eso. La segunda vez, me dije: “Ah, está haciendo lo mismo”. Y la tercera, lo reafirmé: “¡Ah, claro! Lo está haciendo adrede, para que toda esa tensión acumulada se descargue y se limpie todo”. Eso exige que la persona que tiene la potestad de ejercer el poder, la autoridad legitimada,

la ejerza. Yo admiraba a Mayol por esto, a pesar de que me resultaba chocante en muchos momentos. Y este punto es importante cuando a alguien en un grupo se le delega la autoridad. Si hay un director, hay que respetar a ese director. No todo puede estar librado a un estado de deliberación continua. Este “hacerse responsable” del Director lo comprobé también con Alicia Villaverde y Alicia Fernández Rego, aunque trabajaban de forma menos autoritaria.

Después de aquel primer conocimiento físico en casa de la Villaverde, cuando comenzó con el Teatro del Histrión (2002), yo me enteraba de su modalidad de trabajo por una amiga que participó del proceso como actriz. Me contaba que era muy estricto en los horarios y que se trabajaba con soliloquios. Yo estaba trabajando con Alicia Villaverde, con otro tipo de obras, otro estilo de trabajo que también tiene sus partes positivas.

En el año 2003 Alicia no estaba en Neuquén. No recuerdo si había viajado a México nuevamente. Yo ya había dejado de trabajar con Ileana. Ocurrió que mi amigo Raúl [Elías], que hizo la carrera de teatro en Comodoro Rivadavia [Chubut] y que volvió a vivir a la zona para esa época, me decía que hagamos una obra juntos, y como años antes convivimos en mi casa, con muchas anécdotas risueñas, decía que la obra que teníamos que hacer era *Extraña pareja*, obra de teatro famosa que a su vez dio lugar a varias películas⁷. Pero para hacer esa obra los derechos eran prohibitivos. Entonces buscamos algo que estuviera relacionado con dos personajes varones con un fuerte vínculo entre ellos, y que tuviera un toque de comicidad. Encontré *Monogamia* de Marco Antonio de la Parra. Yo había visto unos años atrás la puesta de esa obra por el grupo del CELCIT, en La Conrado (2001)⁸. Excelente puesta. Entonces conseguí la obra y justo Norman Portanko me dijo que tenía los derechos de esa obra. Así que nos juntamos en su casa y empezamos a ensayarla. Así surgió *Monogamia* (2003)⁹.

Fue en ese año que surgió el Taller de Dirección con Mayol (2003)¹⁰. A mí ya me interesaba el tema. Me acuerdo de que había escrito al CELCIT y al Teatro Escuela Andamio '90, la Escuela de Teatro de Alejandra Boero, para ver si se podía asistir en forma semipresencial. Pero no, todo era presencial y yo no lo podía hacer por cuestiones de trabajo. Entonces empecé a leer, a informarme sobre dirección teatral. También empecé con talleres de dramaturgia, y empecé a ver el teatro desde ese aspecto, que también después me sirvió para la dirección. Empecé a ver el

teatro como un mundo más allá de la actuación que me gustaba. Recuerdo esto que decía Alicia Villaverde:

En el teatro hay dos posibilidades cuando uno aborda el texto teatral. Si vos lees el texto y te ves en un personaje, lo tuyo es ser actor. Pero si vos lees y te imaginás la puesta en escena, lo tuyo es ser director.

A mí me pasa más lo segundo. Me enamoro más de la obra y no tanto de la composición de un personaje.

Fue entonces que se planteó desde INT un Taller de Dirección con Mayol, para cubrir la falta de formación en el tema de Dirección Teatral. Nos reuníamos en la sala del triángulo, en La Conrado Villegas. Inicialmente estaban, si mal no recuerdo, Rosario Oxagaray, Mirta Sangregorio, Raúl Ludueña, Marcelo Salleses, Elsa Hernández, Alicia Villaverde, Carlos Barro, Ricardo Bruce, un actor de Cutral Có cuyo nombre no recuerdo, Carlos Ceppeda y Guillermo Sánchez de Junín de los Andes, y creo que también Marcelo Rogastki de Chos Malal. La mayoría había tenido experiencia en dirección. Todos coincidían en la admiración hacia Mayol como “puestista”. En concreto, Alicia Villaverde -con quien yo tenía mayor relación de confianza- lo que más admiraba específicamente de Mayol era la puesta en escena, el manejo de escenas grupales y la capacidad de adaptación de los textos, es decir, la capacidad de extraer la esencia de un texto. A esa capacidad la vi después cuando hicimos *La paradoja del laberinto*, con los textos de Kafka (2004)¹¹. Ahí entendí qué era lo que me estaba diciendo Alicia. “Puestista” es todo eso. No es solo poner las luces, es todo ese proceso de armado de las escenas.

Este Taller de Dirección se fue gestando respondiendo preguntas de cuál era el concepto de “dirección” para cada uno y qué implicaba, y se fue haciendo con el aporte de todos. La idea era ir elaborando conceptos. La mayoría de los que concurrían era gente experimentada y daba su visión práctica o su visión teórica de los temas que íbamos viendo. Mayol aportaba su concepción y nos iba incorporando conceptos como el “supratema”, que era como la brújula del barco, el saber a dónde ir. Te proponía plantear el supratema de la obra a llevar a escena antes de iniciar los ensayos. Y te planteaba cosas de las que después yo fui aprendiendo su real utilidad, con la práctica. Planteaba que cuando encarás una obra como director, primero que nada hay que hacer el análisis objetivo y subjetivo de la obra, y plasmarlo por escrito. Todos

estos elementos son la guía de trabajo. Al releerla, en el momento en que estés perdido, te va a dar los elementos para volver a tu propia visión de la obra. Con esas cosas escritas, después redactás el supratema. Eso queda como para pegarlo en la pared durante los ensayos. Yo actualmente cuando dirijo, al supratema, muchas veces lo termino elaborando con los participantes del grupo con el acuerdo de que todos vamos hacia ahí, sobre todo cuando las obras son más poéticas, más distantes del naturalismo, y hay cosas que no son tan fáciles de vislumbrar. Porque, a veces, uno se engolosina como director y quiere meter todo lo que surge de los ensayos, pero cuando se presentan dudas y uno se pregunta: “¿Y esto, para qué está?”, lo verificás con el supratema, y si no está de acuerdo a él, se saca. A veces cuesta dejar de lado cosas que a uno le gustan estéticamente pero que no encajan con el supratema.

Eso estuvo muy bien. Mayol nos daba herramientas y nos planteaba trabajos de elaboración. A veces resultaba difícil juntarnos todos los participantes del taller y leer lo que cada uno traía. Aun así nos fueron quedando conceptos, muchos extraídos de charlas de experiencias de los participantes del taller, y de charlas de él en cuanto a valorización de ciertas cosas a partir de su experiencia. Esto último era lo más rico conceptualmente.

En mi caso, mi formación en dirección es así. No sé cuál será la situación de directores que salen con una formación académica. En lo particular, como yo no pude acceder a una carrera, me fui formando con material que iba leyendo. Aunque todo este aprendizaje teórico recién se asentaba después, cuando veía el trabajo de dirección de alguien que desempeña ese rol. Fue entonces que me dije: “Perfecto. ¿Qué tengo acá, en Neuquén? Tengo personas, referentes, con los que puedo trabajar”. Y así fue como trabajé con Mayol más de dos años [finales de 2003 a 2005]. Con él se me terminó el ciclo de trabajo por una falta de disponibilidad de tiempos míos.

Luego fui al taller que dictaba Alicia Fernández Rego y le dije: “Alicia, mi ofrecimiento es este”. Y empecé a ser asistente de dirección y colaboré armando las puestas en escena de las últimas obras de los talleres que dirigió Alicia Fernández Rego. Igual fue en los últimos trabajos con Alicia Villaverde. Cumplí con el rol de asistente de dirección y me encargaba del diseño de la puesta de luces.

Con la experiencia de cada una de esas personas fui sumando aportes a mi formación, y también, discutiendo los porqué, tratando de

entender. Fue un descubrir qué cosas uno siente como verdades y qué cosas, a veces, uno no las sintió como verdades al momento que se plantearon, pero el tiempo le dio la razón a ese contra el que despotricábamos. Pero todo eso era parte del aprendizaje. Esos aportes que da la experiencia de las personas que han hecho cosas son invalorable. Por más que te leas toda la bibliografía de Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y otros grandes directores, si no lo ves concretamente, es difícil de asimilar. Todo es muy interesante pero no se compara con el estar ahí, en el momento de la creación. Porque no se trata de aplicar una fórmula. Es vivenciar la experiencia del otro la que te sirve. Eso es lo más enriquecedor. Por eso yo les digo a los chicos:

Mirá, siempre que hay un actor, un dramaturgo, un director o quien sea que tenga una trayectoria en el teatro, y que viene a dar aunque más no sea una charla, hay que aprovechar la oportunidad de verlo, de escucharlo, de conocer experiencias concretas aunque sean solo el relato.

Aprender de las experiencias, además de trabajar. Porque si no trabajás, por más que seas un “bocho” en lo tuyo, vas a seguir siendo un bocho frustrado.

A Mayol, por más que tenía una metodología de trabajo, no le resultaba fácil transmitir sus conocimientos. Yo, al principio, creía que estaba mezquinando cosas, después, cuando trabajé con él, me daba cuenta de que no era así porque me daba a cuentagotas los elementos, o lo veía hacer y yo rescataba las cosas que él le planteaba a los actores, o detalles de la puesta, y entonces, ahí, le preguntaba. No es que él seguía un método. Tal vez lo tenía pero no lo tenía plasmado. Él utilizaba la referencia de lo que el otro le aportaba para elaborar su visión. Él tenía su verdad. Lo que no tenía era una clase preparada, didáctica, para decir: “Paso 1, paso 2, paso 3...”. No era su fuerte la pedagogía sino la producción teatral. A él siempre le costaba transmitir sus saberes, y también el ponerse a la par del otro para discutir. Yo siempre le decía: “Vos siempre tenés una argumentación para justificar que lo tuyo está bien”. Y como a buen gallego, nunca le vas a ganar en la discusión. “Tendrá gusto a jabón pero es queso” -como dice el dicho. (*Ríe.*) Bueno, porque tenía una capacidad intelectual muy grande, una inteligencia muy grande. Era muy seguro en lo que hacía pero, claro, didácticamente, en cuanto a poder transmitirlo, no era tan claro. Yo sacaba más de verlo trabajar y de analizar sus producciones.

Ese curso que te contaba, de “Dirección y técnicas escénicas”, arrancó como en agosto y fue de tres meses. Y al año siguiente continuó con otro, “Puesta en escena”, en el que estábamos prácticamente los mismos (2004)¹². En esa época él estaba haciendo con el Teatro del Histrión, *Travesía en el espejo*¹³. En ese momento, como parte del taller, Mayol nos recomendó ver las obras y elaborar un documento escrito con el análisis de las mismas. Eso sí estaba bien esquematizado. Nos presentó una serie de puntos que permitía el análisis de la puesta de una obra. No era hablar desde el mero espectador sino tomar elementos de análisis y reflexión. (*Se adjunta en el Anexo.*)

Bueno, con *Travesía* (...) surgió mi primer choque con Mayol, cuando le presenté mi análisis luego de ver tres funciones de la obra, basado en aquellos elementos que él me había transmitido como director: “Todo comunica”, “El texto teatral surge de todo lo que el espectador recibe, y no solamente de las palabras, sino de lo que ve y de lo que no ve”. “Todo construye ese texto espectacular”. Y estoy tratando de acordarme sobre lo que yo había escrito sobre la obra... Recuerdo que le discutía que no me resultaba muy claro cuál era el discurso del personaje central: el Hombre. Yo le daba mi interpretación. Y él me decía: “Pero no. Esta mujer y este hombre, que interactúan con todas esas cosas del mundo -que yo veía-, en realidad son el Amor como concepto”. Bueno, lo decís vos, pero yo no lo veo. (*Ríe.*)

-Pero, cómo. ¡Si en el programa lo dice! -me decía Mayol.

-¡Ah! ¿Así que yo para entender tu obra, primero tengo que leer el programa para ver qué es lo que me querés decir?

Fue la primera vez que lo hice reír. Pero pasaba que yo, lo que veía eran escenas tan potentes -por ejemplo la escena de los monstruitos que se juntaban y demás- que para mí la obra era eso. Lo otro era como un espacio de hilván muy fino. Yo sentía que lo importante era lo caótico, aunque lo otro existía también pero lo que predominaba era lo caótico, fundamentalmente esa escena, en el plano superior, con los tres poderes: la iglesia, los militares y el poder político fachista. Desde mi formación política-sociológica tomé eso como lo más importante, como que era lo preeminente, y no “el amorcito rosa de una parejita” que veía.

Yo creo que esa discusión, ese cambio de opiniones que tuve, fue el disparador para que él, que no me conocía -en medio de todos los directores yo ¿quién carajo era?, un alumno del taller de teatro de Alicia

Villaverde- me prestara atención. A partir de ahí empezamos a conversar y me ofreció la asistencia de dirección de la nueva obra del Teatro del Histrión. Así que arreglé mis horarios de laburo. Yo llegaba un poquito más tarde, a las 16.30 hs., y me instalaba con él, al lado de su mesita, e iba también los sábados a las 9 hs., encantado. Así que vi todo el proceso de creación de Kafka [*La paradoja del laberinto*], colaborando en toda esa etapa como asistente de dirección. Y luego me dio la posibilidad de hacerme cargo de la reposición de esa obra, de trabajar con los actores. Por supuesto que él se hizo cargo de los arreglos finales. Y a *La leyenda del Dorado* (2005) también la trabajé junto a él. Después, por temas de mi laburo, ya no me daban los tiempos para estar todos los días 4 hs. Así que hasta ahí llegué en mi etapa de trabajo con Mayol y el Teatro del Histrión.

Recuerdo anécdotas que sucedieron durante los ensayos de *La leyenda (...)*. Mayol se había empeinado en utilizar recursos técnicos que subían y bajaban unas telas que mostraban u ocultaban zonas del escenario. Faltaba menos de un mes para estrenar. Los actores se volvían locos. Hasta que se trabó una roldanita justo en una escena de los últimos ensayos. No hubo forma de resolverlo. Una tela quedó levantada y la otra no se subía. Entonces le dije: “Víctor, perdóname que opine...” -porque los actores no se animaban a decirle:

¿Estás seguro de usar estos elementos? Porque los actores están perdiendo concentración por estar manejando esas soguitas y roldanitas, y cortando clavos para que les funcione. A los actores les cuesta sostener los personajes con la movilidad que requiere la obra, si encima le agregás un problema mecánico a resolver...

Al final, se sacaron esos elementos. En las funciones ya no aparecieron.

Y otro momento risueño, cuando ya tenía más confianza con él, fue en los ensayos de una escena de los sobrevivientes en que tenían que representar todo un viaje recorriendo la selva centroamericana, y de cómo los personajes se iban degradando, por el cansancio y porque eran atacados por la fiebre tropical. Los personajes salían por un costado del escenario y volvían a entrar por otro, y esto se repetía como tres veces. Yo me reía irónicamente y le decía: “Mayol, después de cincuenta años de teatro, no podés usar ese recurso de estudiantina”. Y él también reía, diciéndome que no sabía cómo resolverlo. Bueno, se reía porque de alguna forma me daba la razón. La escena igual quedó, pero lo redujo a una sola entrada-salida de los personajes acertando el texto, según recuerdo.

Hasta esa época trabajé con él. Llegué al estreno de *La leyenda* (...). Como ejemplo de su exigencia de trabajo con los actores, recuerdo aquel conflicto con Lili Herrera durante los ensayos de esa obra. Ella era una excelente actriz y se trabajaba todo en el grupo pero, casi siempre, tenía algún problema durante los ensayos. A mí me parecía que lo suyo tenía que ver con ese tipo de persona que boicotea sus logros. Lo charlamos mucho con Lili, pero le volvía a ocurrir. Entonces, llegaba un punto en que se descomponía, se empezaba a sentir mal. Y fijate lo que Mayol hizo en ese momento. Ella tenía el personaje de la Reina de las Hadas, además de otros secundarios, que era un personaje grande que aparecía en el fondo de la escena. Era un personaje de corta aparición en la obra, pero importante en magnificencia. Se enfermó a poco del estreno. Entonces Víctor le dijo: “Se acabó. Vos vas a ser un soldado más. Si podés, vení. No se va a notar la falta tuya”. Y Liliana tuvo que aceptarlo. Llamó a otra actriz que hizo ese personaje, y a Lili la bajó de un hondazo, tres o cuatro semanas antes del estreno. Creo que solo la salvó de que Mayol la expulsara del grupo porque se laboraba todo, la petisa: con el vestuario, con la música y en la búsqueda de su personaje, además de ser una excelente compañera del grupo.

Bueno, esa fue una de las situaciones conflictivas que me tocó vivenciar en esa etapa del Histrión. También ocurrió otro hecho con otro actor. Se generaron choques y en un momento del proceso de *La leyenda* (...) se fue. Ese actor chocaba por estas cosas de esa disciplina impuesta - de las que hablábamos hoy- de esa “metodología” de exponer al que actuó mal, señalándolo frente a todos. Eso a mí también me chocaba, pero era parte de su manejo de grupo, que a Mayol le funcionaba. Las cosas en el Teatro del Histrión eran así. Si vos querías trabajar en el Histrión tenías que adaptarte a esas cosas. Si no, estabas como yo que cuando veía esas cosas decía: “Disculpame, Mayol, me tengo que ir”. Yo podía irme, porque estaba ahí, asistiendo, colaborando con el grupo. Yo podía irme, pero el que estaba dentro del grupo, tenía que someterse. Entonces, fue eso lo que traté de explicarle a aquel actor cuando en algún momento me vino a hablar:

Mirá, si a vos te interesa el grupo, tenés que pensar en el beneficio que estás recibiendo en cuanto a conocimiento y trabajo. Pertenecer a un grupo se trata de eso. Tenés que aceptar las reglas del juego. Si no te interesa la pertenencia a un grupo y vas a estar sufriendo, bueno, no es tu grupo. No pretendas que quince personas que ya tienen una dinámica grupal determinada se amolden a vos.

Pero, a su vez, esa cohesión grupal que se generó como Teatro del Histrión, desde afuera, recibía también la crítica: “Mirá, ahí está la cofradía del Histrión” -decían. Pero la calidad de lo que se presentaba nadie la criticaba. Cuando tenías oportunidad de ver una función de una obra de El Histrión, te podía gustar más o menos, pero si conocés de teatro, sabías que eso que veías en escena no se hacía con dos horas de ensayo por semana. Se sostenía por un laburo muy grande atrás, y ese trabajo generaba respeto.

Por eso ahora digo que no es imposible armar un grupo, pero lo que pasa es que -por encima de un proyecto- lo que necesitamos, como seres humanos latinos, es una figura de autoridad convocante y, en lo posible, de reconocida capacidad, porque si no, el grupo no funciona. Esto es así. Si Mayol decía que tenemos que estar tantas horas, tenemos que estar tantas horas; pero si lo dice Julio Musotto que recién empieza como director... “¿Quién es Julio Musotto?”... Y también “¿Cómo opera Julio Musotto para hacer valer esas cosas... ¿Tiene *target* para hacerlo?” Yo no siento tenerlo. ¿Entendés? Y me cuesta sostener un grupo grande.

Por eso te digo, que, más allá de todo, la personalidad del director tiene que tener una capacidad de liderazgo que genere respeto, y tiene que haber una necesidad de aprobación por esa figura -paterna si se quiere- que a vos te haga aceptar esa metodología que es también un trabajo en sí mismo. Ese poder es importante para poder ejercer la autoridad. Porque yo he trabajado con otros grupos donde sí está la admiración hacia la persona en cuanto a su capacidad teórico-práctica, pero en cuanto a mantener una disciplina... bueno... deja que desear.

Este es uno de los principales temas que hablábamos con Mayol. Que, más allá de lo que hace específicamente al tema artístico, un punto fundamental del director es el manejo de grupo. Porque, como en mi caso, ya sé que en el proceso de ensayo de una obra no voy a poder ser el amigo compinche de los actores, como tal vez es mi predisposición a ser. Porque estoy ejerciendo un rol de autoridad. Cuando bajo para ponerme en el mismo nivel en la relación, perdí, porque todo se cuestiona, desde lo operativo y desde lo artístico. Entonces, cuesta sostener ese rol de director.

En mi caso es el punto que más me cuesta. Cuando traté de trabajar con cuatro o más actores, no pude llegar a montar la obra, pese a llevar muchos ensayos. Siempre se presentaron problemas particulares de

alguno que afectaron la continuidad de los ensayos. Entonces elegí trabajar con dos, pero con esos dos, a su vez, no es que me resulta fácil: tengo que imponer algunas cosas y en determinado momento tengo que decir: “No. Vos hacé esto porque te lo digo yo”. O “Eso que hiciste, volvelo a hacer y va eso” aunque los actores salgan con que no lo quieren hacer justificando su actitud con un: “Ay, no, porque no me gusta”. Como ejemplo, ¿Vos viste *Pradera en flor?* (2012)¹⁴. Bueno, ¿te acordás de que hay una escena en que ellos están muy románticamente acostados, de espaldas, y es como que van relatando el hacer el amor? Bueno, visualmente a mí me gustó cuando lo hicieron la primera vez en un ensayo, y a la mayoría de la gente le resultó atractivo, pero la actriz, acostumbrada a trabajar con el cuerpo, decía:

-Pero, no. Yo necesito hacer otra cosa. Moverme más.

-No, chicos. La otra cosa la hicieron en todas las escenas anteriores, donde se mueven más, entonces en este momento de la obra lo importante es lo que se dice y la imagen de ustedes dos ahí. Eso genera un momento especial, distinto...

Entonces tengo que discutir con los actores para imponer mi idea, y eso no está bien. Luego los actores le encuentran el gusto, disfrutan de hacerlo, pero hubo que comerse la “mala onda” un tiempo, como con esa escena... (*Ríe.*)

Yo también fui jodido como actor cuando no aceptaba ese rol del director. Recuerdo cuando formamos un grupo en el que a Soledad Carmona le tocó el rol dirigir. Éramos integrantes venidos de distintos lugares, huérfanos de profesores. Formamos un grupo en busca de un director. (*Ríe parodiando lo de Pirandello.*) Nos juntamos para crear una obra, seguir haciendo teatro, tratar de hacer una creación colectiva. Pero, como toda relación horizontal, terminó desgastándose. Éramos varios. Estaba “Tato” Carina Boggan, Pablo Arroyo, Gregorio Gallinal, Patricia Kahuer, Cristina Furlani, Cristina Boite, José “Pepe” Garriga y algunos más. Nos reunimos desde fines del 2002 hasta principios del 2003. En febrero de 2003 surgió oportunamente que Hugo Saccoccia proponía obras para el Festival de Teatro de Humor. Había una obra vacante y no había grupo. Todos no podíamos trabajar porque era para cuatro actores. Se definieron los personajes por el *physique du rôle*. Quedaron en la actuación: Patricia, “Pepe”, Gregorio y yo. Era *La mezcladora* de Marcelo Marán¹⁵, que toca el tema del cierre de fábricas en la era del Neoliberalismo, de forma muy paródica. Estaba el operario que componía

“Pepe”, que era el protagonista, defendiendo la fábrica, y los antagonistas, que eran los que destruían la fábrica: la dueña, una especie de Amalita Fortabat (Patricia Kahuer), el abogado transfugueta que quería obtener beneficio de todo (Gregorio Gallinal) y yo, el sindicalista corrupto. Cuando llegó el momento de los roles, nosotros dábamos como actores, por el físico, Cristina Boite y Cristina Furlani se encargaron de la asistencia técnica y de la música, y “Tato” Boggan en luminotecnia. Y Soledad Carmona asumió el rol de directora ante nuestra insistencia. “Sole” era la primera vez que dirigía, y yo -como actor pero con esa predisposición hacia la dirección que empezaba a experimentar- de alguna forma estuve boicoteando su trabajo, cuestionando la capacidad de “Sole” en su rol de directora. Me pasé hasta dos semanas antes del estreno, mirando y criticando en lugar de hacer mi trabajo, que era componer ese personaje. Por ejemplo, ella quería en una escena que yo me pusiera a armar un “Senga” -ese juego de apilar maderitas- (*Cambiando de voz.*): “Para qué querés que mi personaje arme un ‘Senga’. ¡Sole, dejate de joder!” En vez de decir: “No. ¿Vos querés que trabaje con un ‘Senga’? Voy a trabajar con un ‘Senga’”. Pero esto lo aprendí luego en todos estos años, cuál es el rol del director, cuál es su responsabilidad. Entonces, si yo quedo como un boludo trabajando con el “Senga”, no es mi responsabilidad como actor sino que es el director el que me está planteando eso. Vos, cuando ves las obras, ves creaciones que son del actor y creaciones que son más elaboradas, y te das cuenta de que alguien de afuera fue que dijo que se haga tal cosa, y está bien que sea así. Y seguramente sale mejor si el actor hace suya la propuesta en lugar de quedarse con cuestionamientos al director. Entonces, esto del reconocimiento de alguien en un rol exige la capacidad de que los demás lo veamos como buen representante de ese rol. Una de las cosas que me decía Mayol:

El actor siempre tiene que tener la seguridad de que vos sabés a dónde vas. Y de última, si no lo sabés, le mostrás que sabés y le decís que se lo vas a explicar después, si no tenés la respuesta en ese momento. Pero a él, que se está entregando a vos, tenés que darle seguridad.

