



**Conjunto
Teatral**
nuevos horizontes
Cochabamba - Bolivia

Publicamos:

*Homenaje a
PEDRO ASQUINI,
su vida y obra*

Teatro

17



diciembre 2005

De la obra

"El teatro, ¡qué pasión!"

de Pedro ASQUINI

Entresacamos del
capítulo BOLIVIA:

"Había abandonado Buenos Aires con los paramilitares pisándole los talones. Él estaba encantado trabajando tanto y con tanto resultado para la cultura. Los que no estaban contentos eran los milicos.

Pero ocurrió que de tanto andar subiendo rocas y bajando cerros se le abrió una vieja operación de hernia y tuvo que volver a Buenos Aires para operarse nuevamente.

Y, como dijimos, en el momento justo que ocupaba la cama blanca y fría otro paciente escuchaba la radio: "El general García Meza asumió el poder en Bolivia". Se cayó sobre la cama. En adelante él sólo quería vivir en Bolivia.

Ahora se le cerraban las puertas como si se dijera: Pónganle la tapa al cajón. Allí quedaban un montón de amigos de verdad; amigos que le habían dado albergue, comida, cuidados cuando estuvo enfermo, mesa en Navidad y Año Nuevo, un sueldo para vivir. En un año le habían dado todo. Hasta el amor.

"Y ahora, ¿para dónde agarro?", volvió a preguntarse por vigésima vez en su vida. Porque volver a Bolivia con García Meza en el poder era un suicidio. Todo aquello se había esfumado para él".

Teatro

Publicación del Conjunto Teatral
"Nuevos Horizontes". Cochabamba - Bolivia
Casilla 5192 - Telf. 4452181

SUMARIO

- ENTREGA REINTEGRANTE - editorial 2
- De SANTA CRUZ 4
- X VERSIÓN DEL FESTIVAL BICU - BICU 4
- EL PAÚRO CUMPLIÓ 25 AÑOS 5
- FESTIVAL INTERNACIONAL de TEATRO
SANTA CRUZ DE LA SIERRA 6
- CARACTERÍSTICAS 7
- PARTICIPANTES NACIONALES 7
- PARTICIPANTES EXTRANJEROS 8
- DIEZ AÑOS DE CASATEATRO
EN SU SALA PROPIA 9
- "MÉTODO DE LAS ACCIONES FÍSICAS" II 10
- CHARLA DEBATE Nº 1 - MAF II 10
- CHARLA DEBATE Nº 2 - MAF II 16
- CHARLA DEBATE Nº 3 - MAF II 21
- HOMENAJE DE NUEVOS HORIZONTES A
PEDRO ASQUINI, VIDA Y OBRA 26
- RESUMEN de la RESEÑA del libro de
P. ASQUINI, "EL TEATRO, ¡QUÉ PASIÓN!" 28
- RESEÑA de la PRENSA ARGENTINA 55
- RESEÑA CORRESPONDENCIA PEDRO
ASQUINI con NUEVOS HORIZONTES 61
- APOYO de HÉCTOR ALTERIO al HOMENAJE
de Nuevos Horizontes a PEDRO ASQUINI 65
- BOLIVIA, transcripción de este artículo
del libro citado 66

17

diciembre 2005

ENTREGA REINTEGRANTE...

Los sesenta años de "vida entregada" –provocante y tentadora etapa de tránsito mortal– que está a punto de cumplir Nuevos Horizontes, nos lleva la mirada íntima de cada uno de quienes al pasado sobrevivimos, a recorrer sin plegar alas, lo que ni el cansancio, ni "el ser humano contra sus circunstancias" pudieron impedir se extendiera el recorrido de nuestro Conjunto en ese, para el empeño, largo, y para el sueño, breve período de poner el hombro que en el corazón nace, a cuanta diversa tarea pudiera apoyar al desarrollo de un Teatro Popular Artístico de la familia escénica de las comunidades que integramos.

Y es ésta una hora de años buena para aclarar nuestro sentido de los términos "vida entregada":

Lo que hicimos y hacemos todos quienes desde Nuevos Horizontes con sentimiento profundo de "fe en la vida", depositando socialmente esfuerzos solidarios mancomunados, con el propósito humanizante de lograr el influjo moral del arte en las interrelaciones de los seres de nuestra especie –"de la que no debemos diferir"–, es una ENTREGA REINTEGRANTE, restituyendo al pueblo, devolviéndoles –sobre todo el de nuestra región sur (en el que pervive el ánima creativa artística de los antepasados), y al de tantos lugares del país y de fuera de él– el caudal de ternura que recibimos cuando siempre nos dieron generosamente, como apoyo, estima, tolerancia cariñosa, todo un ámbito de nobleza amistosa... En fin, reintegramos, restituímos, devolvemos siempre con alegría fraternal íntima, a las vertientes biológicas comunitarias e individuales, el amor con que nos hicieron ser Nuevos Horizontes.

Al serlo, también debemos notarlo, a los que primero favoreció, enriqueciendo nuestras vidas con el intensificarlas, fue a nosotros mismos, por lo que aumenta y cumple nuestra ENTREGA REINTEGRANTE.

Ese reconocimiento apuntado, lo prueban las líneas que en el próximo número de TEATRO publicaremos, del amigo, compañero y maestro Tito Romano, que durante años como integrante del Conjunto en Tupiza, nos entregó tanto. Y que ahora, desde sus noventa y siete años, nos expresa cuánto en su vida le ha aportado de "maravilloso" su dicha participación en NH de Tupiza, alentándonos con afecto fraterno a "más y mejor" seguir en la voluntaria tarea.

Igualmente, hoy con el homenaje que rendimos al desaparecido nuestro querido y valioso hermano NH, Pedro ASQUINI, que no sólo en el año de trabajo que cuando vino a Bolivia nos regaló pródigamente, sino desde antes y después tanto noblemente nos dió, queremos restituirle nuestra gratitud a su recuerdo, agradeciéndole el caudal

de enseñanzas fundamentales y colaboraciones paternísimas brindadas para que pudiésemos hacer, con él juntamente y con él desde Buenos Aires en las rutas emprendidas ya hace casi sesenta años, en bien del teatro que amamos... y que fue su pasión...

Conmovidos por su partida hasta sentirnos junto a él co-palpitando ante las tareas, nos embarga la sensación, y luego el pensar que su generosa como tenaz vida, fue para nosotros, todo lo que el teatro es: "un acto de ternura a los seres humanos"...

Y entonces, animándonos, por ser el teatro nuestra vida, sentimos que sí, "la vida es ternura"...

En esta primera parte de TEATRO, desde su iniciación en 1956, se hizo constar todos los informes que sobre actividades teatrales y en general escénicas en el país, se podía obtener pidiéndolos a grupos y personas.

Esta ocasión el grupo encargado de la publicación de este número 17, con debida anticipación hemos solicitado directa e indirectamente, a toda cuanta gente estuvo al alcance nuestro y de los amigos, nos hagan llegar sus informaciones, y sólo hemos obtenido las que en seguida reproducimos provenientes de Santa Cruz logradas por el fraternal colaborador NH, Fred Núñez.

La señalada no atención a nuestros pedidos, establece una alerta peligrosa para las relaciones humanas amigables, al constatarse la propagación del virus de la irresponsabilidad de la palabra empeñada en general, pero en especial de quienes se comprometieron a enviarnos la dicha teatral información...

De SANTA CRUZ

Desde el último número de TEATRO, la actividad artística en Santa Cruz de la Sierra ha crecido considerablemente. A los festivales ya conocidos, se han sumado algunos más recientes como el Quimera o el de Nosotros Dos.

Además, hay que destacar el fondeamiento regular de salas como Casateatro, Teatro de la Divina Comedia, la AECI y la creación de nuevos espacios como el Teatro Eagles, Café Lorca, la sala del Goethe Institute, la del Centro Simón I. Patiño y la sala de la ENT (Escuela Nacional de Teatro).

Esto nos dice algo importante: la actividad teatral tiene cada vez más cobijo y se está convirtiendo en un suceso en expansión.

Pero como no todo es bueno, hay que lamentar, también, la pérdida del Festival de los Anillos, evento que se realizaba cada año en la Casa de la Cultura. El caso, sin embargo, tiene que ver con la negligencia de la municipalidad que no incluyó a la Casa en el nuevo organigrama. Por lo tanto, al despido de funcionarios se sumó el cese de algunas actividades, como ser el Festival de los Anillos. Dicho festival, aglutinaba a colegios de todas las zonas de la ciudad, además de algunos grupos independientes.

X VERSION DEL FESTIVAL BICU BICU

Una muestra más de que el teatro continúa en franco ascenso, es que el Bicu-Bicu sigue trabajando. Organizado por la UPSA, este festival cuenta con la participación de grupos independientes que desean competir y mostrar sus logros artísticos.

El 2005 se llevó a cabo la X versión de este evento, con un caudal de jóvenes talentos que pusieron alma en la escena e intentaron contar una historia. La apertura estuvo a cargo de La Orgía, de la Universidad Católica de Bolivia y dirigida por Hugo Francisquini.

Una obra en que se combinaron el drama y el humor. Los asistentes colmaron la Casa de la Cultura y luego se trasladaron a la sala de Casateatro donde luego, se presentaría la obra Gringos Bandoleros, dirigida por René Hohenstein.

Era la noche del martes 18 de octubre, la justa duraría hasta el 23.

Como todo acto teatral, el Bicu-Bicu, además de la presentación de las obras, sirve como punto de encuentro y contacto entre aquellos que se dedican al reconfortante oficio de las tablas. Es así que antes y después de cada obra, actores y directores se mezclaban entre el público con la sola felicidad de ver el trabajo de compañeros, alumnos o profesores. Un gremio de artistas y amigos que aprovechan estas ocasiones para charlar y darse la mano.

*El miércoles fue el turno de Teatro Experimental Universitario (UAGRM), con la obra **El Secreto**, dirigida por Luis Hernando Vargas. Más tarde se presentaría **La muerte de Alfredo Gris**, de Teatro el Búho, bajo la dirección de Hugo Francisquini. El menú de esos días incluyó **La cena**, del grupo Tramoya (Unifranz) y dirigida por Christian Castillo; **Arte**, presentada por Ditirambo, bajo la dirección de Porfirio Azogue; **Sopa de ratones**, Teatro Sin telón, dirección de Roberto Kim; **El hombre del sombrero de paja**, de la Udabol, dirigido por José María Lora y **Luisa**, de Sierratelón, (Colegio Internacional De la Sierra), con la batuta de Miguel Ángel Estellanos.*

Fueron días de fiesta y de muchos nervios. Algunos actores debutantes, sufrían del clásico miedo al público, aunque este era un sentimiento que no escapaba a los ya veteranos. El telón subía, y con él, se iban los temores. El llamado de las tablas, la interpretación del personaje, el poder y la adrenalina del momento, hacían que el escenario se cargara de voces, sonidos, colores y energía.

Ya finalizado el cronograma, se dieron a conocer los ganadores: Mejor director: Hugo Francisquini, por *La orgía*, de la Universidad Católica Boliviana; Segundo mejor director: Roberto Kim por *Sopa de ratones*, de Teatro sin telón, de la Universidad Domingo Savio; Dramaturgia. Roberto Kim, por *Sopa de ratones*; Mejor vestuario: *La orgía*, de la UCB; Mejor actor: John Torres, por *La cena*, del grupo Tramoya 20 de la Universidad Franz Tamayo; Segundo mejor actor: Franklin Romero, de *Sopa de ratones*; Mejor actriz: Darling Delboy y Arlet Galindo, de *Sopa de ratones*; Segunda mejor actriz: Sabrina Medinacelli por *La orgía*, de la UCB; Mención: Javier Silva, por *Borrón y cuenta nueva*. Grupo Larca, de la UPSA y Pedro Castillo, por *El hombre del sombrero de paja*, de la Universidad de Aquino.

Como balance final, se puede decir que los seis días que duró el encuentro, se presentaron siete grupos independientes de distintas instituciones de la ciudad. La novedad de esta última versión consistió en que los artistas, no solamente se presentaron en la Casa de la Cultura, sino también, en forma paralela, en la sala de Casateatro. Además, hay que destacar que se tuvo mejor público que otros años y la organización cumplió con todos los aspectos importantes del evento.

Año, tras año, el Bicu Bicu se muestra como una plataforma para aquellos que mueren y resucitan en las tablas.

EL PAÚRO CUMPLIÓ 25 AÑOS

El 2005, el Festival Paúro cumplió sus bodas de plata. Originario de 1987, este encuentro siempre se ha realizado bajo la organización del colegio Marista. Lo que en un inicio se trataba de un espectáculo institucional, se fue abriendo para que participaran otros grupos. De esta manera, hoy en día, el festival acoge a grupos de colegio, independientes y universitarios. Edgar Lora es el artífice de este evento, que desde el 79 comenzó el proceso de apertura que ya mencioné. Hay que destacar, también, que el 2004 este festival fue premiado por la alcaldía con la Medalla al Mérito Municipal, considerando que "este festival desarrolla la potencialidad de la juventud cruceña a través del arte".

El 2005 se realizó durante 10 días en el teatro del colegio Marista, con el concurso de las universidades Udobol, Domingo Savio, Católica; los colegios Don Bosco, Isabel Saavedra y Dios es Amor; además de los grupos independientes Dragateatro y Ditirambo.

El encuentro tuvo una buena acogida del público, sobre todo alumnos de distintos colegios. Los adolescentes iban para apoyar a su grupo, y, a pesar de no tener mucha experiencia yendo al teatro, terminaban entusiasmados, siguiendo atentos la trama o la resolución de los conflictos en escena. Los aplausos premiaban al artista, que una vez terminada la obra podía disfrutar de las mieles del reconocimiento.

*Luego de 10 jornadas, se hizo la premiación en la que se entregó la Máscara de Oro al elenco Ditirambo que participó con la obra **La secreta obscenidad de cada día**, en segundo lugar quedó Teatro sin telón de la Universidad Domingo Savio, mientras que el tercer puesto fue para el elenco de la Universidad Católica. **Nada, una vez más cayó el telón.***

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO SANTA CRUZ DE LA SIERRA

Fueron once días con sus noches, en que las calles, parques, plazas, universidades, centros culturales de barrios y demás espacios de representación, se convirtieron en el punto de coincidencia entre actor y público, este último, el gran protagonista de lo que ya es, un encuentro sagrado.

¿El pretexto para esta cita?: el **V FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO SANTA CRUZ DE LA SIERRA.**

La danza del león traída por la comunidad china y la fanfarria por la gran marcha de los muñecones., encendieron la noche cruceña desde la manzana uno.

Una intensa lluvia de fuegos artificiales que formaron estrellitas y elefantes alados marcaron el inicio de la gran fiesta.

Era el jueves 14 de abril de 2005 a horas 20. Acto seguido, en la Casa Municipal de Cultura, el gran Héctor Noguera (Teatro Camino) esperaba a bordo del trasatlántico Virginian para contarnos la historia de "aquel pequeño que se convertiría en el más grande pianista de todos los tiempos :

NOVECIENTO: PIANISTA", de Alesandro Barico, bajo la dirección de Michael Radford (*il Postino*, *Mercader de Venecia*, entre otras).

Así (esa fecha) técnicos, actores, directores y público, cruzaron el umbral y se abrió el telón del **V FESTIVAL.**

Características:

-Una gran cantidad de espectáculos en espacios abiertos y lugares no convencionales, el teatro fue al encuentro del público que lo interrogó, confrontó y deleitó en su cancha. De tal manera, podemos decir que más gente vio teatro.

-La presencia de una considerable cantidad de elencos nacionales: 21 en total, que presentaron 23 obras. Éstas fueron puestas a consideración de directores y programadores de otros festivales, como el Festival Hispanoamericano de Miami, Festival de Londrina, Festival de Arica, Festival Internacional de Teatro Experimental de Quito, Festival del MERCOSUR de Argentina, la presencia de contactos de México y de la directora de la revista Conjunto de Cuba. Al final de la cita sólo 2 grupos nacionales fueron programados en el Festival de Londrina: Oveja negra y Opsi Teatro. Además de Teatro de los Andes y Kikinteatro, que como es sabido, gozan de una respetable trayectoria internacional.

NACIONALES

GRUPO	OBRA
Teatro de los Andes	En un sol amarillo: memorias de un temblor
Jorge Ortiz	Sobre el daño que produce el tabaco
Salamandra Teatro	En el viejo cuarto de la infancia
Casateatro	Gringos Bandoleros / Azulagua
Kikinteatro	Psicosis 4.48
Zigzag reciclado	Como cualquier otra
Las pirujas	Wara y el sudor del sol
Panicum	9:30 p.m. / Las copas de la ira
Oasis teatro	Musas
Mondaca Teatro	De madera hermano, de madera
Chaplin Show	Sexo sentido
La cueva	Antípoda
Ditirambo	Entiéndeme tú a mí
Nosotros dos	Liturgia para carnudos
Tucura cunumi	Atrapados
Teatro de la Divina Comedia	La lechuga
Oveja Negra	En cueros
Actores independientes	Cosquillas
Teatro grito	Trivial
Hanima Humana	Rojo remendado
Bulubu Teatro coreográfica	La vida es buena

-Otra característica fue la presencia de la mujer como tema recurrente, allí encontramos a Sarah Kane y el angustiante mundo en que se vio envuelta antes de su muerte, también estaba Frida Khalo y Silvia Plath, juntas nos contaron su relación con el arte, con los hombres y sobre todo con la muerte. Vimos a través de los ojos de dos niñas sus recuerdos, su familia y lo que creyeron vivir. Así directores, directoras, actores y actrices, nos develaron su mundo y nos mordieron el alma.

EXTRANJEROS

GRUPO	OBRA	PAÍS
Comunidad China	Danza del león	China
La Fanfarria	La gran marcha de los muñecos	Perú
Teatro Camino	Novecento pianista	Chile
Papón y Tonino	Cosas de payasos	Argentina
Wilaldea	El arca de Babel	Ar-it-mex-usa
Teatro Rodante	Animalías	México
La farándula	Cuña Recove	Paraguay
Tragaluz	La edad de la ciruela	Ecuador
Chispa	A tu locura	Bélgica
DEG	Extinción	Argentina
Eduardo Pavlovsky	Potestad/La muerte de Margarite Duras	Argentina
Abrego Producciones	Mujeres fraguando sueños	España
Le T.Y.R. y la lyre	Dime que me falta	Francia
Grupo Permanente de pesquisa	La Leyenda del cascanueces	Brasil
Caray Carape	Morocco Club	Argentina
La teatroneta	La secreta obscenidad de cada día	Chile
Novogo Fronta	Petrouchka	Rep. Checa
Teatro de UC	Historia de un gol peruano	Perú

En total fueron 18 compañías de diferentes países de América y Europa, que unidas a las nacionales hicieron un total de 75 funciones para todo tipo de público (niños, jóvenes y adultos).

*Si hablamos de las actividades paralelas, hubo de todo. Seminarios, conferencias, exposiciones de arte, documentales, talleres y presentación de libros tales como: **El día que cayó Goni... y Shirley**, de René Hohenstein, **El pecado de la carne**, de Elías Serrano, **Las rosas caen del cielo**, de Miguel Molina y la presentación de la revista cubana especializada en teatro: **Conjunto**.*

En todos sus festivales, la Asociación Pro Arte y Cultura (APAC) distingue a personalidades destacadas del teatro nacional e internacional. Este año APAC homenajeó la labor de Eduardo Pavlovsky, de Argentina y a Gloria Fernández, David Mondaca y Mabel Rivera, de Bolivia.

De esta manera, el 24 de abril a las 21.30 en la Casa Municipal de Cultura, el teatro de la Universidad Católica de Perú nos relató la historia de un gol peruano y el telón del festival en su quinta se había cerrado.

La noche anterior, los artistas se reunieron en su sede, APAC, para despedirse de esta versión. Lo hicieron como sólo ellos saben hacerlo, con música, alegría, y baile. Fiore Zulli tomó los tambores mientras los amigos de Brasil bailaban al ritmo de una improvisada capoeira. Hubo quienes se animaron a cantar, en esa especie de simbiosis moderna que rescata lo autóctono y los antepasados de cada país.

También se sucedieron las palabras de cariño y de tristeza por lo rápido que pasó el festival. Fue claro que aquellos que compartieron arte y experiencia tienen casa en todo el mundo.

La ciudad quedó contemplando el espacio vacío, en silencio, pensando: los actores ya no están, se fueron para renacer en otras vidas, otros personajes. En el fondo está esa extraña sensación de que... volverán, pero esa será otra historia.

10 AÑOS DE CASATEATRO EN SU SALA PROPIA Y CASI 20 DE ACTIVIDAD TEATRAL

El 25 de Noviembre de 2005, la sala del Museo de Historia celebró 10 años de tener bajo su techo a la agrupación Casateatro, dirigida por René Hohenstein. Para la ocasión se juntaron amigos y personas relacionadas al grupo, que lo han visto crecer a medida que el tiempo sigue su curso inexorable. Es así, que la obra *El día que cayó Goni...* y *Shirley*, se convirtió en la excusa perfecta para llegar a la cita.

Palabras alusivas por una parte, de felicitaciones por otra, marcaron una jornada en que además de la fiesta, sirvió para que varios hijos de Casateatro se reencontraran en un mismo lugar.

El 2006, el grupo cumplirá 20 años de existencia. Dos décadas que, además, lo avalan como la compañía más estable de Santa Cruz y quizás, la que tiene en su haber más obras. Cuatro lustros dedicados al teatro en su totalidad.



A requerimientos de estudiosos amigos de NH, que felizmente sí los hay, corregimos el error de no haber comenzado a publicar estas Ch.D. sobre el Método de las Acciones Físicas de C.S. Stanislavski, por el comienzo, y publicamos las tres primeras

"Complementos" NH.

MÉTODO ACCIONES FÍSICAS II Charla debate Nº 1 - MAF II

Tema: *"El Desconocido Stanislavski", es un trabajo que revela la existencia de tantos factores que han logrado permaneciese tanto tiempo desconocido el segundo período del Maestro, relativo a su creación del Método de las Acciones Físicas.*

En esta CH. D. Nº 1 - MAF II, ofrecemos párrafos elegidos del trabajo **"El desconocido Stanislavski"**, incluido editorialmente en la publicación **"Máscaras"** Número 3/4, editada por la Asociación Argentina de Actores, Buenos Aires, el año 1966.

Es una publicación de los compañeros de la Asociación Argentina de Actores, que en el editorial de este número doble, dicen con respecto de la obra de Stanislavski, "nuestro desconocimiento que llega a un grado demasiado evidente en todo el mundo de habla hispana". Verdad ésta, irrefutable, y si consideramos que lo que ellos dicen en Buenos Aires para el año 1966, más de treinta años después se puede repetir en Bolivia, resulta tan grave como para haber sido uno de los motivos que en nuestro Conjunto intervinieron para que, por medio de los "Complementos" NH, intentemos dar una visión, tal vez sólo panorámica de lo que en el mundo teatral de otros países se realiza respecto de la renovación y superación del mismo desde hace tiempo, y que en el hincapié que expresan con tanta demostración en sus escritos los compañeros de "Máscaras", con la obra de Stanislavski, nosotros más justifiquemos así la extensión de las Charlas Debate que en este "Complementos" NH de Trabajo Interior, dedicamos a ese tan noble y precursor hombre del teatro universal que es Constantin Sergueievich STANISLAVSKI.

Nos apoyamos en la certeza que demuestra MÁSCARAS de "nuestra deficiencia de información sobre Stanislavski, y de que es, por lo menos, extraño el mencionado desconocimiento de lo que Stanislavski, con una remarcable ética ha producido en obra y documentos, al renovar su período penúltimo con el hallazgo de su Método de las Acciones Físicas, que supera desde el año 1930 su sistema anterior.

De todo esto se verá más adelante, en los fragmentos que del tomo IV -"El trabajo del actor sobre el papel"- reproducimos gracias a que en su momento nos envió nuestro hermano Onofre Lovero, las Obras Completas editadas por Quetzal de Buenos Aires, 1986 y 1988. Ahora pasamos a transcribir partes, que orientan sobre el punto que trata MÁSCARAS, de los artículos que ella contiene.

A su vez MÁSCARAS reproduce de la publicación oficial del Instituto Internacional de Teatro de la Unesco, "El teatro", en el número correspondiente a 1959, el inventario total de la obra de Stanislavski".

"La publicación de las Obras de Stanislavski, actualmente en proceso en la URSS, es un acontecimiento teatral. Los eminentes especialistas que constituyen el Colegio de Redacción (Ediciones de la Academia de la URSS) están cumpliendo con una tarea esforzada, ordenando la enorme masa de borradores y sistematizándola, ya que el orden lógico de las anotaciones no coinciden con su orden cronológico. Gracias a su labor, los textos están siendo agrupados y provistos de valiosos comentarios, introducciones, notas y suplementos. De los ocho tomos previstos ya aparecieron cinco: I.- Mi vida en el arte, (1954), II.- La labor del actor sobre sí mismo. El Revivir (1954). [Es la obra más difundida bajo distintos títulos: "Un actor se prepara", "La formación del actor"]; III.- La labor del Actor sobre sí mismo, la Encarnación. (1955); IV.- La labor del actor sobre su papel (1957); V.- Artículos, discursos, notas, diarios íntimos, recuerdos 1877-1917 (1958). El tomo VI seguirá el precedente hasta 1938, fecha de la muerte de Stanislavski, y los tomos VII y VIII, consistirán en una selección de sus cartas.

"Las Obras están lejos de ser completas; por ejemplo, no contienen las numerosas puestas en escena escritas. Constituyen sin embargo una contribución capital a la redacción de los escritos de Stanislavski: de hecho, son raros los casos en que éste se había decidido a fijarlos, de una vez por todas, sobre papel y no cesó de corregirse continuamente.

*"Escrita en 1922, **Mi vida en el Arte**, fue traducida y difundida relativamente pronto. En 1924 en Estados Unidos. En 1934 en Francia... donde luego se tuvo que esperar un cuarto de siglo hasta que apareciera la traducción de "Formación del Actor". Esta obra se cree que apareció por primera vez en Estados Unidos con el título "Un Actor se prepara" (Theatre Arts Books, Nueva York, 1936). Stanislavski había aprobado esta versión establecida por Elizabeth REYNOLDS HAPGOOD. El hecho es que la primera versión rusa apareció recién dos años después (!), en 1938, año de la muerte de Stanislavski.*

"Cuando llegamos al tomo III, La labor del actor sobre sí mismo: La encarnación, fueron nuevamente los Estados Unidos quienes tomaron la iniciativa, publicando una versión de Elizabeth Reynolds Hapgood, titulada Elaborando un personaje (Theatre Arts Books, 1949). [No hay fecha de publicación de esta obra en Rusia]. Esta versión de la Reynolds Hapgood se tradujo al japonés en 1954, luego en Praga.

"El tomo IV es prácticamente desconocido [pues no hay edición

antes en Rusia, ni americana, ni, siendo la primera, la del tomo IV en Rusia el año 1957, [casi veinte años después de la muerte de Stanislavski]. Fuera de la Unión Soviética, este libro es mencionado, solamente, por primera vez en Polonia 1952.

"De cualquier manera, el hecho es que el tomo IV es una novedad para la mayoría de nosotros. Son pocos los exégetas que nos pueden hablar de él..."

