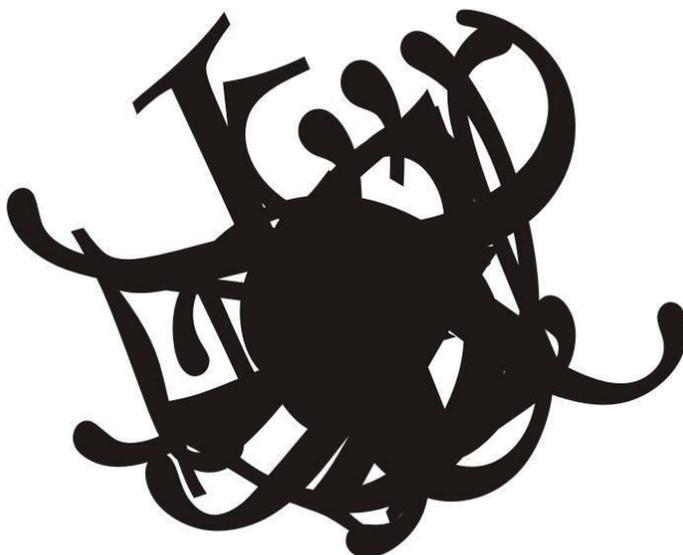


*VI JORNADAS
DE
LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA:
NEUQUÉN*

Margarita A. Garrido
(DIRECTORA)



educo
Editorial de la Universidad Nacional del Comahue
Neuquén - 2015

Universidad Nacional del Comahue



**ACTAS
VI JORNADAS
DE
LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA:
NEUQUÉN
(En homenaje a Alejandro Finzi)**

**Margarita A. Garrido
(DIRECTORA)**

educó

Editorial de la Universidad Nacional del Comahue
Neuquén - 2015

VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: actas

Margarita A. Garrido (dir.)

Facultad de Humanidades, Departamento de Letras

VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén / dirigido por
Margarita Garrido. - 1a ed. - Neuquén: EDUCO - Universidad Nacional del Comahue, 2015.
398 ; 23x16 cm.

ISBN 978-987-604-440-0

1. Dramaturgia. 2. Estudios. I. Garrido, Margarita, dir. II. Título.
CDD 792.07

El presente volumen, obra colectiva científica en idioma español, contiene los aportes intelectuales presentados en las *VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*, realizadas en la Universidad Nacional del Comahue, ciudad de Neuquén, República Argentina, el 08, 09 y 10 de octubre de 2014.

El volumen se estructura en dos secciones correspondientes a homenaje y ponencias. La mayoría de las ponencias han sido elaboradas por miembros del equipo de investigación que integran el proyecto: *La praxis teatral en Neuquén* (Universidad Nacional del Comahue 2013-2016).

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

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

©- 2015 - educO - Editorial de la Universidad Nacional del Comahue

Buenos Aires 1400 - (8300) Neuquén - Argentina

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



FACTORES QUE MARCARON LA FINALIZACIÓN DEL HISTÓRICO GRUPO IVAD Una propuesta de análisis

Alicia Nudler

El presente artículo analiza las razones que llevaron a la disolución del histórico grupo de teatro barilochense Instituto Vuriloche de Arte Dramático (IVAD)¹. Luego de relatar brevemente aspectos de los inicios y desarrollo del grupo, enmarca el análisis de su finalización en los ideales del movimiento de teatro independiente en el país y el debate acerca de la profesionalización del actor, proponiendo categorías de la sociología de la cultura de Raymond Williams para su mejor comprensión.

Surgimiento y desarrollo del grupo

El IVAD nació el 15 de octubre de 1956². Fue el segundo grupo de teatro de San Carlos de Bariloche, contándose entre los pocos de esta ciudad patagónica hasta la actualidad³. Puede sin duda ser considerado el grupo teatral más importante de Bariloche, por su larga permanencia en el tiempo, por la gran cantidad de personas que lo integraron a lo largo de su historia como actores, técnicos, asistentes o allegados, y fundamentalmente por el destacado papel que cumplió en la vida social y cultural de la ciudad. Su finalización no resulta tan clara como su inicio; existió sin lugar a dudas hasta 1989, produciéndose luego de ese año presentaciones esporádicas que pueden considerarse también del grupo, o que aparecen así referenciadas en los medios, hasta tan recientemente como 2005. A lo largo de su extensa historia montó aproximadamente setenta diferentes obras de teatro⁴, varias de las cuales tuvieron reposiciones en distintos momentos; el grupo realizó además en forma aislada funciones en Buenos Aires, Viedma y Esquel.