Porque si no, tu autoridad -en el buen sentido- se perdió porque el actor siente que está en manos de un papá que no sabe qué hacer con él como niño. Entonces el nene se rebela y se pone caprichoso. Digamos, respecto de Mayol, que nadie podía cuestionar su autoridad, y en eso se basaba el principio de autoridad según su modalidad de trabajo grupal. Si

vos cuestionabas esa autoridad, te tenías que ir del grupo. No sé cómo ocurrió en el Teatro del Bajo, pero en el Teatro del Histrión era así. Mayol se ponía el sayo de la autoridad y la ejercía, con todo lo que eso implicaba. Cuando vos estás ejerciendo la autoridad muchas veces quedás como el malo de la película, pero te la tenés que bancar. Para ejercer la autoridad tenés que tener, primero, conocimiento de lo que tenés que hacer, segundo, conocimiento de manejo de grupo y, en última instancia, esa capacidad para transmitirle al otro la seguridad de que sabés hacia dónde va el barco. “Sos como el capitán de un barco”. Esa era una de las definiciones de Mayol para el director. El capitán del barco se vale de la brújula para saber a dónde va. Y los marineros te hacen caso si sienten que los estás conduciendo hacia el destino esperado; entonces se bancan la tormenta, se bancan que no haya viento para las velas, se bancan todo lo que sea porque ese capitán les sigue demostrando que sabe a dónde los va a llevar. ¿Entendés? Y eso es lo primordial para no perder la disciplina. Cuando empieza a fallar eso, empiezan a aparecer otros líderes que cuestionan la autoridad y el director va perdiendo capacidad de respuesta. Por eso, para mí, Mayol tenía un gran poder más allá de que, desde “lo humano” -lo que se reconoce como valores humanos- uno pueda cuestionar ciertas actitudes, ciertas metodologías; pero a él le servían, y a los que trabajaban con él también les servían para poder desarrollarse en eso que querían. Eran estas mismas palabras las que yo le decía a aquel actor protagonista del caso que mencioné antes, cuando cuestionaba este accionar: “Mirá, el Histrión funciona y logra sus objetivos porque funciona de esta manera”. Porque la palabra de Mayol es la palabra de Dios, y los primeros discípulos eran Ricardo Bruce y Carlos Barro y en algún momento Andrea Jara. Sobre ellos, como sus discípulos, recaía una parte de la autoridad, pero también cuando se equivocaban en algo recibían las reprimendas de la autoridad de Mayol, con mayor exigencia. He presenciado cómo los ha deshecho emocionalmente a cualquiera de los tres, en las reuniones de grupo, con cuestionamientos muy fuertes. Era un poder verticalista. Era su forma y, bueno, la respeto, aunque no la comparto. Hay otros grupos que trabajan distinto, que tienen tal vez mucho más participación individual en las decisiones. No nos olvidemos que el Histrión tenía un promedio de integrantes de 25 años o menos. Entonces, eran seres humanos en formación, con necesidad de afirmarse en una profesión, y con una disponibilidad de tiempos y una predisposición

hacia él respeto de la autoridad más flexible que la que puede tener alguien de mayor edad.

Mi crítica a las obras que presentaba el Histrión, para mi gusto, estaban en el trabajo de los actores, en cuanto a la uniformidad. Creo que en muchos casos actoralmente faltaba trabajo, lo que desmerecía la calidad de lo que se veía en escena. Había muchas escenas en que, para mi gusto, algunos actores no resultaban creíbles. Y por más que los demás actores estuvieran muy bien en sus personajes, como espectador perdía la atención por el “ruido” que me producía el actor que desentonaba. Para mí el trabajo con los actores siempre fue el punto débil en los montajes de Mayol. Esto no solo era mi opinión, sino de muchos que veían sus obras.

Recuerdo que en el primer aniversario de su muerte se realizó un homenaje a Mayol. Viajaron Enrique Dacal, Raúl Serrano y Edgardo Nieva, que trabajaron con él en Buenos Aires. Hubo una charla post-presentación de *Factum* (2008) en la que cada una de esas personas hizo una devolución a los actores sobre esa obra específica. Entonces hubo cuestionamientos de Serrano desde lo actoral, específicamente desde el grado de verdad que faltaba en algunas escenas. Serrano se abocó a resaltar la necesidad de la “verdad escénica”.

Otros, como el caso de Nieva, no plantearon una crítica sino el comentario de que ese tipo de teatro era el que había hecho Mayol, allá, en Buenos Aires, treinta años atrás¹⁶. Era ese tipo de teatro expresionista, simbolista, que hoy resulta un poco difícil de comprender para el vulgo. Y Nieva decía:

Mirá, las cosas que hacen ustedes las hacíamos nosotros treinta años atrás. Yo sé lo que cuesta llegar a hacer eso, lo que cuesta tener la versatilidad de estar con un personaje, y salir y entrar con otro, y tener una coreografía marcada y un ritmo...

Los actores del Histrión tenían un *training* espectacular. Al momento del montaje cada uno era como un engranaje de esa gran máquina. Un elemento plástico dinámico en esa composición que era una pintura espectacular. (*Rie.*) A veces bromeábamos con Alicia Villaverde diciendo: “Mayol, si pudiera tener *robots* en lugar de actores estaría feliz”. No por nada Mayol admiraba a Meyerhold que hablaba de la marioneta humana. Para Meyerhold una obra es como una máquina, los actores son sus engranajes.

Recuerdo que Alicia Villaverde le reconocía a Mayol tres capacidades específicas: La primera, la puesta en escena; la segunda, la adaptación de los textos, y, la tercera, el manejo de las escenas grupales (de los personajes del coro).

Y si mirabas sus puestas era imposible no admirar esta disposición de los actores en cuanto a la estética de la escena. Pero adolecía de otras cosas en el trabajo actoral, y era ahí donde entraban mis cuestionamientos teóricos y prácticos con su metodología para la creación del actor, que se reflejaba luego en la obra. Le decía:

Bueno, bárbaro, comprendo el concepto del soliloquio, el trabajo del actor para la búsqueda del personaje. Todo bárbaro. Ahora, desde ese trabajo de construcción que al actor le demandaba todo un tiempo y un meterse en ese trabajo, más el trabajo que plantean ensayos dinámicos de entradas y salidas para mantener el alerta del actor: (*Castañea sus dedos*). “Uno, dos, tres, cinco”... Pero luego, al momento de armar la escena, le planteás acciones conductistas: “Vení, parate acá, anda hasta allá, ponete así o asá”, que limitan su trabajo de creación.

¿Te acordás de que Mayol marcaba y los actores hacían ese trabajo de sincronización y de estar alerta al ritmo de la obra? Después de verlo a Mayol armando las escenas, yo me decía:

El soliloquio y la creación del personaje que tanto trabajó, ya no están más en el actor. Este actor que está ahora haciendo eso se olvidó de todo lo que construyó en el soliloquio.

Es decir, había un desfasaje entre esas dos etapas porque el actor pasó a ser una marioneta. Entonces, perdió lo creativo. Yo me acuerdo de que cuanto reponía *La paradoja del laberinto*, tuve la oportunidad de trabajar con los actores, a solas. Y yo, que venía más de la escuela de Alicia Villaverde que es más directora de actores que puestista, traté de trabajar con algunos actores para rever lo que venían haciendo con sus personajes en algunas escenas, que para mi gusto no estaban del todo bien. Me estoy acordando ahora del personaje de Mariana Elder, una de las amantes, que tenía una escena íntima con Kafka, en la cama. Estaban los dos personajes compartiendo en la cama ese momento de la pareja enamorada después de hacer el amor. Y a mí, cada vez que la escuchaba, su actuación me resultaba muy fría, vacía de sentimientos. Bueno, en ese trabajo, pre reposición, le dije: “Mariana, vení”. Recordá cómo era la

personalidad de Mariana, tímida e hiper responsable. Tenías que tener mucho tacto para hablar con ella. Entonces nos fuimos a la sala de al lado, la chiquitita [*En La Conrado Villegas.*]:

Mirá, a ver si nos entendemos. (*Yo soy medio burdo para hablar, aclara*). Vos ya sos una chica grande, asumo que has tenido relaciones. Mirá, la situación de la escena es la siguiente: Estás con el mejor amante que tuviste, venís de pasar una noche de placer tremenda, y estás enamorada, con todo el placer que te da la mezcla de juventud, de hormonas en ebullición, de romanticismo... Entonces, no podés decir tu texto como lo estás diciendo. ¿Entendés? Tratá de... -no sé si hablar de memoria emotiva o no- pero tratá de ver desde dónde lo decís.

Este tema muchas veces lo charlaba con Alicia Fernández Rego. No se trata del trabajo con la memoria emotiva de Stanislavski, se trata de darle al actor las circunstancias dadas para que él se construya el imaginario, y no que solo tiene que decir el texto. Porque ese texto se puede decir -como hacían con el soliloquio- de cincuenta formas distintas, pero ninguna de ellas, en muchos casos, puede llegar a estar cargada de la necesidad de verdad escénica que demanda la escena.

Yo veía que Mayol, a eso que los actores construían con los soliloquios, luego no lo usaba. Se volvía más conductista. Es que él potenciaba la puesta. Mayol no se ocupaba tanto del actor como personaje, se ocupaba de que su imagen en ese entorno esté bien. Y esa falencia, si se puede llamar así, que se mencionaba de su modalidad de trabajo, a él le dolía. Porque le dolía que le dijeran que no era “director” sino “puestista”. Yo me acuerdo de escuchar ese tipo de planteos, y de él ironizando sobre esta diferenciación. Es más, para el Teatro del Bajo, el que venía a hacer la dirección de actores era Enrique Dacal. Y lo escuché de boca de él en esa reunión cuando vino de Buenos Aires, recordaba que le decía a Mayol cuando se quería meter en su función: “Gallego, vos encargate de la puesta y dejá, que yo me encargo de los actores”. El que se encargaba de darle al actor las herramientas para que construya ese personaje era Dacal, no era Mayol.

Así como también, para reforzar la utilización de la voz y del decir, en el Teatro del Histrión, no en vano buscó a Alicia Fernández Rego. Esa era la capacidad de Mayol también, saber cuáles eran sus limitaciones. Pero lo que ocurría era que muchas veces no le daban los tiempos de trabajo para asimilar esas cosas, y entonces terminaba planteando lo que

quería directamente. Por ejemplo con la música. ¿Te acordás de cuando venían los profesores de la Escuela de Música?¹⁷ Se había empezado a construir unos temas muy elaborados -algunos quedaron en la obra- y se notaba la diferencia entre los primeros temas en que los actores, gente creativa, habían empezado a construir desde su propio sentir, a otros que después fueron más impuestos, más pautados. Se notaba la diferencia.

En materia de puesta de luces, el trabajo de Mayol era magnífico. El otro día yo lo charlaba con el “Pato” [Patricio Matamala]. En la puesta sobre Kafka [*La paradoja del laberinto*], en mi rol de asistente, el momento de la función era estar con el iluminador que manejaba la consola, el “Pato”, dictándole los cincuenta y picos de cambios, de veinticuatro canales de luces, que tenía esa obra. En las funciones yo estaba: “5 al 100%, 3 al 20%...” y el “Pato” a cuatro manos armando escenas para que las luces entraran a tiempo y bien. Requería mucha destreza técnica y estar con toda la atención, ya que esos cambios de luces eran una parte importante en los climas de las puestas.

El trabajo de los técnicos en el teatro hay que rescatarlo como un elemento que muchas veces no es valorado como realmente se debe. Y en el caso de las obras del Histrión, la dramaturgia de la luz que diseñaba Mayol era espectacular. La puesta de luces, es decir, cómo van los tachos, con qué inclinación, en qué momento entra la luz, cómo aporta a la escena, cómo pega en el actor, era totalmente de él. Nosotros éramos los instrumentistas que debíamos hacer que eso funcionara como el director esperaba. Por eso insisto en que hay que rescatar -y eso sí es una deuda en muchos casos de los que hacen teatro- el trabajo de los “operadores”. Porque no cualquiera puede ser “operador de teatro”, y no solo con las puestas de Mayol. Hay que respetar la función del técnico, realmente, porque tiene una capacidad intuitiva y de resolución que también implica una formación. Porque no es lo mismo si el rol lo cumple un operador que hace de *disc jockey*, que pone música y maneja dos o tres luces. Y... seguramente te va a mandar las luces para la mierda, a destiempo, más lento o más rápido de lo debido, con el mismo guión de luces. En cambio, el operador que es de teatro tiene otra sensibilidad. Para mí, la dramaturgia de la luz que plantea el director y luego cierra con una buena operación al momento de la función, es fundamental. Algo equivalente ocurre con el sonido, cuando este es grabado. Pero en las obras del Histrión, Mayol siempre trabajó el sonido en vivo, musicalizando con las

voces de los propios actores, lo que le daba una impronta particular a los trabajos del grupo.

Continuando con el tema de las luces, entonces, costaba mucho operar esa puesta de luces de *La paradoja* (...). Debimos haber hecho veinte funciones para cuando el “Pato” ya más o menos sabía el movimiento de las luces, lo que me permitía distenderme un rato. Entonces hubo un momento en que... ¿Te acordás de que en la cabina de luces de La Conrado, había un rectángulo para ver, que abarcaba el escenario? Yo te aseguro que desde ahí vi, por primera vez, en la función número veinte, la belleza de cada escena de *La paradoja* (...). Cada escena era un cuadro en sí mismo. Y lo corroboré luego al verlas fotografiadas: ¿Te acordás de Andrés Baar, el fotógrafo? ¡Sacó unas fotos hermosas! Se veía cada escena en toda su belleza estética: las tonalidades dadas por las luces, el vestuario y la escenografía, escenas en verdes, otras en rojos, otras en azules, otras en sepia. Los actores congelados en su accionar por la cámara fotográfica. Cada escena era un cuadro. Te transmitía algo si vos te detenías a mirar la imagen. Eso era muy bello. O sea que podían no decir nada los actores porque lo que debía transmitir la escena, a juicio del director, te lo daba la imagen. Era como si Mayol tuviera una mirada más de director de cine, que de teatro. Pero claro, yo veo la función número veinte, y el público ve la función uno, siempre. Y para el público, como ser humano, es más impactante ese otro ser humano que está componiendo un personaje ahí, frente a él, antes que observar la belleza de la imagen. Y si el actor no compone bien su personaje, si el espectador no le cree, provoca “ruido” en su imaginario. El espectador se sostiene en el cuento, en la narración dramática de la obra, en la medida en que los actores le están haciendo vivir ese cuento. Esa es mi concepción de las prioridades para que se produzca el hecho teatral. Por eso, frente a la belleza de la imagen con sus colores y formas que priorizaba Mayol en sus puestas, yo, de todos modos, no quiero minimizar la necesidad de una actuación creíble de todos los actores.

No acuerdo, sin embargo, con una síntesis que diga que el teatro que buscaba Mayol era solamente imagen, porque había elaboración textual muy cuidada, y había búsqueda actoral de una verdad. Lo que sí sucedía era que, frente a la dramaturgia de texto, la percepción del espectador muchas veces no llegaba a la intelectualización que él proponía desde el texto. De primeras, costaba entender muchos textos; no era fácil, aunque tenía una lógica, una coherencia con lo que quería contar.

Y volviendo a hablar de la metodología de trabajo, de esto de saber qué cosas son importantes y qué no, de esto de no enamorarse de lo que uno construye. En un momento Mayol me dejó de regalo -esa es la mejor herencia que tuve de Mayol- un desplegable. (*Aclara que a esos apuntes los tiene.*) Ahora recuerdo también los textos originales escritos por él ¿Viste que él trabajaba con una máquina de escribir, común, que le faltaba la “a”? (*Ríe.*) Bueno el desplegable estaba escrito a mano, en varias hojas de papel cuadriculado, pegadas unas con otras. Ahí tenía todo el despliegue escénico, de alrededor de cuarenta escenas que había escrito, y se habían ensayado para la obra de Kafka. Las cuarenta escenas eran ensayadas en forma individual. Él, después, las distribuía en su armado de la puesta.

La obra, como estructura dramática, tenía dos componentes principales. Uno estaba basado en la vida de Kafka, a partir de sus propios escritos, de las cartas al padre y de todo el material que era autorreferencial. Había, también, escenas cuasi oníricas basadas en *El proceso*¹⁸, que traían a colación ciertas circunstancias que se podían relacionar con esos traumas que vivía Kafka, como ser humano. Y además había escenas corales que servían de enlace, donde aparecían personajes simbólicos expresionistas que dramatizaban los conflictos externos de Kafka. Esa era la estructura que quedó. Pero hubo un montón de escenas que se trabajaron y que luego las dejó de lado. Por ejemplo, una escena muy linda fue la del grupo de teatro. Resultaba lindo introducir esta relación de Kafka con el teatro¹⁹. Otra escena, con el personaje de una gitana, tampoco quedó. ¿Qué pasó? Que en la 1.20 hs o 1.30 hs que tenía que durar la obra, esas escenas no aportaban mucho al supratema, y no tuvo ningún empacho en sacarlas. Mirá que estaban ensayadas, aprobadas, y resultaban atractivas teatralmente hablando. Todo lo que hacía Mayol tenía un sentido, que a veces costaba entender y aceptar.

Otra cosa de la que hablábamos en el taller de Dirección, es que nada de lo que ves en la escena está en vano, si está bien dirigida. Así como también aprendí que no hay adornos en la escena, hay elementos escenográficos que normalmente se usan o cumplen un fin de comunicación. Son intelectualizaciones de algo que los que trabajan en esto del teatro lo saben de sobra. Nada de lo que ocurre en escena es realmente en vano si hay un director atrás que cumple ese rol. No es que la escena sea un caos que ocurre porque sí.

Muchas veces yo le discutía cosas: “Y esto ¿por qué?” Y él siempre tenía un argumento y si no, lo construía a partir de algo intuitivo en él que luego se intelectualizaba. Él siempre encontraba el argumento, siempre te convencía. Te cuento una anécdota. Final de la obra de Kafka. Escena de la muerte. Al fondo estaba la cama. Kafka moribundo [Marcelo Willhuber]. No recuerdo si estaba acompañado por el amigo de Kafka [Carlos Barro] y la última pareja de K [Andrea Jara]. Y estaban Itatí [Figueroa] y Mariana [Elder] como enfermeras. “Bueno, (*Ríe.*) por fin -diría alguno de los espectadores- se murió Kafka”. Fin de la escena naturalista. Kafka se levanta -el alma de Kafka- viene hacia el proscenio, se sienta como al principio de la obra, bajo una luz cenital ámbar, y vienen, desde atrás, las enfermeras trayéndole los libros y los ubican alrededor de él. ¿Te acordás de que el personaje de Carlos prendía el fuego? Bueno, yo le dije:

-¿Che, Mayol, cómo las enfermeras, con su vestuario que era muy ampuloso, van a traer los libros a Kafka?

-Vos no te preocupés. Cuando esté la puesta, con los contraluces azules y rojos que tiene, te vas a olvidar de que son las enfermeras.

¡Y tal cual! Cuando veías la puesta, ellas eran unos espectros que ni te fijaste de dónde salieron, que venían a depositar los libros. Veías los libros. En la visión del espectador nunca entraron las enfermeras en esa escena. Eran sombras dibujadas por sus contornos. Entonces había una construcción de la imagen, antes de la puesta. Él la veía antes. Les decía a las chicas: “Ustedes vengan por ahí, en esa diagonal”, y era en esa diagonal, ni un poco más allá, ni un poco más acá. Porque en esa diagonal, con la luz puesta a 75° y al 50% de potencia, él sabía el recorte que iba a hacer y la tonalidad que iba a producir.

Y esto lo vi yo. Mayol se armó la puesta de luces de Kafka, con unos cincuenta y pico tachos, de distintos colores, en ese sector del barcito que había hecho Raúl Toscani en La Conrado ¿Te acordás? En ese lado izquierdo del *hall*, se sentó en una mesita y a los cincuenta y dos movimientos de cambios de escena, los escribió a mano. Había armado toda la puesta y te aseguro que después de probarla, solo le cambiamos la potencia -más 20% o menos 10%- a alguno. Pero él, en la cabeza tenía todo el guión de luces. Luego nos dio el guión que hicimos con el “Pato”, en la pasada de luces, y ¡estaba perfecto! ¿Entendés? Él sabía que si vos ponés una luz verde sobre una ropa gris te va a dar tal color. O si la ponés

acotada a la escena y la ponés a 25°, sabía el corte del reflejo que te hace sobre la escena.

Por eso es que yo digo que también en la dramaturgia de la luz había una construcción, un conocimiento previo muy importante en Mayol. Era bien funcional el uso de los colores de la vestimenta en relación con las luces. A todo eso, él lo tenía muy claro. Por eso, por ejemplo, puso la tela negra (media sombra) debajo de los tachos, para la obra de Kafka. Porque esa tela negra no era un capricho. ¡No! Daba un sentido de opresión cuando se ponían las luces rojas sobre esa tela negra. Esos tipos ahí parecían aplastados. Vos veías una imagen que te oprimía y era lo que él quería mostrar. No era un juego esteticista. Había una estética en función de provocarte algo a vos como espectador.

Por eso, cada vez me quedaba más admirado de todo cuando veía la puesta a pleno. Te digo que yo, cuando estaba haciendo el taller de dirección, no tenía experiencia teatral sobre un montón de cosas que anotaba como alumno porque lo decía el profesor, pero me llegaron a caer las fichas, cinco o diez años después, cuando me tocó ser director. Ojo, tanto respecto de Mayol, en estas cosas, como de Alicia Fernández Rego, en otras, o de Alicia Villaverde, en otras. Cosas que uno no entendía el porqué pero uno decía sí, sí, sí. Y descubriste que toda esa experiencia práctica, teórica también pero sobre todo práctica, es impagable.

Y fijate dónde está la experiencia de un director de cincuenta obras. Por ejemplo, Carlos prendía una vela, al final de *La paradoja (...)*. Una de las primeras cosas que yo tenía que hacer como asistente, al momento de las funciones, era ocuparme de sacarle la cera a la vela para que quede el pistilo bien largo, porque esas cosas se olvidan y después el actor está peleando con la vela para que se prenda. Los fósforos se pegaban con un *cintex*, de a tres, entonces, si no prende uno, prende el otro; además el efecto de la luz de tres fósforos que se encienden a la vez no es el mismo. ¡Fijate qué tontería! Pero esto te lo da la experiencia, el hacer... Bueno, eso se aprende. Tres fósforos te obligan a ver. Te llaman la atención como espectador. Eso es también la responsabilidad del director. Y esto también lo planteaba Alicia Villaverde. Vos como director tenés que lograr el rol que cumple en el cine la cámara. Tenés que obligar a que, en ese cuadrado de 9x6 m del teatro a la italiana, el espectador vaya a mirar ese 1.30 m que vos querés que mire, ya sea con el efecto de la luz, con el actor hablando más fuerte, o con el recurso que sea.