Hasta ahí lo que dice el Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO; reproducido por MÁSCARAS, de quien proseguimos transcribiendo fragmentos de su material:

"La nota que sigue constituye una breve pero eficaz historia de la influencia y evolución de las ideas de Stanislavski en los EE. UU. (...) Más de cuarenta años de experiencias y testimonios directos, estudios y búsquedas... Como se verá, los especialistas norteamericanos se lamentan, aún hoy, de sus deficiencias en el real conocimiento del Método. Ello a pesar de tanta experimentación y meditación sobre el tema ¿qué queda para nosotros, entonces? [¿y para nosotros, en este país?]. A nuestro entender, la tarea es de tratar de llenar urgentemente nuestras lagunas de información, de experiencia y de estudio".

STANISLAVSKI y los EE. UU. UNA CRONOLOGIA CRITICA Paul GRAY

De este trabajo, muy extenso, extractamos aquellas partes que nos ubiquen en el conocimiento de aspectos ligados a situar el tema de MÁSCARAS, el desconocimiento de la obra de Stanislavski, y por nuestra parte, a tratar de encontrar algunas explicaciones a nuestra extrañeza, en general, del retraso general en hacer conocer el total de la obra de Stanislavski, en particular sobre el descubrimiento sustancial para facilitar el trabajo interior del actor en la búsqueda de su personaje, que es el Método de las Acciones Físicas.

1905. Un pequeño grupo de actores de un teatro de repertorio de San Petersburgo, dirigido por Paul Orleaner, visitó Nueva York. Uno de sus miembros, Alli Nazimova, anteriormente una partiquina del teatro de Arte de Moscú, aceptó un contrato de Shubert y comenzó aquí una exitosa carrera dando a Norteamérica la primera noción de la forma de encarar el teatro de Stanislavski

1909. Stanislavski escribió el primer esbozo de su Sistema. Su escrito que consta de 46 páginas se conserva en el museo de T. de Arte.

1911. Gordon CRAIG fue a Moscú invitado por Stanislavski y colaboró con él en la famosa y discutida producción de HAMLET. Stanislavski había decidido romper las cadenas que ataban su imaginación escénica al detalle naturalista. Uno de los asistentes de CRAIG era el joven Richard BOLELAVSKI.

Stanislavski formó el primer estudio poniéndolo bajo la supervisión de su amigo y discípulo Leopold SULERZHISTSKI, que introdujo la usanza de ejercicios de improvisación.

1914. Stanislavski comenzó a trabajar en mucho de lo que es nuevo, especialmente en la esfera de lo subconsciente y en los métodos para estimular la actividad de aquellos sentimientos que se encuentra más allá del alcance del pensamiento consciente.

1916. Murió Sulerzhistski, Vajtangov, el alumno más dotado, asumió el liderazgo del Primer Estudio. Stanislavski comenzó el Segundo Estudio. Una estudiante K. ANTAROVA, tomó notas del trabajo de 1918 hasta 1922 (éstas fueron traducidas finalmente, por David MAGARSHACK como el sistema y método del arte creativo, y lo publicó en su libro Stanislavski sobre el arte de la escena (1950).

1920. El Tercer Estudio presentó El Milagro de San Antonio de Maeterlinck. Dirigió Vajtangov y los críticos moscovitas la presentaron como una "revelación absoluta" de teatralidad pura. Boris ZAKHAVA dijo de la obra de Vajtangov que era una síntesis de los verdaderos conceptos básicos del arte teatral tal como fueron resumidos por Stanislavski y Meyerhold respectivamente... forma y contenido, autenticidad de sentimiento y teatralidad.

1921. En una reciente entrevista, Vera SOLDVIOVA dijo que Michael CHEJOV discutió con Stanislavski respecto a la memoria emocional. Chejov sostenía que para él era inútil, mientras que Stanislavski insistía que, si bien Chejov no la precisaba dada su imaginación súperactiva, otros actores, al no poseer ese tesoro, necesitaban esas técnicas.

1923. El sistema llega a Norteamérica. El Teatro de Arte de Moscú realizó dos giras triunfales por Norteamérica estrenando Zar Fiodor, y representado Los bajos fondos, Las Tres Hermanas y El jardín de los cerezos, en diez ciudades. Bolelavsky que había emigrado a Norteamérica en 1922, los recibió en Nueva York.

1935. El Group Theatre se formó bajo la dirección de Strasberg, Clurman y Cheryl Crawford. Prestando la mayor atención al actor, trabajando sobre sí mismo mediante la improvisación, Strasberg puso un extraordinario énfasis sobre la creación de la auténtica emoción.

1923. Theatre Arts Inc., editó el libro de Bolelavsky, Actuación: Las seis primeras lecciones. Este libro se convirtió en el predilecto de los actores profesionales así como en el texto clásico de las universidades.

1924 - Stela ADLER y Harold CLURMAN fueron a París donde conocieron a Stanislavski, quien se estaba recuperando de una enfermedad. Adler, una de las principales actrices del Group Theatre, confió a Stanislavski que no se encontraba feliz como actriz, y que su Sistema era la causa de su ansiedad. El se ofreció a trabajar con ella y fue la única actriz del Group en trabajar directamente con Stanislavski, en sesiones que duraban a veces entre 4 y 5 horas diarias, durante más de un mes.

"Adler regresó al Group con un esquema del sistema que Stanislavski le había esbozado en un pizarrón (luego publicado en el libro de Robert

LEWIS: "¿Método o locura?") Ella expresó al grupo que habían estado utilizando los ejercicios de manera emocional equivocadamente al sobre-enfatizar las circunstancias personales en preparación (a cargo de Strasberg), y que Stanislavski recomendaba el uso de las circunstancias dadas de la obra y el cómo si mágico de palanca para el personaje. La memoria emocional debe ser utilizada sólo cuando nada más resulta. Hubo una gran discusión en el Group. Strasberg les intimó, en una de las charlas, que no había razón para imitar servilmente a Stanislavski, y que su propia versión del Sistema era preferible por las diferencias entre los actores rusos y norteamericanos.

"Robert Lewis dijo en una reciente entrevista:

El informe de Stella fue un respiro. Llegaba directamente de Stanislavski. Hasta ese momento Strasberg era considerado un discípulo de Stanislavski. Ahora quedaba excomulgado por el Group. Fue el punto crítico, que trajo finalmente el alejamiento de Strasberg del Group.

"Y Sansford MEISNER:

"Más importante que el uso equivocado de la memoria emocional fue el hecho de que entrábamos utilizando circunstancias de nuestras vidas. Lo que Stella nos dijo fue que Stanislavski se ocupaba fundamentalmente de las circunstancias de la obra o del trasfondo de la situación en la obra.

1934. Strasberg fue a Moscú y vio Turandot en el teatro Vajtangov. Vio también el trabajo de Meyerhold. -Ni una palabra sobre Stanislavski-.

1936. El largamente esperado trabajo de Stanislavski Un actor se prepara fue publicado el 12 de noviembre de ese año. El libro ha sido muy atacado porque su traductora, Elizabeth Reynolds Hapgood (no era una profesional del teatro) tachó parte del material.

"Un actor se prepara" produjo una conmoción inmediata y trajo consigo muchos problemas. Se promovió una imagen de Stanislavski como la de un hombre dedicado exclusivamente al estado interno del actor y en ninguna medida a la forma y expresión teatral, sin duda por el fracaso de sus imitadores norteamericanos en lograr algún tipo de teatro altamente estilizado.

1938. Muere Stanislavski en Moscú a los 73 años.

1941. Strasberg, en su artículo de 27 páginas sobre la educación del actor, delinéo en "Produciendo la obra" de John Gassner, su concepto altamente personal sobre la actuación. Citando a Boleslavsky, Ouspenskaya, Rapoport y Stanislavski como sus mentores, se concentró sobre una manera interior de encarar el teatro y excluyendo el teatro exterior.

1945. Clurman, Kazan y Lewis llegaron a ser notables directores. Los demás, o bien formaron sus propias escuelas (Stella Adler, por ejemplo se retiró virtualmente del teatro, para enseñar), o se asociaron a escuelas como lo hizo Meisner. Lo cierto es que la influencia de los antiguos miembros del Teatro de Arte de Moscú fue neutralizada y prevaleció la interpretación de Strasberg (ahora llamado el Método) sobre la de Stanislavski.

1947. *Robert Lewis, Cheryl Crawford y Elia Kazan organizaron el Actor's Studio como campo de adiestramiento para jóvenes profesionales, que pudieran así resolver los problemas del oficio de actor y recibir nuevos estímulos para el descubrimiento de nuevas capacidades creativas.*

1949. "Elaborando un personaje", -que es el que luego constituye el tomo III de las Obras, "El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación"- fue publicado en Nueva York como secuela de "Un actor se prepara". Si esta segunda obra hubiera aparecido tan siquiera cinco años antes, la voz de Stanislavski podría haber cambiado el curso del teatro norteamericano, pero el manuscrito llegó a Hapgood sólo al final de la segunda guerra mundial. *Por primera vez el libro revelaba la devoción de*

Stanislavski por los elementos teatrales de la producción escénica. Algunos capítulos se titulaban: Vistiendo un carácter, Haciendo expresivo el cuerpo, Plasticidad de movimiento, Canto y dicción, Ritmo, etc. Pero al mismo tiempo de esta publicación, actores, directores y maestros estaban comprometidos con un punto de vista que sobrevalora las fuerzas de motivación interiores del carácter (1) y el enfoque del rol mediante la experiencia personal del actor.

(1) *Los editores de MÁSCARAS, en este punto anotan: "El autor de la nota se lamenta en 1949 de la tardanza en la publicación en EE.UU. de esta obra, cosa que produjo malos entendidos. Nosotros aún no la conocemos (año 1966)". Y si esto sucedió y dicen en Argentina, qué se podría agregar desde aquí, Bolivia, decimos nosotros (NH).*

1951. El Actor's Studio se enfrentó con los mismos problemas que acosaron al Group. Lewis abandonó el Studio y Kazan estaba comprometido de lleno en dirigir, lo cual, debido a producciones tales como "Un tranvía llamado deseo (1949) y La Muerte de un Viajante (1949) hizo de él el primer director de Norteamérica. Con menos tiempo para dedicar al Studio, Kazan buscó otros instructores. Lewis recuerda: "Kazan se oponía a Strasberg desde un principio. Cuando tenían que incorporar a algún maestro, probaban a Meisner, Logan -a cualquiera menos a Strasberg-. Pero Gadge lograba que Lee enseñara, comenzando con la historia del teatro. Gadge pensaba que muchas de las técnicas de Lee eran extrañas y siempre se me quejaba".

Strasberg en el New York Times, septiembre 2 de 1956, dice: "Los métodos del Studio derivan del trabajo de Stanislavski y su alumno Vajtangov, con modificaciones basadas en la labor del Group y otros trabajos... Los ejemplos más sencillos de las ideas de Stanislavski son actores tales como Gary Cooper, John Wayne y Spencer Tracy [i!] Ellos no tratan de actuar sino de ser ellos mismos de responder o reaccionar. Rehusan decir o hacer nada que sientan que no está de acuerdo con sus propias personalidades [ii??].

"Era obvio que Strasberg había vuelto a los métodos y técnicas que usó en Group con fanática devoción. Era, en efecto, un profeta de las auténticas emociones. No había ninguna señal de Vajtangov teatral, sólo una búsqueda intensa y personal del alma.

1952. Robert Lewis dijo: "El asunto Adler (Stella) demostró que Strasberg estaba equivocado y ahora que el Actor's Studio le ha devuelto sus poderes, ha encontrado toda una generación y está haciendo lo mismo, cometiendo nuevamente los mismos errores".

Pero a pesar de las críticas, Strasberg había hallado una llave, podía hacer surgir ciertas cualidades a la superficie.

1954. Aparece el libro "Stanislavski dirige", de V. O. TOPORKOV, que era suficientemente explícito como para no dejar dudas respecto al abismo que separaba el Método de Acciones Físicas, última etapa del Sistema de Stanislavski, del Método que usaba Strasberg. El libro enfocó claramente las diferencias entre el último Stanislavski y el "Método".

En la próxima CH. D. N° 2 - MAF II, proseguiremos con la transcripción de este trabajo de "Máscaras" N° 3/4.

"Complementos" NH.

METODO ACCIONES FISICAS II Charla debate N° 2 - MAF II

Tema: *En el texto del trabajo mencionado, "El Desconocido Stanislavski", se menciona el peligroso camino hacia la psiquiatría a que ha conducido la utilización tenaz por Strasberg del primer período de Stanislavski, desconociendo el último.*

Luego de la nota cronológica crítica de Paul GRAY, que nos presentó "Máscaras", en la CH. D. anterior, corresponde en esta CH.D. N° 2 - MAF II, proseguir con la transcripción de párrafos de la serie de artículos que dedica "Máscaras" a Stanislavski. Hoy oiremos primeramente a Joshua LOGAN, con respecto al libro de V. O. TOPORKOV, "Stanislavski dirige".

Joshua LOGAN hizo la crítica del libro en el New York Times.

"Este es un libro fascinante e importante. Las palabras de Stanislavski han sido vívidamente registradas por un alumno que abarca a la vez el teatro y la taquigrafía, una rara combinación. (...) Este libro refleja su tremendo énfasis sobre el aspecto y la acción física, el control vocal, la dicción, la audibilidad y aquellos otros elementos a los que los alumnos corrientes de Stanislavski no dan importancia".

La publicación del libro originó, una vez más, interrogantes que databan del regreso de Stella ADLER de París en 1924, ¿quién estaba enseñando la cosa verdadera?.

Strasberg dijo: "Stanislavski asentaba las circunstancias de una escena y dejaba que los actores lo llevaran a ella (...) Dudo que Kazan tenga tiempo, durante el corto período de ensayos, característico de Broadway, de usar muchas improvisaciones. Pone a actores de los que supone que tienen algo en las profundidades de sus seres, lo que si pudiera surgir sería esencial al rol. Para tener éxito, entonces, tendría que encontrar alguna forma de hacer surgir ese algo a la superficie".

¿Cómo hace uno para que ese algo ascienda a la superficie?
Strasberg, en un artículo en el Sunday Evening Post, dice:

"Un actor sabe que su cuerpo y su personalidad son sus instrumentos de expresión. Cuanto más se conozca, tanto más podrá hacer uso de sí. Por lo tanto, en la medida en que psicoanalizarse permite al actor conocer más aspectos de su persona, eso lo ayuda a ser un actor superior".

El artículo del Post reveló también que muchos miembros del Studio habían sido tratados psicoanalíticamente, paralelamente con su labor en el estudio. Marlon Brando, por ejemplo, había estado en análisis durante siete años... Strasberg nunca se había analizado.

"La lógica consecuencia de un drama que encontraba su tema obligado en las luchas internas del individuo -tan bien presionadas, cuando no ocasionadas por las formas de vida que acarrearba el sistema de coexistencia social- encontraba su apoyo en los actores intérpretes adiestrados en un Método que "hurgaba", hasta sistemáticamente las interioridades del individuo, y que por tanto buscaba la alianza con el psicoanálisis cuando no la psiquiatría.

Estamos a años luz del teatro dionisiaco, del teatro de la alegría, del teatro juego..."

Pero terminemos con los últimos fragmentos que tomamos del importante artículo de Paul GRAY:

"Geraldine PAGE me había descrito cómo ella y su psicoanalista devanaron varios aspectos de su papel de Alma para la producción "Verano y Humo" de Williams. Anne Bancroft describió también, en un artículo recientemente publicado, la ayuda que recibió de Lee Strasberg así como de su psicoanalista.

Strasberg dijo: "El hecho de que muchos actores están buscando ayuda psicológica es una tendencia corriente. Yo, particularmente, nunca recomiendo ayuda psiquiátrica. Pero algunos actores no pueden conseguir que sus ideas o sentimientos les respondan en el escenario como debieran. Algo se los impide y frecuentemente la psiquiatría los ayuda. Es necesaria una reevaluación de sí mismos.

"La doctora Eva KLEIN es una psiquiatra que ha tratado a muchos actores y directores.

KLEIN: Porcentaje de actores -del Actor's Studio, se entiende- han estado buscando ayuda, no todos tienen los medios para afrontar los gastos. Este tipo de asistencia sería valiosa para liberar inhibiciones.

GRAY: ¿Son más armoniosos los reflejos de los actores como consecuencia directa del análisis?

KLEIN: Muchos artistas resuelven sus problemas y tienen mayor éxito cuando son menos suspicaces, odiosos y agresivos. El análisis es un tipo de cirugía sin bisturíes".

Prosigue Paul GRAY:

"Hablé con varios jóvenes en el Actor's Studio.

Hombre 1º: Durante el adiestramiento inicial, Strasberg trabaja sobre el instrumento actor. No hay trabajo de carácter.

Mujer 1ª: Una gran mayoría de actores que utilizan el Método han tenido o buscado ayuda psiquiátrica.

Mujer 2ª: Strasberg sondea frecuentemente el interior psicológico de sus alumnos.

Hombre 2º: Si el actor no funciona bien en su vida personal, Strasberg recomienda psicoanálisis para ser adaptado simultáneamente con su entrenamiento en clase en el Studio.

Mujer 1ª: A fin de relacionarse con su maestro, lo cual es necesario si uno ha de dominar lo que él está enseñando, debe hacerse un dios o un analista de él.

Mujer 2ª: Para estudiar con Strasberg uno debe ser un devoto suyo, fiel a su imagen. Esto es cierto de otros maestros también.

Mujer 1ª: La intimidad de conocimiento entre el instructor y el alumno es grande. Chicas jóvenes están atraídas eróticamente hacia sus maestros y los alumnos masculinos lo resisten.

Hombre 1º: "No se discute con Lee, generalmente se lo escucha"

"El trabajo del Método que usa el Actor's Studio estaba también, en opinión de algunos que habían trabajado en el Teatro de Arte de Moscú, lejos de lo que Stanislavski había propuesto o permitido.

SOLOVIOVA: Stanislavski nunca mezcló alucinación con visualización.

Mme. BULGAKOV: Todos los actores del Teatro de Arte de Moscú experimentaron una gran libertad personal. Cuando terminaban de actuar estaban cansados, pero era un cansancio feliz. Stanislavski buscaba una liberación de la tensión. Hasta que la tensión no se había aflojado, se consideraba que una parte no estaba lista para ser representada.

"Si estuviera vivo hoy estaría muy perturbado y denunciaría la enfermedad en la interpretación americana de lo que él preconizó".

1957. *"En 1958 Robert Lewis, publicó sus conferencias tituladas "Método o locura", donde insinuaba que la locura entró cuando ciertos aspectos de las teorías de Stanislavski se convirtieron en fetiches. Lewis puso como ejemplo el énfasis exagerado en forzar la emoción y criticó severamente la desatención inconsciente de los medios teatrales mediante los cuales se podría expresar la emoción".*

MASCARAS reproduce ahora una nota de VSEVOLOD MEYERHOLD, titulada "El estudio 225" que tiene que ver con el Método de las Acciones Físicas. Este relato fue anotado por A. C. GLADKOV de unos comentarios hechos por Meyerhold durante un ensayo de Boris Godounov, el 28 de septiembre de 1936.

"¡Cómo odiaba a Stanislavski cuando me tocó el papel de Tusenbach! Tusenbach entra, se acerca al piano, se sienta delante de él y empieza a hablar. Pero en los ensayos, en cuanto yo empezaba, Stanislavski protestaba. Me enfurecía. Sólo más tarde, cuando yo mismo fuí director comprendí cuanta razón tenía. No se debe dar la impresión que el personaje está leyendo, recitando su texto. Las palabras del actor deben sonar simplemente dichas. Después de todo, las palabras son el medio que empleamos para transmitir lo que piensa el personaje.

"Era exactamente lo que yo no hacía; Stanislavski me detuvo unas diez veces hasta que subió al escenario, arrojó un papelito en mi dirección y dijo: "Diríjase hacia el piano, diga las primeras palabras; luego nota el papel, lo recoge, avanza hacia el piano, se sienta, desdobra el papel y prosigue con su texto". Fue una gran ayuda y logré hacer lo que se esperaba de mi.

"Me sentía tonto diciendo: "Cuando estaba en la academia militar". Pero cuando empezaba a decir mi texto y luego levantaba el papel, era una verdadera acción, y ya que vivimos por la experiencia, el ademán de recoger ese papelito se convirtió en reflejo condicionado que dio una entonación vívida a mis palabras (debería decirselo a Pavlov)

"Hubo otro incidente. No me quedaba ni un ápice de vitalidad y yo forzaba el texto. Sin resultado. De repente Stanislavski me dió una botella y un sacacorchos diciendo: "Diga su texto y mientras lo hace destape la botella". El esfuerzo de destapar esa botella multiplicó la infinitísima gota de energía en mi organismo y me puso en el estado apropiado para hacer la escena. En aquel momento odiaba a Stanislavski, a la botella, a mí mismo y al resto del mundo. Sin embargo, enfrentado con ese obstáculo mis palabras sonaban auténticas.

"Aquellos que conocieron a Stanislavski en sus últimos años, no tienen idea qué actor era. No estábamos de acuerdo, pero siempre tuve un profundo respeto y afecto por él. Era un actor notable con una técnica impresionante a pesar de que era demasiado grande, con una voz velada. Pero uno olvidaba todo eso, en cuanto Stanislavski aparecía en escena. Después de trabajar o ensayar con él, no podía dormir en toda la noche. Para llegar a algo hay que empezar por aprender a conmoverse, a maravillarse.

"Dicen que entre los teatros de Moscú el mío está en el polo opuesto al del Teatro de Arte de Moscú. No tengo inconveniente en ser un polo. Pero si observo, no encuentro ningún teatro tan antitético y ajeno al mío como el Kámerny, el de Alejandro TAIROV, que fue el primer exponente del realismo socialista.

"En una época el Teatro de Arte de Moscú tuvo cuatro estudios. Si dejara vagar mi imaginación diría que mi teatro es también uno de esos estudios. No el quinto, por supuesto, pero, con la distancia que nos separa, digamos el 225º. Pues yo también fuí alumno de Stanislavski y me gradué de su alma mater. Puedo encontrar puentes entre mi teatro y el TAM, pero entre el mío y el Kamerny, hay uno solo: un abismo".

"Acción Física. Estas palabras encierran la llave maestra de las ideas de Stanislavski sobre la actuación, especialmente a partir del segundo período de su labor investigadora de las técnicas creativas".

Estas palabras son de significado tan obvio que, paradójicamente su interpretación se ha hecho confusa y contradictoria. La razón debe buscarse en nuestro fraccionado conocimiento de la obra teórica de Stanislavski, en especial en su nuevo Método de la Acción Física y en nuestra prácticamente nula observación de realizaciones vivas según sus ideas.

Las notas que siguen, testimonios autorizados, pretenden ilustrar sobre los significados elementales de dichos términos y estimular a un movimiento de estudio, discusión y claro está, de experimentación de dicho método. Las bibliografías señaladas en los artículos siguientes nos señalan que **en lengua española sigue desconociéndose a Stanislavski en sí íntegramente.**

La labor del actor sobre el papel.

Nina GOURFINKEL

"El sistema (ese nombre que tanto irritaba a su autor) es un conjunto de métodos cuya única ambición consiste en poner al actor en el buen camino, incitándolo al estudio del doble instrumento del que dispone: su cuerpo y su alma, y técnicas psicofísicas del arte dramático que surgen de ellas. Stanislavski repite sin cesar que ninguna técnica, por más perfecta que sea, puede dar talento.

"La labor del Actor sobre sí mismo" (conocido por "Un actor se prepara") fue el único que el autor preparó para su publicación, en la primera parte, consagrado a los principios de Revivir, basados en el mecanismo psíquico del actor.

"La segunda parte de ese libro, que trata de la Encarnación, estudia el mecanismo físico del actor y sus técnicas exteriores. Hasta su reciente publicación en las Obras Completas Tomo IIIº, La Encarnación era conocida sólo parcialmente.

"La verdadera revelación es el tomo IV, permite apreciar en su conjunto la tercera parte del tratado, a pesar de que no se trata de un libro, sino, como lo indica el subtítulo, de materiales para un libro: La labor de un Actor sobre su papel.

"Los tres estudios importantes que forman el fondo de este tomo, revelan las distintas etapas del pensamiento del maestro que explica a sus alumnos los roles de: La desgracia de ser inteligente, de Griboiédov (1916 - 1920); de Otelo (alrededor de 1930); de El Inspector, (1936 - 37). De esta manera seguimos al maestro y a su grupo de alumnos a través de investigaciones, tanteos y contradicciones, en la elaboración de su último Método, sin duda el más fecundo: el de la Acciones Físicas.

"Es infinitamente instructivo y emocionante ver con qué coraje, humildad y probidad ética intelectual Stanislavski revisa sus enseñanzas anteriores, para proclamar lo que le parece ser por fin, la verdad de su arte. Este hombre que ha adquirido fama mundial como director de teatro, abdica en favor de aquel que, a fin de cuentas, le aparece como el alma de la escena, el actor.

"El autor de tantos trucos ingeniosos se interesa sólo en la acción directa, efectiva y simple del actor-mimo. Desde la complejidad del realismo psicológico del que ha sido creador, remonta a las fuentes eternas del arte teatral por excelencia: la commedia dell' arte".

Nuestra próxima CH. D. Nº 3 - MAF II, continuará con las opiniones de Nina GOURFINKEL, siempre dentro de la publicación de "Máscaras" 3/4.

"Complementos" NH.

METODO ACCIONES FISICAS II Charla debate N° 3 - MAF II

Tema: *Es ahora la opinión de Nina Gourfinkel sobre ese segundo período de Stanislavski en cuanto al trabajo interior que debe desarrollar: "El Método de las Acciones Físicas invierte el enfoque del actor en cuanto a su papel".*

La CH. D. N° 3 - MAF II, que ahora iniciamos, prosigue con la reproducción de párrafos correspondientes al trabajo de Nina GOURFINKEL, incluido en el número especial de "Máscaras" 3/4, dedicado a "El Desconocido STANISLAVSKI"

"El método de las Acciones Físicas invierte el enfoque del actor en cuanto a su papel. Anteriormente Stanislavski empezaba el trabajo de una obra por medio de un largo estudio de la misma alrededor de la mesa. El director se convertía en historiador, arqueólogo, en profesor de literatura y llenaba la cabeza del actor con un mundo de informaciones"-(dejándole vacío el corazón, decía Stanislavski)-.

"En consecuencia, éste abordaba su rol lleno de ideas preconcebidas; o bien aceptaba la imagen que le imponía el director. En cada caso caía en la trampa que acecha al actor: aspirar a representar a su personaje de entrada. El Método de Acciones Físicas debe evitarle esa trampa.

"Stanislavski no tiene nada de un teórico puro. Todas sus enseñanzas surgen de la práctica y llevan a ella. Desde 1910 decía: Necesito una teoría reforzada por un método práctico, bien verificado por la experiencia... La teoría pura, sin aplicación no me interesa.

IIº: Jlestakov vuelve a su cuarto de hostería. Haga esa escena

"Pasemos junto con el maestro, a un ejemplo concreto.

"Empieza la lección. Sin introducción alguna el maestro se dirige a los alumnos(1)

"Todos ustedes conocen bien El inspector de Gogol. No recuerdan los detalles, pero saben de qué se trata. Tenemos la primera escena del acto

**-¿Cómo?- exclama el alumno.
No sé lo que debo hacer...**

-Algo debe saber. Actúe, es decir, ejecute ciertas acciones físicas, aunque insignificantes, pero sólo aquellas que puede hacer sinceramente y en su propio nombre. Las indicaciones del autor: Entra Jlestakov".

(1) *Todo lo relacionado a esta lección lo vemos en nuestra transcripción de los fragmentos del capítulo correspondiente del Tomo IV.*

"Usted sabe como se entra en una habitación, ¿no es así? luego Jlestakov reta a su mucamo Osip que ha vuelto a tirarse en su cama. ¿Sabe cómo se reta? Luego Jlestakov quiere que Osip trate de obtener comida del dueño de la hostería. Usted sabe cómo hay que hacer para convencer a alguien de que realice algo desagradable ¿no?. Y bien, interprete sólo lo que está a su alcance, en lo que usted cree: entre en el cuarto, reta a Osip, hágale este pedido difícil, empleando palabras improvisadas que le parezcan apropiadas.