El grupo fue creado originalmente por Ángel Luis Aguirre, Miguel Ángel Cornaglia y Aníval (sic.) Zucal, quienes habían migrado a Bariloche desde otras zonas del país. Aguirre, formado en teatro en Córdoba, era un director joven muy bien conceptualizado en ese momento -según los dichos de nuestro entrevistado Luis Caram- y fue quien le dio la impronta inicial al grupo como director de las primeras obras, montadas con el sistema de teatro circular. En el año 59 tuvo que dejar el grupo a raíz de una enfermedad, y pasó a estar a cargo Cornaglia. También de origen cordobés, Cornaglia era profesor de Letras, poseedor de una amplia cultura general, y en ese momento se desempeñaba como presidente de la Comisión de Cultura de la Municipalidad de Bariloche y como Jefe de la Dirección de Migraciones. Sin embargo, no tenía una formación teatral específica y al quedar bajo su dirección, el IVAD se volcó por un tiempo al teatro leído, como forma de mantener la actividad y para evitar que el grupo se dispersara. Aníval Zucal, por su parte, sí tenía formación teatral previa, provenía de Mar del Plata y fue el encargado de la iluminación, el sonido y la escenografía de las primeras obras, aunque también participó como actor aisladamente en alguna de las puestas.

En el año 1958 se sumó, con apenas diecinueve años, Luis Caram. Este, hoy muy reconocido actor y director de la ciudad, fue quien permaneció por más tiempo en el grupo: desde su ingreso hasta las últimas obras. Puede considerársele el hilo conductor del IVAD durante prácticamente toda su historia, aunque la dirección escénica de las obras estuvo a cargo, en distintos períodos, de Máximo Victoria primero y más adelante de Norberto "Chiquito" Vaieretti, Guillermo Bricker y Héctor "Buby" Caíno así como de algunos otros en forma aislada. En el año 1980 se sumó Julio Benítez, quien por un tiempo aproximado de dos

años fue presidente del IVAD: importante figura en la historia del grupo, aunque solo dirigió una obra⁵.

El grupo tenía gran arraigo en la ciudad, era muy querido. La gente de Bariloche, al menos un sector importante de la población, sentía que el IVAD los representaba. Esta impresión surge de los dichos de las personas entrevistadas, así como de la lectura de las notas periodísticas que cada función y otros eventos organizados por el grupo motivaban en los medios. Cada estreno era celebrado, y las funciones, en muchos períodos, asiduas, solían contar con un nutrido público.

Citamos aquí algunas de las frases de las distintas personas entrevistadas que se refieren a este aspecto⁶:

“Cuando se abría el telón se escuchaba a la gente que hacía ‘Ohhh’ (*por el asombro que producían los elaborados decorados*)”.

“El teatro IVAD tenía gran arraigo popular y social”.

“El IVAD significaba mucho para la gente de Bariloche”.

“De *El conventillo de la paloma* hicimos treinta y seis funciones a sala llena”.

Así como algunos breves párrafos de notas en medios locales:

El teatro IVAD vio coronar sus desvelos y preocupación en el difícil arte teatral, al ver su platea colmada por un público infantil, en su mayoría, que vivió momentos de alegría desde que se inició hasta el final de la obra. (Diario *Bariloche*, 28 de marzo de 1970, sobre la puesta de *La verdadera historia del verdadero Pinocho*)

Fue estrenada, a sala llena, *La fiaca* de Ricardo Talesnik, en los salones de la Biblioteca Sarmiento bajo la dirección de Luis Caram. (Diario *Río Negro*, 17 de noviembre de 1979)

(...) Y el público dijo sí. Nuestra ciudad, acostumbrada ya a las presentaciones del IVAD, recibió con entusiasmo esta muestra teatral que otorga un matiz diferente a lo conocido, y a la vez nos demuestra que el arte está presente en Bariloche. (Diario *Bariloche*, 11 de setiembre de 1976, sobre el estreno de *Nuestro pueblo*)

Esta pieza fue estrenada el viernes último ante una sala colmada de público, en la Biblioteca Sarmiento. (Sobre el estreno de *El amor de los cuatro coroneles*, datos del diario y fecha no disponibles)

Es de destacar también que el grupo se mantuvo a lo largo de los más diversos períodos históricos del país: desde la presidencia *de facto* de Aramburu y la “Revolución Libertadora”, hasta los finales de la democracia alfonsinista, es decir, sobreviviendo a la negra noche de la dictadura del '76, entre otros períodos difíciles. Pocos grupos de teatro del país tuvieron tanta permanencia en el tiempo.