Es que el director siempre tiene que tener en cuenta la mirada de los espectadores. Para mí, la mejor definición de director es la de Grotowski -que también lo decía Mayol y Alicia Villaverde- y es que el director es el primer espectador, es el espectador de lujo, porque es el que adapta la obra a cómo a él le gustaría verla. Ese es el rol del director. Pero de ahí a poder ejercerlo, a tener las herramientas, a tener el gusto estético... ¡Requiere de sensibilidad, mucho trabajo y tiempo! Los buenos directores tienen el gusto estético para hacerte ver eso que te quieren mostrar. Entonces vos ves una obra como la de Bob Wilson -yo la vi en *internet*- en ese escenario que tiene como 40 m. para arriba y como 20 m para el costado, y ves a un actor chiquitito, y de repente ves unas luces que se prenden y ves a ese actor que toma una magnificencia. Bueno, no es en vano eso. Es el discurso escénico. Y si primero lo viste chiquitito fue porque él quiso que fuera así, no en vano. Por eso los directores, cuando están preparando la obra, están ahí adelante, pero cuando la ponen ante el público, se van al fondo. (*Ríe.*) Alicia Villaverde es la que lleva el encendedor porque una de sus preocupaciones primarias -por venir de la escuela de Alicia Fernández Rego- es que al actor se lo escuche y se lo entienda. Entonces, aun en una función, si Alicia prendía el encendedor en la consola, entonces sabías como actor, que no se te estaba escuchando, que debías proyectar más la voz. Es eso. Vos, como director, hacés todo para que el espectador disfrute de aquello que vos creés que tiene que disfrutar. Ese es tu trabajo.

En el Teatro del Histrión, los actores trabajaban 4 hs. diarias durante la semana, más 9 hs. los sábados, durante seis meses para llegar al estreno de una obra. Y después tenían funciones viernes, sábados y domingos, porque él decía que la obra tenía que tener continuidad. Y eso es cierto porque yo también comprobé que una obra empieza a ser tal después de la décima función. Antes, todavía el actor, por más que haya ensayado durante tres años, no la tiene incorporada hasta que hace al menos diez funciones ante el público. O sea que después de la décima función se puede decir que el actor se compró la obra, que está dentro de la obra, por esa exposición y por el *feedback* que recibe del espectador.

En cuanto a lo que más le importaba a Víctor respecto de las devoluciones sobre sus obras era, como buen director formado en Buenos Aires, las de la crítica erudita. Más que los comentarios que le devolviera el espectador común, él valoraba mucho que alguien con un determinado nivel intelectual o capacidad de análisis le hiciera una evaluación de la

obra, por ejemplo Osvaldo Calafati o su esposa, o Finzi, o alguien que él respetara como par o como superior dentro de lo que es el teatro. Y eso lo sufría el actor que esperaba tener sala llena y en cambio venían nueve pibes de la Universidad, de los cuales tres no entendían nada y otros quedaban sorprendidos por las luces o esas cosas, pero no captaban todo el mensaje. A Mayol eso no le afectaba -aunque calculo que a su ego le afectaría- pero él hacía teatro más bien para el crítico de Buenos Aires. Habíamos charlado en algún momento, con Mayol, sobre esto de hacer un tipo de obra que, sin perder calidad, fuera un poco más fácil su lectura. Pero él decía: “No”. Y ponía como ejemplo -no me acuerdo de qué obra- el de uno de sus viajes, en Bolivia, cuando le tocó poner en escena ante mineros²⁰. Era una obra elaborada, simbolista, y la devolución que le hicieron los mineros, con su nivel cultural de obreros, fue excelente. Por eso él decía que no había que minimizar la capacidad del público. Y a mí me parece bárbaro. Yo tal vez no tenga la capacidad artística o el gusto estético de él, pero quisiera llegar a hacer un teatro así algún día. Reconozco que popularmente va a ser un tipo de teatro que no va a ser de fácil aceptación. Para darte un ejemplo, yo vi, al estilo de Mayol -ese estilo expresionista, simbolista, de imagen, de coros, de muchos personajes- nada más que dos obras, al menos en los últimos años. Una fue, en el Teatro San Martín, *Marat Sade* -mejor actuada tal vez, con mejores recursos, pero ese estilo mayolino- que te llena lo espectacular o lo estético pero no lo emotivo²¹. No te emociona. La otra que vi fue la de César Brie en Cipolletti²². Bueno, ese es otro que también tiene que ver con la misma escuela de Barba, de Grotowski, aunque ahí había un laburo actoral para sacarse el sombrero: cada escenita estaba actuada en forma perfecta por todos los actores, que era lo que fallaba -para mi gusto- en las puestas de Mayol con el Histrión. En esas obras, aparte de lo visual, la potencia del actor era mucho mayor y eso sí me impactó. Tal vez sea, en el caso de Brie, por la forma como fue la puesta en que uno estaba más metido en la escena; tal vez si la ves a la distancia no te produce el mismo efecto. Porque la de *Marat Sade* a mí no me impactó demasiado emocionalmente porque la veía a treinta metros, allá abajo. En cambio en la Caja Mágica, yo estaba a unos metros del tipo con una cruz, ahí arriba, casi tirándose arriba tuyo. Y es lógico que eso también te modifique aunque había un trabajo actoral mucho más elaborado y mucho más apuntando a lo emocional, en la de Brie.

Sobre los temas de las obras puestas por el Histrión, no hay que olvidar, también, que Mayol se definía ideológicamente como comunista, aunque muchas veces sus acciones no condescendían con esta ideología. (Ríe.) Era un comunista a ultranza. Un comunista de los años '40, con una ideología determinada y una conceptualización determinada. Entonces, su producto necesariamente no era solo un producto estético sino que tenía que decir algo, tenía un contenido.

Por otra parte, en lo que hace a la producción teatral en nuestro medio, el rol del director va mezclado al rol del productor. A diferencia del cine, por ejemplo, en el teatro el director tiene que hacerse cargo de todo. En el teatro profesional hay productores. Por ejemplo, lo llaman a Javier Daulte para que venga a dirigir una obra. Daulte no viene a ocuparse de la gelatina nro. 35, ni dice: “Uy, me tengo que ir al kiosco, a ver si tengo plata porque tengo que comprar...”. Ahora los jóvenes son mucho más coherentes con ese tipo de cosas al saber que hacer una obra implica mucho más que salir a escena, implica hacerse cargo de un montón de cosas. Yo me acuerdo de cómo se quejaba Alicia Villaverde, de eso:

Escuchame, los actores están en actores y nada más. Y nadie va a hablar en la radio para la presentación de la obra o se ocupa de pegar los afiches.

Es que la producción, acá, la tiene que hacer la misma gente del grupo. Ahora yo rescato lo que está pasando, que hay mucha más gente dedicada a lo teatral y muchas más profesiones relacionadas con el arte. Por ejemplo, la imagen de un programa se elabora con mucho arte porque hay un diseñador gráfico atrás. Aunque tal vez después la obra teatral no te guste tanto, se ve un trabajo cuidado de producción. Se van sumando otras personas, que dominan otros lenguajes, como un músico que vine a hacer música para tal escena. Ya es música propia para esa obra y eso tiene un valor muy grande. Ese tipo quizás no sabe mucho sobre teatro, pero va aprendiendo en el proceso. Entonces se van sumando personas a la producción. Por ejemplo en la última obra que hicimos, *Pradera en flor*, era bárbaro porque se sumó Julieta Venegas para el vestuario, y también vino un músico de Trelew, Ezequiel “Piojo” Canosa que nos hizo la música, música original. Venía otra chica que hacía fotografía, Silvia Oliveira Matos, y opinaba estéticamente sobre algunas cosas que veía y que nos aportaba a nosotros para decidir. Aunque, por supuesto en todos los casos terminamos decidiendo Liliana [Godoy] y yo, como directores de la obra,

qué era lo que quedaba. Ese trabajo en equipo fue muy interesante, a tal punto que quedó como nombre del grupo, “Hay Equipo”, aquella antigua consigna desafiante del fútbol de barrio.

Con el Histrión, Mayol lo resolvía con la delegación. Nombraba a un responsable de cada tarea y, a su vez, ese responsable se encargaba de convocar a otros del grupo para realizar el trabajo. Pero todos eran actores. No había otros integrantes. Después, lo que quedaba de la recaudación se distribuía como una cooperativa. Había dos formas de recaudación. Una era el aporte de la publicidad gráfica. Eso se aplicaba directamente a la producción: las gelatinas, las ropas etc. La otra forma era la cuota de los miembros del grupo. Generalmente un porcentaje de lo recaudado siempre quedaba para la próxima producción.

Era una cooperativa teatral. Vos tenías el régimen de puntajes. El director cobraba dos puntos, el que tenía asignado un rol de producción y de actor cobraba un punto y medio, el actor cobraba uno, y así... Estaba bien aclarada la calificación de cada rol. Ese concepto de distribución en la cooperativa teatral creo que proviene de los comienzos del Teatro Independiente. Uno de sus promotores, que comentaba Mayol que la usaba, era Raúl Serrano. Era un régimen de distribución proporcional a lo que cada uno hace. No hay un productor económico sino que son grupos de autogestión. Esto viene del Teatro Escuela Fray Mocho y de toda esa línea autogestionada de los años '60.

Que yo recuerde, Mayol nunca se presentó a recibir subsidios del INT. Él no quería eso. Así como tampoco quería -pero por otras razones- la presentación en los Festivales Provinciales. Porque ¿qué pasaba? Él -y esto respondía a su ego- sentía que estaba compitiendo con productos de desigual calidad. Yo no sé cómo fue que aceptó con *Factum*, que fue su última obra montada²³. Pero creo que fue más por presión de los chicos. Y luego de postergar presentaciones por su necesidad de perfeccionismo -creo- llegó a que tal vez con *Factum* sintiera como una necesidad de decir: “Bueno, ahora sí, me juego a presentar la obra”. Recuerdo que Alicia Fernández Rego tampoco era partícipe de presentarse con su grupo a los Festivales. A Mayol no le interesaba ese circuito, no apuntaba a ese tipo de cosas. Su necesidad de aprobación partía de que alguien de una elite intelectual reconociera su obra. Tal vez una crítica en la Revista Ñ o en Diario La Nación para él tenía más validez que quinientos espectadores en una función.

No se presentaba porque era como que ya sabía que no iba a ganar y para él no había segundo puesto. Él, cuando presentaba una cosa, sentía que era lo mejor que podía presentar. Era muy exigente también consigo mismo. Yo le preguntaba por qué durante las funciones se sentaba en la última fila de butacas, y por qué antes de que terminara se iba de la sala. Él no quería el contacto con la gente al momento de la función, ni inmediatamente después. Es más, cuando fue el estreno de *La leyenda del Dorado*, el que se sentó con Finzi fui yo a pedido de Mayol, porque él no quería hacerlo. Mayol, en ese momento, viendo la obra desde su rol de director, estaba tan vulnerable como el actor. Por eso no quería ni hablar, ni recibir ninguna devolución en ese momento. Después, y por escrito, quería las devoluciones. “Traeme vos, y decile a tu señora, que me escriba una devolución”, le decía a Calafati. Y ahí sí era como un chico esperando la aprobación del papá. A la crítica la necesitaba, aunque cuando no era favorable o era cuestionadora, agarrate. Me acuerdo de la de Calafati con *La paradoja del laberinto* ¿o tal vez fue en *La leyenda del Dorado*...? Yo no la leí pero hubo un chispazo que provocó un distanciamiento, porque Mayol esperaba tal vez una aprobación a su puesta, y yo intuía que no fue tal.

Pero en todos los artistas está implícita esa necesidad de aprobación, aún entre los que aparentan más seguridad en lo que hacen. Todos necesitan ese alimento de ese otro que se reconoce con capacidad para decir: “Está bien o está mal”. Y en el caso de Mayol lo que precisaba era la crítica de alguien con los conocimientos teóricos necesarios y la capacidad de análisis argumental para poder reconocer que tiene valor. A él no le servía que yo, desde mi rol de asistente de dirección, le haga una elaboración crítica. Me sirvió a mí para poder ser reconocido por él - siempre de arriba hacia abajo- para ser su “asistente”, pero nunca iba a ser su par. Ojo, también me pasó con Alicia Fernández Rego. Los dos me decían las mismas cosas: “Vos vas a ser un gran director”. “Podés ser”, “Tenés todos los elementos para ser”. (*Ríe.*)

Recuerdo una vez que estábamos a punto de reestrenar *La paradoja del laberinto*, después de que yo había asumido el rol de la reposición. Los hizo sentar a todos los actores al borde del escenario, como acostumbraba hacer al final de los ensayos para las charlas y devoluciones, y desde su posición frente a una mesa dijo:

Les voy a contar un sueño. Estábamos actuando en Buenos Aires y yo había ganado un premio y toda la gente aplaudía y era muy emotivo,

muy fuerte. Y cuando el presentador dice: “Bueno, vamos a invitar a que suba el director”... veía asombrado que...

El que subía a recibir el premio era yo. (*Ríe*) Fijate vos, él me había dado la responsabilidad de la reposición de la obra sobre Kafka. Después de todo el verano, hubo que volver al ritmo que todos los actores habían tenido, con toda una serie de instrucciones de ejercitación, después de revisar las escenas y todo eso. Entonces yo aproveché -y esa es mi cuota- para laburar más en lo actoral. Sinceramente había mejorado mucho la actuación. Hasta me acuerdo del personaje del padre, con el que Ricardo Bruce no estaba conforme. Hubo pequeñas cuotitas de trabajo individual, que hicieron que los actores se sintieran mejor. Y llegó el día de la presentación a Mayol. Bueno, terminó el ensayo que había salido muy bien, inclusive mucho mejor que en la última función, y estábamos todos expectantes y contentos. Yo lo miraba para ver qué iba a decir:

-A ver. ¿Cuánto duró? -dijo Mayol.

-1.36 hs. Le contesto yo, mirando su cronómetro.

-No. Está durando 6 minutos más de lo que estaba durando.

Como si hubiese dicho: “Laburaron bien pero si no estoy yo, no va”. Y eso, era conmigo y con los otros. Era muy celoso de lo que consideraba “su” trabajo. Cuando dos o tres veces traté de hacer una argumentación reflexiva en contraposición de algo que él estaba exponiendo cuando teníamos esas reuniones en el grupo, sentí su mirada o a veces su palabra y, aunque nunca fue grosero conmigo, sentí como que yo estaba invadiendo su autoridad. Entonces, yo jamás iba en contra -delante de los actores- respecto de algo que él había planteado. Si lo hacía era en privado, cuando me lo permitía. Cuando me lo permitía, lo charlábamos en privado y luego él, a veces, lo exponía como propio. Y era propio porque se había apropiado de lo que le decía. Esto va relacionado con la necesidad de que sus actores estén confiando de que ese capitán del barco está yendo a buen puerto. Si vos estás al lado, como contra maestre, diciendo:

Eh, ¿le parece que tenemos que ir para allá? Mire esas nubes.

Esperá. Con esas nubes no hay problemas porque ahora viene el viento del oeste y te las corre.

Si tenés que estar explicándole al otro se va cercenando esa autoridad del director, de que lo que dice lo dice sin necesidad de

argumentar. Y creo que es parte de su responsabilidad. También hay algo que tiene que ver con el carácter de cada uno, con su forma de ser y su necesidad de afianzamiento de su autoestima y su seguridad en una construcción que no acepta cuestionamientos, tipo régimen militar: “Aquí mando yo, y se terminó”. Ese era Mayol. Pero todos con los que he trabajado, en algún momento, se plantean el “Aquí mando yo”. Serán más o menos flexibles pero, de última, el director en algún momento tiene que decir: “Aquí mando yo”. Porque si no, se cae en un nivel de cuestionamientos que socava la autoridad. Socava la necesidad de autoridad y de aprobación hacia el director de esa persona que está ahí observándote como actor.

Como asistente pude intercambiar con él opiniones en la etapa de construcción de las obras. “Intercambiar”, tirar alguna cosita, preguntar para que él argumente y refuerce sus propias cosas, pero esto no significó que él me viera como su par. En cambio con Alicia Fernández Rego era más lo que yo ponía en juego, me permitía crear más. Pero con Mayol, yo opinaba desde abajo. En algún momento yo opinaba o hacía algo con los actores pero siempre bajo el paraguas de él. Yo cubría el rol de asistente que su personalidad exigía y permitía. Y ese era el acuerdo tácito que tuvimos los dos.

Yo suelo tener una actitud semejante, por mi personalidad. Por ejemplo, en nuestra co-dirección con Liliana. Estaba dirigiendo ella [*Pradera en flor*], cuando en un punto me pidió que me sumara en ese rol y le dije: “Mirá. Ojo. Yo soy una persona jodida. Cuando yo asumo un rol...”. Y esa co-dirección no fue todo rosa. A eso voy. Cuando asumo la responsabilidad de dirigir, yo tengo la última palabra. En eso soy igual que Mayol. Si me tenés que decir algo, que sea después, y no en lo inmediato, más bien al día siguiente charlamos, opinamos y me contás tu visión y yo te cuento mis porqués. Pero en el momento en que lo estamos haciendo, no me cuestiones. Esto que menciono es mi concepción de cuál es el rol del que elige ser asistente en un momento. A veces, si no se tiene en cuenta esto, ese rol provoca incomodidad al director.

Y ahora, sobre el teatro en la zona, yo creo que hoy hay una generación de pares, sobre todo generacionalmente -en un promedio de treinta años- de distintas disciplinas, que empiezan a verse y a valorarse y no tienen ningún problema en reconocerse las falencias. Por ahí, tal vez, el producto logrado en primera instancia no tenga la misma calidad de aquel que viene de Buenos Aires con treinta obras y treinta y picos de años en el

teatro, como para que pueda ser el gurú que diga: “Esta obra sí tiene una calidad elaborada”. Pero vos ves que van creciendo. Y además, van colaborando entre ellos y esto es algo muy importante. Se está empezando a romper el concepto de que lo mío es bueno y lo del otro, una porquería. Yo te voy a ver, vos venís a verme. Inclusive este cruce entre salas, entre actores. “Yo hoy laburo con Carlos Barro, mañana trabajo con Gustavo Lioy, y después con las chicas de Medibacha²⁴”, así te dicen y lo hacen sin cuestionarse. Hay circulación de obras en las salas, circulación de actores e incluso circulación de directores. La contra es, tal vez, algo de pérdida de lo que hablábamos antes, el afianzamiento de un grupo para construir un trabajo en el tiempo. Aunque no está mal porque le va dando una ductilidad y, aparte, también en eso creo que cuando más te abris hacia los otros más te enriquecés, desde todos los roles. El actor que trabajó con cuatro o seis directores va a tener una serie de herramientas para elaborar su trabajo, que no lo tiene el que trabajó siempre con el mismo. Siempre pueden existir enojos, envidias, valorizaciones humanas, pero ahora los jóvenes están mucho más abiertos y son mucho más cooperativos entre ellos. Y creo que esto va a hacer crecer al teatro de Neuquén.

Lo que sí me parece una lástima es perder a los grandes referentes y que los jóvenes no puedan recibir sus experiencias. Por eso muchas veces le planteaba a Alicia Villaverde y a Alicia Fernández Rego, esto de la necesidad de que a sus conocimientos los puedan transmitir. Por ejemplo, Alicia Villaverde dictando un taller de especialización actoral sobre el humor en el teatro. Especialización para actores. Para que esos actores aprendan a hablar, a moverse en el escenario, a manejar el género de la comedia. Para que aprendan de esa experiencia teatral que no se las da nadie. Aún hoy hay grandes maestros que pueden dar una formación más profunda.

Está bárbaro esto de la solidaridad, el reconocimiento mutuo, el trabajo en conjunto, el apoyarse de los jóvenes, pero se necesita más formación para elevar el nivel. Por ejemplo el grupo Medibacha, que hicieron *Lengua madre sobre fondo blanco* (2011-12)²⁵ primero y luego, la obra *Tan brutas* (2012-13)²⁶ en la que sumaron el aporte de alguien que conoce mucho de teatro. Estuvieron laburando dos años, solas, y luego la llamaron a Cecilia Arcucci para darle forma a lo trabajado y ponerlo en la escena. Es decir, recibieron aportes de dirección de alguien con experiencia.

El problema es que por la falta el crecimiento los jóvenes se tienen que ir a Buenos Aires a perfeccionarse. Por ejemplo, si querés el trabajo del lenguaje de la Comedia del Arte ¿quién te lo va a enseñar acá? O el trabajo de dramaturgia de actor sobre personajes naturalistas estilo Chéjov, ¿quién te lo va a transmitir acá? O el trabajo de puesta en escena, como director, ¿quién te lo va a dar acá?

Los talleres que te dicten especialistas que vienen de Buenos Aires sirven para abrir la cabeza, pero tienen que tener una continuidad con la producción y llegar a la puesta en escena. Por ejemplo, en lo mío, creo que si no hubiesen estado esos talleres con Víctor Arrojo, José L. Valenzuela, Carlos Alsina y también los de Víctor Mayol, nunca habría llegado a montar ninguna obra. Con el apoyo de Valenzuela llegamos a montar *Soy mamá* (2008) y *Lo frío y lo caliente* (2008-2009), y en la época que venía Carlos Alsina llegué a producir *Entre nos* (2010-2011). Ambos directores, con su experiencia y sus conocimientos, me dieron el incentivo y las herramientas para sentir que vas creciendo. Ese es el juego.

Sobre la continuidad hoy de aquello que realizaba Mayol con el Histrión, está en la producción de Carlos Barro, que se formó con él, y aunque no participé en ningún proceso de creación de sus obras, por lo que charlé con él, tiene un mecanismo de construcción bastante parecido en cuanto al trabajo del grupo, además él mismo era entrenador del Teatro del Histrión. A esa experiencia del grupo, él es el que más la volcó a su propia producción²⁷. No sé si lo sigue respetando o no pero es el que más lo hizo. Hubo también ese intento de Ricardo Bruce con la adaptación de *Las criadas* de Jean Genet, *Sarnamarka* (2009)²⁸. Pero no sé si, para esa resultante, él trabajó de la misma forma que Mayol. La de Bruce tenía otros tipos de cosas como la utilización de muñecos de tela. No lo charlé con Ricardo pero me sonaba más a un juego de creación actoral en función de la obra y no tanto de la puesta. Fue un tipo de construcción más tradicional, no un laburo proyectado desde la ejercitación que después va llegando a amoldar en una puesta.

En el caso de los trabajos de Carlos Barros, que siguen la línea de aquel Histrión de Mayol, hay un intento de compatibilizar todo aquello con propuestas propias del grupo, como la danza, la música, y ahora las proyecciones. Es un trabajo muy elaborado con el fin de compatibilizar tantos lenguajes. Los resultados tienen una gran espectacularidad pero a veces adolecen de algunas fallas, para mi gusto, aunque implican un camino de búsqueda estética muy destacable.

Recuerdo cosas que hemos charlado con Carlos de su *Argentina, Virgen de los Dolores* (2010-2011)²⁹. Para mi gusto, en el resultado final de la obra cayó en una trampa ideológica por confusión ideológica, entró en una ambigüedad, entonces vos veías a un personaje que te hacía recordar a una madre que había perdido a un hijo muerto por la dictadura y de repente veías una parodia de la presidenta actual de los argentinos que supuestamente es parte de un modelo político que está procesando a los dictadores. Eso fue lo que le pasó con esa obra. A Mayol no le hubiesen pasado esas cosas. Ideológicamente él era claro. El tema de *La leyenda del Dorado* (2005)³⁰ era la venida desde Europa, o desde el poder, a usurpar todas las riquezas de un territorio. Y trajeron violaciones, pestes, matanzas y una religión con la biblia adelante y la espada atrás. Eso era lo que estaba mostrando la puesta. Y es lo que transmitía Alejandro Finzi en su texto, porque Finzi también tiene ese pensamiento. (*Ríe recordando a Finzi.*) Cuando estábamos sentados mirando la obra, me decía:

Mira, yo la escribí hace rato pero no me acuerdo de que haya puesto tantas violaciones, tantas mujeres violadas en la obra. A lo sumo, y que después me di cuenta de que se podía reconocer, entre la hija y el padre había una relación medio incestuosa. Y después lo pensé. Ni siquiera cuando la escribí me di cuenta de eso.