"Para empezar, aténgase a esta línea de expresión exterior, y presente los episodios sucesivos por medio de acciones físicas simples. No trate de profundizar su rol, evite las complicaciones. Límitese a buscar la lógica y el sentido de continuidad en el estrecho margen físico, el único que le es accesible por el momento.

"Por que la ley del actor dice: sea cual fuere el papel que represente,

"El alumno ensaya diversas entradas correspondientes a ese estado de ánimo.

"Sea cual fuese su actitud, el actor actúa para sí mismo, en lugar de hacer lo que le sugiere el director, el crítico, el ejemplo de otro actor, aún el autor. En esta primera etapa ni siquiera ha leído la obra, no conoce más que su desarrollo general. Se trata de su verdad personal, es ella la que determina la veracidad de sus gestos.

"En resumen, Stanislavski exige que el actor emplee la iniciativa, la imaginación y todas las técnicas de la improvisación.

"Para que las acciones físicas se vuelvan lo más expresivas posible, el maestro quita la palabra al alumno y le invita a substituir las réplicas hasta entonces improvisadas por el ta-ta-ta (Un juego de exigencia expresiva en que las acciones son expresadas por sonidos desprovistos de contenido conceptual)

"Hasta tanto las palabras no hayan penetrado en el alma del actor, mientras el actor-hombre no las haya hecho suyas, saldrán de su boca de una manera mecánica, extrañas a él. Esa es la razón por la cual no permitimos que nuestros alumnos pronuncien el texto de sus roles mientras no hayan fijado claramente el sub-texto, pero les proponemos expresarse por medio de ta-ta-ta, es decir sirviéndose sólo de las entonaciones naturales.

"He empezado por las acciones físicas más simples, ni originales ni interesantes. Pero, repetidas en una sucesión rigurosamente lógica, promueven las necesidades interiores. El actor empieza a creer en lo que hace; para él es la única manera de lograr que los otros, también lo crean. La interacción de lo físico y de lo psíquico es un efecto milagroso de la naturaleza; se produce espontáneamente, fuera de nuestra voluntad, pero es posible poner el mecanismo en marcha. Ensayando continuamente las líneas físicas y psíquicas se llega a hacerlas coincidir en una unidad psico-física. El actor puede decir ahora: soy yo.

"Ha llegado el momento en que el actor debe tomar el texto. Lo estudia desde el punto de vista de sus acciones físicas y hace una lista de éstas.

"La novedad de mi procedimiento, decía Stanislavski, consiste en que ayuda al artista, al hombre que crea por medio del exterior, de sus acciones físicas, a obtener su interior, de su alma su propio material vivo, análogo al del papel.

"El artista ya no es el otro, es él mismo, actúa en primera y no en tercera persona. Sólo el marco de la acción ha sido tomado del autor, pero dentro de ese marco el actor obra en creador.

"Es importante que ese resultado se obtenga no en frío, por el razonamiento, el análisis, el estudio, sino espontáneamente, con naturalidad, ya que, subraya Stanislavski, en el lenguaje del actor "conocer" es igual a "sentir".

"La otra ventaja importante –insiste Stanislavski– reside en el hecho que las tareas físicas son accesibles.

"No se puede interpretar la psicología directamente. La vida del espíritu no da más que datos fugaces, caprichosos que uno no puede fijar como los rieles de un ferrocarril.

"La vida del cuerpo, por lo contrario, se exterioriza por medio de un aparato físico relativamente primitivo, manejable; es sólido y puede hacer el papel de riel que guía al actor a través de las sinceridades psíquicas de la obra.

"Una acción física presupone un deseo, una aspiración, un impulso, justificados por el sentimiento.

"¿No han notado ustedes, acaso, que nos es más difícil definir lo que habríamos sentido en ciertas circunstancias que lo que habríamos hecho en las mismas?. **El actor abordará más fácilmente a su personaje yendo primero del exterior al interior. Las acciones físicas le permiten también establecer con más facilidad el contacto con sus compañeros de escena.**

"Anteriormente preparábamos todo: el ambiente, el decorado, la puesta en escena, y decíamos al actor: Tiene que actuar así. Seguimos haciendo todo eso para el actor, pero luego de haber establecido aquello a que él mismo aspira.

"Hay personas que no comprenden la importancia del cuerpo. Ríen cuando se les explica que una serie de acciones físicas simples y reales pueden dar impulso a la vida espiritual. No se trata ni de realismo ni de naturalismo, sino de la verdad humana orgánica, la única capaz de operar desde la escena sobre la sala.

"Las acciones físicas, tan simples en apariencia, liberan la naturaleza, que es el más genial de los artistas. La naturaleza del actor es nuestro mayor tesoro; todos los procedimientos que propongo no tienden más que a excitarla, a obligarla a hacer surgir su poder creador. Partiendo de la vida del cuerpo, podemos alcanzar la cima de nuestras posibilidades artísticas".

EL METODO DE LA ACCIONES FISICAS. *Una entrevista a Sonia MOORE.*
(autora del libro "El método de Stanislavski").

¿Supone el Método de Acciones Físicas que no existe una brecha entre los procesos psicológicos y los fisiológicos?

"Sí, Stanislavski descubrió que el comportamiento humano es un proceso psíquico, y la ciencia ha confirmado, desde entonces, que líneas de nervios conectan sin interrupción, por medio de miles de hilos, lo físico y lo psíquico en el ser humano. Toda experiencia interior se expresa a través de una acción física.

¿Cuál es la relación entre el Método de las Acciones Físicas y la obra de fisiólogos y psicólogos rusos, especialmente Pavlov y Sechénov?

"La enseñanza de Pavlov referente a los reflejos condicionado cobró importancia en el mismo período que lo hicieron las enseñanzas de Stanislavski. Este buscaba los medios conscientes de controlar los mecanismos internos responsables de nuestras reacciones emocionales. Pavlov y Sechénov confirmaron la exactitud de la tesis de Stanislavski de que toda la compleja vida interior de humores, deseos, reacciones y sentimientos se expresa a través de una simple acción física. La ciencia confirmó también otra de sus tesis: las emociones no pueden ser promovidas directamente.

"Ya que en el ser humano lo fisiológico y lo psicológico están unidos indivisiblemente, la ejecución veraz de la acción física implica emociones auténticas en el actor. La acción física es la carnada para una emoción. Es importante comprender que la palabra nacida del actor en el proceso de la acción forma parte de la acción. Todas las búsquedas de Stanislavski se dirigieron hacia el descubrimiento del control de los momentos de inspiración, desarrollando condiciones favorables para tal control.

Al desarrollar la teoría de las acciones físicas, ¿qué ocurre con las demás técnicas de Stanislavski?

"Todos los otros elementos de la técnica de Stanislavski siguen en uso, pero, a pesar de que cuando experimentaba con ellas, cada una era importante por sí misma, como una llave para liberar las emociones del actor, ahora, estos elementos están agrupados alrededor de las acciones físicas para ayudar a su ejecución veraz.

¿Cómo debe emplearse el método de las acciones físicas durante la preparación y durante los ensayos?

"Los estudiantes deben aprender la percepción del proceso psicofísico de una acción. Cualquier ejercicio tiene valor si los estudiantes

comprenden su propósito: percibir, volverse conscientes de las leyes de la naturaleza a través de las cuales funcionamos. Deben aprender a realizar la acción psicofísica. Al ensayar el actor saber que la acción es su medio de elaborar un personaje, tiene que ser capaz de elegir las acciones físicas que expresan al personaje e implican su vida interior. La selección de acciones es el proceso artístico; sólo una acción que expresa al personaje es artística. Cuando un actor llega a dominar la selección de acciones y es capaz de hacer que ese proceso creativo sea comprensible para el público, entonces se convierte en un actor, dijo Stanislavski.

¿Cuál fue el objetivo de la obra de Stanislavski?

"-Encontrar el control del fenómeno de la inspiración cuando un actor está en el estado natural, espontáneo, como en el que estamos nosotros en la vida. STANISLAVSKI creía que en ese estado el actor tenía sus mayores posibilidades de influir sobre el espectador y provocar sus emociones".

Por la clarificación que lo transcribo hasta el momento, consigue, respecto de "El desconocido Stanislavski", reafirmando, creemos conviene reproducir fragmentos del libro de C.S. STANISLAVSKI, "**Manual del Actor**", publicado por Editorial Diana, Mexico, 1967:

"El objetivo fundamental de nuestro arte es la creación de la vida de un espíritu humano y su expresión en forma artística. Por eso empezamos por pensar en el lado interior de su papel y en cómo crear su vida espiritual, por medio de los procesos vivientes de vivir una parte... Es únicamente cuando un actor siente que su vida interna y externa en el escenario está fluyendo en forma natural y normal... Cuando las fuentes más profundas de su subconsciente se abren suavemente y de ellas surgen los sentimientos... El proceso creativo de vivir y experimentar un papel es orgánico y está fundamentado en las leyes físicas y espirituales que gobiernan la naturaleza del hombre. Del libro "Un actor se prepara", que fue editado por primera vez en Rusia el año 1938, dos años después que en Estados Unidos.

El siguiente párrafo pertenece a Stanislavski, producido el año 1932, Pág. 199, del tomo IVº de las Obras Completas:

"Continuando las búsquedas de un enfoque más directo, natural e intuitivo de la obra y del personaje, tropezamos con un modo nuevo, esta vez inesperado e insólito, que someto a vuestra atención. Se basa en una estrecha vinculación de lo interior con lo exterior, lo que determina una percepción del papel a través de la creación de la vida física de nuestro cuerpo humano.

Nuestra próxima Ch. D. Nº 4 - MAF II, contendrá la transcripción de fragmentos del trabajo de Leslie René COGER, acerca de Stanislavski.

HOMENAJE de NH a nuestro hermano. PEDRO ASQUINI, su vida y su obra...

No costó nada ponernos de acuerdo, ante la infausta noticia –recibida con tantísimo atraso– de la partida del siempre de pie y luchando, hombre íntegro del teatro, PEDRO ASQUINI, en decidir la edición del número 17 de TEATRO, para rendirle homenaje a ese ser individual y social, desde hace tantos años integrante de nuestro Conjunto, el actor, director, profesor, dramaturgo, traductor, organizador empecinado y participante de innumerables grupos teatrales, uno de ellos, el paradigma Nuevo Teatro...

Y sobre todo, PEDRO, el compañero fraternal de los seres humanos que como él lucharon y luchan con dignidad por la Libertad, el Amor y la Justicia...

Este homenaje comprende:

- a) *La publicación de una Reseña fragmentaria del último libro de Pedro: "El teatro, iqué pasión", que creemos resultará valiosa en nuestro país para los nuevos teatristas, porque nos deja entrever con sus relatos, el contenido de verdaderas lecciones reveladoras de los tremendos esfuerzos que el ser humano puede brindar a la tarea de creación, representación y renovación del gran movimiento teatral, al que NH integra: el de los Teatros Independientes.*
- c) *La Reseña de algunos comentarios de la prensa argentina con la noticia de la desaparición de Pedro Asquini.*
- d) *Una mención de algunos párrafos y frases de la correspondencia de Pedro con NH, que denota el nivel de solidaridad y ternura fraterna que alentó la relación afectiva.*
- e) *Publicamos las expresivas líneas de Héctor Alterio, que se solidariza fraternalmente con nuestra solicitud, el homenaje de Nuevos Horizontes al amigo, maestro y compañero, Pedro Asquini.*
- f) *Publicamos íntegro el capítulo "Bolivia", del último libro de Pedro, que amplía lo que al respecto ya dijo en el anterior: "El teatro que hicimos".*

Hemos ex profeso, destacado por ausencia, el párrafo b) que originalmente en nuestra decisión decía: "Publicación íntegra de la obra traducida y adaptada por Pedro Asquini, "Corrupción en la corte", del autor húngaro Peter Müller, y que el año 1979, Nuevos Horizontes la puso en escena en el teatro Municipal, en La Paz, gracias al trabajo íntegro de alto nivel artístico, de nuestro Pedro Asquini, que nos donó un año de su generoso actuar en bien de la familia escénica boliviana".

Explicamos ahora, el por qué no figura el dicho párrafo b) como actual. Para concretarlo, es decir publicar "Corrupción en la corte", cuyo título original húngaro es "Puerca verdad", se destacó a Nuevos Aires gente de NH que, gracias a la ayuda de los grandes amigos de Pedro, como Onofre Lovero, se consiguió del Instituto Nacional de Teatro el citado libro "El teatro, ¡qué pasión!", y la orientaron para conseguir el libreto de "Corrupción...": dirigirse a Argentores, donde se habló con el presidente de la institución, Tito Cossa, que aconsejó se averiguara en la Biblioteca de Argentores, donde luego de varias gestiones, se llegó a encontrar la ficha de inscripción de la obra traducida y adaptada por Pedro, que dice:

**"Puerca verdad" (Szemenszdelt igazsag") para teatro.
Autor Peter Müller (traducción Pedro Asquini)
Reserva inscripción o renovación: 24-5-1978.
Constancia artículo 10°. Reglamento de Títulos.
TI - 5% Peter Müller - 5% Pedro Asquini. - 5%
Liliana Paz (música)".**

...Pero el libreto no apareció... No obstante la repetición de las gestiones...

Gracias a la voluntad solidaria de David Lang, que siempre acompañó a Pedro en toda circunstancia, surgió la posibilidad de que se podría intentar conseguirlo vía Registro de la Propiedad Intelectual... pero, como el mismo David informó: allí tampoco se pudo ubicar el dicho requerido libreto...

Se ha acudido acá en Bolivia, a cuanta posibilidad haya de que los actores que en La Paz participaron en la puesta en escena en la ocasión señalada, pudieran disponer de las respectivas partes para recomponer la obra, pero hasta ahora no se ha logrado resultados positivos.

Igual intento se hace en Buenos Aires... y tampoco...

En fin, es nuestro afán conseguir la obra que dio motivo a que él lograra, como dice en su último libro: "Fue a su parecer, (el de P.A.), el mejor espectáculo de toda su extensa carrera"... y que para nosotros con la puesta hecha en La Paz, motivó una vertiente de contenidos emocionales que ligó cariñosamente a buena y valiosa gente del teatro a nuestro NH.

Estamos pues en la intención abierta de que para el número 18 de TEATRO, que debemos publicar durante el año 2006, cuando se cumple el SESENTA aniversario de la fundación en Tupiza del Conjunto Teatral Nuevos Horizontes, podamos conseguir y editar "Corrupción en la corte"...

RESUMEN de la RESEÑA FRAGMENTARIA
de varios aspectos del libro

"el teatro, ¡qué pasión!"

de Pedro ASQUINI

editado el año 2003, por el
Instituto Nacional de Teatro
(Buenos Aires) y la Universidad
Nacional del Litoral

En "Palabras previas" nos dice P.A. (así es como se refiere a él, Pedro Asquini), y a nosotros, la gente de teatro de nuestro país, nos interesa así sea, que...:

"Este libro quiere ser un testimonio real y exacto de lo que fue el Movimiento de teatros independientes argentinos, por considerarlo un hecho social "histórico" en la cultura de nuestro país... Entendemos que en este concepto está comprendido el profundo cambio que ese movimiento operó en el teatro argentino con la introducción de nuevas normas técnicas, éticas, prácticas y hasta administrativas... "

Nuestro interés dimana del hecho que Nuevos Horizontes prosiguió en Bolivia esos impulsos renovadores concretados en la concepción de cómo encaramos desde la fundación la actividad teatral en nuestro país, tanto hacia la relación fraterna y solidaria de los integrantes como hacia la satisfacción de los públicos que nos tocó alcanzar.

"Debemos destacar que fue una expresión de la juventud que comenzó su camino con la ayuda de maestros de la época: Leónidas Barletta, Álvaro Yunque, Ricardo Passano, Elías Castelnuovo, Enrique Agilda, Roberto Arlt, Pedro Zanetta, Sara Bianchi, Rodolfo González Pacheco, Mané Bernardo... y siempre con la mente puesta en el teatro del supremo maestro: Florencio Sánchez.

"Y una posterior generación compuesta por Onofre Lovero, Alejandra Boero, Eugenio Filippelli, Saulo Benavente, Oscar Ferrigno, Héctor Alterio, Rubén Pesce, Roberto Peña Castro y el que esto escribe... llevando el teatro a niveles de calidad artística avanzada... hacia una cultura popular... objetivo del Movimiento (de los teatros independientes)".

Como corresponde, P.A. relata las
Indispensables referencias al autor

que antecedemos con los fundamentales datos:

**Pedro Asquini nació en 1915,
y falleció el 18 de septiembre de 2003**

"P.A. tiene recuerdos de la vida, a partir de 1918, cuando terminó la primera guerra europea... El presidente de Argentina era Yrigoyen... P.A. recuerda claramente las puteadas contra Oyanarte, ministro del interior que había permitido la intervención del ejército en el conflicto con los anarquistas en la Patagonia y, con ello, la muerte de los sindicalistas que aun hoy no se sabe cuantos fueron..."

"En 1928 sube Yrigoyen de nuevo... la gente no olvidó lo de la Patagonia, pero se la perdonaron... El 6 de septiembre del 30, Uriburu el bigotudo de mierda, de un cuartelazo derriba la democracia..."

"Poco después sobreviene el asesinato de Sacco y Vanzetti por EEUU en la silla eléctrica. ¡Qué infamia! ¿Son hombres los que cometen tal crimen? P.A. está en todas las manifestaciones pidiendo el indulto. Antes iba a las manifestaciones del 1º de Mayo de los socialistas, desde ahora irá con los anarquistas, a manifestar con el puño levantado.

"Ya desde el año 1926, cuando "los pueblos democráticos de todo el mundo habían sufrido como propia la tragedia del pueblo español, P.A. participa de la recolección de dinero, ropa, víveres y armas para la lucha por la democracia".

*"Por tratar de impedir el estreno de **La Línea Sigfrido** (film pro nazi) en un cine de la calle Lavalle, en una operación dispuesta por Acción Argentina, reunión de las juventudes democráticas, P.A. conoce por primera vez los honores de los calabozos, y de una foto en el diario **La Razón** con dos policías tirándolo arriba de un camión celular.*

"Días después, año 1940, respondió a un pedido en un diario donde el teatro La Máscara solicitaba gente para todo trabajo, ingresa al elenco dirigido por Ricardo Passano.

"En el momento de su ingreso al teatro La Máscara, P.A. amaba indiscriminadamente el teatro... bastaron unas pocas conversaciones con los compañeros de La Máscara (la mayoría eran obreros) para comprender que una cosa es el teatro de sólo entretenimiento, la risa o la emoción, y otra, muy distinta, el teatro que presenta problemas de la realidad, conflictos que tenían que ver con la vida... hay obras "adictas" al sistema para que todo siga como está, otras que quieren mejorar este mismo sistema y otras que quieren cambiarlo"... A P.A. nunca se le había ocurrido relacionar el golpe de Uriburu, o el asesinato de Saco y Vanzetti, o la guerra civil española o el nazi-facismo con el teatro. Pero con la ayuda de Yunque aprendió profundamente esas verdades: "El arte tiene un papel fundamental en el desarrollo de las sociedades, y el teatro más que las demás artes, porque tiene una magia atractiva, divierte, emociona y critica, reclama cambios".

En 1950, con ese bagaje, y los diez años más de una experiencia en La Máscara, P.A. funda, con Alejandra Boero, el Nuevo Teatro".

Los ancestros de P.A.

"Él cree que sus ancestros contribuyeron en alguna manera, a su carácter... Sabe que su abuelo tuvo que huir de Italia porque los imperialistas austrohúngaros descubrieron un motín que se preparaba para liberar la zona de las provincias de Trento, Trieste y Venecia. Descubierta el intento Pedro Asquini, que se llamaba igual que su nieto, emigró al sur de Brasil, de allí pasó a defender al pueblo Paraguayo en la lucha *contra la Triple Alianza...* En estas circunstancias Pedro Asquini se casó con Bonifacia Mongeloz, hija del cacique y, en busca de una ansiada paz, emigró a Buenos Aires, donde tuvieron seis hijos, entre ellos Arturo, padre de P.A.

"Largas caminatas futboleras, pero P.A. prefería las charlas sobre la situación política del país... el teatro.

"Los estudios, ahí andaban, más o menos, pero P.A. sabe bien que fue siempre un alumno mediocre porque no le gustaba estudiar, prefería leer: Arsenio Lupin, Sherlock Holmes... Siempre al teatro, al Boedo "todos los días había vermouth y noche" o al Variedades...

"En 1934 terminó la secundaria y al año siguiente ingresó a Ciencias Económicas. Una falla administrativa en la Facultad lo puso a la cabeza de un pequeño movimiento de protesta de los estudiantes. Eso bastó para introducirlo casi violentamente en la política universitaria, que fuera candidato del primer año para integrar el primer centro y, además que ganara la elección. La experiencia resultó tan rica como dolorosa. P.A. conoció allí a la juventud de la aristocracia y oligarquía argentina... Ese día decidió dejar la facultad...

"P.A. pasaba por una situación dolorosa, no encontraba trabajo, todos pedían experiencia y buena letra, muy buena letra. El padre le pidió ayuda, entonces P.A. a los 19 años hizo lo que muchos hombres hacían: se fue a trabajar a la cosecha, al centro de la provincia de Buenos Aires. La cosa era muy dura. P.A. aguantó siete u ocho meses y volvió con la cabeza baja al hogar familiar...

"Afortunadamente, al volver del campo, encontró trabajo: pinche de oficina, luego, en el laboratorio de la Hepatálgina le encargaron llevar un libro contable rubricado; en una ferretería de Boedo tuvo que hacer un balance. Empezó a ofrecerse como tenedor de libros y entró de contador en una editorial. A partir de ese momento la cosa fue ascendente y veloz: auditor, organizador, gerente...

"Se sentaba ante una máquina de escribir poniendo la cara de preocupado por una tarea importante, pero, en realidad, estaba copiando una obra de teatro. En determinado momento dejó la contaduría en grandes empresas, que le comían todo el día y comenzó a trabajar por horas en contabilidad y a enseñar teatro por la tarde. Con ese bagaje de experiencias, convertidas en ideas, sentimientos, sueños, deseos... comenzó su carrera en La Máscara...

LA MÁSCARA. Primer sueño realizado

"¿Cuándo comenzaron los sueños de P.A.? y, ¿qué sueños?"

"Entonces ocurrió lo tremendo: el teatro La Máscara se incendió. P.A. enterró, creía que para siempre, sus ilusiones..."

"No duraría mucho la desilusión de P.A., pocos meses más tarde, la sorpresa revividora: en el diario *El Mundo* apareció una gacetilla del teatro La Máscara pidiendo aficionados al teatro para integrar su elenco, esa misma noche se presentó en el galponcito de Moreno 1033; lo atendió Ricardo Trigo, el intérprete de *Volpone* a quien P.A. había admirado. Trigo fue expeditivo y claro:

*Si, había sueños: el primero, el más antiguo e importante: el de una sociedad más justa y feliz; y el segundo en la antigüedad e importancia, el del teatro, que había empezado a nacer y crecer allá por 1920, cuando su padre y su madre lo llevaron a ver **Nuestros Hijos** de Florencio Sánchez. Hasta que apareció Leonidas Barletta con su Teatro del Pueblo y sus polémicos espectáculos, que no terminaban de agradaarle a P.A. pero cuando en 1940 fue a ver **Volpone** al teatro La Máscara, obra dirigida por Ricardo Passano, salió como iluminado: ahí sí quería trabajar.*

-Mirá, acá los actores tenemos que hacer de todo: barrer, serruchar, martillar, limpiar los baños, todo. ¿Estás dispuesto?

-Sí, claro

-Entonces vení que te voy a presentar a Passano. Esperá un poco que está conversando con Alvaro Yunque...

La conversación con Passano fue breve:

-Ya hablaste con Trigo, ¿no? Voz fuiste universitario me dijo Trigo. Bueno, acá son casi todos obreros. ¿Tenés experiencia en teatro? ¿No? Mejor, así no traes vicios.

La conversación con Yunque fue más larga. Con su calma y su ternura, Yunque le sacó a P.A. las tensiones que había acumulado con los anteriores..

-¿Vos hiciste la universidad? Mejor... aquí son todos obreros, y para el teatro ayuda cierta cultura, ¿entendés? ¿Vos escribiste alguna obra? Traémela. Después conversamos.

"-Ahora mirá, si querés llegar a ser algo en teatro no frecuentes las fiestas de la farándula, no pierdas muchas noches en los cafés... es bueno ir a charlar un poco sobre lo que se hizo y lo que se piensa hacer... pero acostáte temprano. Si te sobra tiempo estudiá y escribí. Sobre todo aprendé de Passano: es un poco loco, pero genial. Seguílo, aprendé el oficio de él y ayudálo. "Eso hizo P.A. durante los 37 años que lleva haciendo de todo en el teatro".

*"En el viaje de regreso a su casa P.A. tocaba el cielo con las manos: ya era integrante del elenco La Máscara y pronto sería un actor de la mano de Passano, el director de ese **Volpone** que lo había deslumbrado y los compañeros del elenco eran todos trabajadores".*

"Los primeros días de P.A. en el teatro, aparentemente no tenían nada que ver con el sueño de empezar a aprender la profesión de actor y de subir a un escenario: lo pusieron a raspar los tablonces del escenario que se habían quemado superficialmente durante el incendio el año anterior y habían quedado con la superficie superior carbonizada.

La tarea duró más de 15 días, de ocho a doce de la noche, todo el mundo trabajaba entusiastamente en las más diversas tareas. Trigo era el que coordinaba y repartía los trabajos, a todo el grupo mientras él pintaba el salón y la embocadura del escenario que a P.A. le parecían las bellas columnas de un templo griego..."

Terminados los 15 días de la tarea del carbón, Trigo le dijo:

—*Mirá, tomá este balde. ¿Viste que en la vereda hay un montón de arena?, bueno, traétela toda para el fondo con este balde. Si pesa mucho cargáte el balde al hombro.*

Resultado: esa noche P.A. volvió a su casa con los hombros ampollados hasta sangrar. Su familia también mostraba curiosidad sobre lo que él hacía en el teatro La Máscara para ampollarse de tal manera.

"Así fueron las cosas durante un mes. La actividad era incesante: pintaban, revocaban, martillaban, entelaban bastidores, se rearmó el escenario incendiado, pero del espectáculo no se decía nada".

"Un día se hizo asamblea para elegir el título del espectáculo que estaban ensayando desde antes, y para fijar la fecha del estreno, se aceptó el título propuesto por Passano y se eligió estrenarlo el 25 de mayo..."

"En el grupo se hablaba mucho de un tal La Madrid. ¿Por qué no venía La Madrid? ¿Qué le pasaba a La Madrid? P.A. se enteró por los compañeros que Passano había elegido a La Madrid para hacer un personaje por su físico atlético (La Madrid era boxeador). Pero La Madrid no aparecía. Conversando sobre ese problema

Trigo le dijo a Passano: "¿Y por qué no se lo da al nuevo, al petiso?". Trigo llamó a P.A. Cuando estuvo frente a Passano, sin saber de qué se trataba, vio que Passano lo miraba de arriba abajo, como para comprarlo, la curiosidad se transformó en una mirada de lástima, sin decir una palabra, y no volvió a hablar más del asunto. Luego Trigo le explicó: "Y... Passano es así, cuando se le mete una idea en la cabeza, para hacérsela cambiar..."