Los factores de la disolución

Al indagar las razones por las que el IVAD terminó disolviéndose, y formular la pregunta a los protagonistas de la historia, surgen dos factores distintos aunque interrelacionados. Por un lado, una fuerte diferencia de opiniones, a partir de cierto

momento, entre dos subgrupos, sobre el tema de si debían cobrar o no por su trabajo, discusión que no logró ser superada. Por el otro, el conflicto con la Biblioteca Sarmiento, asociación civil a cargo del único espacio equipado como sala teatral en Bariloche en ese momento y hasta muy recientemente, lugar emblemático para los barilochenes, y hogar del IVAD durante toda su existencia⁷. Este conflicto desembocó en el desalojo del grupo, lo que puso fin al menos a la vida más visible y plena del IVAD.

La discusión acerca de si los actores debían cobrar o no en el grupo aparece en varios entrevistados como el factor principal que llevó a la disolución. Los actores del teatro IVAD nunca habían cobrado por su trabajo, desde sus inicios y hasta que se planteó esta discusión en 1989, es decir que por un espacio de treinta años este no fue un factor de conflicto, al menos no de manera explícita. El dinero recaudado en las funciones, que a menudo era considerable debido a la gran afluencia de público, se destinaba a financiar los gastos de los próximos montajes (vestuario, escenografía), y a la Biblioteca Sarmiento, al principio en forma de mejoras (el acondicionamiento del salón de actos como sala teatral estuvo a cargo del grupo: escenario, inclinación del piso, butacas) y posteriormente en forma de dinero en efectivo. En el '89 estalló la discusión, latente desde hacía algún tiempo, cuando los actores de la obra *Inodoro Pereyra* de R. Fontanarrosa, cuya dirección estaba a cargo de Julio Benítez, decidieron repartirse el cincuenta por ciento del dinero recaudado en la segunda función. Luego de este hecho, se discutió de forma muy acalorada el tema en una reunión con otros miembros del IVAD y, al no llegar a un acuerdo, el subgrupo que planteaba la disidencia se retiró del grupo.

Para poder analizar el significado y trascendencia de esta discusión, es preciso remontarnos a los inicios. El nacimiento del IVAD estuvo inspirado en varios de los ideales del movimiento de teatro independiente en Argentina, si bien se produjo más de veinticinco años después del comienzo, en Buenos Aires, de esta etapa de nuestra historia teatral. Podemos suponer que el teatro IVAD compartía con el movimiento iniciado por Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo, la pretensión de hacer un teatro de calidad y los objetivos de culturización a través de la puesta en escena de importantes obras del acervo argentino, europeo y norteamericano, promoción de otras formas de arte como música, danza y plástica, y realización de conferencias y mesas redondas sobre distintos temas. También, el hecho de ser un grupo filodramático, en el que los actores no cobraban por su trabajo.

Varias cuestiones demuestran esta marca de origen del teatro IVAD: algunos aspectos de su estatuto, el tipo de obras que se montaban, y los cursos de formación que se impartían con el objetivo de desarrollar un teatro de calidad, fijados por el reglamento interno⁸ como obligatorios para los aspirantes a ingresar⁹. Sin embargo, el IVAD se diferencia del surgimiento del teatro independiente en cuanto a su sello ideológico ya que no nace, como el Teatro del Pueblo, de una ideología de izquierda. Mientras que, como es bien sabido, Leónidas Barletta era un militante de izquierda que hacía del teatro el medio para luchar por los ideales de transformación social a través de la educación del pueblo, el teatro IVAD no presenta una definición ideológica clara. Durante su extensa vida albergó a personas de todo el espectro ideológico, no siendo nunca un objetivo del grupo la denuncia social ni la explicitación de un posicionamiento político.

Sin embargo, partir de 1980 se produce el ingreso al grupo de Julio Benítez primero y Adrián Beato después, personas que venían teniendo militancia gremial y una postura política de izquierda y quienes años después, junto con otros, realizan el planteo del cobro¹⁰. A ellos les parecía injusto que los actores no cobraran por su trabajo, por una cuestión de principios:

había marcadas diferencias en las respectivas situaciones económicas de los miembros del grupo, lo que hacía que el trabajo no pago revistiera un carácter distinto para unos y otros, y esto no les parecía ideológicamente correcto. Otro argumento a favor del cobro era que permitiría la posibilidad de profesionalizarse o dedicarse al teatro como forma de vida. Es interesante observar que las diferencias ideológicas se manifestaron en el tema del cobro, no así en el tipo de obras a montar o en otras decisiones estéticas. La selección de obras se realizaba por consenso entre las personas con más peso en el grupo, y a partir de 1982 podemos notar un cierto viraje cuando comienzan a montarse obras del ciclo Teatro Abierto. Sin embargo, las diferencias ideológicas que pudiera haber no se manifestaban en las decisiones estéticas sino en relación al tema del cobro. Así es como esta diferencia, que había permanecido latente durante varios años, terminó estallando en una reunión en la que, casi como una escena teatral, dos subgrupos se enfrentaron y uno de ellos terminó yéndose¹¹.