(*Ríe.*) Y él lo decía en broma pero le gustaba porque esas violaciones no estaban en vano. Si bien yo creo que Mayol laboraba efectivamente con los desnudos, con la violencia, sin embargo estaban por algo. Él era coherente con lo que quería mostrar.

Otro ejemplo de Mayol para poder expresar su capacidad para partir de un texto escrito y llevarlo a la escena... Un ejemplo de eso, que para mí fue el *summum*, fue la escena del pintor de la obra sobre Kafka. A esa escena Mayol la reescribió dramáticamente como cuatro o cinco veces, delante de mí. El texto original, por empezar, no era un texto dramático sino narrativo, *El proceso* de Kafka. Es la visita de K al pintor. ¿Qué hizo Mayol? Transformó ciertos textos que dice el personaje del pintor y se los puso a los atriles (actores que representaban esos elementos). Así construyó el cuadro 1, cuadro 2... y eso no estaba en el texto de Kafka. Después, con lo que aportaron los actores, fue dejando lo esencial de lo que decía el texto, para que no fuera solo un relato más del libro, tal cual está, sino que a eso que se estaba diciendo uno lo pueda resignificar para lo que se estaba contando de la historia de Kafka. A esa capacidad yo la vi ahí, y creó una escena que para mí es una de las más lindas de esa obra, y

no solo por la actuación de Rómulo [Diego Rómulo Eggle] sino por cómo se fue elaborando.

Sobre el manejo de la dramaturgia del director de la curva de atención del espectador, un buen ejemplo fue la obra que vi el viernes pasado en Cipolletti, *Alonso y Aguirre perdidos en el inframundo* del grupo Compañía Nacional de Fósforos de Buenos Aires, en el marco del Circuito Nacional. Era despampanante, disparatada, loca, muy bien actuada, muy risueña. Pasaban de la oposición del dinamismo al *stop* mientras todavía vos te venías riendo de lo anterior. Y vos te decías: “¿Qué pasa?” Instalaban el “qué pasa” en el tiempo tuyo como espectador. Era un quiebre del ritmo escénico. Pero no solamente se planteaba un quiebre de escenas, sino en una misma escena balanceaban la energía. Yo me acuerdo de un libro de improvisación en la música, en el *jazz*. Una de las frases sencillas que había de cabecera era que el buen improvisador de *jazz* - considerado por los críticos- es aquel que hace un 50% de melodía previsible y un 50% imprevisible. Si es totalmente previsible, te aburrís. Si es totalmente imprevisible, no la comprendés. En cambio si es previsible y de repente hay algo que te sorprende, ocurre un disparador que te corre el nivel de atención. Esa es una buena dramaturgia.

Y la obra de Mayol, en general, estaba muy bien balanceada en cuento a “la curva de atención”. Con la curva de atención vos lo que tenés que lograr siempre es volver a recuperar esa atención, porque es lógico que la atención llegue a un punto y empiece a decaer. Si no hay algo nuevo que provoque atención, la obra se cae. Entonces el tema es cómo lograr esos efectos dentro de la puesta. Y lo más claro son los opuestos. Vos ves en el cine, esto que se usa desde hace unas décadas. Por ejemplo, salen de la estación de un tren, mucha gente, y están todos vestidos de oscuro menos el personaje principal vestido de rojo. Entonces tu mirada sigue a ese personaje de rojo porque todo lo demás es negro. En cambio si ese personaje de rojo estuviera en el medio del verde, del amarillo, lo perderías.

Entonces volvemos a lo mismo. La necesidad, la importancia de captar la expectación del público. Esto además de que la obra respete el “supratema” como norma, porque eso es lo importante que quiero transmitir en cuanto a lo ideológico o conceptual, y que quiero mostrar al espectador y que este lo pueda recibir. Si yo para contar algo hago una obra de 4.30 hs. con un tipo sentado, va a ser jodido que un espectador se banque ese tiempo por más que la obra no se salga de la temática. Y ahí

entra en juego lo otro. Si alguien tiene que estar 4.30 hs., tienen que ocurrir muchas cosas en la escena para que la gente no se pare y se vaya o siga durmiendo.

Y con Mayol, así como se sacaban escenas porque no hacían a la historia, tal vez se ponían otras para recuperar la atención. Por ejemplo en *La paradoja* (...). Recordemos que había dos niveles del relato. ¿Cómo los instrumentó Mayol? Interactuaban las escenas naturalistas con las expresionistas. Escenas de la autobiografía de K con escenas de *El proceso*. Escena coral con escena de *El proceso*. Escena coral con escena de la vida de K. Y también escena coral con escena individual.

Mayol manejó así esa puesta. Quizás dentro de cada escena no había tanto cambio. Por ejemplo en la escena del cabaré. ¿Qué quería representar? Esa etapa de la vida juvenil de K, con sus amistades. Por eso necesitaba la ida al cabaré para mostrar ese submundo. Entonces arrancaba con la escena de los muchachos, después se sumaban las chicas. Claro. ¡Era una escena visual! ¿Qué más vas a hacer? ¿Un diálogo con la prostituta? Era un juego. No había ningún diálogo profundo ahí. Entonces ¿qué hizo? Sostenerla un poco más en el tiempo para que la escena se asiente. Porque esto muchas veces yo les digo a los actores:

Vos estás actuando para el otro (el espectador). Y el otro no siempre te va a seguir al ritmo tuyo. Tenés que darle el tiempo en el hablar, para que el otro pesque la idea de lo que estás diciendo, aunque hay cosas que se pueden decir rápidas.

Entonces ¿qué hizo Mayol? Aparecía Andrea [Jara] cantando ese *blues*, mientras bajaban las putas, caminando, y eso le daba a K la posibilidad de abrazarlas. Con eso veías como espectador, que no era que K solamente iba al cabaré sino que tranzaba con las minas. Entonces había otra historia. Esa escena tenía un desarrollo, pero no todas. La mayoría de las escenas eran, no digo fotografías, sino como microfilmaciones de etapas de la vida de K. Por ejemplo: K con su amante en la cama, su primera chica joven, que hacía Lili Herrera que salía corriendo, desnuda. Otra era K con su última amante, sentados a la mesa, recordando. K con otra amante en la cama del hotel. K con todas sus amantes rodeándolo y acosándolo. K muriendo en el hospital con su médico. Eran escenas breves. Todas se desarrollaban y morían en sí mismas. Como si fuera un: “Te muestro esto, te muestro esto, te muestro esto...”. Todo fragmentado. Lo que quería mostrar era el vínculo afectivo de K -que era en parte la

esencia de la obra- con la influencia del padre que cada tanto aparecía, con su dificultad para socializarse con el resto del mundo, con las parejas. Por eso esa escena cuando están todas alrededor de la cama, que se le venían encima cada una con sus demandas, y él: “Les entrego mi cuerpo”, y se desnudaba. Esas escenas estaban hechas con esa concepción. Pero a lo que voy es que eran escenas cerradas en sí mismas, como una imagen. Vos a esas escenas, podías fotografiarlas y podías ponerles un pequeño relatito abajo, y eso era todo. La escena del cabaré fue la única que tuvo un movimiento por una necesidad estética de afianzarla en el tiempo.

Siempre juegan con todo eso los directores, por esa necesidad de encontrar cómo sostener la atención. Por ejemplo, la dramaturgia de Mayol sobre Kafka. Él elaboraba las escenas. Y elaboraba el texto de cada escena con una determinada duración. Luego, con la actuación, veía si ese texto quedaba tal cual o si le sacaba un pedazo porque se hacía muy largo. A veces recortaba palabras porque cuando las escuchaba en el actor decía: “No. Esto no se comprende. Decí nada más que de acá hasta acá”. Pero a esto lo hacía en los ensayos, porque otra cosa era lo que traía desarrollado en el papel. Una cosa era lo dramáticamente escrito y otra, lo dramáticamente visto. Aparte estaban los textos de los soliloquios, como trabajo de preparación actoral, previos a la obra.

Y en cuanto a esa escena del cabaré, no es la orgía que pude haber visto en el cine italiano de Pasolini, que hacía gala de ese tipo de cosas. De lo que recuerdo, en las puestas de Mayol se trata de escenas vinculadas al amor, ya sea como rescate precisamente de lo romántico -aunque no sé si esta palabra cabe-, o como lo emotivo del amor, en algunos casos. En *El espíritu de la fiera*, el amor era el tema de esa pareja que lucha por estar junta y termina junta. En *La paradoja (...)* está la búsqueda del amor. En cada una de esas parejas que se muestran, K nunca quiso aprovecharse de ninguna de esas mujeres, ni hacer uso físico ni espiritual, sino que buscaba congraciarse con ellas, y buscaba el amor ideal también. El amor estaba también en el personaje de *La leyenda del Dorado*, en el enamoramiento que rescató Mayol, de ese personaje contrahecho por la hija de Aguirre. Mientras tanto, lo que aparece desde los poderosos es esa violencia, violación, destrucción, en *Travesía (...)* incluso lo animal. No sé si lo lograba pero Mayol terminaba rescatando el amor como concepto puro, el amor de pareja como relación. ¿Por qué? Eso era lo que quería mostrar. A Kafka lo quería mostrar como un ser necesitado, así como lo quería hacer después a Dostoievski aunque nunca llegó a montar esa obra. Era también

una manifestación personal de sus propias vivencias, creo. Por lo menos en la etapa en que lo conocí, Mayol era una persona a la que afectivamente le costaba vincularse desde lo afectivo, hasta en la relación con los chicos del Histrión. Yo quedé admirado cómo en su última etapa se había humanizado ese vínculo. A mi entender, esa incapacidad de amar, o sea, de poder vivenciar esa necesidad de amor, tal vez haya logrado mostrarla en sus puestas. En ellas el mundo de los personajes estaba rodeado por otras realidades que impedían que llegaran al amor: eran las peripecias las que impedían que lleguen. El amor y el erotismo en las obras de Mayol estaban más contruidos desde la cabeza que desde la emoción.

No es un mundo real el que Mayol está representando con sus obras, es una extracción de realidades. El sustento ideológico implícito en las obras de Mayol era más profundo y universal. Hoy veo que en muchos montajes se hace algo banal. Se representa el cuentito por arriba sin considerar el discurso ideológico en el que el autor montó su obra, por falta de capacidad de comprenderlo. Hablo de la apropiación ideológica de ese texto para querer decir algo, no para representar nada más que la anécdota. Todo tiende a ser naturalista por más que la escena tenga un sustento simbolista o de humor del absurdo. Todo se maneja en el naturalismo. Y por más que puedan resultar “divertidas”, al día siguiente te preguntás: “¿De qué trataba esa obra?”, y no obtenés respuesta, no te quedó el concepto.

Por eso hay como una nostalgia por las obras de Mayol y la de otros directores de esa época. Yo creo que Mayol era uno más en la búsqueda de querer decir algo, algo que implique una crítica y que implique un compromiso. Para nuestra generación es mucho más provechoso un discurso como el de Mayol en la denuncia de la violencia, sobre la presión del poder y de la iglesia, a que me muestres un hecho de violencia cotidiana. Porque era precisamente lo que en nuestra juventud se denunciaba, y se creía en la construcción de un mundo mejor.

El teatro de Mayol apuntaba a la cabeza, es así. Ni llore, ni ría, venga y piense. Tal vez ahora también algunos busquen eso, pero les falta todavía la afirmación ideológica de lo que se quiere transmitir, o del manejo del recurso de cómo hacerlo. Bueno, es producto de que no tienen cincuenta obras montadas o cincuenta obras escritas o cincuenta experiencias atrás como para llegar a tener la claridad, como tampoco -tal vez por edad y por dedicación intelectual- tienen una conceptualización tan firme como podía tener Mayol.

La dramaturgia de Neuquén. Entre vistas (En homenaje a V. Mayol)

En fin, de toda esta charla uno va, primero, reconociendo a las personas que le dieron un saber, reconociendo uno mismo que ha hecho cosas y esto ayuda, y a su vez elaborando ciertas cosas y comprendiendo otras que si uno no las verbaliza, por ahí no resulta tan fácil de reconocer. En cambio, cuando vos lo hablás....

ANEXO

ANÁLISIS DE LA OBRA³¹

Travesía en el espejo

(2004)

Grupo: Teatro del Histrión

Dramaturgia y dirección: Víctor Mayol

Ficha Técnica

Actuación: Carlos Barro, Ricardo Bruce, Raúl Castro, Rómulo Eggle,
Mariana Elder, Itatí Figueroa, Ariel Forestier, Andrea Jara, Laura
Sarmiento y Marcelo Willhuber

Asistente de producción: Verónica Moyano

Ayudante de dirección: Margarita Garrido

Asistente técnico: Mariel Suárez

Asistente de dirección: Diego Álvarez

Investigación teórica del grupo: profesor Osvaldo Calafati

Dirección: Víctor Mayol

Tema tratado

Una indagación sobre la condición humana. Un recorrido por la memoria.

Presentación escénica

Observación desconfiada/Desinfección/Allanamiento de la piel/Tentativa
de invasión del cerebro/Conciencia controlada/Despertar del
cuerpo/Cuerpo desnudo/Reproche/Culpa/Represión/Se entreaire el
cerebro/Se empieza a pensar/Se empieza a ser

(Información tomada del material de difusión de la obra.)

Funciones tomadas para el análisis

Teatro Conrado Villegas-Sala 2 [Yrigoyen 138]

9 de Abril (Estreno), 21 hs.

10 de Abril (2da. Función), 21 hs.

25 de Abril (9na. Función), 21 hs.

DESCRIPCIÓN

Personajes

Según su disposición en la escena y su accionar, se pueden identificar tres tipos de personajes a los que podemos denominar:

- 1.- “El Poder”: Tres personajes que simbolizan La Religión, La Política y Los Militares.
- 2.- “La Pareja”: Dos personajes que simbolizan El Hombre y La Mujer (Que son, a su vez, el símbolo de El Amor).
- 3.- “Los Seres”: Cinco personajes no identificados plenamente que pueden ser tomados tanto como seres humanos o entes.

Espacio escénico

La puesta hace una completa utilización de todos los espacios que proporciona la Sala 2 del Teatro Conrado Villegas.

Las escenas se desarrollan en tres planos perfectamente definidos, pudiéndose mencionar un cuarto y hasta un quinto plano, utilizados como vínculos para alguna de ellas:

- 1.- Plano Inferior: A nivel de piso, y el más cercano al público, donde se desarrollan todas las escenas representadas por Los Seres. Eventualmente en este plano interactúan con Los Seres los personajes de La Pareja y El Poder.
- 2.- Plano Superior: A nivel superior (Techo de pasillo y camarines) desde donde operan los personajes de “El Poder”. Es allí donde se alecciona a El Hombre y desde donde huye. También ese plano es recorrido, al principio, por El Amor en su búsqueda de El Hombre.
- 3.- Plano Intermedio: Pasillo y salidas de camarines al fondo del Plano Inferior. Utilizados principalmente por La Pareja para representar su encuentro y enamoramiento. Eventualmente deambula por allí El Poder en búsqueda de El Hombre, luego de su huida. También Los Seres salen de allí para representar una de las escenas.
- 4.- Escalera: Utilizado como sitio intermedio en alguna escena. Lo utilizó El Poder como intermedio para “subir” o “bajar” entre los planos Superior e Inferior. También La Pareja en la búsqueda de su lugar.
- 5.- Platea: Utilizado por El Poder para “inculcar” inicialmente su mensaje al público.

Desarrollo de escenas

El personaje de El Amor deambula inicialmente en búsqueda de algo no identificado en los tres planos. Ninguno de los demás personajes registra su presencia.

La mayoría de las escenas representadas por Los Seres siguen un mismo patrón. Se inician con estos personajes deambulando, como zombies, en el Plano Inferior, repitiendo un cuadro geométrico. A medida que caminan interpretan una letanía con sonidos guturales y cánticos repetitivos. En un momento se detienen todos a la vez y comienza la representación de la escena. Finalizan la misma “congelando”.

Cada una de estas escenas muestra distintos aspectos de la esencia del ser humano y su degradación. Deja entrever cómo el ser humano, al dejarse dominar por sus instintos, actúa en contra de los preceptos morales-religiosos imperantes en Occidente. Esto hace que el ser humano viva en pecado para el poder religioso, y en desobediencia de las leyes establecidas, siendo merecedor del castigo dictaminado por las mismas.

Estas escenas se desarrollan entre las que muestran el accionar de El Hombre y La Mujer y como sublimación del pensamiento de los mismos. En alguna de ellas permanecen congelados y medianamente iluminados en el Plano Intermedio.

Los personajes de El Poder permanecen principalmente en el Plano Superior, desde donde actúan sus escenas imponiendo sus consignas y vigilando el accionar de Los Seres y La Pareja. Eventualmente bajan al Plano Inferior para aleccionar al público primeramente y para observar más detalladamente, condenar y reprimir a Los Seres y El Hombre.

El personaje de El Hombre, luego de la escena de aleccionamiento y posterior huida en el Plano Superior, se desplaza entre Los Seres en el Plano Inferior.

El personaje de El Amor se encuentra en el Plano Intermedio con El Hombre que está huyendo de El Poder, corporizándose a partir de este encuentro, como La Mujer.

Luego del encuentro El Hombre es vestido con las prendas de El Amor (La Mujer). A partir de allí, ya como La Pareja, realizan sus escenas de conocimiento y seducción en el Plano Intermedio.

Después de la escena que representa la represión y muerte tras la rebelión social de Los Seres, que se desarrolla en el Plano Intermedio, La Pareja interactúa en el Plano Inferior con Los Seres, en su boda y en la posterior muerte de El Hombre y la desesperación de La Mujer.

En la escena final, en el Plano Inferior, Los Seres inician su reconocimiento y acercamiento visual y corporal entre ellos mientras El Amor, por medio de una canción, acerca una tibia esperanza. En el Plano

La dramaturgia de Neuquén. Entre vistas (En homenaje a V. Mayol)

Superior se puede observar a El Hombre colgado, muerto, y El Poder que sigue observando todo.

(Para todas las escenas se utilizaron historias y diálogos surgidos de textos bíblicos:
Nuevo Testamento)

GUIÓN (Escenas)

Según lo observado puede deducirse que la obra se representó con la siguiente disposición de escenas: *(La denominación está dada por lo observado en las mismas.)*

1.- **La aparición de El Amor:** El Amor deambula entre Los Seres buscando algo que no encuentra.

2.- **Los Seres cobran vida:** Los Seres manifiestan su devoción y necesidad de agradecer a Dios y de autoflagelarse para no alejarse de sus preceptos.

3.- **La aparición de El Poder:** Aparecen los entes que representan a El Poder, aun no personificados. Como entes dictaminan leyes y preceptos, y justifican la represión.

4.- **El adoctrinamiento de El Hombre:** los entes que representan a El Poder despojan a El Hombre de su esencia. Lo torturan y vejan para inculcarle todas sus ideas, reglas y preceptos.

5.- **El Poder alecciona al público:** Los entes que representan a El Poder bajan con linternas al plano del público que está a oscuras y lo “iluminan” con sus ideas, reglas y preceptos, y luego desaparecen.

6.- **La segunda aparición de El Amor:** El Amor deambula en el Plano Superior buscando algo que no encuentra.

7.- **La huida de El Hombre:** El Hombre escapa desnudo de donde lo tiene retenido El Poder. Baja al Plano Inferior y busca identificarse con Los Seres hasta que es recibido como uno de ellos.

8.- **La espera del Mesías:** Los Seres representan a Juan el Bautista, anunciando la llegada del Mesías. El Hombre se suma a Los Seres pero al final de la escena se aleja decepcionado ante el reclamo y la agresión de que es objeto Juan el Bautista.

9.- **La persecución de El Hombre:** Los entes que representan a El Poder buscan a El Hombre que huye y se esconde de ellos.

10.- **El encuentro de El Hombre y El amor:** El Hombre escondido de El Poder es encontrado por El Amor. Ambos se descubren. El Amor se corporiza en La Mujer y junto a El Hombre forman La Pareja y ya no se separan hasta el final de la obra.

11.- **La aparición de El Poder:** Aparecen en escena los entes de El Poder ahora simbolizando a La Religión, La Política y Los Militares. Suben al Plano Superior y ocupan su puesto de observación desde donde realizan sus alegatos.

- 12.- **La investidura de El Hombre del Amor:** Los Seres reciben y enaltecen el encuentro de El Hombre y El Amor corporizado en La Mujer. Colaboran en “vestir” a El Hombre con las prendas de El Amor.
- 13.- **Los juegos de seducción entre El Hombre y La Mujer:** El Hombre y La Mujer desarrollan juegos de seducción en el Plano Intermedio.
- 14.- **El pecado de la carne-El deseo-La culpa-La represión** (*Escenas de masturbación y lésbicas.*): Los Seres muestran con su accionar la culpa y la represión por dejarse llevar por los deseos sexuales. El Poder baja a reprimirlos.
- 15.- **La codicia** (*Escena del oro.*): Los Seres muestran con su accionar la pérdida de los ideales de solidaridad, la aparición del egoísmo y de la codicia por los bienes materiales simbolizados en el oro.
- 16.- **Los segundos juegos de seducción entre El Hombre y La Mujer:** El Hombre y La Mujer desarrollan juegos de seducción en el Plano Intermedio.
- 17.- **EL egoísmo-La pérdida de la fe-La antropofagia** (*El naufragio.*): Los Seres muestran con su accionar la pérdida de la fe en Dios, la desesperación que conduce al crimen y a la antropofagia.
- 18.- **El pecado de la carne 2-La orgía:** Los Seres muestran con su accionar el tema de la liberación del instinto sexual que conduce al pecado. Luego llega la represión por El Poder.
- 19.- **El apocalipsis-La apertura de los Siete Sellos:** Los Seres anuncian los males que asolarán al mundo en el Apocalipsis. La Pareja pregunta qué será de ellos. El Hombre reclama que él ha sido sacrificado en este mundo, además de El Cordero Dios.
- 20.- **El reclamo social y la represión:** Los Seres reclaman por los derechos sociales. Sufren la represión de El Poder y son muertos. El Hombre y La Mujer cubren los cuerpos, asustados, y se recluyen.
- 21.- **La boda:** El Hombre y La Mujer celebran su boda. Los Seres acompañan y festejan cantando a su alrededor.
- 22.- **La condena de El Hombre:** El Poder baja al Plano Inferior a observar el accionar de El Hombre. Determinan que su comportamiento es peligroso como ejemplo, y lo condenan a morir.
- 23.- **La muerte de El Hombre:** Los Seres llevan a El Hombre a la muerte (*Lo cuelgan.*). La Mujer llora desesperada al ver su cadáver. Luego, resignada, retorna a ser El Amor.
- 24.- **El reencuentro en El Amor:** Los Seres escuchan el canto de tímida esperanza de El Amor. Se descubren entre ellos y comienzan a despertar.

ANÁLISIS DE LA OBRA

1.- Estructura Dramática (Hilo Conductor)-Supratema-Contenido

El hilo conductor de la obra es llevado por las acciones de El Amor y El Hombre, que en el transcurrir de la obra se unen como La Pareja.