"Se proyectó hacer el ensayo general el 24 de mayo. Terminada la pintura del salón, entre Trigo y Passano con la ayuda de todo el mundo hicieron los trastos para las cinco obras. En aquella época no se concebía una escenografía con cámara negra: había que crear el ambiente con bastidores pintados..."

El Debut

"El 25 de mayo todos estuvieron en el teatro a las 9 de la mañana. A P.A. le tocó lijar los puños de unas espadas de madera, junto con Pablo Palant..."

"El espectáculo la constituían cinco obritas cortas las que se iban a estrenar: *Jugando a la guerra*, de Ordaz; *La huída*, de Palant; *La muerte es hermosa y blanca*, de Yunque; *El soldado*, de Horacio Quiroga; y *La noria*, de Elías Castelnuovo.

Al fin todo estaba listo para la función. De pronto un petiso que había estado trabajando en la iluminación, habló por primera vez:

—Passano, ¿a mi quién me ayuda?

Passano miró a su alrededor y vio a P.A.—Te ayudará él, dijo señalando a P.A.

Tiné, así se llamaba el petiso, le dijo: —Vení ¿Vo' juná algo de electricidadá? —Algo —mintió P.A.

Tiné lo llevo a ante un tubo de fibrocemento lleno de agua:

—*¿Ve' este electrodo? Bue', cuando vo' lo va metiendo en el agua, la lu' sube. ¿Ve, ve, ve? Esto lo usá pa' la de Ordá y la de Yunque, pa' la muerte. Preguntáale a lo muchacho cuálé son lo pie. Si no sabé la letra pidí un libreto, pidí.*

Tiné era así de brutito para hablar... pero a P.A. le resultó muy simpático... P.A. tuvo que pedir un libreto pues no había visto ningún ensayo.

Llegó apurado Tiné: -Ah, pibe, me olvidé decirte, *no toqué* el tubo, y *no dejé* que nadie lo toque por que le viá dar corriente, ¿eh? Y el que lo toque... a la mierda, no cuenta el cuento. *Vo tampoco lo toqué...*

Trigo estaba maquillándose en el único camarín que había; de pronto vino al patio, mientras continuaba embadurnándose la cara para el personaje de *La noria*.

-Passano, el esclavo tercero, ¿qué va a hacer? -Passano volvió a la realidad desesperado. Trigo dijo:

-Lo va a tener que hacer él -señalando a P.A. Passano lo volvió a mirar como aquella vez, con mezcla de resignación. -Está bien, hacélo vos.

P.A. sintió que se le abría el cielo.

-Vení -dijo Passano, yendo hacia el camarín.

Le remangó los pantalones que llevaba, le destrozó la camiseta por el pecho, las mangas y la cortajeó con una tijera. Luego, con la pasta marrón que se estaba maquillando Trigo, le ensució el cuerpo, el pantalón y la camiseta y volvió al patio. Y Trigo dijo:

-Este viejo loco se olvidó de la cara. -Y le enchastró la cara a P.A. como la suya. -Listo. P.A. preguntó: -¿Y qué tengo que hacer?

Trigo: -*Mirá, en la escenografía hay un molinete con tres manijas: una para el rubio ese que entró con vos, la otra para Cardella y la tercera para vos. Desde que empieza el poema ustedes dan vueltas a la noria mientras el capataz los faja con un rebenque, no tengás miedo, es de badana. Cuando al final de la obra yo digo: "Basta", ustedes repiten: "Basta, basta, basta". Tres veces y telón. La cosa no tuvo dificultades. Además P.A. estaba exultante: había debutado como actor. Estaba colmado.*

*Antes de entrar a su casa, al pensar en la felicidad que les iba a dar a sus padres, se echó a llorar, a llorar como un niño lanzado a un mundo soñado desde los 5 añitos, aquella noche que sus papis lo habían llevado al teatro Variedades a ver **Nuestros Hijos**, del gran Florencio Sánchez, hecho por los Podestá.*

"Ahora P.A. *había aprendido algo que para él era trascendental: existía un teatro, que además de ser su vocación, satisfacía sus ideas de una sociedad justiciera y feliz.*

"Al finalizar el año 1942... se montó *El momento de tu vida*, de Saroyan, con dirección de Max Wachter del teatro alemán independiente.

"El año 1943 el teatro La Máscara quedó sin local, porque el hijo de puta del general Ramírez dejó en la calle despojando de los locales municipales al Teatro Juan B. Justo, La Máscara y el teatro del Pueblo. Volvió Passano, se ensayó y estrenó *El Bosque Petrificado* de Robert Sherwood, en el salón Lago Di Como. Habían ensayado, por la vigilancia de la censura, con la policía en el salón pero el *cana* que habían mandado para ver de qué trataba la obra pidió entrar al elenco y hacía el papel de un pistolero.

"Ese mismo año, Passano repuso *"Despierta y canta"* de Clifford Odets. Luego otra vez en la calle, los ensayos en cualquier parte y las funciones en los clubes con *El avaro*. Passano volvió a desaparecer luego de decirle a P.A.: "Así no se puede seguir. Cuando tengás un teatro habláme". P.A. ya había hecho su experiencia como director poniendo un espectáculo con obras de Chejov y Bernard Shaw. Se había demostrado a él y a los demás que podía dirigir una puesta en escena.

La Máscara en Maipú 28

"Se pusieron todos a buscar enloquecidos un teatrillo. La cosa estaba difícil, pero un día llegó Antonio Gobantes con la noticia que tenía uno: Maipú 28. Eran los últimos meses de 1946, de inmediato se repuso **El avaro**. Para continuar, P.A. pensó **Peer Gynt**... Passano dijo era una locura. "Hacéla vos", le dijo a P.A. Éste habló con Max Wachter que aceptó. Esta puesta fue el punto de partida de una nueva época del Teatro Independiente.

A una representación de *Peer Gynt* asistió Fulvio Tului, director de teatro, italiano. Le pedimos que nos dirigiera una obra... Aceptó complacido con la condición que trabajaría con seudónimo: Claudio Mura.

"Adolfo Celi, una personalidad notable del teatro italiano, asistió una noche a la función de *Crimen y castigo*, y se ofreció para dirigir alguna obra... Con inmediato acuerdo se montaría la *Antígona* de Eurípides. Celi quería cobrar... hubo acuerdo también en eso. La cosa con los actores no fue tan fácil... en cuanto al uso del cuerpo como medio de expresión. Un día Celi hizo pasar a los actores uno por uno: "A ver, tú, hazme el sol que aparece. Tú las torres de Tebas. Tú las olas del mar, Tú el amor".

"Otro día hizo la siguiente prueba: cada actor pasaba a expresar un color y los demás tenían que acertar cuál era; luego uno expresaba sentimientos y los demás interpretaban cuál era...

"Sobre el final de los ensayos Celi dijo que en el teatrillo de Maipú 28 no se podía montar **Antígona**, que no había como ubicar el plano del coro. Tuvieron que conseguir dinero para alquilar el teatro Bambalinas... En *La Máscara* había diez spots... Celi pidió veinte más con lente... eran dos mil pesos, no había de donde sacar más plata... en ese tiempo la entrada en teatros independientes costaba treinta centavos... Celi, que había cobrado sus honorarios los dos primeros meses, ante necesidades que él mismo planteaba los devolvió generosamente.

"En resumen, un gran trabajo prácticamente sin resultado. Muy importante para la formación de los actores, principalmente para P.A., quien tuvo que colaborar en todas las tareas en su calidad de asistente de Celi.

"Terminado el durísimo trabajo de *Antígona*, P.A. se abocó de inmediato a atender a Carlos Gorostiza que había escrito una obra... No era perfecta, pero tenía mucho mérito sobre todo la barra descriptiva con mucho verismo y un ingenio muy porteño... Decidió que tenía méritos suficientes como para inaugurar la siguiente temporada.

"La Máscara tenía una Dirección que había nombrado una Comisión Asesora... La cuál había decidido que *El Puente* no tenía la calidad para integrar un repertorio tan calificado como el de *La Máscara* y la bocharon... P.A. hizo llamar a asamblea... P.A. logró triunfar... Se resolvió iniciar la temporada del año de 1949 con *El Puente* de Carlos Gorostiza quien pidió dirigir la pieza, a lo que se accedió.

"Trabajaba primero cada uno de los personajes, ensayando al límite con el actor... Cuando todos los personajes estuvieron listos, Tului desapareció... Finalmente se decidió que el movimiento escénico sería armado por un equipo de tres actores: Pedro Doril, Alejandra Boero y P.A.

"La aceptación del trabajo por parte del público fue plena... No podemos dejar de citar algo de la crítica de Arturo Romay en *El Hogar*: aconsejaba a los que se creían grandes artistas, por el tamaño de las letras del cartel, "que fueran a *La Máscara* a ver *Crimen y castigo*, para Buenos Aires toda una lección de teatro..."

"La obra fue aceptada plenamente por el público y la crítica no escatimó elogios. Gorostiza se sintió dueño del éxito y prácticamente comenzó a dirigir el teatro en todos sus aspectos. Aumentó el precio de las entradas... Quizás lo peor fue el relajamiento de la autoresponsabilidad... P.A. ya no tenía influencia para corregir... Decidieron con Alejandra Boero pedir el reemplazo de sus respectivos personajes.

Introducción a la historia de Nuevo Teatro

"P.A. está convencido de que algún día se escribirá la verdadera historia de este grupo humano porque es una necesidad para el desarrollo del teatro y de la cultura teatral de nuestro país, dejar testimonio sobre su existencia.

"Porque hay que conocer las causas profundas que dieron origen al movimiento de teatros independientes en Buenos Aires y en toda América.

"Pero la imperiosa necesidad de dejar testimonio está dada también por sentir que eso puede participar en las soluciones de la problemática actual del teatro y, en menor grado, de la sociedad.

"También hay que dejar constancia del valor para enfrentar a todas las fuerzas negativas que se interpusieron en su carrera, oponiendo toda clase de dificultades a su avance: policías, funcionarios municipales, censores, críticos, patotas nacionalistas y tacuaras incendiarios, jueces venales y hasta artistas reaccionarios.

"Y constatar que todo ese movimiento fue movido por el Amor... el que eleva al ser humano y lo coloca en esferas nobles que tocan lo social, que tocan la vida de los pueblos... El Amor que impulsa al ser humano a luchar por el inestimable bien: la libertad.

Nuevo Teatro

"Al irse de La Máscara P.A. y Alejandra pronto se vieron rodeados de una juventud que no entendía los objetivos de ellos. Sus vecinos, Sergio de Cecco y Alma Bressan, fueron los primeros y detrás una cantidad de gente que de ninguna manera compartía los ideales de La Máscara, ya bien clarificados y adoptados por P.A.

"Así estaban las cosas cuando, antes de finalizar el año 1949, La Máscara comunicó que ante el éxito de *El Puente* se mudaba al Lasalle. Ahí resucitó el antiguo P.A. Salió disparado para Maipú 28, arregló el alquiler con la comisión, y envió una gacetilla a los diarios anunciando que el Nuevo Teatro ocuparía la salita de Maipú 28, continuando su trayectoria iniciada años atrás con *Peer Gynt* y pidiendo aficionados para formar el elenco.

"La respuesta de la juventud fue inmediata y numerosa. Se presentaron más de cuarenta jóvenes, algunos experimentados actores como Onofre Lovero, Martín Romáin y Virgilio Caldi, pero la mayoría eran jóvenes principiantes que pronto tendrían oportunidad de mostrar su talento como el escenógrafo Pablo Antón, Héctor Alterio y Carlos Gandolfo. Todos fueron incorporados; la necesaria selección vendría luego.

El alquimista

"Manuel Barberá, valioso amigo, trajo una crítica aparecida en *The New York Times* sobre el estreno de *El Alquimista* de Ben Jonson. Tenía tres protagonistas, precisamente lo que estaban buscando: Alejandra, P.A. e Isidro Fernán Valdés.

"Se adquirió el libro en inglés, traducción de Barberá y adaptada por P.A. Rápidamente comenzaron los ensayos.

"En breve tiempo se habían fabricado veinte spots con lente, una cámara negra y sus correspondientes

patas e infinidad de tarimas, escaleras y escalones.

El 16 de Junio de 1950 se abrieron nuevamente las puertas del teatro de Maipú 28. Así se daba inicio a la vida de Nuevo Teatro.

De *El Alquimista* se realizaron setenta y cinco representaciones, por supuesto, sin gastar un peso en publicidad.

"P.A. se consideró sumamente feliz de haber conseguido un grupo donde sobresalían muchos valores: los tres fundadores de Nuevo Teatro, más Lovero, Romáin, Alterio, Gandolfo, Ana Forgue, Lucía Lipschutz y Oscar Matarrese; con el escenógrafo Antón y el auxiliar para todo evento Eugenio Caldi.

Bajo Fondo

"A *El Alquimista* le siguieron tres obras cortas de Chejov: *El casamiento*, *El aniversario* y *El oso*. Un espectáculo para pasar el verano, que se mantuvo hasta el mes de junio para dar lugar a *Bajo fondo* de Gorky, que se estrenó el 30 de Junio de 1956.

De esta obra se había hecho unas veinte representaciones cuando Nuevo Teatro tuvo que abandonar la querida salita de Maipú 28 para pasar a la de Corrientes 2.120... Allí continuaron las representaciones que así alcanzó más de cien representaciones y dieciocho mil espectadores.

Nacimiento de la idea del escenario circular

"Luego del suceso de *Bajo fondo*, Nuevo Teatro puso *Medea*.

Esta potente obra de Eurípides adaptada poéticamente por Jean Anouilh, fue la elegida por P.A. para realizar una valiosa innovación utilizando el escenario circular combinado con el escenario, con lo cual el espacio escénico alcanzó dimensiones que permitieron un cómodo desplazamiento de los personajes, a la par que todos los espectadores creían estar sentados en primera fila, tan próximos estaban los personajes griegos.

P.A. había sido durante muchos años, desde 1927 a 1940, espectador infaltable de los estrenos teatrales en Buenos Aires siempre ubicado en los "gallineros", como se llamaba a las ubicaciones sin numerar en el paraíso. Allí nació su disconformidad con respecto a la distancia que lo separaba de los escenarios..

La verdad es que para Medea se colocaron tres escenarios: el escenario propiamente dicho, con la carreta; en el centro de lo que había sido el patio de plateas, una tarima de forma pentagonal íntegramente rodeada de gradas; y a la entrada, dejando paso para la entrada de los espectadores, la escalinata por donde entraba Creón rodeado por sus soldados. En el escenario se producía, al final, el incendio de la carreta, y en el centro se realizaba el diálogo de Medea y Jasón. El asesinato de los dos chiquitos hijos de la pareja, sucedía dentro de la carreta oculta al público, para evitar truculencias.

Hubo 115 representaciones y más de 17.000 espectadores.

"*Medea* sacudió al teatro Argentino; tanto por la puesta en escena circular, como por la interpretación de Alejandra Boero, como Medea; Alterio y Gandolfo, alternando en Jasón; Matarrese hizo Creón; Ana Forgue, la sufrida ama y Sergio Corona, el mensajero. Todos ellos se juntaron para hacer llegar con toda potencia el mensaje por todos sabido y representado en vano: la violencia engendra violencia.

Poco tiempo después, los Teatros Independientes de Buenos Aires, inteligentes e inquietos, rápidamente vieron las ventajas del escenario circular y no tardaron en adoptarlo.

Se hacía teatro en cualquier lugar y llegamos a ver en una casa de Leandro N. Alem al ciento y pico, la obra de Sartre *A puerta cerrada* en una habitación de no más de 5x5 con 50 sillas; luego P.A. hizo funciones en los livings de Olivos y Vicente López a las que acudían inquietos vecinos que ofrecían sus propias casas para nuevas funciones.

Ese camino difícil

"A *Medea* le siguió *Ese camino difícil*, de Enrique Grande que había adoptado el pseudónimo de Juan Carlos Ferrari. La puesta en escena en las respectivas representaciones fueron una demostración de ingenio y capacidad de trabajo del recién fundado Nuevo Teatro Cooperativa de Trabajo Ltda. La obra tuvo 133 funciones y 32.000 espectadores.

Androcles y el león

"Le siguió en el cartel esta obra de George Bernard Shaw. Cuando Gastón Breyer lo llevó un día a La Máscara para ver la ejemplar escenografía constructivista de *Crimen y castigo*, a Oski, éste le dijo a P.A. que algún día le gustaría hacer una escenografía. Habían pasado cinco años desde aquella conversación cuando se presentaba la oportunidad.

"*Para hablar de Oscar Conti, alias Oski, habría que ponerse de pie en*

*homenaje al padre de la historieta en nuestro país y a uno de los más grandes ingenios que jamás se haya conocido. Durante los tres meses que duró el montaje de **Androcles...** las creaciones de Oski se impusieron al director y los actores de modo que todos se pusieron a trabajar con alegría bajo su influencia, no sólo por sus dibujos sino también por sus ideas, riéndose de los tiranos romanos y los de hoy, de los gladiadores y leones que se comían a los cristianos y terminaba hablando del talento y posición de Bernard Shaw.*

"Al finalizar el ensayo general dijo con esa modestia que le caracterizaba: "Salió bien ¿no?", y Oski que por su trabajo con nosotros había retrasado su viaje a Italia, al fin pudo partir. Nunca más volvió a Nuevo Teatro y sí a Buenos Aires muchos años después, para morir.

Demanda contra desconocido

"Finalmente con *Androcles y el león*, se presentó en el teatro Patagonia Demanda contra desconocido que sirvió para demostrar la calidad que habían alcanzado los actores del Nuevo Teatro. Era un pequeño grupo integrado por Carlos Gandolfo, en la mejor interpretación de su vida, Alterio, Alejandra, Mima Antonelli, Ana Forgue, Carmen Luciarde y Edgardo Nervi. La puesta fue hecha al modo del teatro tradicional; sólo es de destacar la escenografía del mismo Gandolfo, simple pero grandiosa. Luego vinieron dos interpretaciones de Alejandra en *La mujer del corazón pequeño*, de Crommelynck; y *Madre coraje*, de Brecht. En ellas Alejandra Boero realizó interpretaciones protagónicas de una calidad que Buenos Aires nunca había conocido.

Las dos últimas obras tuvieron cerca de cien representaciones en N.T.

Pasión de Florencio Sánchez

"A continuación Nuevo Teatro puso en escena una de las más calificadas obras de su repertorio *Pasión de Florencio Sánchez* de Wilfredo Jiménez. Otra vez más de setenta personajes y veinte escenarios distintos jugados sin solución de continuidad.

Se estrenó *Pasión de Florencio Sánchez* con gran aceptación y repetidas felicitaciones de los espectadores y amigos del teatro. Lo malo fue que la situación política se agravó hasta culminar con la disparada de Perón, por lo cual el público culto y politizado desapareció y tuvieron que bajar la obra que tuvo noventa y cuatro representaciones y solo 11.000 espectadores.

Cinco años de Nuevo Teatro

"Al cumplirse cinco años de la inauguración de Nuevo Teatro, el conjunto contaba ya con un verdadero público.

Las razones no son difíciles de hallar: actuaciones regulares, calidad artística de los espectáculos y un repertorio coherente.

"Las características que posibilitaban esos resultados:

1a. La elección de las obras. En Nuevo Teatro se consideró siempre el valor de la realidad. Los directores y hasta el novel integrante, sabían muy bien que debían estar al día con las cosas buenas y malas que pasaban en la ciudad, la república y en el mundo. Y simultáneamente leer muchas obras de teatro, para encontrar las que trataran temas relacionados con nuestra realidad.

2a. *El nivel interpretativo de los actores, P.A. tenía una meta precisa: todos los personajes que representara Nuevo Teatro debían ser únicos, distintos de todos los personajes creados en el teatro. Pero lo aguijoneaba una inquietud, un interrogante: ¿el teatro tal cual lo interpretan la casi totalidad de los actores, era arte? ¿O apenas una artesanía?*

En contestar a ese interrogante transcurrieron las primeras ocho o diez puestas de Nuevo Teatro, Lo primero que descubrió fue que él y todos los actores actuaban por pura intuición. Alterio, sobre todo, lo llevó a este convencimiento. Pero le creó un nuevo interrogante: si Alterio hacía las cosas tan bien y conseguía la manera de transmitir todo lo que el director le pedía, y lo hacía intuitivamente y con ello se había convertido en el mejor actor indiscutido, ¿no sería ésa la forma de actuar? ¿Y debía aceptarse que sólo son actores los señalados, los que al nacer ya traen las condiciones histriónicas que los han de diferenciar de sus compañeros de profesión?

P.A. había oído la expresión: "Dénme un ser humano normal y haré un actor normal". Quería decir que los actores como Alterio no se fabrican. Se pueden hacer actores normales que con mucho estudio lleguen a interpretar sus papeles con cierto grado de perfección..

"En la obra de Wilfredo Jiménez desfila toda la cultura rioplatense a través de la vida de un hombre increíblemente grande como nuestro Florencio Sánchez.

Decimos "nuestro" porque él amó por sobre todas las cosas lo mismo que amamos: los trabajadores, y quiso lo mismo que queremos nosotros: un mundo socialmente libre y justo, sin hambre, pestes, ni ignorancias.

"La vida de Florencio Sánchez incontrastable es testimonio de ello: en 1906 escribió y estrenó seis obras, record absoluto que hasta hoy no ha sido igualado.

3a. La presentación escenográfica. Siguiendo al dicho nivel interpretativo, se proyectaba, abocetaba y realizaba la escenografía, como un verdadero auxiliar de la interpretación. Para el logro de lo dicho, Nuevo Teatro contó con excelentes escenógrafos casi siempre jóvenes, y como tales revolucionarios en sus creaciones. Pablo H. Antón, Clorindo Testa, Oski, del cual está todo dicho; Federico Padilla, buenazo y querible; Beatriz Grosso, principiante de gran voluntad, y por último Saulo Benavente, padre del teatro argentino.

4a. El expresivo vestuario. Siguiendo la línea interpretativa, el vestuario, estudiado y realizado de acuerdo con la época pero trasladado a la sensibilidad de nuestro tiempo y a la situación financiera del teatro.

5a. En cuanto al maquillaje no se escatimaron recursos para que pudieran pasar desapercibidos; pelucas, barbas, bigotes y toda clase de postizos fueron usados, pero discretamente para no llamar la atención del espectador; los actores trataban de lograr en los ensayos las líneas del rostro que exigía el carácter del personaje.

6a. La música, cuando hacia falta era elegida cuidadosamente entre grabaciones, en varios casos, compuesta especialmente por músicos de primera calidad. Piazzola, en 1952 compuso la música de *La Pasión de Florencio Sánchez* y *Ese camino difícil*; Norma Romano compuso la de *Androcles y el león*, excelente.

El teatro en la Facultad de Derecho

"A principios de 1956, Fernando L. Sabsay, director de extensión universitaria de la Facultad de Derecho se puso en comunicación con su amigo P.A. para proponerle la creación del teatro de la Facultad. P.A., aceptó sin preguntar más. Se convocó a los alumnos interesados y se formó un grupo numeroso. Se eligieron para comenzar cinco obras cortas de Pirandello: *El hombre de la flor en la boca*, *El imbecil*, *La patente*, *Bonavita* y *A la salida*, que se presentaron en el aula Magna de la Facultad y en los salones de la Federación Universitaria del Litoral.

De inmediato P.A. habló con Orestes Caviglia, ya que ambos eran directivos de la Asociación de Directores Teatrales, y arreglaron para que Caviglia, que el año anterior se había destacado en la interpretación de *Ha llegado un inspector* con la Comedia Uruguaya, se presentara en la Facultad con esa obra, interpretada por él con el elenco de la Facultad. P.A. ensayó fuerte con el elenco y cuando estuvo listo se les unió Caviglia y la obra de Priestley se presentó en la Facultad y en la F.U.L. con toda idoneidad y claridad. Luego P.A. habló con Luisa Vehil para hacer *La Alondra* y con Santiago Gómez Cou para hacer *Enrique IV* de Pirandello, en la misma forma que *Ha llegado un inspector*. Todo se realizó con felicidad y con gran aceptación del alumnado.

Talleres de dirección

"A partir de 1953 Nuevo Teatro comenzó a presentar cada tanto espectáculos experimentales dirigidos por los egresados de los cursos que dictaba el propio P.A., con obras casi siempre de autores jóvenes del país, que se representaban durante las recesiones del elenco principal.

La otra madre

"A *Pasión de Florencio Sánchez*, le siguió el estreno de *La otra madre* de Máximo Gorky, que éste había titulado Vassa Yelezniova. La aceptación de este trabajo por parte del público (18.000 espectadores) indica la coherencia del grupo humano que creó este espectáculo.

Heredarás el viento

"Esta obra de Lawrence y Lee subió a escena el 5 de diciembre de 1956, en momentos en que arreciaba la lucha por la enseñanza laica de Sarmiento, cuando la Iglesia desplegaba todo su potencial para imponer lo que ella llamaba la enseñanza libre, que era lisa y llanamente la autorización para monopolizar toda la enseñanza.

Paúl Muni había estrenado *Inherith the Wind*, en Nueva York. Barberá se encargó de conseguir el libro y demás. Nuevo Teatro se puso de inmediato a preparar la obra.

Las representaciones tuvieron más de 51.000 espectadores y fueron doscientas dieciocho. La obra fue puesta en circular y escenario, en los que el pueblo, formado por cincuenta actores, se mezclaba intensamente con los espectadores de manera que era difícil distinguir a unos de otros.

Lamentablemente a pesar del sentimiento del pueblo argentino, casi unánime, en contra de la ley, las escuelas y universidades católicas florecieron en todo el país.

Nuevo Teatro tuvo más de 50.000 espectadores. ¡Qué triunfo del teatro!. Pero cuánta tristeza cuando el Congreso sancionó la enseñanza libre.

"Luego de *Heredarás el viento* vino *El cajero que fue hasta la esquina*. Una protesta de Aurelio Ferretti contra el sistema judicial y la conducta deshonestas de los que de ella comen, engordan, crecen y se multiplican. Ingeniosa y entretenida, tuvo 22.000 espectadores. A ella le siguió *Los indios estaban cabreros*, una nueva excusa para que Cuzzani disparara su artillería contra todo lo que de vituperable tiene la sociedad en que

nos tocó vivir. *Los indios estaban cabreros* tuvo también más de 50.000 espectadores.

Luego... el elenco completo con *La familia Lenoir*, alcanzó 24.000 espectadores, la misma cantidad que tuvo, *¡Bah! No tiene importancia*, de un ingenioso Pedro Herstein, sobre un hecho verídico a causa de un intendente corrupto en un pueblo de Presidencia Sáenz Peña (Chaco). El público gozó del espectáculo casi perfecto como fórmula, la realidad mostrada y satirizada con talento, verdad y gracia.

Teatro de repertorio

..."Durante el viaje de becario del Fondo de las Artes por el viejo mundo, P.A. descubrió en Roma un libro, en idioma Italiano, del escritor inglés Arnold Wesker, totalmente desconocido para él y para Buenos Aires. Lo leyó y resultó que las obras fueron de su total agrado.

En Londres trabó conocimiento con el escritor quien le autorizó la representación de sus obras. Escribió inmediatamente (a Buenos Aires), comunicando la alegría de haber encontrado un escritor que comulgaba exactamente con su sentido del teatro, incluyendo los títulos de las obras contenidas en el libro. Lejos estaba de sospechar la presencia de un ladrón, Jorge Hacker, quien de inmediato fue a hablar con Catalina Wolf, representante de dramaturgos alemanes y una que otra vez, de autores ingleses. Doña Catalina contaba, por supuesto, con el entendimiento cómplice de Argentores, que nunca accedió a mostrarle o demostrarle (a P.A.), la prueba de que la tal Catalina tuviera realmente representación legal de los autores ingleses y menos de A. Wesker.

De vuelta en Buenos Aires P.A. se decidió a poner en escena, la obra de Wesker *Raíces*. Fue entonces cuando el ladronzuelo Hacker anunció que él poseía los derechos sobre toda la obra de Wesker y que imponía como condición para cederlos a Nuevo Teatro que él, el ladronzuelo, debía dirigir la puesta. Argentores avalaba su conducta y la "posición legal" de Doña Catalina. La canalla se juntaba.

P.A. cree hoy que su entusiasmo por hacer conocer las ideas de Wesker al pueblo de Buenos Aires, hizo que no echara al ladronzuelo Hacker del teatro y que aceptara su infame proposición. P.A. se reservó, por las dudas, la tarea de supervisar la puesta. Aunque en realidad lo que ocurrió fue que P.A. puso las escenas en que intervenía Alejandra y el ladronzuelo las de los personajes menores.

La aceptación del público fue total, es que trataba de criticar un viejo defecto del partido comunista en todo el mundo: la recitación repetida de lo que salía de la URSS, que la obra critica acerbamente. Más de quinientas representaciones y 300.000 espectadores hablan claramente de la fuerza de Nuevo Teatro.

Una vez más el resultado provocó una nueva crisis de éxito; es que siempre desata las bajas ambiciones aún de gente que antes parecía bien ubicada.

Quando mediaban las representaciones de *Raíces* se apareció en el teatro Saulo Benavente, que indudablemente era un patriarca del teatro argentino. Saulo con mucha firmeza les dijo a los directores del Nuevo Teatro que este grupo tenía que comprar necesariamente el teatro que estaba proyectado en la galería Apolo, porque el Nuevo Teatro era el único que tenía el dinero para hacerlo. Además, si no aparecía quien construyera el teatro, en ese espacio se iba a instalar un stand de tiro. En realidad, con la recaudación acumulada de *Raíces*, pues en Nuevo Teatro ni los directores ni ningún actor sacaban un solo centavo, el teatro proyectaba carrozar dos camiones para que salieran en gira por el interior del país. La cosa se conversó en asamblea y se decidió acceder al pedido de Saulo.

Se construyó el teatro Nuevo Apolo, se estrenó *Ese mundo absurdo*, un espectáculo compuesto por nueve sainetes, de Enrique Wernicke, que se suspendió con la salida de P.A. de Nuevo teatro.

El grupo que se quedó con los dos teatros continuó la actividad un par de años y se fue a pique. Es que los que se quedaron, con algunos ambiciosos que creían que podrían reemplazar a P.A. se equivocaron fiero y por supuesto sucumbieron

Al retirarse P.A. "se encontró sin teatro, con un crecido grupo de compañeros, muchos de ellos principiantes; pero de inmediato se puso a trabajar en nuevos planes.

Y ya empezó a pensar en publicar sus experiencias en teatro y escribir

un libro de técnica teatral... Pero las cosas se le complicaron y el primer libro lo publicó recién en 1991 y el segundo en 1995.

Al poco tiempo apareció nuevamente Saulo para comunicarle que los directivos del teatro IFT querían hablar con él para pedirle que dirigiera la temporada de 1967.

Tenía que dirigir una obra que habían elegido los directivos del IFT: *Spinoza*, título que P.A. cambió por el de *El gran rebelde*. Hubo algunas cuestiones porque los actores querían un sueldo fijo y el IFT ofrecía porcentaje sobre la recaudación. Algunos no aceptaron y se fueron.

La obra permaneció en cartel dos o tres meses, lo suficiente para que P.A. pusiera en escena *La Investigación* del sueco Peter Weiss.

P.A. puso como siempre, todos sus conocimientos y todo su amor al servicio de la obra. Pero los resultados fueron aparentemente desastrosos.

Peter Weiss, el autor, decía expresamente en el libreto que debía ponerse de acuerdo a la técnica del "distanciamiento" de Brecht.

*La explicación del porqué de los resultados desastrosos la dio P.A. en la revista **Conjunto**: "...al finalizar la representación, los espectadores... querían pegarme o matarme..."*

Esos judíos que yo conocía tan bien y apreciaba luego de tenerlos veinticinco años de espectadores, ahora estaban furiosos con los puños levantados, me querían pegar, me gritaban: "Nazi hijo de puta". Uno, el más indignado me mostraba el número estampado a fuego en su brazo. Aquello era furia pura.

Revisando los papeles de esa época encontró un reportaje a Peter Weiss en el que el autor dice en la obra: "Los culpables del nazismo fueron los propios judíos, por entregarse sin pelear. Todos iban a los campos mansos como si fueran a dar un paseo".

...Peter Weiss había querido despertarlos (*con su obra*), que se defendieran, que atacaran. Y lo consiguió. P.A. pagó el pato de la boda.

Siempre dispuesto a cuidar su independencia y su libertad de acción P.A. no había de permanecer mucho tiempo más en el IFT. Goyo Herman, el directivo, insistía que se afiliara al partido comunista.

"¿Por qué no se afilia? Aquí todos lo quieren, están contentos con su conducta, porque usted no pide plata como hicieron los otros y cuida los intereses del teatro. Afíliese".

Entonces P.A. cometió uno de esos grandes desatinos que lo caracterizaban y le respondió a modo de chiste: "Pero Goyo, ¿cómo quiere que me afilie si yo soy maoísta?". Goyo no dijo una palabra, se dio media vuelta y se metió al teatro.

"Por la noche se realizó la reunión programada. Goyo no estaba. Uno dijo que estaba enfermo. P.A. explicó su plan para 1968: Proponía hacer un teatro más pequeño en el quinto piso donde estaba la confitería, que nadie usaba y está cerrada desde hace varios años.

Además, el estreno de dos obras de tema judío. Finalizada la propuesta de P.A. se hizo un silencio profundo y molesto.

Finalmente tomó la palabra el presidente:

-Mire, usted sabe que el IFT no tiene plata. Y este plan con el teatro en la confitería y estas obras... Nosotros estamos muy cansados y no queremos dolores de cabeza.

-Para el cansancio basta un día de cama y para el dolor de cabeza está la cafiaspirina-les contestó P.A. a todos. Y esperó mirándolos fijamente. El presidente se levantó embarazado -Sí, pero nosotros... no.

P.A. se levantó a su vez y salió sin saludar.

Teatro La calle

"P.A. iba por Corrientes masticando su bronca, cuando se tropezó con Eugenio Lahera, el amigo incondicional de todo el mundo. -Pedrito, tengo un local de café concert para vos ¿lo querés dirigir? Es baratísimo, en Talcahuano entre Corrientes y Sarmiento... P.A.: ¿Lo tenés seguro?"

-Si. Estuve con Nira Etchenique, y estaba dispuesta a colaborar.

Al día siguiente se encontraron con Nira en el sótano de Talcahuano 360 y se pusieron a trabajar. El título del espectáculo parecía que Nira lo tenía pensado hace mucho: *Como con bronca y junando...* Como fondo del espectáculo iría un monólogo de Nira: *La brava...* Cuando ya todo estaba en ensayos y bien arreglado, la noche anterior del día del ensayo general, P.A. tuvo una hemorragia digestiva, que aquel estudiante de medicina que iba a estudiar al sótano y hacia guardias en el Clínicas, le dijo a P.A. que lo que tenía era muy serio y debía internarse de inmediato.

P.A. se negó: ¿Y el ensayo general?, ¿Y el estreno al día siguiente?

*El muchacho, para quien P.A. siente el mayor agradecimiento, no fue a su casa ese día ni a la clase que tenía en la Facultad, esperando que P.A. se descompusiera, que ocurrió a eso de las seis de la tarde, antes de que los artistas lleguen. P.A. tuvo otra hemorragia, se cayó al suelo en el baño y el muchacho lo había seguido, seguro que la descompostura llegaría. De inmediato lo subió a un taxi y lo internó en el Clínicas. P.A. fue operado esa misma noche en la sala del doctor Brea. Le cortaron las tres cuartas partes del estómago: gastroectomía subtotal. Y se acabó **Como con bronca y junando.***

Desde su separación de Nuevo Teatro P.A. vivía en Lanús, con su hermana Clarita... Pero a su hermano no lo tuvo que cuidar mucho por que a la semana de salido del Clínicas retomó sus tareas en lugares alquilados. Empezó por preparar el experimento que llamó "Teatro del público", que siempre se lamenta por no haber podido repetir.

El teatro al aire libre

Corría el año 1969, P.A. había filmado un corto metraje sobre un cuento de Constantini, dirigido por Eliseo Ferrari, que se encargaba de hacerlo exhibir por donde pudiera. Cuando lo hizo en un cine-club de Vicente López, estuvo presente Ricardo Freixá, entonces funcionario municipal, preguntó por P.A. y Ferrari le dio su teléfono... Freixá se comunicó con P.A. y le dijo que en el mes de febrero siguiente se celebraba los doscientos años de la fundación de la ciudad de Buenos Aires y que quería festejarlos en gran forma, y le propusiera lo que se podía hacer... P.A. propuso la participación en los festejos presentando varios espectáculos de teatro en la calle. A Freixá le pareció una idea excelente y enseguida se pusieron de acuerdo sobre el presupuesto y el pedido de Freixá: que P.A. se encargara de seleccionar los siete grupos que participarían...

Como la gestión de P.A. con distintos grupos no logró que se pusieran de acuerdo ni siquiera para formar una comisión seleccionadora, él "designó" a siete grupos que serían los que cobrarían.

P.A. presentó su grupo con Variaciones sobre este mundo absurdo satirizando el consumismo.

Aunque estas dos campañas de teatro en la calle no fueron un

ejemplo de nada, sirvieron para comprobar que ese tipo de teatro cuenta con la adhesión del público que se apiña alrededor de los actores y sigue muy despierto, creando con su imaginación todo lo que puede faltar en el escenario. Al final aplaude caluroso y agradecido ese lapso que se le ha ofrecido, así como el pasar alterando agradablemente su ritmo de vida.

El teatro del público

"P.A. siempre creyó profundamente que el teatro improvisado es de un enorme valor, sobre todo por la inmediatez para presentar problemas del día o simplemente actualísimos. Pero P.A. cree que la técnica del actor-improvisador es totalmente distinta a la del actor que representa una obra escrita.

"En primer lugar debe saber que el elemento esencial del teatro es la acción y aunque muchas veces las acciones se expresan por palabras, este tipo de acción es la menos teatral porque las palabras por sí solas no son a veces tan claras ni interesantes como las acciones físicas. También que los cambios son la norma del teatro: en el conflicto, en lo visual y en lo auditivo. Debe poseer rapidez

mental para solucionar teatralmente las dificultades conflictuales como eventuales.

"La cosa es que P.A. pensó en un teatro en que el público, el pueblo, participara activamente del espectáculo puesto que él es el receptáculo y protagonista de la gran mayoría de los problemas que se le presentan a una sociedad. Para ello organizó un grupo de diez o doce actores que se prepararon especialmente para improvisar. La experiencia, versaría sobre un solo tema que en aquellos momentos preocupaba a todos los habitantes de Buenos Aires: la delincuencia juvenil.

Se llamó a profesores, técnicos y jefes policiales para que los ilustraran sobre el tema. Y se largó el primer espectáculo cuyo desarrollo era el siguiente: a telón cerrado los actores se colocaban en el escenario escuchando atentamente lo que proponía el público movilizad por P.A. que desde el proscenio lo instaba a inquietarse; a reflexionar proponiéndoles a cada espectador interrogantes para que diera respuestas teatralmente válidas, es decir, que se pudiera resolver desde el escenario. .

Al principio las preguntas eran simples: cómo se llamaba, qué estudios tenía, qué edad, en qué se ganaba la vida, etc.

Luego se complicaba: qué delito había cometido, en qué circunstancias lo había cometido, qué le paso luego, cuál era su estado final. Concluída esta etapa el director pasaba telón adentro, hacía el reparto, se disponía el lugar escénico, daba algunas explicaciones para el comienzo y el final, se levantaba el telón y comenzaba la acción, el director se quedaba entre cajas dispuesto a socorrer a los actores en caso de que se armara algún enredo en la acción, o aún, que fuera necesario interrumpir la acción..

Se presentaron varias sesiones sin dificultad, al contrario, los actores se fueron poniendo cada vez más prácticos y sueltos. ¿Se alcanzaron los objetivos que P.A. se propuso? Él deja que hable un crítico del diario *El Territorio de Misiones*, (Argentina), que participó de una sesión sin que los protagonistas lo supieran, titulada: *El público ha muerto*. *El territorio*, 29 de abril 1968.

Función en la villa de Retiro

"Está finalizando el año 1998. Recuerda aquella función en la plaza Retiro en 1972, con un elenco callejero.

Ofrecían *Variaciones sobre ese mundo absurdo*. Un hombre con aspecto siniestro, observaba profundamente serio y expresión claramente desconfiada. El espectáculo satirizaba el consumismo y las costumbres pequeño burguesas.

Como pasa siempre en el teatro callejero, se comienza con dos o tres espectadores y, si el espectáculo es bueno, se termina rodeado de una multitud. Pero... ese día junto a la Torre de los Ingleses estaba ese hombre con cara de pocos amigos. Cuando terminaron, mientras recogían sus bártulos, el hombre con paso tranquilo se dirigió directamente a él.

-Dígame, ustedes ¿cómo cobran?

-¿No lo vio? Pasamos la gorra. El que tiene pone y el que no...

-Porque estuve viendo...

-¿Le gustó?

-Bastante bueno. ¿Y si se vienen a la villa?

-¿Qué villa?

-La de Retiro, la treinta y uno. ¿Vamos? Rápido. Antes que se haga de noche

-Voy a avisar.

Cuando llegaron a la villa se habían juntado unas veinte personas. La acción se desarrollaba en el interior de un colectivo: un señor vendedor ofrecía desodorantes, una señora Fina, un obrero del puerto sudoroso, una prostituta y varios más, todos criticones y desconformes, un señor conformista y un cantor. Héctor Negro les había hecho dos canciones y Osvaldo Avena la música.

El público, que había ido aumentando a medida que transcurría la pieza, riendo con timidez y poco a poco entrando en confianza al ver a quiénes defendían y quiénes atacaban. Estaban en familia. Aplaudían los ataques y las burlas al gobierno a escena abierta.

La función terminó. Muchos aplausos. Eran los aplausos de un público agradecido. Habían visto una obra que se ocupaba del pueblo pobre, que defendía sus intereses y con mucha risa, sobre todo en la escena del obrero oliendo a transpiración y la pituca.

Cuando quiso acordarse se habían ido todos: el público y los actores. Se quedó solo en la noche. Pero con una felicidad... "Eso había sido un verdadero "teatro popular": gratis, fácilmente inteligible, defendiendo los intereses y costumbres del pueblo, con arte realmente creativo, más las actuaciones.

¿Había sido necesario que dejara Nuevo Teatro para tener una noche como ésta? ¡Una noche de teatro popular!.

La Casa del Boxeador

"En casa de Lanús sonó el teléfono. Era el negro Lamadrid: "Che, artista, tengo teatro para vos. En la Casa del Boxeador. Te voy a presentar a Landini". Raúl Landini, famoso boxeador con el que P.A. quedaron de acuerdo sobre el alquiler del patio abierto para instalar el teatro.

"Estaban en 1972. El contrato lo arreglaron después; hubo muchos momentos de suspenso mientras Landini meditaba sin apuro.

Así estuvieron tres años. El grupo T., como se llamaba el nuevo grupo, construyó un entarimado de maravilla que servía a veces para levantar el piso del público y otras para ampliar el escenario.

En el teatro Larrañaga, que así se llamaba en homenaje al pintor, P.A. comenzó una nueva etapa con no menos dificultades que las anteriores. Una era la del comisario campeón de box Evaristo Meneses, quién monopolizaba las noches de los sábados y el Grupo no podía dar función. Durante las representaciones de *Troilo* y *Crésida* no molestó. Para él era solo un problema de amores y traiciones muy entretenidos.

Pero cuando el grupo T. montó *¿Qué cuelga del manzano?*, de María Rondano, anarquista conocida, empezó a calentarle la cabeza a Raúl Landini: "Tené cuidado con éstos... son comunistas".

La presentación de *¿Qué cuelga del manzano?* la hizo P.A. porque quería comenzar la experiencia de representar varias escenas simultáneas para lo que contó con la colaboración de María que andaba con la maquinita de escribir encima y en cualquier momento la desenfundaba y se ponía a escribir lo que le pidieran. Lástima que escritora tan valiosa muriera tan joven. La experiencia fue positiva.

La solidaridad de la gente de teatro...

El Cordobazo

"La acción rebelde de los obreros de Córdoba logró ese hecho popular llamado "El Cordobazo" contra la dictadura.

*La Asociación Argentina de Actores, con Juan Carlos Gené de presidente y el Negro Carrella de secretario general, hizo un hermoso comunicado celebrando el heroico hecho de los obreros cordobeses. Ese mismo comunicado se repartió por las compañías que estaban trabajando, para que se leyera "en lugares de trabajo..." Para los actores que estaban haciendo la obra de Durrenmatt, **El Meteoro**, en el Agón, el lugar era la sala de espectáculos, según se resolvió en reunión de todos. Se encargó de leer para el público dicho comunicado, Raúl Ramos.*

Al comenzar la segunda parte de la obra, P.A. ve en el fondo de la sala que entra un *cana* y se lleva a uno o dos espectadores. P.A. siguió trabajando en su rol protagónico de *El Meteoro*. Al poco rato ve que entra otro *cana* y se lleva a otros dos espectadores. La cosa siguió así; ya la interpretación y el movimiento escénico se habían ido a la mismísima mierda. P.A. se corre hacia el fondo del escenario, que tenía a ambos lados pasillos y ve un *cana* apuntando hacia el escenario con un arma larga. Luego miró hacia el otro pasillo y ve otro *cana* con otro fierro apuntando hacia el escenario. Mientras a la platea seguían entrando *canas* y llevándose espectadores, que ya quedaban pocos. P.A. les decía a los demás actores por lo bajo: "Mientras quede uno solo, seguimos trabajando". Al final quedó sólo una pareja con sus cabezas muy blancas...

Cuando terminó la función, P.A. se lanzó a los camarines, los *canas* se habían ido luego de vaciar los flacos bolsillos de los actores y lo habían llevado preso a Raúl Ramos, por haber leído el comunicado sobre el Cordobazo.

P.A. para comunicarse con los directivos de Actores, llamó al Teatro San Telmo donde estaba trabajando en las representaciones de *A qué jugamos*, Gené y Carella, y preguntó si no andaba la policía por allí, le

respondió Luís Resnick, diciéndole que estuvo toda la tarde un auto patrullero parado frente al teatro, y que todavía estaban allí. P.A. le dijo que en cuanto pueda le avise a Carella o a Gené que del teatro Agón se llevaron en *cana* a Raúl Ramos que leyó el comunicado, y que en diez minutos estaría allí.

Cuando P.A. llegó al teatro San Telmo corrió a los camarines y fue informando a cada uno, a medida que salían de la escena y pidiendo:

-Por favor, no se vayan, tenemos que enfrentar a la policía que nos está esperando con un auto patrullero en la puerta.

Cuando estuvieron listos formaban un pelotón de más de veinte personas.

-Salgamos todos juntos. Carella y Gené en el medio, bien protegidos.

Cuando llegaron al hall, los canas estaban esperando. Se dirigieron al montón:

-Por favor los señores Carella y Gené ¿quieren venir un momento? Los demás pueden retirarse.

-No nos vamos nada. Carella y Gené son nuestros dirigentes y tenemos que saber qué pasa con ellos -replicó Norma Alejandro y se acercó a la policía junto con los dos.

-Por favor señores, es con ellos que tenemos que hablar

-Y nosotros tenemos que saber -replicó Norma

-Está bien, Norma. Muchas gracias. Dejé vamos a ver que quieren, dijo Gené, tratando de tranquilizar a Norma.

-Pero de aquí no nos vamos. No los vamos a dejar solos.

En ese momento llegó el Gordo Porcel. El comisario lo miró entre sorprendido, sonriente y temeroso, por las noticias que traía el gordo: -Ya se corrió la voz por todos los cafés de Corrientes, se vienen todos para acá.

-Por favor muchachos, váyanse de aquí ¿No comprenden que no pueden estar de reunión en la puerta de la comisaría?... Usted Porcel, que le tengo tanta simpatía y siempre lo miro en la televisión... por favor, no me hagan esto -pidió el comisario.

-Esto no es nada. Ahora vamos a tocar los timbres de toda la cuadra y avisarles a los vecinos que Norma Alejandro y Alfredo Alcón firman autógrafos recordando esta noche memorable que metieron en cana a nuestros dirigentes. En diez minutos le vamos a armar una manifestación de diez mil personas -contestó Porcel.

-De todos modos Carella y Gené ya no están aquí. Están en el Departamento Central -avisó el comisario.

Sorpresa e indignación.

-¿Qué hacemos? Vamos a reunirnos en el local de Viamonte. Vamos a llamar a todos los de la Comisión Directiva. Son las dos. A las tres todos en Viamonte.

Y se sumó al pelotón esperando. Cuando terminó la conversación con los canas, Gené y Carella se dirigieron al montón:

-Tenemos que ir a la comisaría aquí cerca. Es para identificarnos.

-Pero nosotros vamos igual. Tenemos que saber qué pasa. Son nuestros directivos y no los vamos a abandonar en manos de la policía.

La verdad es que Norma estuvo bravísima, sin perder la compostura. El patrullero se detuvo en la comisaría de Bolívar y Garay. Los actores se metieron de prepo hasta el fondo. El comisario se alarmó, pero sin ponerse grosero, les rogaba:

-Por favor, muchachos que me comprometen. A sus compañeros no les va a pasar nada. Los tenemos que identificar y nada más. Pero, por favor, no se queden aquí... Por favor, salgan afuera.

Ante tanta delicadeza, resolvieron salir.

-Bueno, pero esperamos afuera hasta que salgan Carella y Gené. -Se retiraron hasta la puerta y se instalaron allí. Pasó un rato. Salió el comisario agarrándose la cabeza.

-¡Por favor! Me comprometen; miren si pasa la inspección del Departamento Central. No pueden estar aquí en la puerta. Permítanle al imaginaria cumplir con su deber...

Y se desparramaron por la ciudad. P.A., Norma y algunos más subieron al coche de Alcón. Éste que no estaba nada tranquilo con la situación... pedía a P.A. la indicación para el recorrido.

Finalmente llegaron a Viamonte al 1.100. A las tres estaban todos reunidos con mucha seriedad tratando la situación. *En media hora quedó todo resuelto: se le dio a la policía plazo hasta las doce para poner en libertad a Carella y Gené. Caso contrario se pararían los cuatro canales que en esos momentos tenían muchos programas con actores: teleteatro y teatro unitario. Por eso la entidad sindical tenía mucha fuerza. A las doce estaban los tres en libertad: Carella, Gené y Raúl Ramos.*

Operativo Pasem in Terris

"P.A. no recuerda cuándo ni dónde conoció a León Ferrari. Éste un buen día le entregó su último libro: *Palabras ajenas*.

P.A. lo recibió con alegría. Siempre le habían regalado obras de teatro. Éste era una especie de rompecabezas con trozos sacados de los diarios, de los discursos de los grandes políticos de todo el mundo, noticias pero no cualquiera, frases y versículos de la Biblia, palabras de Jesucristo y más adelante muchas noticias de guerra. No había una sola letra del autor. Cuando se encontraron para tratar el asunto llegaron a la empujada conclusión por parte de Ferrari, que los personajes son más de cien: que el espectáculo tendría que durar unas ocho horas... que se podría cobrar la entrada por hora... a dos pesos la hora... se paga a la salida...

P.A. en la soledad de su habitación llegó a sus conclusiones: Ocho horas de espectáculo, hay que descartar que se pueda hacer de memoria e interpretario, habría que utilizar la manera de teatro leído semi-actuado... Que podía incluirse alguna escena quizás de Hitler y/o una del Papa Paulo VI, interpretada de memoria y con algún detalle en el atuendo.

En cuanto a los más de ciento cincuenta personajes, interpretarlos con unos veinte actores, a P.A. se le ocurrió un sistema de carteles, bien legibles, que los propios actores colocarían bien a la vista sobre la mesa que cada uno tendría.

Estarían divididos por grupos: la prensa, nacional y extranjera; los políticos, los obispos; Dios, Jesucristo, la Biblia y el Misal, otro grupo. El Papa Paulo VI, solito. Dispuso un escenario todo escalonado, escalones profundos y bien anchos donde se acomodarían grupos. Iluminación a *giorno*.

León Ferrari estuvo en los ensayos

y quedó contento.

Se hicieron las funciones. Había espectadores para todos los grupos. Los que venían al principio y se quedaban un par de horas. Todos participaban en los debates. Otros llegaban por la mitad y se quedaban hasta el final. ¿Cómo salió eso?, se preguntará el lector.

Está contenida la crítica en el diario *La Opinión*. P.A. da su palabra de que no conocía ni conoce al crítico. Y por otra parte saben que para P.A. la crítica de los amigos, es sólo eso, la opinión de un amigo.

La crítica mencionada se titula:

Fresco sobre la agresión neocolonialista

INTENSO Y POÉTICO EXPERIMENTO
DE COMUNICACIÓN
POLÍTICA Y ESTÉTICA

Psicojoda

"La siguiente obra fue una producción apurada. P.A. terminó un monólogo satírico sobre la práctica del psicoanálisis en Buenos Aires.

La obra la tituló *Psicojoda*. Nadie, ni críticos ni espectadores, le hizo una crítica seria. Durante el espectáculo reventaban de la risa. Pero luego lamentaban que P.A. hubiera dejado el teatro serio. Él cree que *Psicojoda* era teatro muy serio y, si todos los psicólogos y psiquiatras hubieran ido a verla, se hubieran visto retratados y hubieran corregido ciertas fórmulas que aplicaban indiscriminadamente a todos sus pacientes. Pero los psiquiatras verdaderos como Pavlovsky, Sorín, Lidia Toker y otros lo felicitaron.

Fue tal la cantidad de cartas reprobatorias, que resolvieron al cabo de tres años de representaciones, estrenar otra pieza de las mismas características: *aFREUDisíaco*.

"A todo esto había llegado el año 1977. P.A. armó un unipersonal para Linda Banti, que hacía ocho años lo acompañaba valientemente. Eran siete monólogos: Troilo y Crésida, Medea, Un tranvía llamado deseo, El aniversario de Chejov, Hablando con la pared, Los datos personales, Maria Estuardo y La infanticida María Farrar.

"P.A. calcula que debe llevar hoy más de quinientas representaciones.

También lo hizo Linda Banti en Bolivia. Es (por que todavía lo está haciendo) un espectáculo atrayente y entretenido, además del elevado sentido cultural, artístico y con ideales. Por todo eso lo estrenaron en 1980 y ella lo sigue haciendo.

La Casa del Boxeador

"Al entrar en la Casa del Boxeador formaron la cooperativa Grupo T. Se trabajó intensamente; se pusieron cinco espectáculos y un sexto frustrado en vísperas del estreno: *El bife de chorizo a caballo con papas fritas*, sobre el problema del hambre en el mundo, quizá la obra más ajustada a la realidad del mundo actual. Un día Landini le dijo a P.A.: "Tenemos que hablar... Este mes vence el contrato con ustedes... y La Casa del Boxeador ha pensado que en el lugar donde está el teatro... tenemos que hacer un ring... para los muchachos... para que puedan hacer algo de box... y claro... tendríamos que cancelar el contrato... sin apuro... ¿ustedes pueden irse la semana que viene?"