El Amor deambula por el mundo (*Espacio escénico.*) buscando algo que no encuentra, mientras El Hombre es despojado de su esencia y forzado a recibir el aleccionamiento de los entes que simbolizan El Poder. El Hombre huye de estos entes, busca acercarse a Los Seres pero, ante la intransigencia y violencia de los mismos, huye nuevamente. En su huida se encuentra con El Amor (*Primer punto de giro.*). El Hombre es “vestido” con las prendas de El amor. Se enamoran y El Amor se corporiza como La Mujer. El Hombre y La Mujer viven su propia fantasía de amor aislados del mundo real donde Los Seres muestran la renuncia de los hombres a los preceptos morales-religiosos establecidos y su debilidad-liberación de los instintos más profundos del ser humano. Esto provoca la represión desde El Poder que permanentemente está observándolos.

(*¿Clímax?*) Entre la representación del Apocalipsis de Los Seres y los preceptos que vierte El Poder, La Pareja toma conciencia de la realidad. Se desespera y aísla. Reclama: ¿Cuál es su lugar?, sin ser oída (*¿Segundo punto de giro?*). Los Seres sufren la represión por sus reclamos por parte de El Poder (*¿Segundo punto de giro?*). La Pareja toma conciencia de la dureza de El Poder.

(*Clímax.*) La Pareja celebra su boda. Plantea aceptar las normas de convivencia pero El Poder, que está observando su accionar, condena a muerte a El Hombre por considerarlo un modelo peligroso (*Segundo punto de giro.*).

(*Desenlace.*) Los Seres llevan a El Hombre hacia su muerte. La Mujer llora ante su cuerpo, luego vuelve a transformarse en El Amor y plantea con su canto una tímida esperanza de unión y lucha. Los Seres cobran vida, se descubren y toman contacto entre ellos y descubren la existencia de El Amor.

El supratema de la obra puede definirse como: “Los seres humanos poseen una leve esperanza de que, en su unión por intermedio del amor, pueden derrotar las estructuras de poder que lo agobian y, así, encontrar su felicidad”.

El **contenido** de la obra muestra la influencia de la moral judeo-cristiana en el accionar del hombre y en el uso abusivo que de la misma hace el poder, para lograr su dominio.

2.- Lenguaje escénico-diseño estético-estilo

El **diseño estético** contempla:

Espacios escénicos con una significación particular. Esto se logra con la utilización de todos los espacios que proporciona la sala. Para la escenografía se adaptó el lugar recubriendo las paredes con telas de tonalidades uniformes. El escenario se haya principalmente despojado de elementos, excepto unos pocos que sirven de apoyatura escénica a los actores. (*Ver Montaje-Escenografía.*)

Climas escénicos que se logran con la iluminación que dirige la atención del espectador. Se utilizan luces concentradas en la escena principal, y esfumadas (*Media luz.*) en las secundarias. (*Ver Montaje-Iluminación.*)

Personajes, que por su estilo de actuación, vestuario y maquillaje, generan una ambientación Simbolista-Expresionista, con algunos matices de Realismo Mágico. (*Ver Detalle de Actuación y Montaje-Vestuario y Maquillaje.*)

El **lenguaje escénico** de la obra incluye:

Utilización de un lenguaje visual sugerente desde lo escenográfico. (*Ver Montaje-Escenografía.*)

Utilización de un lenguaje visual expresivo basado en estilos de actuación y vestuario distintos según los personajes, que abarca desde el Simbolismo, el Expresionismo, hasta algunos elementos del Realismo Mágico. (*Ver Detalle de Actuación y Montaje-Vestuario y Maquillaje.*)

Utilización de la voz como lenguaje auditivo expresivo para generar los climas sugerentes que requiere la puesta. (*Ver Montaje-Musicalización.*)

Utilización de la luz como lenguaje visual expresivo para generar climas escénicos que dirigen la atención del espectador a los lugares donde se desarrollan las escenas. (*Ver Montaje-Iluminación.*)

3.-Detalles de actuación

Los Seres: Cumplen la función de presentadores de la acción dramática. Son entidades, personajes indefinidos, cuyo accionar como protagonistas, antagonistas y neutros, va rotando según los conflictos que

surgen en cada escena. Su vestimenta y estilo de actuación se encuadra en el lenguaje simbólico.

El Hombre: Protagonista dramático/ideológico de la obra. Su vestimenta y estilo de actuación se encuadra en el realismo mágico.

El Amor/La Mujer: Co-Protagonista dramático de la obra. Su vestimenta y estilo de actuación se encuadra en el realismo mágico.

El Poder (Entes.): Son entidades sin una característica definida. Son personajes antagonistas que se tornan en protagonistas cuando se dedican a aleccionar al público. Su vestimenta y estilo de actuación se encuadra en el lenguaje simbólico.

El Poder (La Religión/Los Militares/La Política.): Figuras arquetípicas que representan casi caricaturescamente el poder político, militar y religioso. Son personajes neutros que se tornan en protagonistas cuando toman el dominio de la situación, en particular para aleccionar o reprimir. Su vestimenta y estilo de actuación tienen un marcado lenguaje expresionista.

4.-Puesta en escena (montaje)-iluminación-musicalización

El **montaje** incluye la utilización de todos los espacios que proporciona la Sala 2 del Teatro Conrado Villegas, mediante una adaptación escenográfica sencilla.

La **escenografía** se realizó revistiendo con telas de tonalidades uniformes los distintos espacios otorgándoles una significación particular:

Telas blancas para el Plano Intermedio y Plano Inferior para los lugares donde accionan principalmente Los Seres y La Pareja.

Telas negras para el Plano Superior, para los lugares donde acciona principalmente El Poder.

Los elementos escenográficos que se utilizan son:

Camilla y tela translúcida (*Que luego se retira.*) en el Plano Superior, para la escena de vejación y aleccionamiento de El Hombre por El Poder.

En el Plano Inferior, bancos de distintos tamaños revestidos con telas blancas para ser utilizados por los actores para modificar alturas o desarrollar acciones determinadas.

Atril con libro de normas y preceptos en el Plano Superior para la lectura por El Poder.

Arnés con sogas, cubierto con una palma, que desciende para la muerte de El Hombre, al fondo del Plano Inferior.

La iluminación se realiza con una planta de luces que cubre todos los espacios (*Más de treinta tachos.*) distribuidos de la siguiente manera:

Iluminación completa y selectiva en tonos ámbar y azules que cubre todo el Plano Inferior. La magnitud y cantidad de luces se regula en función de las escenas.

Iluminación cenital o de muy pequeño ángulo de incidencia, blanca o ámbar, para escenas que se circunscriben a espacios reducidos: Escalera, medio del Plano Inferior, sitio en el Plano Superior donde acciona El Poder, y aberturas del Plano Intermedio donde acciona La Pareja. Cada una de estas luces se enciende individualmente en el momento en que se desarrolla la escena.

Iluminación dirigida mediante linternas de frente y mano, para la escena en que los entes de El Poder bajan a aleccionar al público.

El vestuario se compone de:

Los Seres: Batas cortas de tonalidad verde clara y telas grises sueltas utilizadas para distintas funciones.

El Amor/La Mujer: Vestido de gasa blanco ceñido con cinturón, acampanado a la altura de la rodilla. Bolso de cuero. Velo de novia de gasa transparente sobre la cara sostenido por una vincha.

El Hombre: Desnudo. Luego pantalón de vestir y chaleco negro (*Gris oscuro.*). Camisa blanca. Sombrero bombín negro. Corbata de lazo, negra.

El Poder: Inicialmente los entes llevan togas negras hasta los tobillos. Luego, cuando se identifican:

La Religión: Sotana púrpura. Cruz grande de madera. Zapatos de vestir, negros.

La Política: Traje azul sastre y blusa blanca. Zapatos de medio taco, negros.

Los Militares: Uniforme militar verde oliva con charreteras y demás insignias. Zapatos de vestir, negros.

El maquillaje:

Los Seres: Caras cubiertas de blanco con resalte negro de ojos.

El Amor/La Mujer: Suave y claro.

El Hombre: Cara cubierta de blanco con resalte negro de ojos. Labios rojos.

El Poder: Cara cubierta de blanco con resalte negro de ojos y cejas en expresión ceñida. Cabeza cubierta con gorra ceñida (*Tipo baño.*), color piel clara.

La dramaturgia de Neuquén. Entre vistas (En homenaje a V. Mayol)

La musicalización está dada por la utilización de la voz de los actores como emisores de sonidos en numerosas instancias de la obra:

Entonación de melodía por El Amor en su etapa de búsqueda inicial en la obra.

Letanía de sonidos guturales y entonación de cantos cortos por Los Seres antes de iniciar la representación de cada escena.

Repetición murmurada de textos por El Poder durante casi toda la obra.

Entonación de canción y melodía por El Amor como renacer de la esperanza, al final de la obra.

CRÍTICA SOBRE LA OBRA³²

Lo que queda de nosotros al final del día Una travesía sin regreso

NEUQUEN.- Una pieza clásica es aquella que nos remite al inicio de una historia que alguien (hace mucho tiempo) escribió, hizo, construyó, para quedarse definitivamente, pero en esa finitud que nos da nuestro propio tiempo, nuestra mínima existencia. Allí encaja esta *Travesía en el espejo*, la obra que Víctor Mayol estampó en textos y puso en boca de sus actores del Teatro del Histrión.

Allí está el hombre: entero y despedazado por él mismo: maravillosamente repulsivo y bello.

Pero, ¿en qué consiste este revolver en la llaga que Mayol pone en escena en cada una de sus piezas?: en su formación de hombre advertido de la naturaleza humana?, experimentado en el dolor del saber?, del darse cuenta? (...)

Y en este apocalíptico sonajero de situaciones fuertes, contundentes, de palabras como sentencias inevitables, están los actores del Histrión.

Un trabajo de mucho tiempo, con etapas de investigación, pruebas, reflexiones, miradas, hacen posible hoy un producto teatral muy importante. Con actuaciones parejas, comprometidas y convincentes, el elenco atraviesa la escena con seguridad, dueños de lo que dicen, manejando voces con textos que evidentemente están incorporados en su saber y sentir.

El Teatro del Histrión creció después de *El espíritu de la fiera*, y al decir de su director, están recorriendo un camino, se sigue trabajando para alcanzar un grado de profesionalismo que satisfaga las exigencias del propio grupo y de un público que siempre está.

Pero también se puede pensar que, en el arte, la búsqueda no se detiene y el crecimiento se valora con medidas propias. El público también está en la búsqueda pero de la emoción, de la conmoción.

Y en ese sentido el Teatro del Histrión está acertando en esa sutil cuerda. No es poco.

Hoy es más que necesario encontrarse frente a frente con uno mismo, teniendo como testigo el espejo: allí es donde está esa verdad que nadie conoce tanto como sí mismo. Allí es donde Mayol deposita el

interrogante y arriesga la respuesta jugándose a ser sincero aunque caigamos devastados por nuestras propias miserias.

Los actores juegan el juego que los seduce: mojar la punta del pie con el agua helada y sentir que la fuente no se agota.

Es evidente que El Histrión va por más.

Hilda López

(Para el programa “Arráncame la vida” de LU5 y el Boletín Electrónico de Cultura.)

NOTAS

¹ Entrevista realizada el 31 de julio de 2013: tiempo de grabación 5 hs. Los datos entre paréntesis y corchetes así como las notas al pie fueron agregados por la entrevistadora, M. Garrido.

² Julio César Musotto, Bahía Blanca. En Neuquén desde 1987. Actualmente radicado en Cipolletti, Río Negro.

Estudios teatrales

Actuación:

1999-2002: Taller de actuación, con Alicia Villaverde, Neuquén capital.

2000: Taller de teatro, con Ileana Brotsky, Cipolletti, Río Negro.

2001: Taller de técnicas de actuación y dirección teatral, con Carlos Ianni, Celcit, Buenos Aires.

-----: Taller de técnicas de actuación, con Ernesto Suárez, Universidad de Mendoza. En La Conrado Cultural de Neuquén.

2005: Taller de comicidad, con Deby Wachtel, en el VI Festival Estival de Teatro San Martín de los Andes, Neuquén.

-----: Taller de comicidad, con Edda Díaz en el marco del Festival de Humor de Zapala, Neuquén.

Escritura teatral:

2000: Curso de dramaturgia autoral, con Lara Acosta, INT-UNCo, Neuquén capital.

2001: Seminario de dramaturgia, con Ricardo Halac, Neuquén capital.

2005: Seminario de dramaturgia, con Lautaro Vilo, en el VI Festival Estival de Teatro San Martín de los Andes, Neuquén.

-----: Seminario de dramaturgia: “Proceso creador y teatralidad”, con Eduardo Rovner, en el III Festival Nacional de Teatro de Humor, Zapala, Neuquén.

2007: Seminario: “Cinco días alrededor de la dramaturgia”, con Lautaro Vilo, Neuquén.

Dirección teatral:

2003/4: Taller de dirección teatral, con Víctor Arrojo, TENEAS-INT, Neuquén.

2004/5: Taller de dirección teatral, con Víctor Mayol, TENEAS-INT, Neuquén.

2005: Taller de análisis de obras presentadas en la XX Fiesta Nacional del Teatro, con Rubén Szuchmacher, INT, Cipolletti, Río Negro.

-----: Seminario de entrenamiento actoral bioenergético, con Elena Cerrada, directora del grupo Cirulaxia Contra Ataca, Córdoba.

-----: Taller sobre los problemas de la puesta en escena, coordinado por Rubén Szuchmacher, en la XX Fiesta Nacional del Teatro, INT, Cipolletti, Río Negro.

2006: Iluminación teatral, con Eli Sirlin, Neuquén.

2008: Taller de dirección teatral, con José Luis Valenzuela, Agrupación Tribu Salvaje-INT, Neuquén.

Actividades artísticas

Actuación (cine):

2000: *La helada*, cortometraje realizado por alumnos de cine del INSA, Gral. Roca, Río Negro.

2001: *Al sur del desierto*, medimetraje dirigido por Galel Maidana. Locaciones en Villa El Chocón, Neuquén.

2006: *Pelota nueva no pica sobre arcilla*, cortometraje dirigido por Ailen Spera. Locaciones en Plottier, Neuquén.

2007: *Boal*, cortometraje dirigido por Ailen Spera, Locaciones en Plottier, Neuquén.

2008: *Buitres esperan*, cortometraje dirigido por Iván Sánchez, en Neuquén.

Actuación (teatro):

1999/2001: *La espera trágica* de Eduardo Pavlovsky, *El violinista sobre el tejado* de Sholem Aleijem y *En kril te conviertas* de Pacífico Tonín, dirección de Alicia Villaverde, en Neuquén capital, Zapala y San Martín de los Andes.

2000: *Vendedor de máscaras y Siete pecados*, dirección de Ileana Brotsky, Cipolletti, Río Negro.

2003: *La mezcladora* de Marcelo Marán, dirección de Soledad Carmona, en San Martín de los Andes, Neuquén.

-----: *Monogamia* de Marco Antonio de la Parra, dirección de Norman Portanko, Neuquén.

2009: *Prolegómenos* de Gracia Morales, dirección de Julio Musotto, Neuquén

2011: *Escenas de las últimas semanas de Rita* de Alejandra Favini, dirección de Alicia Villaverde, en el VI Festival Nacional de Teatro de Humor, Zapala, Neuquén.

Asistencia de dirección:

2004/5: *La paradoja del laberinto*, Grupo Teatro del Histrión, dirección de Víctor Mayol, Neuquén.

Asistente de dirección y diseñador de iluminación:

2007: *Medea, la trama* (versión libre sobre *Medea* de Eurípides, Jean Anouilh y otros). *Historias del zoo* de Edward Albee y *Sombra de mujeres* (versión libre), dirección de Alicia Fernández Rego, Neuquén.

2009: *Alquilé tu vientre* de Eduardo Grilli y *La secreta obscenidad de cada día* de Marco Antonio de la Parra, dirección de Alicia Villaverde, Neuquén.

2011: *Escenas de las últimas semanas de Rita* de Alejandra Favini, dirección de Alicia Villaverde, en el VI Festival Nacional de Teatro de Humor, Zapala, Neuquén.

Dirección:

2008: *Soy mamá* de Gisela Dolzadelli y Julio Musotto, Neuquén.

2008/2009: *Lo frío y lo caliente* de "Pacho" O'Donnell, grupo concertado, Neuquén.

2009: *Prolegómenos* de Gracia Morales, grupo concertado, Neuquén.

2010/2011: *Entre nos* de Santiago Serrano, grupo concertado, Neuquén.

2012: *Pradera en flor* de Bernardo Cappa (co dirección con Liliana Godoy), grupo Hay Equipo, Neuquén.

³ Se trata de *Compañero del alma* de Adriana Genta y Villanueva Cosse, puesta en escena en el Espacio de las Artes (J. B. Justo 150), Neuquén capital.

⁴ La obra, escrita y dirigida por Alicia Villaverde, con el grupo Claroscoro cuenta con la participación de César Altomaro, Leticia Roveres, Susana Ferdkin, los músicos Pablo Arroyo (también actor) y Luis Richioni, y en luminotecnia Carina "Tato" Boggan. (Diario *Río Negro*, 26/05/2002)

2001: *Guapos... eran los de antes* fue seleccionada en el Festival Provincial de Neuquén para participar en el Festival Patagónico de Teatro, Trelew, Chubut, organizado por el INT. Y en el 2002 se presentó en el Festival Nacional de Teatro en Mar del Plata, organizado por el INT.

⁵ Fue en la Sala Alicia Fernández Rego (Vuelta de Obligado 50, Neuquén capital). Curso auspiciado por la Dirección Provincial de Cultura, el Instituto Nacional del Teatro y TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados).

⁶ La Caja Mágica, Centro de Artes Escénicas, es un teatro independiente de la ciudad de Cipolletti, Río Negro.

⁷ Fue escrita por el dramaturgo norteamericano, Neil Simon, en 1965.

⁸ Con la dirección de Carlos Ianni, fue presentada en La Conrado Villegas.

⁹ Fue estrenada en La Conrado Villegas, con la dirección de Norman Portanko. (Diario *Río Negro*, 18/09/2003)

¹⁰ Taller de "Dirección y técnicas escénicas", organizado por TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados), con el auspicio del Instituto Nacional del Teatro.

¹¹ Versión libre de V. Mayol a partir del *El proceso* y otros textos de Franz Kafka.

¹² En una solicitud de apertura del taller elevada a Cristina Mancilla, Presidente de TENEAS, con fecha del 28/02/2004, están incluidos los siguientes talleristas: Carlos Barro, Ricardo Bruce, Rosario Oxagaray, Gregorio Gallinal, Jorge Otegui, Marcela Lafon y Julio Musotto.

¹³ Con dramaturgia y dirección de V. Mayol.

¹⁴ La obra de Bernardo Cappa, con la dirección de Liliana Godoy y Julio Musotto, fue estrenada en el Ámbito Histrión. Actuación: Gabriela Camino y Diego Rómulo Eggle. Asistencia de dirección: Silvana Torres.

¹⁵ Fue estrenada en el II Festival Nacional de Teatro de Humor, Zapala, Neuquén, por el grupo En Trámite (2003).

¹⁶ Edgardo Nieva integró el elenco de varias obras dirigidas por Mayol, entre ellas: *Morel, crónica de un secuestro* (versión libre de la obra homónima de Mario Diamant, 1982), *Vincent y los cuervos* de “Pacho” O’Donnell (1983) y *Esquirlas* de Mario Diamant (2002).

¹⁷ Se trata de los profesores de la Escuela Provincial de Música, Ricardo Ventura y Anahí Bergero, durante el proceso de *La Paradoja en el Laberinto* (2004).

¹⁸ Novela inconclusa, publicada en 1925, un año después de su muerte.

¹⁹ “En el Otoño de 1911-1912 Kafka, introducido por Max Brod, comienza a frecuentar un grupo de teatro judío. Este hecho no solo pone en su mente la problemática judía y la cuestión religiosa -frente al judaísmo puramente formal de su padre-, sino que supone su acercamiento a un entorno que le va encaminando cada vez de forma más clara hacia la profesión de escritor”. En <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero46/condekaf.html>.

²⁰ A los veintisiete años, V. Mayol emprendió una gira latinoamericana por Bolivia, Perú y Ecuador. En el Teatro Municipal General Achá (Cochabamba, Bolivia) puso *Woyzeck I* de Georg Büchner, con su grupo Teatro-Estudio (1975). La gira continuó en el ’76 por Panamá, Costa Rica, El Salvador y nuevamente Ecuador.

²¹ La obra de Peter Weiss fue adaptada y dirigida por Villanueva Cosse. Estrenada en el 2009 en el Teatro Municipal Gral. San Martín.

²² Alude a *El mar en el bolsillo*, con autoría, actuación y dirección de César Brie, en La Caja Mágica, durante el VII Festival Internacional de Teatro, en Cipolletti, Río Negro (2012).

²³ *Factum*, autoría y dirección de V. Mayol, fue estrenada en el 2006. En el 2007 resultó seleccionada en el Festival Provincial de Teatro. Ganadora en el Festival Regional (Santa Cruz), participó en el Festival Nacional (Formosa, 2008) con “mención especial” al ámbito sonoro. También se presentó en el Centro Cultural Paraguayo-Japonés de Asunción del Paraguay con motivo de la Primera Semana de Teatro Argentino.

²⁴ El elenco está compuesto por Gabriela Camino, Julieta Cabanes, Ruth Díaz y Valeria Fernández.

²⁵ La obra de Mariana Obersztern fue dirigida por Valeria Fernández.

²⁶ La obra de Fabio Golpe fue dirigida por Cecilia Arcucci y Valeria Fernández.

²⁷ C. Barro creó su grupo Escénica TeaDanz Experimental en el 2006, con la supervisión de V. Mayol. Con ese grupo siguió trabajando hasta el presente.

²⁸ Se estrenó en 2009 en el Ámbito Histrión. También se repuso durante el 2010. Versión escénica. Ricardo Bruce. Actúan: Soledad Ávila, Itatí Figueroa. Vestuario: Sol García. Realización de muñecos: Ana San Martín. Operación técnica y fotografía: Diego Guidobono. Asistencia de dirección: Damián Vidal. Producción: Diego Rómulo Eggle. Dirección: Ricardo Bruce.

R. Bruce hizo también la asistencia de dirección de la obra de V. Mayol, *Factum (Acto dramático)*, durante el 2007.

²⁹ La obra se estrenó en el Ámbito Histrión. Autoría: Horacio García. Actúan: Silvana Albornoz, Mariana Elder, Sol García, Alejandra Kasjan, Bettina Obreque, Carolina Ramos Luna, María Paula Rodrigo, Laura Sarmiento, Mariel Suárez, Bárbara Veselis. Producción: Osvaldo Almendra y Alejandra Kasjan. Dirección: Carlos Barro.

³⁰ Fue estrenada en La Conrado Centro Cultural con el Teatro del Histrión. Actuación: Diego Álvarez, Carlos Barro, Ricardo Bruce, Pablo Di Lorenzo, Diego Rómulo Eggle, Mariana Elder, Itatí Figueroa, Liliana Herrera, Andrea Jara, Paolo Prono, Laura Sarmiento, Mariel Suárez, Marcelo Willhuber y como actor invitado, Alejandro Cabrera.

³¹ Este análisis fue realizado por J. Musotto en el marco del taller de “Dirección y técnicas escénicas” a cargo de V. Mayol (2003-2004).

³² Nota proporcionada por J. Musotto.