Otra vez la policía

"Corría el año 1977. Un día llegaron a la puerta de la casa donde vivía P.A., dos policías en coche. Por precaución los atendió sin abrir la puerta fiambarrera. Los canas le contaron que habían sacado su nombre de la agenda de un tal Curzani, detenido por contrabando... y si él lo conocía y que querían conversar con él. P.A. les dijo que en

ese momento no podía, que se estaba vistiendo para salir. Entonces le notificaron que iban a volver. Pero antes de irse le preguntaron en qué se ocupaba. P.A. les dijo, aunque ellos no entendían o simulaban no entender, qué cosa era eso del teatro independiente.

Apenas se fueron P.A. llamó a la abogada de Actores, le contó lo ocurrido y le preguntó qué debía hacer.

Ella le respondió: "Cambiar de lugar de residencia, de inmediato. Ni siquiera vuelva a buscar la ropa. Si tiene que andar por la calle, ir siempre acompañado por tres o cuatro personas. Cuidarse de no estar nunca solo, de modo que si lo secuestran haya testigos.

Efectivamente, ese mismo día volvieron por la noche con más gente particular. A P.A. no lo encontraron.

Un amigo, Ricardo Paoletta tenía un departamento en alquiler de modo que varios días durmió ahí en un colchón en el suelo, sin problemas. En esos días comenzaban los ensayos de *Puerca verdad* en el Teatro de la Calle Rincón que P.A. pisaba por primera vez. Por el momento estaba a salvo con domicilio y lugar de trabajo cambiados.

Puerca verdad

"Fue al parecer de P.A., el mejor espectáculo de toda su extensa carrera. Tanto por la obra (el poder político y judicial corrompidos por intereses comerciales y sexuales que vencen a un sano impulso de justicia) como por la puesta en escena, como por la interpretación (juntaron los elencos de tres teatros, más de veinte actores hombres y tres actrices).

Al año siguiente P.A. viajó a La Paz obligado por la persecución policial. Allí se integró de hecho (pues desde hacia varios años ya lo estaba en sentimiento y voluntad) al Conjunto Teatral Nuevos Horizontes y pusieron *Puerca verdad* en el Teatro Municipal, no recuerda por cuanto tiempo, varias semanas seguro. También la hicieron por televisión y en varios lugares. La

crítica allí fue magnífica.

Puerca verdad es de Peter Müller (húngaro, contemporáneo). P.A. encontró el texto de esta obra en la revista italiana Teatro Nuovo. Le pareció que estaba justamente en su línea de denuncia y crítica social. Se ajustaba en un todo a la realidad del país: los poderes político y judicial corrompidos por el autoritarismo y la ambición desmedida. Crítica despiadada a los poderosos por dinero o por política: el poder en ***Puerca verdad*** no repara en medios para lograr sus propósitos y su beneficio, el derecho y la justicia no existen para ellos, solo su interés, siempre egoísta y mezquino.

Son más de veinte personajes hombres y tres mujeres. Todos corruptos, menos el juez que cree en la justicia y en el rey. Pueden suponerse los escollos que tenía ante sí P.A., con dificultades insalvables para llevarla a la escena.

Recordó que había dos directores que le habían ofrecido sus actores y sus teatros. Genaro Cáceres con El Teatro de La Calle Rincón y Adolfo Sagastizábal de La Cortada. Recurrió a ellos y les propuso montar la obra. Aceptaron y de inmediato pusieron manos a la obra.

Trabajaron intensamente y hasta pintaron el Teatro de la Calle Rincón y las butacas, también armaron los camarines para tantos actores en el subsuelo.

El resultado fue óptimo. El éxito fue estruendoso... pero todo quedó entre amigos y parientes.

Después de ingentes esfuerzos consiguieron que asistiera un periodista de La Nación, Adolfo Martínez que hizo una hermosa crítica y desde entonces fue el amigo al que P.A. recurrió varias veces para conseguir que ese diario publicara sus noticias. Era el año 1979 y no fue fácil conseguir el permiso para la presentación, Müller hubiera querido venir a Buenos Aires y dejar el régimen que regía en Hungría, pero... no tenía dinero para el viaje.

Ellos tampoco. Al año siguiente se puso la obra en el teatro Municipal de La Paz y él volvió a insistir con que quería venir definitivamente a América. Estaban en eso cuando en Bolivia apareció el dictador García Meza. P.A. tuvo que volver a Buenos Aires para operarse una hernia y allí terminó todo.

El teatro Ricardo Passano

"Ya en Buenos Aires, cuando P.A. le dijo a Rafael Cedeño que había terminado la escritura de un libro, éste le preguntó cuál era el título, él le contestó: *El teatro que hicimos*. Cedeño, rápido: "Traémelo que te lo publico yo". Un día Cedeño se llevó los originales del libro y quedaron en verse a la semana siguiente, Cedeño no apareció.

P.A. preguntó por Cedeño en la librería de Brandi, que le preguntó por qué quería verlo. P.A. le explicó el asunto, y Brandi dijo: "No se aflija, si Cedeño no se lo publica se lo publico yo".

A los pocos días se encontró con una vieja amiga que se ocupaba de publicar libros de poesía o para chicos y le contó la historia con la esperanza de que ella conociera a Cedeño.

-¿Y cómo se titula el libro? -le preguntó.

-El teatro que hicimos -contestó P.A.

-Bueno, no te aflijas que si no te lo publica Cedeño te lo publico yo.

Pocos días después P.A. se encontró por la calle con un señor, empleado o socio de editorial y le contó en qué andaba.

Y, parece mentira, fue un calco de uno de los anteriores: "Cómo se titula el libro y si no aparece Cedeño se lo publicamos nosotros".

Por fin apareció Cedeño y con Brandi se arreglaron para hacer la publicación.

A quien se ocupó de tratar con los editores, Juan Miguel Castillo; los correctores: Lucas Moreno y Mariano Fernández; Ricardo Carpani, con la ilustración de la tapa, a todos los que colaboraron, P.A. les da las gracias.

El libro se presentó en el Centro Cultural San Martín, que se llenó hasta los pasillos y con gente sentada en el piso. Esa noche vendieron 100 ejemplares.

Brandi un día le dijo a P.A.: "Encontré un salón para vos en Lima y Belgrano". No era un salón que pudiéramos calificar como ideal: tendría unos cinco metros de ancho por unos quince de largo. Apenas para cien personas. Brandi se ofreció nuevamente a pagar los gastos de instalación del teatrillo.

La gente se puso a trabajar comandados por la escenógrafa Adriana Suárez... Se salía adelante mientras continuaba los ensayos de *Lo Cortés no quita lo caliente* de Agustín Cuzzani, porque se cumplían los 500 años del descubrimiento de América, y el teatro Ricardo Passano, así se llamaba el nuevo grupo, tenía que dar su palabra según sus ideales artísticos y sociales.

En junio se cumplió el primer estreno.

Apenas se estrenó la obra de Cuzzani comenzaron los ensayos de *Tupac Amaru*, de David Viñas, que ponía de relieve el amor de Fray Bartolomé de Las Casas.

La interpretación, a cargo de actores idóneos, se ganó el aplauso entusiasmado del público.

La noche del estreno Jorge Brandi gritó en la platea: "Éste es el mejor espectáculo de Buenos Aires... Yo voy a poner el dinero necesario para que se divulgue y se conozca la verdad del Descubrimiento de América".

Pese a esa declaración pública, antes del término de las representaciones, le dijo a la gente del teatro: "Este teatro es mío y me lo desalojan el 20 de diciembre". Nunca dijo por qué lo hacía.

Credicoop

"En enero de 1993 el teatro Ricardo Passano con su director se encontraban en la calle. Pero entusiasmados con la obra de Darío Fo *El séptimo, robar un poco menos*, comenzaron a ensayar las escenas de pocos personajes en el ambiente único donde vivía P.A., que era de 4x4 metros. Para las representaciones se alquiló la sala del Teatro del Pueblo. Estrenaron en mayo, y tuvieron escaso público.

Volvieron a la calle sin teatro y sin un centavo... y por fin consiguieron que les permitieran usar el Centro Cultural Credicoop, ...y finalmente se le dio llave a P.A. para que pudieran entrar todo el tiempo de la semana hasta cualquier hora, incluidos sábados, domingos y feriados.

P.A. pudo dar clases de teatro a los niños hijos de los empleados y socios de Credicoop. Y luego montar en dos años tres espectáculos, con conflictos propuestos por los niños. Pese a que el escenario fuera demasiado chico y careciera de medios técnicos el grupo se atrevió a montar *Sin Patente*, de Franco Natali. Una excelente pieza sobre un tema grave pero inexcusable: el robo de niños por la dictadura. *Sin patente* se presentó un

número considerable de funciones... En la primera se planteó el problema que es la escena final, el actor que hacia el niño, ya hombre, no respetó las indicaciones del director, por las cuales Luis, el hijo, pese al intento de envenenamiento por la madre no moría, significando que la lucha por la verdad de los niños robados por la dictadura, continuaba, se quedó inmóvil como si hubiera muerto. La discusión que P.A. planteó al haber expulsado al actor, estableció la disputa con el autor, y con el elenco. Los actores se retiraron de la reunión, algunos fueron a despedirse de P.A., y otros no... Se quedó solo.

Pero luego pusieron en el mismo lugar *Fiesta en el Abasto*, una conjunción de sainetes, danza moderna, tangos y poemas, que tuvo una interesante cantidad de representaciones.

Un día luminoso en la vida de P.A.

"Vamos hacia aquel día, lluvioso, pero que permanece luminoso para P.A. por que ese día incorporó a su vida afectiva a un ser singular... Silvia Suárez Gonzáles...

El había escrito la última página de su libro técnico del arte teatral y se lo llevaba a Silvia, que se había ocupado de pasarlo a disquette para, algún día, llevarlo a la imprenta. Cuando entró al departamento de ella, lo primero que hizo fue decirle:

-Silvia, alcánzame unos diarios viejos, por favor...

-¿Para qué?

-Porque con esta lluvia me entró agua en los zapatos...

-Pero, ¿cómo? ¿Andás con los zapatos rotos? ¿Vos?

-Y...

-Yo me voy a ocupar, pero esto tiene que terminar -estalló Silvia.

Pasó un tiempo no muy largo... y un día llamó Silvia y le dijo:

-Te cuento que el Concejo Deliberante votó por unanimidad, en base a tu actividad y conducta, una pensión vitalicia de unos mil pesos mensuales.

Él no podía creerlo. ¿Cómo había conseguido todo eso del Concejo Deliberante? Ella le contó luego que había tenido la ayuda de Cacho Espíndola, de Fanucci y de varios actores más. Había conseguido las firmas de los directores de teatro y de varias entidades educativas y culturales, casi seiscientas firmas... Él no podía creer: mil pesos mensuales... Pobre P.A. y pobre Silvia.

El intendente Domínguez vetó la ordenanza, l.p.q.l.p.

El premio

"Aquella noche del año 1994, el 25 de abril... P.A. llegó a la puerta del palomar donde vivía desde hacía tres años... Abrió la puerta y la dejó entornada. Sabía que esa noche no iba a dormir.

"Se dijo: Esta noche no duermo. Tengo que pensar. Tengo que contestarme a muchas interrogantes, el corazón estaba tranquilo". Susana Canavero, su compañera lo cuidaba. Pero... ese premio.

"Ese premio... -prosiguió- ¿lo tengo que aceptar? ¿Quiénes me lo otorgaron? ¿Quiénes integraron el jurado?"

Ese premio implicaba una cuota mensual de mil dólares. Tenía, con eso, asegurada su existencia y, eventualmente, la de su adorada hija Carmencita. Creyó que no estaba en condiciones de rechazarlo, aunque era su recóndito deseo...

Su pensamiento fue interrumpido por el rin-rin del teléfono. Escuchó: "¿Te pasa algo?" Era Juan, un vecino de piso. "Ví la luz encendida por la ventana", le decía.

-Estoy bien

-¿Seguro estás bien? Estás raro...

-Es que gané el Premio Municipal.

-¿El Premio Municipal? ¿Y que te darán? ¿Una estatuilla, un diploma?

-No. Mil dólares... mensuales.

-¿Toda la vida? ¿Como a Sábado?

-Y... sí...

-Pensándolo bien... no es mucho. Vas a tener que seguir laburando...

-¿Pensás que tengo que aceptarlo? El premio es guita del gobierno de Menem.

-¿Y qué tiene? No me vas a venir con que es guita afanada al pueblo...

-Justamente...

-Vamos, anarquista. Esa guita la tenés bien ganada... ¿Cuántos años tenés de teatro? Como cien y nunca ganaste un mango. Dejáte de joder y agarrá. No hagas boludeces de anarquista. Mejor pensá en Carmencita. ¿Cuántos años tiene? ¿Dieciséis? Y la vas a tener que bancar un rato largo... Chau.

P.A. se quedó pensando en Juan, era un hombre... práctico y honrado... y, sin embargo decidió llamar por teléfono a su amigo Martín, que enseguida estuvo en el departamento de P.A.

-¿Qué te pasa?

-Vení, ayudame a pensar que cosa es realmente un premio...

-Vos te haces muchos líos en el bocho. Un premio es una cosa que le dan a un artista o a un científico por alguna obra. Y en el caso tuyo te lo dan por que en toda tu trayectoria o toda tu vida hiciste bien las cosas.

-Te voy a decir lo que yo pienso que es un premio...

P.A. había recibido un día un libro de Álvaro Yunque que conocía toda su trayectoria y sus dificultades, sus ideas y su capacidad creadora con una dedicatoria que decía simplemente: "A P.A. artista del pueblo". Ese fue el único título, el gran premio que se ganó P.A. en toda su larga vida. ¿Y para qué más?

Y siempre Florencio Sánchez

"Indudablemente Wilfredo Jiménez se consoló de la frustración que significó la bajada del cartel de su obra *Pasión de Florencio Sánchez* a raíz de la fuga del público, alarmado por los acontecimientos políticos de 1955 con la caída y fuga de Perón.

Conversando a P.A. sobre si se podía hacer algo por Florencio Sánchez, se le ocurrió a P.A. poner un actor para interpretar todos los personajes masculinos y a una actriz para los femeninos.

Luciano Nápoli interpretaría a Florencio. Wilfredo tuvo que hacer una nueva versión para ajustar los tiempos de entrada y salida de los personajes. Ajustando las acciones Claudio Ciaffone tendría que hacer 16 personajes y Susana Canavero 9 mujeres.

A la hora del estreno el director no podía entrever qué iba a pasar cuando comenzara la representación y empezaran a desfilan los personajes de Claudio y Susana.

Se llegó al final y no había pasado nada anormal: el público aplaudió a rabiar la obra, sí y a Claudio y a Susana, que habían cumplido plenamente con su responsabilidad actoral, pero sobre todo aplaudieron a Florencio: Luciano Nápoli había asumido el rol protagónico con toda la grandeza y el dolor que vivió su personaje mostrado en su rostro y por su clara voz de cantante que es.

El centro forward murió al amanecer

"El año 1996 lo llamaron de Boca para formar el elenco teatral del Club. Trabajó un año y medio para formar un grupo humano. Los que no sirvieron fueron los dirigentes de la Comisión de Cultura.

El 30 de diciembre de 1997 en el local de los bomberos voluntarios de La Boca... de acuerdo a lo que exigió

P.A. se haría la función para la hinchada con la representación de la obra de Cuzzani, *El centro forward murió al amanecer*.

Ya se había hecho previamente la presentación de la misma para la dirigencia habían quedado encantados, cuando P.A. presumió que se emplearían todos los medios de difusión que posee el club, para promocionar esta función para la hinchada.

Llegó ese día de la función, que era a las 21 horas, a las 21:30 había llegado un solo espectador: un jubilado. A las 21:45 llegaron unos diez amigos de los actores y los directivos de Cultura.

P.A. no recuerda en qué momento recriminó a los directivos el desgano con que habían encarado la difusión de ese estreno: un estreno con un solo espectador...

Se vistió de Presidente (era uno de los dos personajes a su cargo) y se maquilló. Pero su resolución estaba tomada: había que rajarse ahí.

Cuando terminó la función se lavó, se cambió y se mandó mudar sin saludar a nadie: "Chau Boca, chau compañeros, chau sueldito".

Enseguida víctima de una endocarditis bacteriana estuvo tres semanas sin conocimiento y tres meses internado. Salió apoyado en un bastón del cual hasta hoy no pudo desprenderse.

Los amigos

"El Movimiento de Teatros Independientes se desarrolló desde el año 1930 en que lo fundara Leónidas Barletta, sin el menor apoyo oficial ni institucional. Fue esencialmente pobre y pudo desarrollarse porque también el pueblo argentino era pobre y estaba acostumbrado a vivir y trabajar con esfuerzos.

Sus necesidades fueron aumentando en la misma medida que crecía. Para peor un principio idealista lo sumía más en su pobreza: la entrada a los espectáculos independientes debía ser ínfima, veinte o treinta centavos, es decir el precio de un café o de un trozo de pizza. En una función de veinte personas a \$0.30, se hacían 6 pesos, los acomodadores, por principios no aceptaban propinas.

Había algunos comercios de conocidos de los actores que fiaban una vez. Pero como generalmente se pagaba mal y tarde no había segunda vez. Se creaban círculos de Amigos que se comprometían a una cuota de un peso pero que resultaba más caro ir a cobrarles a la casa. Así que todos los círculos de Amigos fracasaron.

La pobreza, sin duda, trajo amigos. Pero más amigos traían los buenos espectáculos. Y así, ese teatro fue creciendo sólo en base a buenos trabajos de conjunto, a las presentaciones escenográficas, y al buen repertorio. El público y la cantidad de amigos crecieron.

Tenemos que agradecerles a esos amigos todas las enseñanzas que nos dejaron: hombres como Oski, Saulo, Samuel Kohan, Berruti, el querido don Alejandro que tanto nos ayudó y Canal Feijóo, Carpani, Virgilio Expósito, Lilian Guerrero, Aimé, Painé, Liselotte, Regger, Raúl González Tuñón y mil más que sería imposible nombrar.

"La gran mayoría de sus amigos están diseminados en el espacio y en el tiempo. Están desparramados por toda la república y el extranjero; por ejemplo en Bolivia están los compañeros de Nuevos Horizontes, y Sergio Medinacelli y Carmiña; en el Uruguay está Bettina su mejor alumna. Estos son los principales y puede haber diferencias con los demás. Pero con los de Buenos Aires, no hay caso, son muchísimos. Sin embargo no puede dejar de citar uno muy especial, sabiendo que los demás no se lo van a reprochar: es Andrés Gauna, un salteño de ley que le pintó un cuadro con su imagen, lo que es más importante, con su alma. "En este momento P.A. toma una decisión: cada año va a elegir el mejor amigo. El del año 1999 está elegido: ANDRÉS GAUNA.

Matarrese

"El 2 de Agosto murió Oscar Matarrese. Hoy día cuatro lo hemos dejado en su nicho en el cementerio de Morón. Fue una despedida sin dolor. Hacía siete años que el mal se agravaba lentamente.

Los dos hijos, jóvenes de 19 y 21 años, debían turnarse día y noche para atenderlo. Desde hace dos años estaba sepultado en su cama. Estaba vivo pero su vida era un puro sufrimiento para los tres y para Olga, su primera compañera que lo quiso hasta la muerte.

El amor de Mata por el teatro fue algo que estuvo siempre claro para todos sus compañeros. Mata, superaba a todos por su laboriosidad para la que no tenía quien lo superara.

Una placa de bronce perpetuará su nombre y le dirá que sus compañeros no lo olvidarán. P.A., reacio a toda ceremonia religiosa, estuvo presente en su velorio y su entierro en el cementerio de Morón

Con mis mejores deseos de felicidad y ventura personal para el año que comienza. El penúltimo del siglo y el milenio ya que...

Falta Poco

*Ya nos falta muy poco y con aguante
cruzaremos el siglo y el milenio
cinchando con pasión hacia delante
y buscando ese cruce como premio.*

*Qué más vas a pedirle a esta aventura
de vivir, a la hora del balance;
cargando cicatrices, mishiaduras,
manoteando la luz de alguna chance.*

*Nos tocó la baraja más fulera:
ser más que soñadores, ser humanos.
Y dar ventajas de esta atroz manera*

*de perder y jugar a contramano.
Pero arrimamos con el alma entera.
Un poco más de aguante... y ya llegamos...*

**HÉCTOR NEGRO
Diciembre del '98**

RESEÑA de ALGUNOS COMENTARIOS de PRENSA ARGENTINA

De "Diario Popular", 20 setiembre 2003.

EL TEATRO LLORA A PEDRO ASQUINI

"Líder del teatro independiente nacional y fundador del legendario Nuevo Teatro, el actor, autor y director **Pedro Asquini falleció el jueves en el Hospital Francés.**

El deceso se produjo como culminación de un proceso de deterioro que provocó la internación del famoso teatrista el pasado 26 de agosto con pronóstico grave y reservado con muy escasas esperanzas de recuperación.

Asquini nacido en 1915, había encabezado una **etapa revolucionaria del teatro argentino como creador del grupo Nuevo Teatro del que surgieron consagrados autores, directores, actores y técnicos teatrales.**

Al inaugurar en 1992, su nueva sala bautizada como "**Teatro Popular Independiente Ricardo Passano**", Asquini dijo que "**con este teatro voy a luchar contra la estética de la pobreza en la que se encuentra sumergido el movimiento independiente desde hace 20 ó 25 años**".

Según sus palabras, "**disponer de un ámbito propio es una necesidad** pues la identificación de un elenco con el lugar donde trabaja configura la propia identidad del grupo".

En 1991, al festejar sus 50 años de vida en el teatro, había manifestado que "**vivo de la docencia, estoy junto a los jóvenes, hacemos teatro en los barrios, trabajamos con ardor**".

Asquini y **Alejandra Boero** fundaron Nuevo Teatro, del que también formaron parte **Onofre Lovero y Héctor Alterio, Enrique Pinti** y muchos otros y con ellos comenzó un proceso realmente valioso que todavía no ha sido apreciado en su total magnitud.

Del "Diario Crónica", viernes 19 de septiembre, 2003

MURIO PEDRO ASQUINI

**Lideró el Teatro Independiente acompañado
por Alterio, Boero, Lovero y Pinti,**

Líder del teatro independiente nacional y fundador del legendario **Nuevo Teatro y del Teatro Popular Independiente Ricardo Passano**, el actor, autor y director **Pedro Asquini falleció ayer en el Hospital Francés.**

La funeraria de la calle Acevedo 1120, en el barrio de **Palermo**, es el lugar donde se velan desde **anoche hasta hoy a las 10 los restos del notable actor, autor y director.**

El deceso se produjo como culminación de un proceso de deterioro que provocó la internación del famoso teatrista el pasado 26 de agosto con pronóstico grave y reservado con muy escasas esperanzas de recuperación.

Asquini, nacido en **1915**, había encabezado una etapa revolucionaria del teatro argentino como creador del grupo **Nuevo Teatro del que surgieron consagrados autores, directores, actores y técnicos teatrales.**

Al inaugurar en **1992**, su nueva sala bautizada como Teatro Popular Independiente Ricardo Passano, Asquini dijo que: **"con este teatro voy a luchar contra la estética de la pobreza en la que se encuentra sumergido el movimiento independiente desde hace 20 ó 25 años"**.

"El Movimiento Independiente –explicaba– **se caracterizó, en primer lugar, por la calidad de las piezas y, después, por el sentido. Siempre se planteó un teatro social, con una clara intención. Nada de hacer "paparruchas" o cosas sentimentales"**, puntualizaba. El grupo La Máscara (que tenía a **Álvaro Yunque** como uno de sus principales mentores), y luego Nuevo Teatro Fueron las barricadas de la lucha por la cultura.

Asquini y Alejandra Boero fundaron Nuevo Teatro, del que también formaron parte **Onofre Lovero, Héctor Alterio y Enrique Pinti**.

De La Nación Viernes 19 de septiembre, 2003

FALLECIÓ AYER PEDRO ASQUINI

En la calle Acevedo 1120, en el barrio de Palermo, eran velados anoche los restos del notable actor, autor y director teatral Pedro Asquini, fallecido ayer en el Hospital Francés. El famoso teatrista argentino había sufrido un proceso de deterioro que provocó su internación el pasado 26 de agosto con pronóstico grave y

reservado y con muy escasas esperanzas de recuperación.

Líder del teatro independiente nacional y fundador del legendario Nuevo Teatro y del Teatro Popular Independiente Ricardo Passano, Asquini nacido en 1915 había encabezado una etapa revolucionaria del teatro argentino como creador, junto con Alejandra Boero, del grupo Nuevo Teatro, del que surgieron consagrados autores, directores, actores y técnicos teatrales.

De Página 12, sábado 20 de septiembre, 2003

PEDRO ASQUINI, UN MAESTRO DEL TEATRO INDEPENDIENTE

por H.C.

A los 88 años falleció el creador de grupos legendarios como Nuevo Teatro. Un actor, director y docente enrolado en el "realismo crítico", para quien el teatro no era "un templo, sino un taller".

"Estas son mis últimas boqueadas", decía Pedro Asquini, actor, director, cofundador, entre muchas otras salas y grupos, del celebrado Nuevo Teatro, docente y batallador de la escena, cuando hablaba de sus proyectos. Un año atrás había puesto una obra con el grupo cooperativo teatral Ricardo Passano (homenaje a uno de los creadores del teatro La Máscara).

El título era *Hoy aquí se adivina el futuro*, de Enrique Esteban Urruti, grotresco sobre la obsesión por el poder y la rebelión de los que desean un futuro mejor.

En marzo de 2001 se había atrevido a hablar sin vueltas sobre el hambre en *El bife de chorizo a caballo con papas fritas*. Asquini tenía su grupo de artistas amigos, como David Lang, su asistente en *Hoy aquí se adivina...*, y lugares donde poner sus obras, como el Salón de Credicoop y El Teatron. Hubo otros a cuyos empresarios criticó abiertamente. Antes de recibir el Premio Nacional a la Trayectoria, en 2000 de manos del director Rubens Correa, representando al Instituto Nacional del Teatro (entidad que en forma conjunta con la Universidad Nacional del Litoral publicó en febrero de este año su libro "**El teatro ique Pasión!**"), había conseguido un premio vitalicio del ex Concejo Deliberante durante el gobierno de Carlos Menem. "No me vas a venir con que es guita afanada al pueblo", le espetaba un amigo, viéndolo dudar. "Vamos, anarquista. Esa guita la tenés bien ganada".

"Cuando dejó el grupo Nuevo Teatro, Asquini atravesó períodos en los que no halló fácilmente una sala. Su peripecia de años sobre este asunto fue contada por él mismo. Ya en la década del 90, volvió a dirigir *Sin patente*, pieza de Franco Natali cuya historia gira en torno de un conflicto filial originado en los años de la represión militar.

Asquini reiteraba en sus charlas su fervorosa adhesión al "realismo crítico".

Se había iniciado como actor, en 1941, en La Máscara, en un "mosaico teatral" que incluía cinco piezas cortas. Cuando años después fundó Nuevo Teatro, junto a la actriz y directora Alejandra Boero, defendió a rajatabla ese realismo crítico que independientemente de la forma, género o estilo –como le gustaba aclarar –mantuvo en sus últimos trabajos. En los libros que publicó dando cuenta de sus experiencias (*El teatro que hicimos* y *Tratado de dirección escénica y técnica actoral*) recordó anécdotas vinculadas a algunos cambios sociales.

Equiparando al público de Nuevo Teatro con el que en los años 50 y 60 asistía a los teatros independientes, por ejemplo, lamentaba no contar ya en la platea con la clase social que lo había acompañado entre 1941 y 1943: "Aquél (público) estaba formado por la clase obrera ilustrada y esta clase había desaparecido con el advenimiento del peronismo".

Admiraba como pocos al dramaturgo rioplatense Florencio Sánchez, el creador de *M`hijo el doctor* y *Barranca abajo*. Compartió ese fervor con un amigo suyo, el montevideano Wilfredo Jiménez, de quien llevó a escena su obra *Pasión de Florencio Sánchez*, por primera vez en Nuevo Teatro, y en la década del 90 en versión para tres actores, en El Teatron. Defensor a ultranza del realismo y de la "vocación festisatírica" que redescubría siempre en Agustín Cuzzani (con cuya obra *Lo cortés no quita lo caliente*, intentó en 1992 mostrar otra mirada sobre la conmemoración del Quinto Centenario de la Conquista de América), Asquini no olvidaba la frase que el escritor y poeta Álvaro Yunque había impreso a la entrada de La Máscara: "El Teatro no es un templo, es un taller".

Pedro Asquini falleció hace unos días –el próximo 23 de octubre cumpliría 88 años– fue un apasionado hombre de teatro, al que dedicó su vida, sus sueños, su fervor. Acaso las nuevas generaciones de actores y directores deberían ahondar sus conocimientos sobre la vida y la obra de quien luchó obsesivamente por sus ideales, jamás claudicó en su afán por defenderlos, y dio a la cultura de nuestro país su energía creadora, su talento y también no pocos sacrificios. Conoció a fondo la vida del teatro, fuera y dentro del escenario; no se dejó tentar por delirios de grandeza y vivió con modestia y suprema dignidad. En el año 2000 recibió el premio a la Trayectoria Teatral 1999, otorgado por el Instituto Nacional del Teatro. Fue uno de los fundadores del teatro independiente de los años 50, al que pertenecieron y pertenecen grandes figuras de la escena.

En 1997 publicó su libro "El teatro que hicimos", testimonio fundamental.

Su nombre, su carácter temperamental y polémico, su inmensa obra de un artista verdadero, no serán olvidados.

De La Nación, 20 de septiembre, 2003

Susana Freire

FUE UN PATRIARCA DEL TEATRO

Fomentó la escena independiente

"Siempre sentí que el teatro es, primero, un acto de amor; luego, un hecho político y, además un fenómeno cultural", nada mejor que sus propias palabras para definir la esencia de Pedro Asquini, quien falleció anteayer a los 88 años, en el Hospital Francés, donde estuvo internado desde el 26 de agosto último.

Fue un hombre de teatro que, entre sus muchos méritos, tuvo el orgullo de haber construido varias salas de teatro independiente –de las que ni él mismo recordaba cuántas habían sido–, entre las que se destacaron Nuevo Teatro, Planeta, Apolo.

Hablar de Pedro Asquini es referirse a una parte muy importante del teatro independiente porteño y nacional. Para él, el teatro

independiente era la forma de reunir a un grupo de artistas que no perseguía fines de lucro, que ofreciera al público un repertorio identificado con la sociedad y que permitiera una renovación técnica, a precios accesibles.

Abandonó sus estudios en la Facultad de Ciencias Económicas e ingresó, en 1941, en el Teatro La Máscara, que conducían Ricardo Passano y Álvaro Yunque. Allí interpretó autores como Luís Ordaz, Pablo Palant, Molière, Clifford Odets. En 1943, los tres grandes grupos Teatro del Pueblo, La Máscara y Juan B. Justo, por disposición del gobierno militar del general Ramírez, fueron cerrados.

Pero el grupo no cedió y se multiplicaron los éxitos de La Máscara.

En 1950, junto con Alejandra Boero, creó Nuevo Teatro, ubicado en Maipú 28, espacio que atrajo el interés de jóvenes actores como Héctor Alterio, Onofre Lovero, Carlos Gandolfo y Walter Soubrié, entre tantos otros que vieron en la escena independiente la forma de encauzar una vocación artística.

Se pusieron obras como "El alquimista", de Ben Jonson, puesta que cosechó un éxito sin precedente en el circuito off. "El casamiento", "El aniversario" y "El oso", de Chejov, autor que consolidó el prestigio de Nuevo Teatro, y con "Bajo fondo", de Gorki, se distinguió al grupo liderado por Asquini con una posición estético-filosófica que con el tiempo se fue afirmando. La sala se trasladó hasta corrientes al 2100 y ahí continuó la racha de éxitos con títulos como "Medea", de Anouilh.

"El público había cambiado, lo integraban estudiantes y una clase media culta, y nosotros decidimos experimentar sobre la base de nuevas técnicas autorales y escenográficas. El estrecho tablado quedó atrás e ideamos el escenario circular."

En 1964, y durante tres años, obtuvieron el éxito más recordado con "Raíces", de Arnold Wesker, que permitió comprar el predio donde funcionaba el teatro Apolo (Corrientes al 1400) y construir una nueva sala donde hoy está el Lorange. Es en ese grupo en el que se gestaron las vocaciones de Enrique Pinti, Víctor Laplace, Tato Pavlovsky, Agustín Alezzo, Augusto Fernández, Conrado Ramonet, Rubens Correa, quienes dieron sus primeros pasos sobre un escenario.

Fue un empecinado defensor del estilo realista. "Sigo defendiendo el teatro realista, y eso quedará muy claro para quienes vengan a ver nuestros espectáculos".

Desde 1966, como director se hizo presente en diferentes escenarios del país.

En 1979 se radicó por un año en La Paz, Bolivia, donde multiplicó su actividad en el teatro Municipal de esa ciudad, en la Universidad y en la televisión alternando esta actividad con sus giras por el interior.

En 1992 fundó el teatro Ricardo Passano (Lima 411), como un homenaje a quien fue su maestro.

El Instituto Nacional de Teatro le otorgó, en 1999, el premio a la trayectoria teatral y editó este año "El teatro, ¡qué pasión!", donde Asquini repasa su vida como actor y director.

Pedro Asquini llegó a decir: "Siento que he cumplido. Y aún tengo proyectos y sueños: voy a vivir toda la vida". Y lo hizo, haciendo teatro hasta que su físico le falló, porque ésa fue la razón de su vida.

De La Ciudad, miércoles 24 de setiembre, 2003

Pedro ASQUINI (1915 - 2003)

UNA PROFESIÓN Y UNA VIDA

En 1950 funda "Nuevo Teatro" junto con Alejandra Boero, pasando a liderar el movimiento de teatros independientes. Tres años después y a pedido de la Biblioteca Pública "Veladas de Estudio después del Trabajo" de Avellaneda, crea un ámbito teatral en la citada entidad, a cargo del "director volante" David Lang.

Una profesión y una vida. Tal vez resulte más cabal decir que la profesión teatral fue la vida de Pedro Asquini. Vivió por y para el teatro desde una postura amplia y de profundo sentido cooperativo. Desde aquel 25 de mayo de 1941, que marca su debut en el escenario del Teatro "La Máscara", Asquini no deja de actuar, dirigir, escribir obras teatrales, enseñar como verdadero propulsor del oficio que abraza hasta su última consecuencia, el 18 de setiembre del año que corre, a los 88 años.

Asquini tiene la lucidez de expresar. "Hemos aprendido duramente que hacer teatro no es un privilegio, y si lo fuera, se adquiere trabajando y estudiando y además, trae consigo una pesada responsabilidad social". Responsabilidad que lo lleva a montar cerca de ciento cincuenta obras; a instalar once teatros en Buenos Aires y hacer cavar un escenario en un cerro del altiplano boliviano; a crear el "teatro circular"; a escribir cinco libros; a poner en funcionamiento la Primera Escuela de Directores del país. Múltiples tareas que no le impiden regresar una y otra vez a nuestra ciudad, como actor y disertante después, durante los años 2000 y 2001, en su querida y nunca olvidada "Veladas".

También acerca la ficción a lugares públicos. Calles, escuelas, hospitales, bibliotecas, centros de jubilados, se recrean con la creatividad de este hombre pequeño de físico pero con una incomparable grandeza de alma. Grandeza que lo lleva a mantener su dignidad como bandera, no olvidando a colaboradores ni maestros. De allí la Cooperativa Teatral "Ricardo Passano"; de allí su amistad sin claudicaciones con David Lang gran ayuda de sus tiempos difíciles.

Quedan cosas por decir; nombres por mencionar; viajes realizados. Pero todo ello puede sintetizarse en su lema: **"Cuando se es joven se debe ser joven hasta el final..."**

Lo cumplió. Intenso trabajo: Múltiples participaciones; un espíritu siempre "alto": valores humanos que encierran de él un "joven hasta el final"... visitando siempre que pudo esta ciudad de Avellaneda donde viven su hija Carmen y su nieta. El viernes 3 de mayo de 2002 compartió la presentación del libro "Tango Pasión y Vida", en el Círculo Universitario de Avellaneda y, tan joven se sintió que solicitó al cantor Chato López, "el bis" de su versión "Sur-Barrio de tango" para cantarlo entre todos los presentes. Inolvidable Pedro Asquini ¡¡Gracias!! Así te recordaremos, cantando con "tu corazón mirando al sur", esa noche que resultó la última en nuestra ciudad...

BREVE RESEÑA de la correspondencia de P. A., no extraviada, con la gente de Nuevos Horizontes

Del 14 de marzo de 1979.

"Acabo de recibir tu carta y me apresuro a contestarte:

Salgo para allá en cuanto les parezca. No tengo que pensarlo mucho (...) En Bolivia tengo la posibilidad de liberarme de una frustración...

Nunca pude hacer teatro para un público popular, a pesar de que conceptualmente todo el teatro que hice en mi vida fue para todo el público (...) Ya mismo me pongo a estudiar la historia de Bolivia y (...) referente a su cultura y su folklore..."

"El 1º de Marzo estrené "Ligados" de O' Neil, en el Teatro de La calle Rincón, y hoy iba a empezar los ensayos de una pieza infantil mía pero ya la paré".

Del 7 de abril de 1989

"Lo que pasó es que Onofre me entregó tu carta en momentos que me iba de vacaciones y a la vuelta tuvimos que hacer operar a una hermana mía de cáncer al estómago (...) Mientras tanto me fui ocupando del asunto de los lentes para los spots. (...) Con respecto a la obra que pedís le voy a hacer llegar a Lovero para que te lo envíe un tomito con obras de Marcos Martínez..."

Del 22 de enero de 1990

"Fueron 3 meses que estuve vomitando sobre la máquina de escribir, lo que hice en 50 años de teatro. Por supuesto hay un jugoso capítulo sobre mi estadía en Bolivia, que siempre añoro, como uno de los mejores que viví. Cuando terminé el libro no sabía lo que había escrito. Entonces recurrí a nuestro común amigo, Carlos Penelas, para que lo viera y cuando lo hizo me dijo que era "estupendo"...

De modo que entre varios "locos" nos pusimos a la tarea de editarlo... Ricardo Carpani va a dibujar la tapa..."

"En cuanto al Curso Nuevos Horizontes para capacitar Instructores Teatrales, veo que has pegado un gran salto al futuro; me parece una manera de avanzar a pasos gigantescos (...) En cuanto que estás pensando en tu transbordo a la quinta del ñato, te digo que nosotros no nos morimos más."

Del 20 de agosto de 1990

"Haz de saber que la publicación del libro -"El teatro que hicimos"-, removi6 muchas cosas y estoy trabajando "a full" en el teatro, por supuesto. Te enuncio lo que estamos haciendo: a) Fundamos un Movimiento "Rescate" para recuperar nuestras raíces culturales sociales, que en el fondo es la cultura argentina; b) Estoy presentando una "Revista-espectáculo" en base a teatro, poesías, canciones, baile, etc. c) Estoy haciendo charlas ilustradas con teatro, para vender el libro, muy mal distribuido; d) Estoy ensayando una obra mía, "Roñita", que se estrenará en octubre; e) Estamos escribiendo, no yo sino todos los protagonistas, una historia del teatro independiente, que se presentará en noviembre cuando festejemos los 60 años de la fundación del Teatro del Pueblo; f) Presentamos en un circuito que hemos creado en los barrios, un acto de "Poesía popular", con participación de los poetas de los

barrios; g) Hemos incorporado a nuestro Movimiento otros espectáculos teatrales para presentarlos en los barrios: uno con "Rockefeller en el lejano Oeste" y "Las memorias del fuego", de Eduardo Galeano."

"...Pero vos sabés que esto de la salud depende mucho de nosotros mismos. Yo, por suerte, estoy perfecto de salud. Creo que es porque fumé y tomé muy poco en mi vida y ahora con una esposa y una nena que me cuidan, creo que tengo hasta los cien años (...) Espero que en La Paz le des saludos a la gente de teatro que conocí. (...) Bueno, te anoticio que no hay libros en mi biblioteca que contenga más de lo que estás haciendo en Bolivia..."

Del 10 de enero de 1992

"...al teatrino" lo inauguraremos en marzo con mi obra "Roñita y los compadritos". Para reemplazarla en el cartel estamos ensayando "Lo cortés no quita lo caliente" de Cuzzani. Es una sátira sobre la "epopeya" de Hernán Cortés... este año tenemos que hacer fuerza contra los 500 años de la colonización. (...) Después de la obra de Cuzzani pondremos nuevamente "Puerca verdad" o "Corrupción en la corte" como la titulamos en Bolivia. Creo que hicimos un esfuerzo épico para juntar a todos los actores de La Paz para ponerla. Y el resultado fue óptimo. Guardo los más queridos recuerdos de ese año que pasé junto a ustedes (...)

"... Con este mismo correo te mando el tomo con el "Teatro Completo de Cuzzani". Estoy seguro que te va a ser muy útil. Por favor, divulgalo (...) Lamentablemente como Cuzzani creo que no hay otro. En estos días me van a prestar unos libros que vinieron de México.

Si hay alguna obra que merezca la pena te la copio y te la mando.

"Pero hablando de lo que estoy haciendo me olvidé de lo principal: ¿Cómo anda tu salud? Pienso a menudo en eso y hago fuerza para que ande bien. Ya sabés que nosotros no nos podemos morir. Tenemos mucho que hacer en este mundo podrido y en esta América Latina que sufre siglos de injusticia y de dolor".

"Ahora con la instalación del teatro estoy buscando spots usados y busco tanto para mi como para vos, a ver si te consigo unos lentes baratos. Los otros días hablé con Portela y te estuvimos recordando y te manda saludos..."

...y se entornó la puerta que daba a la presencia física personal de Pedro... el del afán hacedor que no cesa... generado por esas intensidades en las vibraciones enamoradas del teatro, de la vida, de la libertad, de la rebeldía... del ser humano militante de humanidad...

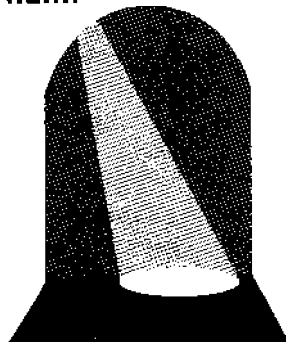
...pero ha comenzado a abrirse la otra puerta, la que da a la memoria, al recuerdo henchido de amorosa gratitud... para que haga su presencia querida, la obra y la vida de Pedro Asquini...

Por eso, todo lo poco transcrito de lo mucho producido por él... Porque cuando las dendritas neuronales se menguan y decrecen, olvidando, ha de estar patéticamente viva la memoria grata y tierna del corazón...

Así se hará cierto que "el sentir es el germen originario del pensamiento..."

Lo que pensamos y expresamos lo sentimos...

De ahí, en la pretendida motivación del no olvido, este homenaje es "reintegrante", porque señala la intención de Nuevos Horizontes de Bolivia, a la que Pedro le guardó tanto cariño... y tanto nos dio, de devolverle, restituirle al recuerdo de PA, minimísimamente la cauda de ternura en la solidaridad, envolviendo todo lo muchísimo que nos brindó sin medida con su insuperable calidad de amor fraternal...



Desde Madrid, y accediendo a nuestro pedido, el gran amigo Héctor ALTERIO, nos hace llegar sus expresivas palabras, solidarizándose con el homenaje que a través de TEATRO N° 17, rinde sentidamente el Conjunto Teatral Nuevos Horizontes, de Bolivia...

*al inolvidable HERMANO en la TERNURA...
al cariñoso MAESTRO, en el OFICIO y ARTE
teatral para el ser humano...
al empecinado COMPAÑERO en la sed de
LIBERTAD Y JUSTICIA...*

PEDRO ASQUINI

Pedro era mayor que yo, quince años... De manera que cuando lo conocí personalmente en 1950, tenía por aquel entonces treinta y cinco años.

Yo ingresaba con mis veinte años recién cumplidos a "Nuevo Teatro", que era uno de los 20 ó 25 teatros que conformaban lo que se llamó: "El Movimiento de Teatros Independientes", y que marcó a fuego la vida cultural de nuestro país.

Pedro tuvo mucho que ver en todo eso, apasionado y vital, vivió y me animaría a decir, que murió con esa misma actitud frente a la vida, frente al teatro, tal como él lo entendía.

Por más que hurgue en mi memoria no lo recuerdo desanimado o pesimista. Hizo suya una frase de Clifford Odets, "Despierta y canta" y nos la transmitió a todos nosotros, los jóvenes de entonces (con resultados dispares naturalmente).

Fue el motor fundamental, no sólo de Nuevo Teatro (que co-dirigió, hasta su extinción en 1970, con Alejandra Boero), sino de todo ese gran movimiento cultural.

Alcanzo, a través de mi memoria a verlo como espectador, a un Pedro muy joven en el mítico Teatro "La Máscara", haciendo yo "El puente" de Gorostiza o "Crimen y castigo" de Dostoievski, y luego después, teniéndolo de compañero en "Heredarás el viento" o "Saco y Vanzetti", y tantas obras que dirigió junto a Alejandra y en las que yo como actor, absorbí como una esponja sus enseñanzas.

Quiero dejar sentado mi agradecimiento a un hombre irrepetible, un verdadero y talentoso obrero del teatro independiente y, por qué no decirlo, del teatro con mayúsculas.

Héctor Alterio

Como lo anunciamos, aquí reproducimos íntegro el capítulo BOLIVIA, del libro último de Pedro ASQUINI, "El teatro, ¡qué pasión!"

Bolivia

Corrupción en la corte (Puerca verdad)

"Coincidiendo con la visita de los policías al domicilio de P.A. en Lanús, le llegó una carta de su amigo del Conjunto Teatral Nuevos Horizontes, residente en La Paz, invitándolo a pasar una temporada en Bolivia, asegurándole de entrada su casa y su mesa. P.A. después de su retirada de la ciudad de San Juan y viviendo precariamente en el departamento que le facilitó Ricardo Paoletta, comprendió que lo más saludable sería una temporada fuera de Buenos Aires.

Es así que embaló todo el vestuario de *Puerca verdad*, unos cuantos libros, varios discos de tangos, el Winco y se enchufó en un tren de la estación Retiro. Viajó toda la tarde y por la noche tuvo que trasbordar en Tucumán. Al medio día siguiente llegó a El Alto de La Paz, sin problemas. Ni siquiera el infaltable sorosche.

Gente de Nuevos Horizontes lo esperaba con un auto. Lo llevaron a una casa donde estaban de fiesta comiendo un asado con abundancia de un embutido que no era ni saichicha ni chorizo, más vale era ambas cosas a la vez. P.A. probó por primera vez la chicha, la bebida de los indígenas de América del Sur cuyo nombre había aprendido en la escuela.

Se había arreglado para las seis de la tarde una reunión con gente de teatro para hacerle una cálida recepción, pero P.A. propuso que empezaran a trabajar en la revitalización en La Paz, del viejo Conjunto Teatral Nuevos Horizontes que él conocía por las publicaciones de obras que les hacía llegar N.H. a varios militantes de teatro independiente de Buenos Aires. La reunión era numerosa, lo que indicaba que el Teatro Independiente, por obra de N.H., había prendido en Bolivia, mejor dicho, en todas las ciudades de Bolivia. La reunión se realizaba en casa de Maritza Wilde y según le

informaron a P.A., estaban presentes casi todos los actores de La Paz, dispuestos a colaborar en esa ciudad en el intento renovador de Nuevos Horizontes, incluidos algunos actores profesionales. P.A. estaba tan exultante, como los integrantes de N.H. y la dueña de casa. Había que poner manos a la obra. Lo prudente hubiera sido realizar primero una prueba para conocer la calidad y preparación de los actores. En La Paz funcionaba un instituto oficial de enseñanza teatral, es decir, que la mayoría de esos actores tenían preparación.

Una cosa agradó de primer vistazo al flamante director, la diversidad de tipos y edades y la primacía en la cantidad de varones, de acuerdo a las necesidades del reparto de *Puerca verdad* que P.A. proyectaba montar. Al tratarse el tema del primer estreno, P.A. propuso la obra, de la cual traía el vestuario casi completo, explicó detalladamente de qué se trataba, quedaron encantados y se aprobó la propuesta. Le notificaron al director que no había podido concurrir una actriz que había actuado en Nuevo Teatro y que la escenógrafa sería Morayma Ibáñez.

La única disconformidad que hubo fue sobre el título de la pieza de Peter Müller que, decían, resultaba demasiado fuerte para el público paceño.

Como P.A. no conocía ni siquiera por referencias al pueblo de La Paz, no quiso discutir la objeción. Peor le pareció el título que aprobaron: *Corrupción en la corte*. Luego habría de arrepentirse de no haber hablado, cuando un crítico señaló que el título llamaba a equívoco porque la gente creyó que se trataba de un tema histórico, muy distinto de lo que en realidad era.

Pero la primera dificultad surgió cuando se trató el problema de lugar o lugares de ensayo, complicado porque P.A. quería ensayar a toda hora: mañana, tarde y noche. El sistema de P.A. fue desde siempre ensayar, no siguiendo el orden del libreto de la primera a la última escena sino por escenas sueltas. Primero aquellas en que los personajes estuvieran más íntegramente pintados, paralelamente las de conjunto que dan más trabajo para moverlas y los actores tienen que estar bien dispuestos para memorizar los movimientos; además P.A. acostumbraba a ponerlas con mucho dinamismo y, por lo tanto para que los movimientos de todos fueran ágiles y bien concertados había que repetir las muchas veces... Y *Puerca verdad* tenía muchas escenas de conjunto.

La cosa es que de los distintos grupos que actuaban en La Paz no había uno solo que tuviera una sala para ensayar. Casi todos usaban una que prestaba el Instituto y muy pocas veces alguna del teatro Municipal cuyos directores eran muy reacios a prestarla, pero como *Puerca verdad* se iba a entrenar y representar en ese teatro oficial por el prestigio de Nuevos Horizontes, quizás fuera posible conseguirla para ciertas horas, fuera de la mañana, en que el teatro permanecía cerrado y la noche, en que siempre había funciones: sólo tendríamos de esa sala algunas horas por la tarde, si es que no la usaban las compañías que se presentaban por la noche. En fin, P.A. acostumbrado a ensayar en los lugares más insólitos en los últimos años en que no disponía de teatro propio, no tuvo dificultades para ensayar en casa de los actores, por supuesto las escenas de dos o tres personajes y dejar las escenas de conjunto para cuando se consiguieran lugares aptos en el Instituto de Cultura o en el Teatro Municipal.

Todo fue bastante rápido. La escenografía de Morayma Ibáñez, imaginativa y apropiada, se realizó en los talleres del teatro con dos grandes muñecos figurando al rey y la reina, colocados en ambos extremos de la boca de escena. El vestuario era el mismo que se había usado en Buenos Aires: casi todos los personajes de un pueblo sucio y corrupto vestidos con calzoncillos largos teñidos de diversos colores; y sólo la parte superior caracterizaba a los personajes; de los demás solo tres o cuatro con ropa normal: el capitán, el juez, el corrupto y corruptor mayor, los demás roñosos y harapientos: los soldados, los testigos falsos, los verdugos. El único limpieto y bien planchado era Koch el

escribiente, que había permanecido incorrupto en medio de ese ambiente muy semejante, por el olor a podrido, al Buenos Aires de hoy. Allí como aquí, el decente e incorrupto luce como una perla en el barro.

Los ropajes normales de los corruptos habían sido confeccionados por Linda Banti, actriz del elenco Grupo T., dirigido por P.A., que poco después, repondría en La Paz el espectáculo *Y siempre el teatro*, armado por P.A. en base a monólogos de Shakespeare, Chejov, Brecht, Cuzzani, Julio Mauricio, T. Williams y Eurípides-Anouilh.

Lo estrenó en la Universidad de San Andrés y lo repitió en funciones populares en los café-concert. Como todos los espectáculos de P.A., esos monólogos de los talentos tanto universales como argentinos tenían un fuerte sabor a cosa popular y fue muy bien recibido tanto por los estudiantes, como por la gente de teatro y el público en general.

En La Paz, en aquellos momentos, el público de teatro estaba teñido por rostros oscuros de los collas, mayoría en el pueblo boliviano. También estaban, como siempre, los amantes del teatro, de los libros y la cultura que habían llevado a los teatros independientes a poner obras poco populares, tal como se lo reprochaba Gumucio, el crítico que había dado la bienvenida a *Puerca verdad*, "obra muy crítica pero eminentemente popular", como la totalidad de las obras escogidas y presentadas por P.A.

Ésa era precisamente la característica de los dos primeros espectáculos que estrenó nuestro director. El monólogo de Troilo y Crésida armado por P.A. de dos o tres parlamentos de Tersites que les reprocha a todos los héroes de la guerra de Troya sus vicios y defectos, en el lenguaje más callejero que pueda pedirse, constituye una sorpresa por tratarse de Shakespeare, aunque P.A. sospecha que toda la parte satírica de Troilo y Crésida debe ser una intromisión de algún contemporáneo del clásico inglés, con o sin autorización de éste, pero ya que así llega a nuestra época en español, él se siente autorizado a llevarlo a escena de ese modo.

Volvemos a Bolivia y a Puerca verdad

Era, como dijimos, una obra que reunía todas las condiciones que puede exigir el público más entendido y el obrero con menos instrucción. Cumplimenta todas las exigencias que explicitamos en este libro para el teatro popular; pero también las que pueda tener el espectador más conocedor. Y como tal la puso P.A. en el Teatro de la Calle Rincón y en el Municipal de La Paz. Pero los críticos de Buenos Aires no se enteraron; no quisieron darse por enterados. P.A. lo repite siempre: "Aunque no estaban Alterio y Alejandra fue, sin duda el mejor espectáculo que monté en mi vida". Apenas estrenada *Puerca verdad* en La Paz, comenzó con una nueva obra que tuvo gran atractivo, por el tema, para los bolivianos. Ya no se puede hablar de "el público paceño" porque se hizo en infinitos lugares: colectividades agrícolas, centros culturales, minas, etcétera. Para ser precisos, se lo anunciaba y se lo esperaba como una simple obra de teatro. Pero la representación fue otra cosa: una reivindicación de la historia boliviana y un homenaje a esta heroína de la gesta de la independencia de América del Sur. Si no ¿por qué pedían una nueva presentación para avisarle a toditos que la vengan a ver?

Eso fue *Proceso a Juana Azurduy* de Lizarraga, que se había estrenado en Buenos Aires, en la Casa del Boxeador, en unos días cedidos por el Grupo T., dirigida por el autor e interpretada por una excelente actriz cuyo nombre, lamentablemente, P.A. no recuerda pero anotó la obra bien en su memoria seguro de que algún día la pondría él en escena. Cuando

partió para Bolivia comprendió que le había llegado el turno a Juana Azurduy. Pero con todo, hubo un incidente que P.A. tomó con una sonrisa, muy distinta de la firmeza que siempre había demostrado: P.A. anunció que comenzaba con los ensayos de Juana Azurduy y que sería interpretada por Linda Banti que ya había llegado a La Paz.