PROGRAMA DEL TALLER DE DIRECCION TEATRAL ¹

Dirección de Víctor Mayol

Agosto - octubre de 2003

Neuquén

1) Conceptualización:

- a) Teoría y concepto del Arte (En lo que respecta a la Dirección Teatral)
- b) Teoría del Teatro (En lo que respecta a la Dirección Teatral)
- c) Teoría de la Dirección Escénica
- d) Principales Tendencias del Teatro
- e) Concepto de Comunicación
- f) Lenguajes Estéticos

2) Análisis y Planificación (El Director consigo mismo):

- a) Estructura Dramática
- b) Proyecto Artístico y de Producción
- c) Elaboración del Guión (Material para entregar a los colaboradores con todos los detalles)
- d) Desarrollo del Lenguaje Propio (Estilo)
- e) Planificación del Trabajo
- f) Elaboración del Diseño Estético.
(Vestuario/Música/Iluminación/Espacio Escénico)

3) Los Ensayos (Con el Elenco):

- a) Problemática Actoral (Interacción Social y Psicológica)
- b) Técnicas/Métodos/Estilos
- c) Análisis Dramático
- d) Actuación
- e) Adecuación a otros ámbitos (Cine/Televisión/Danza)
- f) Dinámica Grupal (Interacción entre los individuos)

4) La Puesta en Escena

- a) Concepción y Lenguaje
- b) Ritmo Escénico
- c) La Relación con los Colaboradores Artísticos (Creativos que forman parte del espectáculo: Músicos/Coreógrafos/Escenógrafos/Diseñador de Iluminación/Vestuaristas)
- d) La Relación con los Colaboradores Técnicos
- e) La Creación Estética (Revisión)

La dramaturgia de Neuquén. Entre vistas (En homenaje a V. Mayol)

- f) EL Montaje (1er. Ensayo Total - Ajuste de Ritmo)
- 5) **Conclusiones y Evaluación**

Premisas de trabajo

Elaborar (al menos) diez preguntas concretas relacionadas con la Dirección Teatral.

(Sobre el Género -estilo- Dramático de la obra escrita)

- 1) ¿Cuáles son los elementos que se toman en cuenta para determinar el género en que se encuadra un texto teatral?
- 2) Una vez determinado el género y según la experiencia: ¿Qué margen se tiene para incorporar elementos de otros géneros sin perder la idea original propuesta por el autor del texto escrito?

(Sobre los Ensayos y según la experiencia práctica)

- 3) ¿Cuál es la periodicidad semanal de ensayos, y de cuántas horas de duración cada uno es conveniente para que un grupo de experiencia media (no profesional) prepare una obra para su montaje? (Sin urgencias pero con continuidad, e independiente de la disponibilidad de los medios y de los actores)
- 4) Tomando en cuenta el punto anterior: ¿Qué tiempo de ensayo (¿cuántas semanas; meses, años?) es preciso para que una obra se “asiente” para poder ser presentada?

(Sobre el trabajo con las Escenas)

- 5) ¿De qué modo es conveniente subdividir en escenas (o partes) una obra escrita para organizar los ensayos? (En particular aquellas obras que no especifican división alguna)

(Incorporación del Texto a los ensayos)

- 6) Cuándo es más conveniente incorporar el texto escrito en la etapa de ensayo de una obra. ¿Desde el comienzo?
- 7) ¿Es conveniente que los actores lean (conozcan) el texto escrito de la obra antes de comenzar con el trabajo de la misma?

(Sobre el Asistente de Dirección)

- 8) ¿Cuáles son las funciones concretas del Asistente de Dirección en un equipo profesional de trabajo?
- 9) ¿La preparación previa de los actores (Relajación, Concentración, Vocalización, etc.) en la etapa de ensayo de la obra son funciones del Asistente de Dirección?

(Sobre la Puesta en Escena)

- 10) En función de la experiencia práctica: ¿Cuál es la incidencia porcentual estimada (según su importancia) de los elementos implicados para que un montaje resulte “atractivo” para el

La dramaturgia de Neuquén. Entre vistas (En homenaje a V. Mayol)

espectador? (Actuación, Luces, Sonido, Ritmo, Escenografía, Duración, Vestuario, etc.) ¿Cuáles son imprescindibles y cuáles permiten un margen menor de exigencia?

NOTA

¹ El presente programa fue gentilmente cedido por Julio Musotto, asistente al taller de Dirección teatral, auspiciado por TENEAS.

LABORATORIO DE PUESTA EN ESCENA¹

Dirección de Víctor Mayol

2004 - 2005

Neuquén

Charla Informativa - Sábado - 18/11/2004

Temas Tratados:

- ❖ Acuerdo de Horarios vigentes hasta el 21 de diciembre de 2004.
 - Martes y jueves de 13:30 a 16:00 Horas.
 - Sábados de 11:30 a 14:00 Horas
- ❖ Fecha para retomar el Laboratorio: Primera semana de febrero (Se acordarán horarios).
- ❖ Fecha de inicio del trabajo con los Actores: Abril de 2005.
- ❖ Fecha de Presentación de Obras: Finales de agosto a octubre de 2005.

Sábado - 4/12/2004

- ❖ Presentar una Obra Teatral para trabajar en el Laboratorio:
 - Obra teatral que tenga una estructura dramática bien definida. Para desarrollar con ella todos los pasos de la Dirección para su Puesta en Escena. Autores propuestos:
 - Tennessee Williams
 - August Strindberg
 - Antón Chéjov
 - Luigi Pirandello
 - Roberto Arlt
 - Harold Pinter
 - Arthur Miller

 - *Trabajo Inicial Propuesto:*
 - Búsqueda del material indicado y entrega junto con la Obra, de un texto de presentación. (Descripción breve de la misma)

Jueves - 9/12/2004

Trabajo Práctico 1:

- 1) Elaborar en forma escrita con lenguaje propio (sin recurrir a textos).

- ¿Qué es un Director? Definición de las funciones del director teatral.
 - ¿Qué es la Puesta en Escena? ¿Qué entendemos por Puesta en Escena?
 - ¿Por qué y Para Qué hago Teatro?
- 2) Elaborar 10 (diez) preguntas (dudas personales) sobre la Dirección Teatral y la Puesta en Escena.
- 3) Elaborar un comentario crítico sobre una de las obras vistas en el Festival Patagónico (u otra conocida).

Martes - 14/12/2004

- Entrega de Trabajos.
- Enfoque de la Actividad del Director.
- Tarea de Investigación - en *El espacio vacío* de Peter Brook Ed. 1968 - Capítulo: "Teatro tosco" - Descubrir el error conceptual - (Conceptos Opuestos)
- Análisis de tipos de Actuación.
- Las actuaciones de las escenas deben estar en concordancia con el lenguaje y el supratema que se quiere mostrar. Si eso no se cumple la comunicación se corta.
- Historia de la Puesta en Escena:
- Se puede considerar que existieron **Tres Directores Teatrales que marcaron una orientación en la Puesta en Escena moderna:**
 - **Ludwig Chronegk:** Se lo considera el primer director moderno. Perteneció al grupo del Duque de Meningen. Incorporó al actor de conjunto (trabajo grupal - coros) a la actuación principal - individual.
 - **Edward Gordon Craig:** Pintor y escenógrafo Inglés. Incorporó al teatro los dispositivos escénicos (Luces - Elementos Mecánicos y Visuales). Concepto del actor como "Supermarioneta".
 - **Meyerhold:** Suma a los conceptos anteriores el Contenido Ideológico en la presentación de la obra (La crítica, la ironía).

NOTA

¹ Este informe de los encuentros fue realizado por Julio Musotto, asistente al taller de Puesta en Escena auspiciado por la Subsecretaría de Cultura de la provincia de Neuquén.

UN DESGARRO EN EL CORAZÓN

Rosario Oxagaray

Rosario Oxagaray, actriz, profesora de arte dramático y directora teatral asiste a la cita de una entrevista. Por largas horas sus palabras rasgaron el silencio ante un grabador que prefirió, no activado. ¿Por qué...?

“En busca del futuro perdido” esas palabras se aferraron luego a un papel. Sus huellas, como garras, están aquí, en homenaje a Víctor Mayol:

No me es sencillo sintetizar una década y media de relación con una persona, con la cual compartí no solo experiencias profesionales sino también íntimas-familiares, y luego de un cambio en esta última situación continué un acercamiento afectivo hasta el final de su vida...

Conocí personalmente a Víctor Mayol en el año 1984, en la ciudad de Neuquén, siendo estudiante del ciclo superior del profesorado de Arte Dramático de la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA). Fui convocada a una reunión por Luis Giustincich -integrante del entonces Teatro del Bajo- con el mencionado director teatral a quien el grupo independiente de ese teatro había contratado para llevar adelante un proyecto de formación metodológica para el actor y su consecuente producción artística. En función de esto último, Mayol estaba convocando a actrices y actores para integrarlos a la puesta en escena de una obra, que en este caso resultó ser *La celebración*, versión escénica propia, sobre texto original de *El adefesio* de Rafael Alberti.

El primer encuentro se concretó en una -ya desaparecida- confitería del centro neuquino, ubicada frente al ex edificio de la Radio LU5, en calle Alberdi casi esquina Santa Fe. En esa oportunidad me encontré con un señor muy serio, pulcro, respetuoso, muy firme, que lucía un llamativo peinado “afro” tipo años '70, quien mirando directo a los ojos -como era su modo- con extrema precisión me informó sobre el proyecto, objetivos, procesos, dedicación, compromiso, y finalmente su intención de convocarme al elenco de la obra en proceso, también al estudio y entrenamiento actoral que desarrollaba en el mismo Teatro, programa en el cual incluyó a especialistas como Enrique Dacal (Entrenamiento expresivo), Santiago Elder (Escenografía y vestuario),

Eduardo Segal (Entrenamiento musical) a quien admiraba en su capacidad para enseñar y trabajar la rítmica musical:

¿Problemas de rítmica? -decía- ¡A trabajar con Segal! Después de eso ningún cuerpo dudará en ordenar y proporcionar los sonidos en el tiempo. (*Risas.*)

Todo este proceso provocó una profunda movilización y crecimiento en la formación de sus integrantes. Fue un antes y un después de la experiencia “mayoliana” en la visión de quienes la compartimos.

Conversamos ampliamente sobre su programa y sobre todo aquello que deseaba saber respecto a mi relación con la actividad teatral, si había antecedentes teatrales en mi familia (de hecho los había y los hay, Ernesto Bianco, Ingrid Pelicori, Susy Rizzo, entre otros), mi dedicación más allá de la formación académica, perfeccionamientos e intereses, mi visión sobre las posibilidades que brindaba la actividad, etc.:

Porque esto es una actividad más del hombre -entendiéndose como “una elección de vida”, “una profesión”, “una herramienta de opinión”- por lo tanto implica absoluto compromiso y entrega -sentenció.

Ese fue el comienzo de nuestra relación en un momento histórico de grandes expectativas sociales por el advenimiento de la democracia, lo que sumaba indiscutiblemente al entusiasmo y compromiso en cada uno de nosotros, de profundizar “la militancia en la vida a través del teatro”, en lo que coincidimos ampliamente. Esa relación se extendió por años y nos encontró recorriendo juntos la vida en lo profesional y personal. Se caracterizó siempre y creció evolutivamente por largas charlas sobre estudios, investigaciones, experiencias, en relación a la búsqueda de instrumentos que llevaran al actor/iz a indagar sobre su potencial expresivo puesto al servicio de la actuación y práctica escénica cuya construcción, siendo siempre conceptual, se lograra de un modo crítico, con una estética definida, una formación integral, etc.

Todo ello hacía que cada encuentro fuera absolutamente enriquecedor y creara una nueva expectativa hacia la próxima vez... Recuerdo que en aquellas primeras charlas manifestó:

Es gratificante que una estudiante próxima a recibirse esté preocupada y ocupándose de investigar sobre un campo tan fundamental para la actuación... y la vida.

De este modo, casi natural y llevados por el entusiasmo, fuimos compartiendo tiempos muy enriquecedores. Él con un extenso camino recorrido en la actividad teatral, con su profunda capacidad intelectual dialéctica y con sus personales once años más por delante de los apasionados míos en la elección de la profesión. Este intercambio nos proporcionó descubrirnos, conocernos como personas y enamorarnos por lo que Buenos Aires nos encuentra primero en Boedo (1987) viviendo en comodato en la casa del actor Francisco Cocuzza, encontrándose él en Madrid, España, con la obra *Stefano*, que había dirigido Víctor y estaba ternada para el Premio Molière. Luego en San Telmo (1988) en Carlos Calvo y Avda. Paseo Colón, disfrutando la vecindad y viajes en ascensor con el inolvidable Caloi -creador de “Clemente”, entre otros logros- y la permanente presencia de mi hijo -el suyo del corazón- Diego Lamuedra Oxagaray. Por muchos años continuamos de ese modo, transitando el camino de la vida¹. En la mayoría de las experiencias compartiendo trabajos -él dirigiendo y realizando las puestas en escena, yo en el entrenamiento de actores, investigación de personajes y situaciones dramáticas según texto- y en otras, acompañándonos...

Los años '90 nos encontraron desfilando por ricos temarios que nos acercaban reiteradas veces a extensos relatos sobre sus experiencias en Europa, dramaturgias y obras ya dirigidas, como otras nuevas, sus preferencias en la actividad, sus vivencias con maestros tales como Raúl Serrano, Agustín Alezzo, y su admirado referente Augusto Fernández, en Argentina, y Jerzy Grotowski, Roger Planchon, Roy Hart, entre otros, en Europa. Sus investigaciones sobre Konstantin Stanislavski, Vsévolod Meyerhold, Gordon Craig, Charles Dullin, Augusto Boal, Bertolt Brecht, Eugenio Barba, Eugene Vajtangov, Antonin Artaud, Living-Theatre, etc., las que toman cuerpo teórico en su denominada *Metodología del juego ceremonia* y otros escritos, cuya elaboración surge del trabajo -estudio, prácticas y registro- de su grupo Teatro-Estudio². Su concretado sueño de una gira latinoamericana con dicho grupo pudo corroborar la capacidad de autogestión, producción y autoabastecimiento como lo realizaron a partir de un 29 de mayo de 1975³, la continua revisión de un lenguaje estético propio, la visión permanente de la realidad en lo social, económico, político, etc., y una inagotable cita de autores para contribuir al análisis; intercalado esto, con su atención continua a mis estudios, prácticas y escritos, sobre un campo al que me dediqué especialmente para que desde la exploración neurológica y entrenamiento de mecanismos

expresivos se logren respuestas creativas, liberadoras, dramáticas, sustentadas desde lo ideológico y estético. Ante lo cual, sin expresarlo directamente pero con total inteligencia me conducía en las charlas a la “fundamentación” de cada concepto, hallazgo, procedimiento, ya sea de mis propias definiciones o desde autores consultados, por lo que me era necesario citar y exponer nuevamente a pensadores clásicos, maestros de teatro ya mencionados junto a otros como Max Wertheimer, Kurt Koffka, Wolfgang Kohler, Sigmund Freud, Jean Piaget, William Bates, Daniel Denis, Susana Kesselman, Patricia Stokoe, Ivan Ivanissevich, Mark L. Napp, Thérèse Bertherat, Michel Bernard, James Hewitt, estudios que realizara con el kinesiólogo y deportólogo Alberto José Lamuedra sobre anatomía y kinesiología aplicada a la actividad física para el aprestamiento del actor, David J. Dropsy, Michel Foucault, Roger Gentis, Elina Matoso, Jean Lacan, Milan Kundera, Claude Lévi-Strauss, Friedrich Nietzsche, Konstantin Stanislavski, Jean Le Du, Néstor García Canclini, etc. Todo ello enriquecía ampliamente nuestro intercambio y fue incorporado al trabajo que realizáramos en conjunto, por muchos años.

Todos los días eran abrir ventanas gratificantes, por nuestro modo de ser -ansiosos a la hora de proyectar, estudiar, producir- y también por esos momentos de “supuestos recreos” en cafés o restaurantes cuando compartíamos con sus amigos y colegas en Buenos Aires. La verdad es que siempre terminaban siendo reuniones de trabajo, muy movilizadoras para mí, por la maravillosa conjunción creativa que allí se generaba, como los encuentros con Mario Diamant, “Pacho” O’Donnell, Leonardo Favio, Edgardo Nieva, “Cacho” Santoro, Juan Carlos Pupko, Virginia Lago, Héctor Alterio, Víctor Proncet, Virgilio Expósito, Daniel Marcove, Max Berliner, Mónica Di Franco, Guillermo Ghío y tantas/os otras/os.

Fueron años increíblemente productivos en lo intelectual, creativos definitivamente en lo cultural. Y todo ello no podía ser de otro modo teniendo como guía, maestro y compañero a una persona de la sensibilidad, capacidad e inteligencia superlativa de Víctor Mayol, Javier Fernández, “El Gallego” para otros tantos afectos⁴... Respecto a su nombre artístico, ante mi curiosidad -viviendo en Buenos Aires- en una cena fuera de casa, de las múltiples tenidas al terminar nuestros extensos días de trabajo, me contó:

En una época en que “seducía” tener un nombre artístico y ciertas planillas lo solicitaban, como por ejemplo la de Asociación de Actores, el grupo con el que estaba trabajando propuso una solución:

“Que todos los integrantes escribieran nombres y apellidos, los depositaran en dos lugares diferentes (una gorra y un sombrero) y luego de mezclar en cada uno de ellos sacaran de uno y otro, hasta lograr una conjunción aceptable”. Muy pronto al papelito de Víctor le llegó el de Mayol. A él le pareció bien y además creía que ya se había dedicado demasiada energía y tiempo a un tema que carecía de importancia. Me dijo: “¡Mirá vos lo que resultó! Hoy, artísticamente, si leen Javier Fernández, nadie sabría que soy yo”.

Víctor era en su modo de vida, en su práctica diaria -doméstica y profesional- una constante manifestación dialéctica, lo que era como ya expresé muy enriquecedor pero también en oportunidades, agotador ya que no se caracterizaba por aceptar fácilmente una mirada diferente a lo que ya había resuelto como definición y/o concepto. Muy tozudo a la hora de hacer una revisión propia, y reticente al momento de “pedir una disculpa” -así, para con todos- la que luego de muchas cavilaciones aparecía a través de un gesto cariñoso de su parte, una entrega silenciosa de una flor o una invitación a comer para una charla gratificante. Era un incansable hacedor y estudioso. Su energía y producción de ideas en forma constante era un estímulo innegable para quien acompañara su vida desde distintos roles y espacios. En mi vida, estar a su lado implicó prestigio y crecimiento en todos los aspectos personales y profesionales. Creo absolutamente, que esto dejó en cada uno que transitó alguna experiencia junto a él. Era muy generoso a la hora de entregar su saber y compartir ideas para beneficio de todos.

Así transcurrieron muchas, muchas horas, días y años de exclusivo trabajo teatral, intercambio, discusiones, elaboraciones teóricas personales y compartidas, muchos proyectos artísticos llevados a la práctica, estudio, revisiones metodológicas, armado de grupos, construcciones de espacios teatrales, colaboraciones...

Algunas de esas experiencias:

*en el estudio particular del Taller del Histrión⁵ en Buenos Aires: talleres de formación inicial, avanzados y producciones sobre texto. Planeábamos allí la reconstitución de un grupo de producción dramática - Teatro-Estudio- donde ya perfilábamos lo que luego fuera nuestra fuerte dupla laboral, a partir de una complementación metodológica. Más allá de otros proyectos artísticos fuera de este objetivo;

*en la experiencia realizada en el Teatro San Martín de Buenos Aires: Víctor en la versión y dirección, y yo en el entrenamiento de

actores y la preparación de situaciones dramáticas según su guía semanal de requerimientos, para la obra *La misión* de Heiner Müller;

*integrando diferentes roles en producciones de los teatros El Vitral (*Actriz para el papel de la mujer de Dostoievski*), Margarita Xirgu (*Chagall*), Teatro Bauen (*In concert*) entre otros de Buenos Aires;

*en el Teatro San Martín de Córdoba, con seminarios p/actores y directores, juntos, más la versión-dirección de la obra *La tempestad* de William Shakespeare (V.M.), entrenamiento de actores, exploración expresiva de los personajes y situaciones dramáticas sobre su versión (R.O.);

*en Asunción, Paraguay, a través de la Embajada Argentina -embajador Raúl A. Quijano- y gestión del actor Gustavo Ilutovich: talleres de formación y entrenamiento actoral (V.M. y R.O.), como su dirección de *Originario* -versión escénica propia sobre textos de Carlos Fuentes y otros autores- en el Teatro Molière, en Asunción del Paraguay;

*en Fiske Menuco/Gral. Roca, Río Negro: Siendo Víctor, Director de la Escuela Superior de Teatro en el Instituto Nacional Superior de Artes (INSA,1990-1993) hoy IUPA, yo en supervisión de cátedras troncales, docencia, gestión y coordinación del dpto. pedagógico, realizamos la elaboración y creación del Elenco estable de la Escuela, con su primer proyecto *Patagonia*, sobre textos seleccionados de una convocatoria a autores teatrales patagónicos⁶.

En forma independiente realizamos seminarios actorales y se comenzó la elaboración de un espacio de producción al que estuvo convocado para su creación el dramaturgo Alejandro Finzi entre otros, y que fuera el Centro Dramático del Sur con la puesta de dos obras: *Tinta roja*, sobre texto original de *Los fantasmas* de Roberto Arlt (Dir. V.M.), entrenamiento de actores (R.O.) -Casa de la Cultura de Gral. Roca-, y *Nitrógeno* de René de Obaldía -Conrado Villegas, Neuquén-;

*en la Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, avalados por la Facultad de Humanidades co-dirigimos *Yerma* de Federico García Lorca, entre otras, producto del Seminario de Investigación Teatral en la Fac. de Humanidades, Facultad a la que presentáramos (Decano Dr. Carlos Calderón) un proyecto para la creación de un espacio universitario dedicado al estudio, investigación, práctica y promoción de las actividades de comunicación, expresión libre y dramática. Este proyecto fue defendido oportunamente en el Consejo Directivo por el Lic. Alejandro Finzi, pero lamentablemente no prosperó;

*en 1993, radicados en Neuquén: dirección y talleres independientes de Investigación y Expresión Teatral (espacio de la ex Escuela Provincial de Bellas Artes, calle Leguizamón casi esquina Alcorta);

*creamos y dirigimos el primer Teatro-Estudio, Neuquén, Juan B. Justo al 400⁷, espacio dedicado a la formación, práctica e investigación teatral. El nombre fue acordado a modo de homenaje a la historia del mismo. Proceso en el cual a través de los años desde Buenos Aires se fueron sumando, aportando, intercambiando y creciendo juntos, tantos artistas, docentes, investigadores, etc. tal como luego fuera mi caso.

En aquel lugar invitamos y se integraron el colega Luis Giustincich con talleres de maquillaje, Fabián Gallina en música, y otros. Realizamos presentaciones anuales metodológicas con el grupo de investigación que allí comenzó su formación metodológica y con el cual retomamos el proyecto que había quedado suspendido en Buenos Aires, con nuestra radicación en Fiske Menuco/Gral. Roca;

*en otras áreas: Él confeccionaba la fundamentación para la creación del Centro Provincial de Producción Teatral (CPPT), proceso en el cual visitaban nuestra casa -Río Negro 710- entre otros compañeros de teatro, Raúl Toscani y Luis Giustincich, a quienes les compartía sus ideas y propuestas, y con quienes intercambiaba opiniones al respecto y lo alentaban para la obtención de su objetivo: “Dale para adelante, Víctor, que vos todavía sos nuevo en Neuquén y tu figura no está gastada”, decía Toscani. El CPPT fue aceptado y creado en el mandato de la Señora Hilda López como Subsecretaria de Estado de Cultura de la provincia de Neuquén (1991-1995), creación que al momento de su presentación oficial fuera repudiada por los mismos colegas que lo alentaron, también por integrantes de la asociación de teatristas y otros, por discrepancias en el orden de lo político.

Algunos de sus “primeros borradores” esbozaban:

(...) Necesidad de promover la actividad teatral a nivel provincial. Dotar a la Provincia de elencos de alto nivel artístico, con el objetivo de desarrollar espectáculos teatrales de calidad. Necesidad de formar en cada ciudad del interior, directores e instructores teatrales (...) entrenar y capacitar a los actores (...) crear elencos que desarrollen una actividad continua en cada zona (...). A los efectos de obtener un resultado más abarcativo, se subdivide el Centro en 4 sedes: San M. de los Andes/Zapala/Chos Malal/Neuquén (...). Los grupos o equipos de trabajo que se conformen para cada proyecto, son totalmente independientes de la Subsecretaría de Cultura y se

conforman en una Cooperativa con Producción (...). Una vez estrenado el espectáculo, “los grupos son los únicos propietarios de toda la producción”, pudiendo desarrollar libremente todas las funciones que deseen, dentro o fuera de la estructura del Centro (...). Teniendo en cuenta que los integrantes no participan de los gastos que demande la producción de los espectáculos, esta modalidad puede ser ampliamente beneficiosa en cuanto aumenta el ingreso *per cápita* de los actores, en tanto son ellos los únicos imprescindibles para la continuidad de las funciones que se realicen (...). Para desarrollar las tareas de puesta en marcha del proyecto, el Centro cuenta únicamente con cinco cargos estables, Director del CPPT y cuatro coordinadores, uno por cada sede. Estos cargos, una vez concluida la etapa de implementación serán concursados (...). Se efectuará una amplia convocatoria pública para participar de cada uno de los proyectos que se realicen (...). (Fuente: Archivo personal R. Oxagaray)

Concretó su funcionamiento, resultando responsables de las cuatro sedes los actores y directores, Daniel Miglioli por San M. de los Andes, Marcelo Rogatky por Chos Malal, Gustavo Viale por Zapala y Darío Altomaro por Neuquén Capital. Se constituyó un Jurado para la selección de actores en el que se encontraban, entre otros profesionales del teatro, las conocidas actrices Cecilia Arcucci y Cecilia Lizasoain. Según informe de 1994, hubo ciento veinticinco teatristas trabajando: tres Centros de Formación y Capacitación en San Martín, Zapala y Chos Malal, con ochenta y tres integrantes. Se estrenaron las obras *Tupac Amaru* en San Martín de los Andes y *Real envido* en Neuquén. Dos producciones en proceso en Zapala y Chos Malal. Se recuperó un espacio -el viejo cine-, se lo adecuó e instaló como Sala Teatral en San M. de los Andes donde se realizó el estreno. (Fuente: Archivos administrativos de la Subsecretaría de Cultura de la Pcia. de Neuquén - Archivo V. Mayol).

Mientras yo, desde un frente de lucha que emitía la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén -donde él también ejercía una cátedra: Actuación IV- elaboraba el documento “Teatro en los distintos niveles de enseñanza” y “Plan Pedagógico para la Educación Artística”⁸ en oportunidad del advenimiento de la Ley Federal de Educación N° 24.195, que pretendía el cierre de las carreras estético-expresivas y también atentaba contra la existencia del arte en la educación entre otros graves desmedros. En el proceso de elaboración, en mi casa, nos reuníamos por etapas con “Ruli” Aranda -Profesor integrante del grupo redactor del

documento que defendía la carrera de Profesor de Danzas Nativas y Folklore, tarea en la que también tuvo especial desempeño la Profesora de Folklore, Cristina Mocchi, ex directora del mismo establecimiento de artes, con quien íbamos comparando fundamentos, líneas conceptuales de desarrollo, intercambiábamos miradas sobre el camino de nuestros respectivos trabajos, como también en la última semana de elaboración en la especialidad teatro, asiste a casa y se suma el Lic. Alejandro Finzi, aportando particularmente datos históricos sobre las Jornadas de Pedagogía Teatral, y otros.

Luego, con ambos trabajos, en momentos que robábamos horas al sueño -porque no contábamos materialmente con otros- nos encontrábamos con Víctor en nuestro... “su” escritorio, pertenencia por ocupación, mientras Carmen -su hermana- como siempre nos retaba con un: “Pero... ¿Cuándo piensan dormir ustedes?” Ahí nos leíamos mutuamente lo que producíamos, lo compartíamos, intercambiábamos opiniones, y yo finalmente... esperaba ansiosa su veredicto. Todo ello, invadido por una espesa nube del humo que producían sus centinelas *Parisiens* negros primero, luego *Pall Mall*, amalgamada con el aroma del café y/o la copa de vino blanco, y su infaltable perfume -*Old spice* por años, luego *El paso*- que lograban una seductora sensación a los sentidos. Acompañaban estos “entrañables” encuentros, mis estables dilatadores bronquiales -único modo de poder vivir ese vínculo-, la silla antigua, estilo bar porteño que aún conservo y existe desde el primer estudio teatral de Víctor, ubicada frente a él y al lado de la ventana que en forma permanente fingía, con unos pocos centímetros abierta, ventilar el ambiente lamentablemente impregnado de cigarrillo. Nada podía impedir el disfrute de aquellos momentos afectivos e intelectuales, únicos. Valiosamente inolvidables...

Diría siempre Alejandro Finzi en casa, frenando su entrada al escritorio: “¡Pero, ¿cómo puede este tipo vivir en estas condiciones?! ¡Acá no se puede respirar!” (A él:) “¡Te estás matando con eso!”. Seguidamente entraba, se sentaba en el mismo lugar que yo ocupara y, antes de comenzar prolongadas discusiones para evitar que Víctor modificara sus textos, “sacaba su pipa, la bolsa de tabaco, la preparaba y la disponía en la comisura de sus labios para comenzar a fumar”. Es dolorosamente brechtiana esta anécdota que produce risa. Lamentablemente lo estaba llevando a Víctor, a la destrucción de sus pulmones...

*en el Centro Provincial de Producción Teatral (1994) director y entrenadora en las obras *Tupac Amaru* de David Viñas, en San Martín de los Andes, y *Real envido* de Griselda Gambaro, en Neuquén;

*co-dirigimos “*Inventario*”, “*Paisaje*”, entre otras y otros tantos trabajos;

*creamos el complejo cultural Espacio de las Artes (Juan B. Justo 150, Neuquén), inaugurado en 1995, “un emprendimiento artístico para el desarrollo y la creación”, aunque funcionaba desde el año 1994, a la par de su construcción a medida que se iban cumplimentando etapas programadas (salitas) en nuestro diseño.

El Espacio disponía de una superficie de 470m². Poseía una sala de espectáculos con un espacio escénico de 12,50 x 10,50 mts. Piso de madera. Gradas totalmente alfombradas c/capacidad para 200 espectadores (Tipo anfiteatro). Ese número podía ampliarse hasta la capacidad máxima de 350 espectadores, agregando sillas sobre el espacio escénico, según la necesidad del espectáculo y de ese modo se reducía este último a una superficie libre de 8,00 x 5,00 mts. Equipada en ese momento, con los últimos elementos técnicos de luz y sonido. Atrio de ingreso, con marquesina y carteleras, una galería de exposiciones, *hall* p/público, sector de secretaría, recepción y boletería, café-bar, dos baños públicos totalmente equipados, cocina completa, sala de reuniones, estudio y biblioteca, cabina técnica totalmente equipada, depósitos escenográficos, acceso privado a camarines, vestidores alfombrados y espejados, placares para vestuarios y elementos diversos, baños c/ todo el *confort* para artistas, patio d/ventilación privado en camarines y acceso directo a escenario. (Cuadernillo Oficial 03/04/'95 - Doc. d/archivo Espacio de las Artes)

Al comienzo convocamos a todos los artistas relacionados con las artes escénicas, a una reunión en la cual proponíamos crear una cooperativa artística y poner a disposición de la misma ese lugar, cuya construcción estuvo garantizada por la hipoteca del Banco Coopesur sobre la casa de mis padres. En la propuesta estaba detallado específicamente que el costo de dicha construcción estaba bajo nuestra absoluta responsabilidad. La cooperativa artística y cultural debía organizar su modo de funcionamiento. Lamentablemente no prosperó porque algunos descreyeron de que no tendrían responsabilidad en los costos de construcción, los cuales ya habían sido pagados en sus correspondientes etapas, materiales, mano de obra, instalación de equipo eléctrico,

infraestructura, etc. La obra estaba prácticamente terminada. Solo nos restaba sustentar por un tiempo más, el préstamo hipotecario que estábamos pagando rigurosamente, tomado en el mismo Banco con el que hicimos el convenio y ante quien presentamos el proyecto para que nos cedieran la superficie donde construimos el Teatro (C. Cultural).

Coincidiendo ideológicamente con la propuesta, la Comisión de Educación y Cultura del Banco de ese momento acuerda que además aportarían al costo eléctrico, lo que se suspendió porque les resultaba muy oneroso el consumo ya que se usaba todo el día. En contraprestación, esa institución aparecería como auspiciante en todos los programas de actividades que se desarrollaran en el Espacio, más el beneficio de uso del lugar en alguna fecha mensual para actividades acordes al proyecto, al cooperativismo, y becas para sus trabajadores. Todo esto fue expuesto a “ojos vista” de los colegas y artistas en general que se presentaron a esa reunión. Si bien no se logró la cooperativa artístico-cultural que propusimos, muchas de las personas que participaron fueron luego integrantes de las distintas propuestas del Espacio.

El lugar estaba abierto a todas las expresiones artísticas, pero su esqueleto funcional era el teatro. Allí insertamos el proyecto ya en funcionamiento en la calle J. B. Justo, de Teatro-Estudio (Proceso metodológico para la formación del actor), lo que daba continuidad al objetivo de lograr un grupo de experimentación y producción estable. Semillero de teatristas que luego continuaron en las filas de la actividad, ya sea en la actuación, dirección, dramaturgia o áreas técnicas. El mismo alimentaba el Grupo Teatro del Espacio (Proceso de investigación dramática y producción teatral). El espacio de exposiciones mantenía muestras abiertas al público en forma constante, con recambios de productos cada quince o veinte días según agenda programada con el/la artista siguiente. Poblaron este espacio, obras plásticas, fotografías, instalaciones, etc. Esta área estuvo coordinada durante mucho tiempo, por la artista plástica Vanina Heredia. Funcionó un área de danzas - coordinada en un principio por los directores del ballet Barrio Nuevo- con un programa que incluía un domingo al mes para presentaciones artístico-culturales de las “distintas comunidades” de todos los barrios neuquinos. Con el sorpresivo crecimiento de esta iniciativa, por el entusiasmo que generó y la inimaginable cantidad de grupos y solistas, extranjeros y nacionales con distintas producciones, ansiosos de contar con un espacio donde poder exponer lo suyo, es que debimos duplicar fechas para este fin

y ampliar el área a “diversas manifestaciones artísticas”, ya que por ejemplo, la comunidad peruana para su fecha, no solo tenía armado un espectáculo de danza con jóvenes, sino también un conjunto musical -con CD grabado-, un recital de poemas y así lo vivimos con la comunidad chilena, boliviana, uruguayos, paraguayos, nacionales, etc. El área de música lamentablemente no pudo ser demasiado aprovechada, porque tuvo desde la Municipalidad varias restricciones por la ubicación geográfica del complejo cultural, limitándonos en cuanto al uso del sonido, aunque en su momento fue aprobada su absorción acústica. Estas dos últimas áreas desarrollaban sus programas en forma extra al calendario de presentaciones independientes que se realizaban con producciones locales, regionales, nacionales o extranjeras, desde un área de producciones artísticas (eventos y espectáculos generados por Teatro-Estudio o el Grupo Teatro del Espacio, como también de gestión externa al lugar). El café-bar funcionaba como un café literario y musical, el atrio con carteleras estables y móviles ofrecía información del lugar y de otras actividades culturales de la ciudad cuyos organizadores acercaran para su difusión. Creamos una agenda cultural propia del Espacio, en formato tríptico, de divulgación semanal y mensual, afiches generales de programación semanal, volantes, espacios radiales y gráficos.

En este complejo se desarrolló una permanente actividad. Trabajamos individualmente, co-coordinando y co-dirigiendo. Realizamos un importante número de espectáculos propios (teatrales) y los hubo de factura local, provincial, nacionales y extranjeros (teatro-danza-música-letras), concreción de los cuatro años diseñados como proceso metodológico de formación e investigación dramática con sus producciones. Realizamos muestras de esos procesos, talleres, seminarios, cursos, exposiciones artísticas locales, regionales, nacionales y extranjeras. Fuimos Sala abierta a manifestaciones gremiales, universitarias, barriales, cooperativas, fiestas y festivales teatrales, sociales en general.

Algunas/os de los que integraron sus filas en lo funcional, formativo, investigativo, producción escénica, dramaturgica, técnica, etc. fueron Jorge Otegui, Gregorio Gallinal, Martín Barba, María C. Otamendi, Leticia Galván, Mara Entraigas, Cristina Furlani, Gaby Pasqui, Teresa Osore, Daniel Bernaschina, Ricardo Gaspar, Graciela Fernández, Andy Bollman, Pablo Painevilo, Estela Gortan, Anahí Acosta, Gabriela Miozzo, Claudia Ferreyra, José Trujillo, Andrea Despó, José Garriga, Isabel Vaca

Narvaja, Martín Sánchez, Clara Coronell Zanelli, María Rosa Muga, Diego Eggle, Mariel Suárez, Cecilia Carro, (Carina) Diana López, Fabiana Rubertone, Ana Nones, Soledad Bonet, Federico Berardo, Paula Navarro, Desireé Tournier, Carlos Barro, J. “Chiche” Acuña, Esteban Picasso, José Retamal, Maruca Aguilera, María Rosa Muga, Marcelo Salleses, Mariana Sirote, Omar Marticorena, Claudio Zaquieres (en dirección y actuación), entre tantas y tantas otras personas que aportaron su capacidad y talento, y compartieron importantes procesos liberadores, formativos, creativos y de producción. (*Pido disculpas a todas aquellas que no alcanzo a nombrar y que fueron parte invaluable en este proceso de construcción cultural, para todos.*)

Desde la presencia artística externa durante la existencia del Espacio de las Artes, puedo mencionar a modo de reseña, algunas/os compañeras/os como Miguel Ángel Solá y Juan Namuncurá quienes en este caso en particular nos acompañaron de *motu proprio*, para la inauguración del teatro, como el actor Edgardo Nieva quien también volviera con espectáculos en ocasiones siguientes, Mariana Sirote y Locas Margaritas, María Fux, Asociación Armonicus, Grupo Pedregal, Víctor Hugo Vieyra y Claudia Ruci, La Comuna Baires (Dr. Renzo Casali), Maite Aranzábal, Lili Presti (Obras infantiles y adultos), Sergio Liberona, Flavio González, Mabel Manzotti, Víctor García Peralta, Carlos Peralta, Ana Acosta, Georgina Barbarossa, Elenco Estable Municipal de La Rioja, Grupo Pachamama, Rodolfo Graziano, Opera del Buen Ayre con el *Régie* Eduardo F. Casullo, Grupo Barrio Nuevo de Folklore, Margarita Casares, Darío Altomaro (como director y actor), Raúl Ludueña, Marcela Lafón, Claudia Cogliati, El Tragaluz de Chubut, Juan Carlos Moisés, Daniel Miglioli, Carlos Buganem, Rodolfo Wernicke, Ana Fularska, Dardo Sánchez, Alicia Fernández Rego, César Altomaro, Adriana Genta, Graciela Genga, Guillermo Tagliaferri, Marcelo Salleses, Daniel García, Leonardo Apelbaum, Cecilia Lizasoain, María Cristina Suárez, los cubanos Antonio Arroyo y Luis Mesa (protagonistas de *Fresa y chocolate*), Alex Sánchez *Quartet* de Alemania, Carlos María Ríos, Maribel Bordenave, Manolo Ruiz de España, Inés Rampoldi de Bélgica, Diana Szeinblum de Alemania -Danza contemporánea-, Lerner y Moguilevsky -música *klezmer*-, Violeta Britos, Grupo Alma con Demian Ariel Frontera, Sandra González Neri y Susana González Gonz, Luis “Muñeco” Ordoñez, entre otro sinnúmero de artistas que poblaban el escenario del Espacio.

También fue cedido gratuitamente al Departamento de Arte Dramático de la Escuela Superior de Bellas Artes, por tres años, para el dictado de materias troncales de la carrera de actuación y profesorado de arte dramático, del ciclo superior -dos y tres días semanales-, y para observaciones-prácticas sobre el área técnica -luces y sonido-, en función de que en esos años ese establecimiento educativo no contaba con infraestructura acorde a las necesidades de experimentación -espacio y equipamiento- que un alumno próximo a recibirse tiene en la carrera de teatro. En ese momento histórico en que el Estado no cubría, ni iba a cubrir la necesidad de un edificio acorde a las necesidades de una carrera como la teatral (*De hecho luchábamos por el no cierre de las carreras artísticas.*), coincidimos con Víctor en que, “por sobre el entendimiento, claro estaba que esa responsabilidad era de los gobernantes”, nosotros como teatristas habiendo logrado ese espacio no podíamos no ponerlo al servicio de estudiantes que, como en mi caso, debí formarme con marcadas limitaciones de recursos los que debía luego subsanar fuera del ámbito académico con esfuerzo económico y hasta dependiendo en muchos casos de la buena voluntad de algún que otro teatrista, que nos permitiera ingresar a sus espacios y/o recursos. Entonces teniendo en nuestras manos esa posibilidad no podíamos más que brindarla en beneficio de personas que eligieron el camino del teatro. ¡Por supuesto que debimos superar contradicciones políticas! pero finalmente el objetivo fue brindar lo que teníamos desde un lugar que no modificaría decisiones de poder, y ese poder -históricamente demostrado está- se tomó más de una década en reparar esa falencia (*El edificio propio de la ESBA se inaugura en el año 2006.*).

Ideológicamente comprometidos con la profesión, implicó trabajar de una manera constante, nunca lamentando la justeza económica con la que vivíamos, sino por el contrario festejando siempre el poder vivir haciendo lo que habíamos elegido (*De hecho nunca vacacionamos.*), además de luchar, defender y construir conciencia sobre el respeto e inclusión que la sociedad debe otorgar a nuestra actividad profesional. Con absoluta justicia debo reconocer que todo lo que pudimos hacer fue porque siempre estuvo a nuestro lado Carmen, su/nuestra hermana, quien sostenía el hogar y prodigaba cuidados al amado Diego, en nuestras prolongadas ausencias diarias.

Vivimos momentos muy agradables y otros muy dolorosos... Una absoluta representación concreta de la vida misma donde no faltaron las

orgullosas concreciones seguidas de sinsabores. Entrega total a nuestra convicción de militar a través del teatro, que es comunicar críticamente, declarar, reflexionar y “movilizar los culos de las sillas” -como completaba Víctor. Convocar, abrir las puertas, ofrecer, transferir, llamar, intercambiar, brindar, aportar... eso fue una práctica constante. En varios lugares y oportunidades esta entrega fue reconocida, valorizada...; en otras circunstancias, no.

En aquellos años, así como disfrutamos logros, soportamos injusticias generadas desde nuestra propia Asociación y algunos pares, cuando justificaban su rechazo aduciendo falaces acusaciones que nos denunciaban como solventados por el gobierno de turno, o que manejábamos el lugar como “empresarios”. Si ello significaba ser coherentes con nuestras promulgaciones, ser metódicos, organizados, respetuosos con los asistentes para ofrecerles un lugar de trabajo digno, estético, en excelentes condiciones de uso -seguridad e higiene- tanto en el caso de los estudiantes y artistas, como del público, entonces... no era una ofensa y no entendimos nunca el reclamo.

Esto pudo ofrecerse gracias a un equipo de personas capacitadas -pertenecientes al Grupo, algunos, y al equipo operativo del Espacio, otros- para atender ese funcionamiento, quienes percibían una remuneración por ello -tarea extra a la actuación. Tal como lo hicimos en ese momento -y aún hoy las conservo- ofrecimos pruebas (Doc.) que refutaban y desacreditaban esas falacias, instrumentos que no tuvieron quienes pretendieron denostarnos. Los únicos “financistas de ese emprendimiento” fueron mis padres y el tremendo, denodado, trabajo que realizábamos para manejarlos con “nuestro peculio”. Fue penoso que ese comportamiento para desmedrar y exponernos ante el INT (Instituto Nacional del Teatro) o la Sociedad en general, distribuyendo volantes, fuera realizado o generado en algunos casos por personas a las cuales se les ofreció el lugar e hicieron uso de él, como de nuestra confianza, personal y profesional.

Paralelamente a estos difíciles momentos, también hubo muchas personas que tuvieron la posibilidad de compartir vivencias, experiencias, responsabilidades en las que comprobaban el esfuerzo que nos implicaba llevar adelante el proyecto y que nadie venía con un “sobre” o “aporte” a resolvernos los compromisos.

Sin duda, con el paso del tiempo, esta realidad vivida pareciera que se convierte en solo anécdotas; pero ello no subsana daños que se

provocaron en lo personal-familiar y profesional. Aún hoy los resabios de “incorrectas opiniones” sobre nuestro comportamiento y sobre el Espacio de las Artes que como otros, mucho aportó a la cultura neuquina, provocan consecuencias inmerecidas. Justamente por ello no creo casual lo que sucede a la hora de la “exclusión” del mismo, o la “síntesis” tan cerrada y errónea en su descripción, en producciones culturales cuyos objetivos son el “rescate de la memoria y recopilación de datos para un registro histórico de la actividad teatral de Neuquén”. A modo de ejemplo, entre otros, cito la *Historia del teatro de Neuquén* de Osvaldo Calafati (2011: 199) y en oportunidad de inaugurarse las V Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia (...), 2013 UNCo, donde se homenajeó a V. Mayol, escuchar la lectura del mismo autor diciendo entre otros yerros, en una parte de su relato:

(...) Lo del Espacio de las Artes fue una aventura económica muy riesgosa porque tenía que pagar un alquiler muy alto (...)

Obs. 1: En ese lugar no pagábamos alquiler, sí mensualmente la cuota del préstamo por su construcción, como ya lo describí. Y fue un proyecto artístico muy pensado, deseado profesionalmente y diseñado responsablemente.

(...) pensaba obtener algún beneficio funcionando como galería de arte y cobrar comisión a los que presentaban sus obras (...) eso también tuvo su reacción, sobre todo de los artistas plásticos que primero dan vueltas a ver qué pasa.

Obs. 2: Nuestra propuesta destinó un espacio para las artes plásticas en forma “gratuita”, que incluía la difusión, el recurso humano necesario para las instalaciones y fundamentalmente la estable coordinadora de galería. Por lo cual el mínimo porcentaje de diez por ciento de alguna obra que se vendiera, se sumaba y destinaba al pago por el trabajo de la coordinadora (Ver *item* Espacio de las Artes). Nunca tuvimos una observación negativa de los artistas que allí se presentaron, muy por el contrario.

(...) Y la cosa empezó a ir mal desde el punto de vista económico y no pudo seguir aunque los espectáculos que se presentaron fueron de primer nivel (...).

Obs. 3: El Complejo como ya detallé anteriormente implicó un gran esfuerzo en cuanto a su mantenimiento y funcionamiento, como

cualquier espacio cultural independiente y más aún por todos los servicios que ofrecía, pero siempre cumplió las expectativas que nos propusimos ya que ellas nunca fueron enriquecernos a partir de él. Y especialmente corrijo: Víctor no continuó en el Espacio, por otras razones, que nada tienen que ver, con que “empezó a ir mal desde el punto de vista económico” como se detalla más adelante.

Extremada sorpresa causaron en mí, sus escritos y palabras, considerando que O. Calafati fuera en los pasos previos y en su inauguración, el encargado de prensa del Espacio de las Artes. Y con quien intercambiáramos oportunamente, extensas conversaciones sobre el mismo, durante largo tiempo. En casa, en el Espacio o en su casa en visitas y/o comidas con su agradable familia.

Más allá de este ejemplo, lamentablemente las omisiones, relatos parciales o erróneos, dañan la veracidad de la historia, más allá de entender la subjetividad que esta tiene según quien la escriba. Creo que quitan o modifican identidad a la historia cultural de una comunidad. Ya estamos demasiado bombardeados por lo mediático y el vértigo absurdo de vida como para que, entre aquellos que nos consideramos sensibles a las manifestaciones artístico-culturales del hombre, nos neguemos y anulemos -por vaya saber qué intrincado motivo- haciéndole “gambetas” a la memoria. Y estoy hablando de cuando se excluyen hechos objetivamente concretos, demostrables y de comprobado aporte cultural a una sociedad.