Al día siguiente se le acercaron dos personas que decían representar a la Universidad de San Marcos, para comunicarle que la Universidad se oponía a que Juana Azurduy fuera interpretada por una actriz argentina. ¿Acaso esos señores no pensaron que la obra la había escrito un argentino? Y había algo muchísimo más antiboliviano: el conflicto de la obra estaba planteado entre Juana, presa del sistema colonial, aunque en la obra no está explicitado, y un abogado que, so capa de defenderla, trataba de sonsacarle qué es lo que había hecho en los ejércitos de Belgrano y Güemes y por qué la habían nombrado coronela en esos cuerpos armados pertenecientes a las Provincias Unidas del Río de la Plata. Nunca nadie le dijo nada a P.A. sobre ese punto. Tampoco aquellos universitarios que se oponían a que la intérprete de Juana fuera argentina. Es que lo importante del conflicto dramático era que Juana no se dejara engatusar por el abogaducho. Y cuando sobre el final Juana le pegaba una tremenda patada y le hacía volar por los aires expediente, cartapacio y todos sus papelotes, el público aplaudía y gritaba frenético y entusiasmado por la valentía demostrada por Juana.

Las representaciones de *Proceso a Juana Azurduy* fueron otras de las grandes satisfacciones de su vida de teatro. En Laura Lloco Lloco, trabajaron toda la noche para cavar un escenario en el cerro. En la mina Siglo XX el delegado de los mineros le dijo: "Es la primera vez que la cantina está vacía. Están todos en el teatro".

Y en una comunidad agrícola en el momento de partir de regreso, un chico de unos quince años llegó corriendo con una acuarela con la figura de P.A. que en el reverso decía: "El alumno Saturnino Candia de la Escuela Central Laura Lloco Lloco a P.A. deseo muchas felicidades por recuerdo le doy este recuerdo por mi parte por lo que ha venido con presentaciones con título Juana Azurduy L. Ll. Ll. 21/6/80". ¿Pueden pedirse más grandes satisfacciones?

El recuerdo que me dejaba este chico era sólo el reflejo de la felicidad que llevamos a miles de bolivianos.

Como testimonio del resultado de la estadía de P.A. en La Paz, publicamos esta crítica del principal diario local firmada por Alfonso Gumucio Dragón:

UNA EXCELENTE COMEDIA DE NUEVOS HORIZONTES

Anoche se produjo el estreno, en el Teatro Municipal de La Paz, de una excelente comedia del autor húngaro Peter Müller, llevada a escena por el conjunto teatral de la cooperativa Nuevos Horizontes. La pieza está dirigida por P.A., hombre de teatro argentino con gran experiencia profesional.

"Corrupción en la Corte" es el título bajo el que se presenta en La Paz la obra cuyo título original es "Puerca verdad". Quizás el nuevo título no haya favorecido del todo a la afluencia del público el día del estreno, ya que evoca una pieza de época antes que una comedia. Y "Corrupción en la Corte" es esencialmente una comedia cuyo tema es la justicia, procurando demostrar los mecanismos de poder que la controlan, y haciendo gala de aquellos azares que en última instancia puede determinar su fallo.

No vamos a decir más sobre el argumento que presenta sorpresas constantemente. Nos referimos más bien al desarrollo de obra, comenzando por decir que no tenemos costumbre de frecuentar el teatro en nuestro medio, porque varias veces hemos experimentado la decepción de encontrarnos frente a obras ejecutadas pobremente, por aficionados cuyo mayor valor parece ser la buena voluntad.

Éste no es el caso de "Corrupción en la Corte" donde notamos ante todo un gran sentido profesional. Pocas veces hemos visto aquí una obra que se desarrolla con tanto aplomo y seguridad, sin titubeos. Las interpretaciones en un elenco que cuenta con más de veinte actores, son todas de excelente nivel, aunque no podemos dejar de señalar aquella de Cacho Mendieta en el rol del acusado José Valet.

Mendieta realiza un aporte específico al sentido general de la comedia con una interpretación que

alcanza los mejores momentos cuando el personaje recurre al simulacro de la locura para salvar su pellejo. Nuestro público desconfía del teatro, se aparta de él como de un fantasma. La obra que ahora presenta Nuevos Horizontes (ese extraordinario grupo nacido en Tupiza hace años) es una muestra de que se puede representar en nuestro medio: un teatro bueno, sin sofisticaciones ni pretensiones intelectuales, un teatro que distraiga y divierta sin bajezas, llamando al mismo tiempo a la reflexión".

Los actores que intervinieron en la representación fueron David Mondacca, Maritza Wilde, Iván Barrientos, Pepetus Aramayo, Sergio Medinacelli, Cacho Mendieta, Etelca, Carlos Burke, Fernando Illanes, Gonzalo Sánchez, Hugo Alvarado y el propio P.A. Además, recuerda el director a la actriz que interpretó a Juana Azurduy junto a Pepetus Aramayo: Gaby Luz Torrico. Inolvidable compañera, que realizó todo el trabajo de los ensayos sin un renuncio, ni una queja y que del mismo modo siguió a sus hermanos del elenco por todo el altiplano, comiendo y durmiendo en lugares extraños, siempre contenta, contagiando su felicidad de interpretar tan hermoso personaje y que en todas partes se la llamara "señorita Juana". No se imprimieron programas ni hubo crónicas en las repercusiones de Proceso a Juana Azurduy por eso el nombre se había volado de la memoria de P.A. siempre avergonzado y lamentoso de que así hubiera ocurrido. Pero él siempre está pensando volver a Bolivia y reencontrarse con tanta hermosa gente. Siempre recordará la generosa acogida de los compañeros de N.H. que le permitió hacer pie en La Paz y luego de Maritza Wilde y su esposo, Sergio Medinacelli y la querida Carmiña con aquella gloriosa tarde en Munaypata frente a los collitas, a quienes ningún maestro había conseguido comunicarles sus inquietudes y ellos dos, P.A. con Carmiña, pudieron.

Siempre recuerda aquel inapreciable episodio, en aquella hermosa tarde, en aquel pueblo desconocido y aquel encuentro con los dos discípulos collas llenos de interrogantes que se fueron disolviendo uno a uno cuando el

maestro volcó sobre el alumnado todo su amor, amor a los hombres sin mirar el color de la piel y amor al teatro, que es su mejor aliado y nunca lo abandona y puede compartirlo con quien quiera. La cosa fue así.

Munaypata

La Universidad, en la que Carmiña Medinacelli, era profesora o empleada o cocinera, qué importa, había organizado unas jornadas de iniciación artística de varias ramas: plástica, literatura (cuentos, novelas, etcétera), teatro, idiomas y algo más. P.A. tenía la última hora del domingo. Estaba esperando el momento de comenzar con su taller cuando llegó Carmiña desesperada: ninguno de los profesores había logrado nada porque les había sido imposible comunicarse con los potenciales discípulos. P.A. medio se asustó:

—Y si no pudieron ellos que son bolivianos y jóvenes, ¿te parece que yo voy a poder siendo viejo, blanco y argentino?

—Tenés que poder porque sos la última esperanza de que tanto esfuerzo no termine en un fracaso total.

Carmiña lo introdujo en un aula donde esperaba una veintena de alumnos con rostros impasibles. P.A. los miró a toditos, uno por uno. Y luego, siempre sonriente comenzó a hablarles de la maravilla del teatro, de la comunicación de hombre a hombre sin intermediación de aparatos; de hombre a hombre, ustedes y los actores. La exégesis del teatro había durado no más de quince minutos. Y terminó diciendo "Eso es todo". Se hizo un silencio profundo que había durado sin exagerar un minuto. Mirándose a los ojos: ellos a él; él, sonriente, a ellos. De pronto se oyó una voz: era de una muchachita de no más de quince años.

—¿Y cómo se hace eso?

P.A. tuvo ganas de dar un alarido triunfal: el hielo estaba derretido.

—¡Oh!, es muy fácil: por ejemplo, ¿cuáles son los problemas que hay en este pueblo?

Todos se afanaban en contestar, eso lo sabían muy bien: falta agua, atención médica, vigilancia, escuelas, maestros...

Para P.A. ése fue uno de los momentos más luminosos de su vida. Dejemos que él mismo cuente lo que

sentía en aquel momento:

"Cuando la muchachita hizo la pregunta, sentí que el cielo todo entero se abría para mí. ¡Lo había logrado! Había logrado penetrar en aquellas mentes que habían comenzado rechazándome. Que no habían conseguido penetrar varios profesores antes que yo. ¿Y qué era lo que había hecho yo para que eso ocurriera?, me preguntaba luego cuando estuve solo en la noche paceña.

Había puesto todo mi amor en la mirada, el amor que sentía por ese montón de jóvenes que querían saber qué cosa era el teatro y luego, quizá penetrar en él. Querían estar seguros de lo que era "eso del teatro" para luego penetrar en él con confianza, seguros de no encontrarse con algo monstruoso que los rechazara por el color de su piel o porque eran collas o porque no conocían otra cosa que el altiplano, o porque ignoraban lo que fuera el teatro o porque no sabían si el teatro los iba a aceptar. Por eso se resistían a escuchar, entender, creer. ¡Los habían engañado tantas veces!

"Eso es lo que yo creía percibir de esas miradas esquivas, esas expresiones desconfiadas, ese silencio tenebroso que se resistía a disolverse. Pero yo puse mi amor.

Amor a los que sufren, antes que nada bien pertrechado en la fe en los hombres, que me había dado mi maestro Álvaro Yunque y mi maestro Máximò Gorki y cabalgando firme sobre mi amor al teatro que en más de cincuenta años había sabido atraer a mucha gente joven. Y ahora había podido por lo menos inquietar a esos adolescentes del altiplano. Y, a lo mejor... ganarlos para el teatro". Y P.A. cuenta cómo siguió el diálogo que se interrumpió pero algún día se ha de reanudar, está seguro.

-¿Cómo se hace?

-Es muy sencillo a ver, díganme: ¿qué problemas tiene su pueblo?

Las respuestas se abalanzaron unas sobre otras:

-No hay agua, no hay médicos, no hay escuelas, no hay trabajo, no hay diarios, no hay transportes, no hay aire bueno, no hay dinero, no hay remedios...

-Pero eso es lo que no hay. Díganme los problemas que hay.

-Enfermedades, ignorancia, juego, prostitución, pornografía, roña, basura, malos olores, gente que se va, hambre, frío...

-Bueno, vamos a hacer una lista de todo. Alguno que tenga buena letra.

Enseguida uno se puso de pie y

tomó la tiza. Y todos volvieron a repetir la larga lista de falencias y problemas. Luego P.A. les preguntó qué gente, de qué profesiones, de qué oficios vivían en ese pueblo. Los discípulos contestaron esta vez de inmediato ya familiarizados con el profesor:

-Hay las que venden las verduras, las imillas, comerciantes, coqueros, curandera, un médico, prostitutas, hay desocupados, ladrones, explotadores de mujeres, maestros, enfermeras, carreros, choferes, viajantes, un procurador, trabajadores del gobierno... (Casi todos estos oficios los nombran en aymara, su lengua natural).

-Bueno, de todos estos problemas y esta gente, vamos a buscar una discusión, una pelea, un conflicto, por dinero, por ideas, por conductas, por líos familiares, etcétera -continuó P.A. En ese momento miró el pizarrón; más arriba había un calendario con propaganda de una fábrica de calzado con una foto a todo color de una mujer con los senos al aire. Preguntó como alarmado:

-¿Y ese calendario? ¿Quién lo puso ahí?

Toda la clase quedó como apabullada por la culpa:

-No sabemos... La maestra o la directora...

P.A. con cara de enojado llamó:

-Carmiña, ¿podés hacer que vengan la directora o la maestra un momento, para aclarar quién puso ese calendario ahí?

Carmiña volvió al rato:

-No está ninguna de las dos.

-Bueno, no importa. Vamos a hacer una obra de teatro con este problema, porque ese calendario en el aula plantea un problema grave; para los chicos y para las chicas. Entonces, a ver una chica que haga la maestra.

Se levantó la misma que había preguntado cómo se hacía el teatro.

-Ahora un chico de los más grandecitos que haga el padre de una de las alumnas. -Se ofreció el que parecía de mayor edad.

-Muy bien. Tú eres el padre de una alumna a quien su madre sorprendió delante de un espejo haciendo posturas raras. La madre le preguntó qué estaba haciendo y la chica le respondió que estaba ensayando para posar para el calendario, porque a las que aceptaban les pagaban como quinientos dólares. La madre la retó y le explicó que una chica decente no posaba para esas fotos, y cuando vino el padre le explicó lo que había pasado.

El padre, por supuesto, le dijo que iría a hablar con esa maestra que ponía semejante foto en el aula. ¿Entendieron? Vos, ¿entendiste? Bueno ahora tú eres el padre que viene furioso, furioso ¿eh?, a protestarle a la maestra y tú eres la maestra que no cree haber cometido ningún delito puesto que esos calendarios regalados por una fábrica de calzado se encuentran en toda Bolivia. ¿Entendieron? ¿Tienen alguna duda? Tú estás en la escuela y tú llegas enojado. No te olvides. Muy enojado, a retar a la maestra.

Y ustedes, fíjense lo que está bien y lo que está mal, porque luego van a pasar ustedes a hacer la misma escena, u otra distinta. Y si nos gusta lo que hicieron vamos a aplaudir y si no nos gusta... no aplaudiremos nada.

La escena se realizó a la perfección, de modo que todos aplaudimos. Luego otra pareja y luego otra. Y P.A. cerró lo que había sido una verdadera fiesta, con unas palabras: "Bueno, eso es el teatro. ¿Vieron qué fácil y qué lindo? Yo, ahora tengo que marcharme, pero ustedes van a repetir esto que hicimos o si se sienten capaces, con otros argumentos que creen con los conflictos que se plantean en su vidas o, mejor aún en su pueblo. Carmiña los va a ayudar".

En la semana siguiente, durante un 1º de Mayo, P.A. quien también trabajaba como director de la T.V. Universitaria, debió filmar los actos recordatorios de la gesta de Los Mártires de Chicago, luego de lo cual cayó enfermo, con una bronquitis y una fiebre galopante. Guardaba cama cuando llegó hasta su vivienda en casa de Sergio y Carmiña Medinacelli, un grupo de aquellos discípulos. Venían a decirle que habían ensayado mucho con Carmiña, y que querían montar un espectáculo para presentarse en serio ante el público de Munaypata. Para ello, venían a que él los ayudara sugiriéndoles un argumento para una obra larga. P.A. estaba que volaba de fiebre y en ese

momento no podía ayudarlos, pero recordó que tenía la letra de una baguala que tal vez les sugiriera el argumento para la obra que querían montar. ¡Pobre P.A.! No sabía que iba a recibir una lección para tener en cuenta el resto de sus días. Los changos se fueron esperanzados a pesar de lo poco que se llevaban. Retornaron al día siguiente: la baguala era linda, pero muy triste, y la vida de ellos ya era demasiado triste como para ponerle más tristeza y dolor. La baguala trataba de una madre que le pide perdón a su changuito por haberlo traído a este mundo de hambre y miseria. Los changos de la escuela tenían toda la razón del mundo.

Cuando P.A. se repuso de su bronquitis quedó flaco como un espárrago. De inmediato se largó a andar toda la ciudad abundosa de quebradas y pisos de piedra, y además, los Medinacelli vivían en lo alto de un cerro que tenía una especie de escalones irregulares de piedra dura que a P.A. le costaba durísimo esfuerzo trepar, a últimas horas de la noche, cuando regresaba luego de duros días de trabajo, con comidas irregulares y sin descanso. Fue así que se le reabrió una hernia operada no hacía mucho. Tuvo que viajar a Buenos Aires de apuro. Dejó en casa de los Medinacelli todo cuanto tenía: el vestuario de *Puerca verdad*, varios spots de luz concentrada, un montonazo de libros y discos. Todo porque tenía bien decidido volver a La Paz, donde había trabajado más afanosamente que en su ciudad natal, con la tranquilidad que había traído a Bolivia el gobierno de la Gueiler y a pesar de que los militares terminaran su programa de radio diciendo: "Fuera de Bolivia el argentino que está en la Universidad". Al segundo o tercer día de llegar a Buenos Aires P.A. se internó en el Hospital de Clínicas para operarse de la recidiva. Parado frente a la cama que sería su lecho antes y después de la operación saludó al que estaba en la cama de al lado y que sería su compañero desde ese momento hasta que se fuera de vuelta a su casa.

En ese mismo momento la radio daba una noticia: "El dictador García Meza había tomado el gobierno de la República de Bolivia". Un rayo sobre su cabeza no podía producir peor efecto en el alma.

Imposible volver a la dulce y querida La Paz; pero le quedaba el recuerdo de todo lo hecho. Además de lo del teatro, lo de la T.V.

Él pensaba reformar una televisión que estaba tomando el rumbo torcido de la T.V. argentina. Él había hecho

La recordación del 1º de Mayo se programó días antes: se hicieron reportajes a los principales miembros de la Central Obrera, a obreros en tres fábricas para ver si sabían si el acto del 1º sería una fiesta o una recordación o una demostración de fuerza o qué otra cosa. La madrugada de ese día se fue a la casa de dos obreros para tomarlos desde que se levantaban, se higienizaban, desayunaban y salían de su casa rumbo a la plaza. A los obreros se los seguía durante toda la manifestación en vez de tomar todo el conjunto como se estilaba; también se tomaron antes de la manifestación grupos de obreros voceando sus reivindicaciones. La noche anterior también habían reportado a los que estaba confeccionando las pancartas y carteles individuales. Todo muy distinto a lo que se acostumbraba hasta ese entonces.

P.A. también innovó con los reportajes a los políticos: en primer lugar ya no permitió que se maquillaran y se mostraron tal cual son con su color de piel, sus heridas y manchas. En el reportaje trataba que el público conociera al político reportado. Anteriormente se le entregaba el micrófono al político y se lo dejaba que escupiera su sarta de mentiras al pueblo. Ahora P.A. interrumpía sus monólogos con preguntas que lo mostraban tal cual era: "¿Qué novelas leyó últimamente? ¿Cuál fue la última obra de teatro que vio? ¿Y las últimas películas? ¿Usted va al fútbol, no? ¿Y juega a las carreras? ¿Quiénes son sus amigos a parte de los de su partido? ¿Usted leyó algún libro? ¿Y escribió algo? ¿Colaboraciones en diarios, folletos, libros? ¿Usted vive con su esposa? ¿Cuántos hijos tiene? ¿Viven con usted?"

Todo eso servía para desnudar su desarrollo cultural y moral. Pero después de cinco o seis reportajes los demás no quisieron hacer reportajes con el argentino. ¡Cómo hubiera cambiado la T.V. boliviana si P.A. hubiera podido continuar con sus ideas que estaban llamadas a elevar la cultura del pueblo! Por ahora se le habían cerrado las puertas pero estaba seguro de que volvería en cuanto hubiera gobierno democrático.

Todavía le esperaba un regalo de maravilla desde La Paz: a poco de

otra cosa: antes de mostrar una obra de teatro, mostraba los ensayos, los camarines y el propio estudio con todas las cámaras, luces, los auxiliares. Antes de mostrar un concierto de música de instrumentos folklóricos andinos, mostraba a los músicos atravesando los cerros y luego los reportaba: sobre su historia y su instrumento, cómo lo habían heredado o conseguido, cómo se cuidaba y cómo se lo hacía sonar.

salir del Hospital de Clínicas recibió carta de Carmiña que le anunciaba que los changos de Munaypata habían estrenado una obra que se titulaba *Cuestiones de familia*, con franca aceptación del público. Se trataba de una familia que tenía dos hijos que se habían ido a estudiar a La Paz y corrieron muy distinta suerte, todo lo cual creaba serios trastornos. La heroína era la imilla, una adolescente para todo quehacer en la casa, que se las ingeniaba para solucionar los problemas que se presentaban.

La noche del estreno se formaron varios elencos atraídos por la maravilla del teatro, esa vez mostrada por un grupo de changos aymaras, collas, que él había iniciado en el arte de Talía. ¿Es necesario detallar lo que bullía esa noche dentro del cuerpo de P.A.?

Pero él pensaba si podría haber hecho más en un año: revitalizar Nuevos Horizontes en La Paz, ensayar y estrenar *Puerca verdad*; estrenar y salir en gira con *Proceso a Juana Azurduy*, ensayar y estrenar con Linda Banti *Y siempre el Teatro*, dictar

cursos en la Universidad; dirigir programas en la T.V. Universitaria tratando de transformarla en un medio realmente cultural; y finalmente esa experiencia nueva en Munaypata.

Además, esa noche en el ambiente amable y cálido de la sala con más de veinte enfermos que charlaban de cama a cama, P.A. pudo pensar en lo hospitalarios que habían sido los paceños con el recién llegado. Los primeros, la gente de N.H. con quienes P.A. eran amigos desde hacía muchos años a la distancia, es verdad, pero amigos por el teatro; desde siempre los teatros independientes de Buenos Aires habían recibido los boletines de Nuevos Horizontes y su revista "Teatro" con las más nuevas obras de teatro del mundo. Pero N.H. había asumido el compromiso de invitarlo, "techo y un plato de comida no te va a faltar". Y fue verdad jamás le faltó nada durante ese año que estuvo en La Paz. Pero, además, P.A. asegura que sobre todo lo colmaron de amor, todos. P.A. resalta sobre todo la actitud de Sergio Medinacelli: primero le acogió en el teatro de la Universidad que él dirigía; consiguiendo que le asignaran un pequeño sueldo y luego le ofreció su casa, cuando llegó el turno de darle asilo.

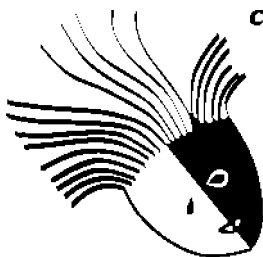
Antes lo había conducido cuando se presentó a concurso para director de la T.V. Universitaria. Fueron meses y meses de apoyarlo en todas sus demandas y darle las mil ayudas que un hombre necesita cuando vive en tierra extraña. Y en el hogar la asistencia permanente de Carmiña que lo cuidó como una madre, los veinte días que estuvo enfermo con una bronquitis rebelde que no se quería ir. Y la asistencia en el episodio

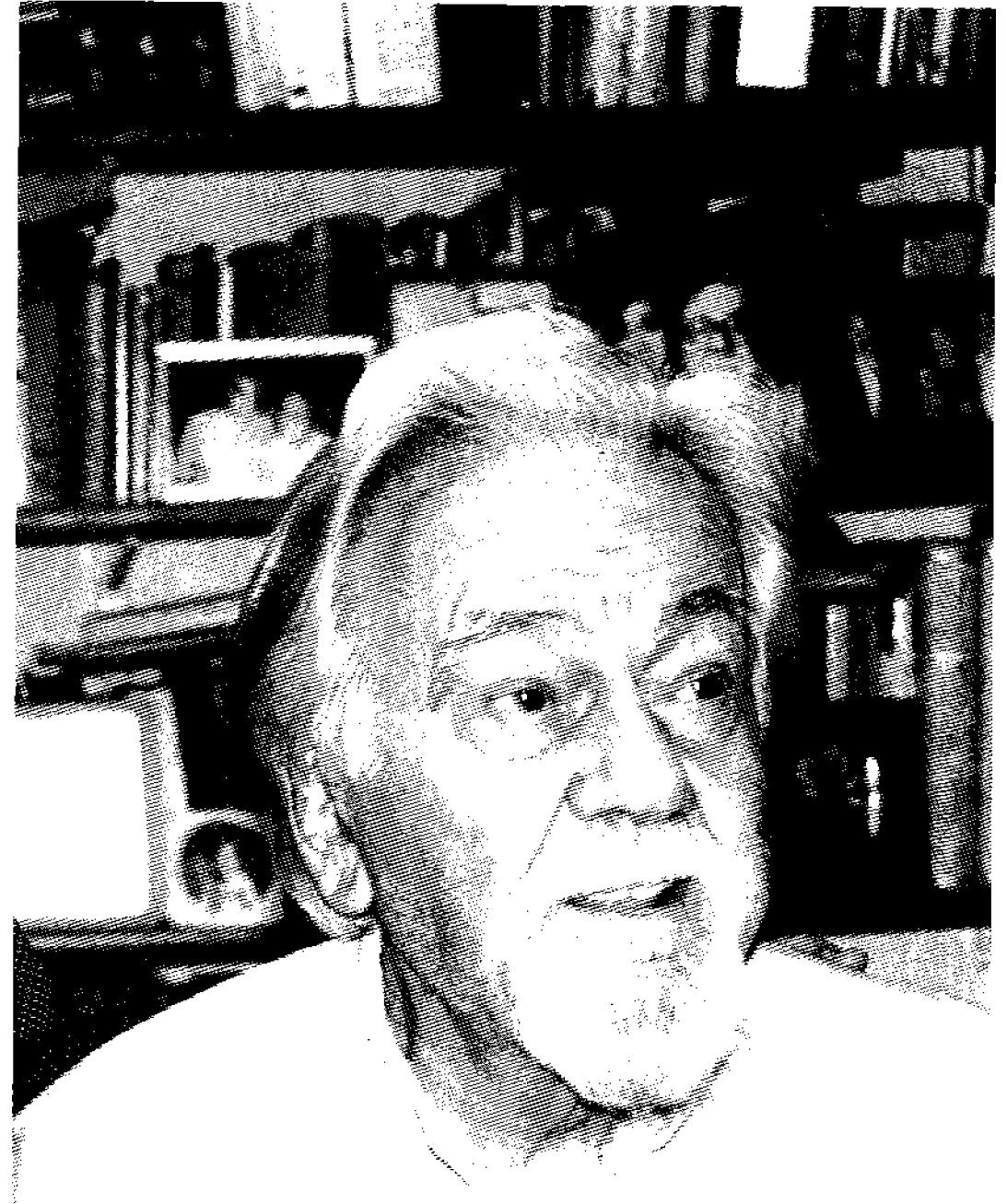
de Munaypata.

Igual recuerdo y cariño guarda P.A. para Maritza Wilde y su dulce compañero. Todo se lo dieron, todo lo necesario y sobre todo, cariño y caras felices y comodidades a pesar de lo reducido del departamento.

Luego, la generosidad de David Santalla al que no lo pudo ver actuar a pesar de lo mucho que lo deseó. Vicky, además acogió antes a Linda Banti cuando llegó de Buenos Aires.

Esto para hablar sólo de los que le dieron hospitalidad, para no nombrar a los compañeros que lo acompañaron en el teatro, los ensayos y las funciones, no los puede nombrar a todos, sólo dice que mucho recuerda a Cacho Mendieta, a Morayma Ibáñez y a David Mondacca por su colaboración en Puerca verdad y a Pepetus Aramayo y su compañera Gabí Luz Torrico en Proceso a Juana Azurduy y en la aventura de cruzar a pata por cerros y cerros".





Pedro Asquini



*Amigos lectores:
TEATRO espera la
colaboración de Uds.
con el envío de
noticias, comentarios,
opiniones, etc, sobre
las actividades
escénicas
especialmente y las
artísticas en general,
tanto de las que
participen como de las
que sean de su
conocimiento.*

TEATRO
Casilla 5192
Telf. 4452181
Cochabamba
Bolivia

Impreso en:
Artes Gráficas Sagitario S.R.L.
c. Almirante Grau 349
Teléfono: 2 110077
www.imprentasagitario.com
La Paz
Bolivia

Edición auspiciada por:


Entel