(...) el auge de la memoria es un modo de luchar contra la aceleración del tiempo y el espacio (...). Observo que donde hay cultura de la memoria, hay conflicto; hay lucha por imponer un sentido del tiempo (...). (Andreas Huyssen. *Clarín*, 28/04/2002)

Luego de aquellas circunstancias que socavaron hondo en su sensibilidad, Víctor comenzó a transitar una etapa emocional muy difícil que profundizó dolencias, conflictos personales y compartidos. De este modo inicia su alejamiento y se retira no solo de Teatro-Estudio, del Espacio de las Artes, del Grupo de investigación y de nuestra dupla profesional sino de nuestra vida personal, hacia finales de los noventa... Por un lapso importante de tiempo igual compartimos una relación económica (Ref. Carmen Sánchez), hasta que los compromisos adquiridos en conjunto por el Espacio, su sostenimiento, la lucha y defensa por la conservación del mismo me requirieron disponer de todos los recursos económicos disponibles para tales fines.

Él volvió a Buenos Aires (1998). Continúo nuestro inicial proyecto acompañada por el equipo y Grupo del teatro hasta diciembre del año 2000 en que debo cerrar las puertas por discrepancias con el “aparecido dueño” del suelo sobre el cual fue construido (Sergio Dovio). Y digo “aparecido”, porque al comienzo del proyecto y trato original con la comisión del Banco Coopesur, no declararon que “alquilaban” ese lugar. De hecho, en aquellos impetuosos años con Víctor fantaseamos con que, luego de “desahogarnos” del esfuerzo económico que implicaba la construcción y habiendo demostrado en todo ese proceso la “seriedad de nuestro desempeño”, iríamos hacia el segundo objetivo que era plantear la compra del terreno sobre el cual construimos el teatro. Cuando acontece esta sorpresa⁹ estando Víctor trabajando en San Martín de los Andes, ya estaba hecha gran parte de la inversión por lo cual no podíamos suspender. Ante la sorpresa y lo avanzado de la construcción solo quedó incorporar la autorización del propietario, al acuerdo. Años después, llegado el momento de la “renovación” de convenio ya se había generado mucha tensión en la relación con el dueño de la superficie, por el interés que le generó una propiedad que pasó de ser un espacio abandonado, con el techo en ruinas, sin infraestructura -estructura+servicios-, a un edificio arquitectónicamente instalado en un lugar estratégico del centro neuquino.

Agradecida siempre estaré, y lo estuvo Víctor cuando compartió el inicio de esta lucha por el no cierre del Espacio de las Artes, a los Sres. Rubens Correa (Teatro Nacional), “Lito” Cruz (Teatro Nacional), Sandra Espinoza (Abogada, cantante y alumna de teatro, Neuquén), Raúl Ludueña (Teatro, Neuquén), Marcelo Salleses (Actor y director), Maruca Aguilera (nuestro ángel guardián), al equipo y grupo del Espacio, a alumnos, a “Lucy” Heredia (Locutora-Radio Universidad-CALF), a Cecilia De Loro (Product. Radio Universidad/CALF), a Carlos Marcel: programa La Palangana (Radio Universidad/CALF), Héctor Posca (Radio Récord FM), a nuestra familia toda, como a representantes de otras muchas personas que en esos momentos estuvieron presentes y comprometidos porque supieron interpretar la injusticia de otro “entierro de un teatro” y de lo que ello habla en la responsabilidad cultural de una sociedad.

Con la imprescindible colaboración de mi hermano -Ing. Edgardo Oxagaray- pudimos desmontar ordenadamente los elementos considerados muebles, del interior del Espacio, a los cuales él y Clara Coronell Zanelli con extremada dedicación numeraban y signaban por partes, como

estimulando con esa actitud la posibilidad de reconstruirlo en otro lugar... en otro tiempo... tratando solidariamente de atenuar el profundo dolor de un sueño concretado que otra vez, pieza a pieza, se iba desmembrando aunque cada una de ellas se llevara las marcas de mis garras que se clavaban por retenerlo... Es que allí se iba no solamente un sueño... se estaba convirtiendo en memoria un futuro que no pudo ser, más allá de lo vivido.

En 2001 Víctor retornó a Neuquén... Nos comunicamos. Me contó su deseo de retomar el proyecto de la conformación de un grupo de investigación, pero que lo integren personas que tengan la suficiente formación actoral y conceptual como para ingresar directamente a un proceso de trabajo donde comprendan consignas de una propuesta metodológica que les implique poder acceder a su exploración expresiva sin tener que dedicar tiempo a la formación inicial. Más la posibilidad de revisar nuestras realidades para ver si podíamos encararlo juntos y la integración de un espacio-tiempo para desarrollar un seminario teórico sobre la realidad socio-política, su vinculación y análisis desde lo teatral, como sustento conceptual sólido para las futuras producciones -propuesta que posteriormente llevó adelante con el historiador Osvaldo Calafati. Tuvimos algunos encuentros en los que intercambiamos sobre esta nueva etapa. Colaboré con la sugerencia de actores y actrices que consideré que tenían el basamento metodológico y/o la posibilidad de comprensión conceptual para responder al nivel de trabajo por el cual él deseaba comenzar¹⁰, además de una convocatoria abierta que se realizaría a todos los interesados.

Lamentablemente por una dificultad personal en mi realidad de ese momento, no pude continuar con el proyecto y le propuse para la dupla, a una ex alumna que tuve en la Escuela Superior de Bellas Artes, y actriz, ex integrante de nuestro grupo estable, quien había realizado la formación independiente por cuatro años en el Espacio y a quien le había transferido muchos elementos pedagógicos además de la metodología, puesto que también fue un tiempo mi asistente en uno de los niveles del proceso. Ella fue Anahí Acosta, primera entrenadora de actores que tuvo Víctor en los orígenes de lo que luego fuera el grupo Teatro del Histrión.

Volviendo atrás en el recuerdo encuentro otras propuestas que tuvo, mientras construíamos el teatro y nuestra vida en Neuquén, como la idea de que nos reuniéramos todos aquellos grupos y/o personas que tuviéramos espacios independientes y conformáramos un cuerpo, una

asociación o cualquier otra figura que fortaleciera la existencia y protección de las salas independientes, que compartiéramos propuestas de funcionamiento, etc. -tengamos en cuenta que estoy hablando de cuatro años antes de la creación del Instituto Nacional del Teatro -Ley 24.800 1997 y comenzó a regir en el '98. Otra fue, la de estimular encuentros periódicos entre los hacedores teatrales y que esas ocasiones fueran de absoluta distensión y divertimento, con prohibición del tema trabajo -¡Justo él que era un “ratón de biblioteca”! y al que para llevarlo a dar un simple paseo al aire libre debían generarse constelaciones extraordinarias, porque todos sus temas terminaban en alguna proyección teatral, pero realmente lo creía necesario para la convivencia de la especialidad.

Finalmente, digo que nunca fui “la escriba” de Víctor Mayol, como me denominaron algunos colegas. Ese comentario habla de una profunda ignorancia de la posición de Víctor frente al arraigado sentido de pertenencia sobre la elaboración de sus conceptos. Él no hubiese permitido de modo alguno que alguien “le interprete sus conclusiones” si tomamos uno de los significados literales de esa expresión. Tal vez ese término también habló de una pretendida actitud de negación sobre mi desempeño teatral en toda esa, más de una década a su lado, considerándome solo una “notaria o secretaria” -según otro de los significados del término.

Pero hoy puedo mirar toda la situación desde otro lugar. Y si aquella denominación sirve para referir la tarea que desde hace más de tres años estoy realizando -que es recopilar la mayor cantidad de información posible sobre la vida y obra de Víctor Mayol, para sumar con registros al enriquecimiento de aquellos que continúen nuestros caminos en esta profesión- entonces, feliz estoy de que así se me llame, a partir de ese trabajo.

Respecto al rol desempeñado a su lado e individualmente, afirmo que todos esos años compartidos implicaron en mí un crecimiento muy grande, a partir del cual me enorgullezco de haber aportado a su trabajo metodológico y de que fuera escuchado, aceptado e incorporado por un “maestro” de su envergadura.

Su enfermedad y desaparición dejó un “desgarro en el corazón” imposible de sanar en quienes fuéramos íntimamente su familia en una etapa del camino. No solo fue mi maestro, pareja, compañero, colega y más tarde -posterior a nuestra separación- consejero y amigo, sino fue el

excelente papá postizo que mi hijo tuvo en el desarrollo de su niñez y parte importante de su adolescencia, en el que depositó educación, amor, sensibilidad, ética, y de quien en forma espontánea alguna vez Diego expresara: “Víctor... Víctor es un ídolo...”.

En definitiva, esta entrevista ha sido de fundamental importancia porque creo que la posibilidad de relatar experiencias desde el lugar de su génesis -como observadora y co-protagonista- de una etapa de su vida, posibilita traer la presencia del otro que ya no está pero que, en la medida en que se respete en el recuerdo su paso por la vida, su trayectoria, su producción afectiva y profesional, siempre será parte de la historia cultural de este universo y de nuestro cuerpo.

Hoy debí testimoniar parte de nuestras vivencias, traté de hacer presente situaciones, circunstancias, personas, sentimientos, logros y fracasos, un panorama sintetizado de un “cachito de cielo” de su vida. Festejaré eternamente, la merecida valorización que recibió en Neuquén, en la última etapa de su vida, la que él denominó su “cuarta resurrección”.

En oportunidad de vernos en su departamento de calle Libertad 549 de Neuquén capital, en un sentido reencuentro, hablamos sobre su nueva etapa y allí surgió el porqué de la denominación. Comento que su “primera resurrección” fue cuando estando en Europa acompañado por quien fuera para él su hermano de la vida, luego de compartirlo todo, le confiesa que trabajó en un lugar estratégico durante la dictadura militar y ello le permitió en ese momento hacer desaparecer el expediente que benditamente llegó a sus manos, donde estaba designado el secuestro suyo y de su grupo. Si bien supo que su hermano del corazón los había salvado, no pudo superar el golpe que le produjo el haber compartido la vida con alguien que no era quien él creía... o sí... Sufrió mucho esa contradicción y no pudo elaborar nunca en qué parte de esa persona convivía “el otro” -según expresaba. Superar ese acontecimiento y el divorcio afectivo que le generó, lo consideró al momento de reflexionar sobre su vida, “la primera resurrección”.

La “segunda”, cuando superó la separación de su primera compañera, la bailarina y actriz Ana María Arias, y la pérdida de prácticamente todas sus pertenencias y documentación, personales y artísticas, en un incendio que se provocara en el guardamuebles donde tenía sus cosas, y comenzó el armado de su Escuela-Estudio.

La “tercera” cuando, haciendo frente a una catástrofe económica sufrida en un importante negocio de ropa masculina -Casa Stentor- sostén de su familia materna, a partir de un fraude provocado por el contador del mismo, persona de confianza y altísima estima para ellos, surgió “nuestra relación personal”, la que según sus dichos lo resucita.

La “cuarta” y última, fue posterior a nuestra separación y a grandes dificultades de salud y anímicas, cuando con el alzamiento como el Ave Fénix recomenzó una etapa muy prolífica y productiva en lo artístico, con la concreción del armado de su grupo de teatro y espacio propio *Ámbito Histrión*, logros y reconocimientos como él se merecía, que fueron “una caricia al alma” para un intelectual, creativo, brillante como persona y profesional.

¡Gracias, Víctor Mayol... Con todo mi reconocimiento y afecto!

NOTAS

¹ Detallo lo siguiente:

*en Buenos Aires: Taller del Histrión (Espacio teatral propio), Teatro Municipal G. San Martín, Teatro El Vitral, Teatro Margarita Xirgu, Teatro Comuna Baires de San Telmo, La Vieja Aldea, producciones independientes;

*en Asunción, Paraguay: Embajada Argentina y producción independiente;

*en Santa Fe: gira de producciones con Hugo Arana, Marta González;

*en Córdoba: Teatro Municipal G. San Martín, Instituto *Jolie Libois*;

*en Río Negro: ex INSA hoy IUPA, Casa de la Cultura, Centro Dramático del Sur;

*en Neuquén: ESBA, Teatro-Estudio, CPPT, Teatro-Estudio Espacio de las Artes;

*en San Martín de los Andes: CPPT, Teatro Amancay;

*en Bahía Blanca: Teatro Municipal;

*en La Pampa: Festivales.

² El primer paso de ese proceso fue Teatro Studio '70. Luego, a partir del año '73, Teatro-Estudio de Buenos Aires y finalmente Teatro-Estudio.

³ Cito extracto de relatos aportados gentilmente por el actor y director Gustavo Ilutovich, residente en Asunción-Paraguay, a partir de conversaciones y su “Diario de viaje”. Ex integrante de aquel Teatro-Estudio, participante de la gira latinoamericana, su relación con Víctor Mayol y el teatro...:

(...) En mi caso, la relación con el teatro fue de una manera casual. Edgardo Nieva era un jovencito que hacía guardia en la puerta de la Curia, cumpliendo su servicio militar en la Policía, justo frente a la residencia de un compañero con quien estudiaba Veterinaria. Cuando podía, se venía junto a nosotros a tomar café y estudiar Economía.

Un día me pidió que fuera a tomar fotos de un ensayo de *El torturador*, de Andrés Lizarraga, para enviar gacetillas a los diarios. El local estaba en Bolívar entre Carlos Calvo y Humberto I, planta alta. Creo que *El torturador* se estrenó en el '71 o '72 [Léase '74], en el Teatro del Centro, Corrientes y Pueyrredón, en una galería, en el sub suelo. Allí conocí a los integrantes del elenco. Poco después “se incendió” parte del Estudio. Si bien nunca se esclareció, hubo sospechas de un incendio intencional. Afortunadamente no afectó a la totalidad del espacio.

Posteriormente fui invitado a una fiestita de cumpleaños de una de las alumnas del Taller que dictaba Mayol con Carlos Larrosa. Después de unos cuantos vinitos, me encontré participando de todos los juegos e improvisaciones con que se divierten quienes hacen teatro. Y al día siguiente, pasados los efectos etílicos, me sorprendí de

que hubiera hecho todo eso -era muy tímido- y me anoté en mi primer taller. Al cabo de varios cursos sucesivos, me invitaron a incorporarme al grupo.

Respecto al nombre: yo lo llamé siempre “Víctor” frente a los demás, pero en privado, “Javier”. Los amigos lo llamaban “El gallego”. El nombre artístico fue resuelto previo a mi aparición en el estudio.

Teatro-estudio de Buenos Aires partió de Buenos Aires en el tren del FC.G.M. (Ferrocarril General Mitre), un 29 de mayo de 1975, de siesta, con destino a Cochabamba, Bolivia, atendiendo a la invitación del Centro Cultural Portales, dirigido por un suizo-alemán, Adrián Hadorn, que fue el primero en responder positivamente a una de las casi trescientas cartas que el grupo envió por toda América. Como alemán conocía perfectamente el *Woyzeck*, de Georg Büchner, y ese fue el gancho para la invitación.

Integran el grupo: Antonio Arena (“Nito”), Graciela Cerasi, Ana María Arias, Graciana Juanico, Alfredo Mantovani, Juan Mandli, Víctor Mayol (director) y Gustavo Lutovich.

Un largo viaje... En Tucumán, cambiamos de tren a uno de trocha angosta del FC.G.B. (Ferrocarril General Belgrano), hasta La Quiaca y de allí engancharon nuestro vagón dormitorio al tren boliviano hasta Oruro, donde pasamos al Ferrobús que nos llevó a Cochabamba. Llegamos por la mañana del domingo 1 de junio y nos alojamos en el Palacio Portales. Allí causamos sensación con la puesta en escena de *Woyzeck* y se abrieron muchas puertas. El agregado cultural de la Embajada Argentina vino desde La Paz a conocernos y nos llovieron propuestas de trabajo. Lamentablemente, la intriga de un personaje argentino, naturalizado boliviano, allegado al gobierno de Banzer Suárez, hizo que tuviéramos que dejar Bolivia, el 19 de julio, y pasar al Perú. Allí presentamos *Woyzeck*, en el teatro La Cabaña, y *Crónica de un secuestro* de Mario Diamant [Léase *Morel*, *crónica de un secuestro*] en el Teatrín del grupo Cuatrotablas. Nos tocó el golpe, la destitución de Velazco Alvarado, el 29 de agosto, y el nombramiento de Bermúdez Cerruti como nuevo presidente.

Viajamos a Quito, Ecuador, donde llegamos un 12 de setiembre, alojándonos en la residencia Universitaria. Aquí presentamos todas las obras del repertorio: *Morel* (Durante la gira, solo se habló de *Morel*, por la asociación con los secuestros políticos de la época; pero era la versión de Teatro-estudio de *Crónica de un secuestro*. Originalmente el elenco estuvo integrado por Alfredo Mantovani (Morel); Juan Mandli (Pedro) y Edgardo Nieva (Martín). Cuando se lo separó a Edgardo del grupo, audicionamos con Nito, siendo seleccionado yo para el papel. Le planteé a Edgardo, primero, mi incomodidad cuando fue separado del grupo, y que si bien había perdido el semestre en la facultad de Veterinaria y renunciado a mi trabajo en pos de la gira, si le parecía, por amistad con él estaba dispuesto a renunciar. Me respondió que el problema no pasaba por ahí y me dio luz verde en ese sentido. *A posteriori* le comuniqué que me habían dado su papel y que eso me era incómodo. Tuvo una buena actitud al respecto e incluso me ayudó a “pasar” letra. Y las otras obras presentadas por todo Ecuador, fueron *¿A qué jugamos?* y *Woyzeck*.

Al cumplirse los seis meses que supuestamente habría de durar la gira, los más jóvenes, Nito y Graciela decidieron regresar a Buenos Aires para retomar sus estudios, al tiempo que se incorporó Jorge Gedaminska, marido de Graciana, como músico y técnico del grupo. Ellos se habían casado poco antes del inicio de la gira, y allí se reencontraron.

El único tramo que hicimos en avión fue Guayaquil-Panamá y el regreso, por la sencilla razón de que no había forma de hacerlo por tierra. Mayol tenía fobia a los aviones. Llegamos el 8 de enero del '76. Panamá City, La Chorrera, Colón, Chitré, Penonomé y Santiago de Veraguas recorrimos con *Morel*.

El 12 de abril llegamos a Costa Rica. Nos presentamos en el Teatro del Museo Nacional, que alguna vez fue una cárcel y era al aire libre. Se elaboró un espectáculo especial para ese tipo de teatro, por ignorancia de que el público era muy formal y que la ausencia de techo no significaba nada, ya que estaban acostumbrados a un teatro más tradicional. *Circomundo* no fue muy bien recibido por la crítica, aunque sí

por el público. Allí conocimos a una gloria del teatro latinoamericano: Atahualpa del Cioppo, que estaba enseñando en la Universidad, exiliado del Uruguay por la dictadura.

2 de marzo. Llegada a San Salvador. Allí se dictó un taller de teatro para los alumnos del Bachillerato en Artes. Víctor dirigió *Las criadas* de Genet con actrices salvadoreñas, profesoras del mismo. Se grabó *Woyzeck* para la TV Educativa y funciones de *Morel*.

El 3 de setiembre, cuando cruzábamos la frontera de Nicaragua, al entrar a Costa Rica, nos revisaron íntegramente, seguramente buscando drogas y nos llamaron especialmente a Víctor y a mí para decirnos que no podíamos pasar con el pelo largo. A pesar de explicarles que éramos artistas, que solo estábamos en tránsito para tomar el avión en Panamá y que ya habíamos actuado en San José unos meses antes, se empeñaron en molestarnos. Finalmente nos mojamos el cabello y Juan ofició de peluquero, “recortándole” a Víctor, y este me “asesinó” cortándome varios centímetros de pelo y de dignidad.

7 de setiembre, de vuelta en Quito. Mucho trabajo hasta el 2 de diciembre en que iniciamos el regreso, vía Lima, Tacna, llegando a Santiago el 8 de diciembre. Pasamos dos días en Mendoza para recomponernos de la “paliza” del viaje y el 11 de diciembre nos reencontramos con Buenos Aires y nuestros afectos, después de dieciocho meses de batallar teatralmente por Bolivia, Perú, Ecuador, Panamá, Costa Rica y El Salvador.

Nos fuimos con Isabelita y regresamos en pleno proceso.

Alquilamos un nuevo local en San Telmo y procuramos la refundación del grupo. Al salir de gira, el espacio anterior se lo transferimos a Alejandra Boero que se constituyó en Madrina artística del grupo. Nito y Graciela se casaron y se fueron a vivir a París. Graciana y Jorge a Neuquén. Juan Mandli y Alfredo Mantovani, a España. Yo fui a vivir a Asunción, donde invité a Víctor a montar *Originario*, dictando al mismo tiempo un taller teatral con Rosario Oxagaray. En esa ocasión, al concluir el trabajo, sus alumnos le brindaron una despedida de agradecimiento. Era la noche del 2 de febrero y eligieron un lugar muy tranquilo al aire libre, en un sitio llamado La Costanera, frente al Cuartel Central de Policía. En el transcurso de la reunión, comenzó el golpe de estado que derrocó a Stroessner y pasaron toda la noche cuerpo a tierra en medio del tiroteo que se generó entre los infantes de marina que se desplazaron secretamente por una callejuela por detrás y debajo del lugar de reunión, debiendo retrasar el regreso en virtud del estado de sitio.

⁴ Históricamente, Javier Fernández Mosquera, apellido real paterno, el cual sufriera una supresión e inscribieran solo “Fernández” -como tantos casos en trámites de registro administrativo, con el advenimiento de la gran inmigración en nuestro país.

⁵ El Taller del Histrión era un estudio de teatro instalado en una casa antigua tipo colonial, de ambientes muy grandes, a la que se ingresaba por un típico pasillo hasta una salita donde se ubicaba la recepción/secretaría y sala de espera. En ella desembocaban tres puertas, por la primera se ingresaba a una sala de clases amplia, con viejo pero bien conservado piso de madera, dos grandes y altos ventanales que daban a la calle; la segunda daba a la sala mayor, usada para entrenamientos, ensayos, muestras y estrenos, tenía una capacidad hasta 30 personas según la necesidad de espacio escénico, detrás de él se encontraban los camarines; la tercera puerta guiaba a baños y un patio interno colonial a cuyo fondo una escalera conducía a una tercera salita rectangular que ocupaba en un primer piso todo el ancho del terreno. En esta por mucho tiempo entrenaba Enrique Dacal con su grupo Teatro de la Libertad.

⁶ Destaco que este proyecto fue apoyado y firmado por responsables de las demás escuelas superiores Bianchi Héctor (Plástica), Adela Litvac (Titeres), Gustavo Davico (Música), Julio Ojeda (Plástica), Marció Chinetti (Danza Clásica), Estela Pellegrini (Música) y Juan C. Golob (Danzas Nativas y Folklóricas). (Fuente: Compendio Disposiciones IUPA. Prof. Ciencias de la Educación, Yolanda Porrino, IUPA.)

⁷ Supimos luego que allí había funcionado en años anteriores un espacio artístico llamado Centro Cultural Simón Bolívar, cuya comisión fundadora fueron Daniel Salinas (Chile), un

periodista exiliado de ese país, Hilda López, Horacio “Chiquito” Díaz, Eduardo García, Tito Gutiérrez, Julia Calderón, Edgardo Gómez, y alguna otra persona que tal vez pueda olvidar en este momento. (*Hoy funciona en ese estratégico lugar -por su importante superficie y su ubicación urbana- un Centro Médico*).

⁸ Rgto. de autor N° 58394 (14/12/'93).

⁹ En una reunión organizada con el Gerente del Banco, el actor y constructor del Espacio, Gregorio Gallinal (Integrante del Grupo), y yo, en 1994, por un tema referido a un “techo” del edificio.

¹⁰ Esos nombres surgieron de aquellas personas que habían transitado por Teatro-Estudio y Grupo del Espacio, en los procesos formativos y de investigación metodológica, y algunos pocos que también fueron mis alumnos en la carrera de teatro de la Escuela Superior de Bellas Artes, dependiente del Consejo Provincial de Educación de Neuquén. Ejemplo, Raúl Castro -actor protagónico de varios trabajos del Histrión- entre otros.