Analicemos ahora estas circunstancias en el contexto del debate que sucedió en el país en relación al problema de la profesionalización del actor. Para Barletta y su Teatro del Pueblo, el imperativo de no cobrar por el trabajo teatral estaba claramente enmarcado en ideas de izquierda: el actor debía sacrificarse por la educación de su pueblo, el no cobrar por su trabajo le garantizaría independencia y que la actividad no fuera realizada en pos del provecho personal. En 1943, año en que hubo una diáspora en el Teatro del Pueblo cuando un grupo de actores manifestó su desacuerdo con la medida que impedía percibir un sueldo, Barletta se opuso al cobro por considerarlo un proceso de comercialización del teatro, una pérdida de identidad y una asimilación con el resto de los grupos de Buenos Aires contra los que el Teatro del Pueblo había alzado su voz. (Fos, 2009:313)

Varios años después, en 1959, el destacado director teatral Alberto Rodríguez Muñoz, uno de los protagonistas y defensores del teatro independiente, abogaba a favor de la profesionalización, diferenciándola de la mercantilización y desmitificando la idea del independentismo. En diversos ensayos y artículos, anunciaba que la crisis en que se encontraba el teatro independiente debía superarse, justamente, a partir de la confluencia de este con el teatro profesional-comercial. (Tossi, 2011:87-88)

En el caso del IVAD, el imperativo del no cobro no estuvo acompañado de un posicionamiento de izquierda sino que se planteaba en el marco de la creación de un grupo filodramático donde cualquier persona pudiese actuar y donde lo recaudado pudiese ser utilizado para las próximas producciones. En el año 89, cuando esta tradición grupal es interpelada, podemos decir que la prohibición del cobro aparece más como un aferrarse a las ideas originales del grupo, y el reclamo del cobro como un planteo ideológico, ligado a un posicionamiento de izquierda. Es decir, la polaridad entre cobrar y no cobrar cambia de signo ideológico.

Resulta pertinente para analizar este tema recurrir a las nociones que Raymond Williams propone en su análisis cultural: lo “emergente”, lo “residual” y el concepto de “estructuras del sentimiento”. Lo residual es para este autor aquello que ha sido formado en el pasado pero que aún se halla activo en el proceso cultural, no solo como elemento del pasado sino como un efectivo elemento del presente. Lo emergente está compuesto por los nuevos significados, valores, prácticas y relaciones que continuamente son creados. La ubicación social de lo residual es siempre más fácil de comprender, ya que gran parte de él se relaciona con fases y formaciones anteriores del proceso cultural en que se generaron significados y valores.

Tomando prestados estos conceptos de la sociología de la cultura para aplicarlos al

movimiento teatral y a la formación particular que aquí analizamos, proponemos la hipótesis de que si el no cobro se constituyó en un valor emergente en los años 30, como parte del planteo de nuevas formas de hacer arte, a fines de los 80 esta misma idea se tornó residual. En otras palabras, este posicionamiento, que en los albores del movimiento independiente formó parte de la gestación del cambio, se constituyó más adelante en obstáculo para la transformación, detonando el conflicto y la escisión del IVAD y llevando finalmente, conjuntamente con el factor de la Biblioteca Sarmiento, a la desaparición del grupo.

Williams sugiere que a menudo los aspectos emergentes de la cultura se manifiestan en forma de lo que él llama “estructuras del sentimiento”, que define así:

Estamos hablando (...) del pensamiento tal como es sentido y el sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente dentro de una continuidad viviente e interrelacionada. (...) también estamos definiendo una experiencia social que todavía se halla en proceso, que a menudo no es reconocida verdaderamente como social, sino como privada, idiosincrásica e incluso aislante, pero que en el análisis tiene sus características emergentes conectoras y dominantes y, ciertamente, sus jerarquías específicas. Estas son a menudo mejor reconocibles en un estadio posterior, cuando han sido (como ocurre a menudo) formalizadas, clasificadas y en muchos casos convertidas en instituciones y formaciones. (2009:181)

Este concepto explora las zonas excluidas del análisis cultural en paradigmas más racionalistas, especialmente porque tiene en cuenta los procesos formativos (no solo las formas fijas de la cultura) así como las instancias emocionales y experienciales. El autor sugiere que es precisamente en las manifestaciones y formaciones artísticas donde suelen expresarse estructuras del sentimiento que se encuentran en germen en la vida social.

El planteo del “subgrupo disidente” hacia el final de la vida del teatro IVAD puede ser visto como expresión de una estructura del sentimiento emergente, ya que tenía que ver con una dimensión práctica, expresaba aspectos de orden emocional, fue visto como privado o idiosincrásico al interior del grupo, y vino acompañado de un viraje en el tipo de obras que el grupo estaba mostrando. En otras palabras, creemos que este planteo proponía todo un cambio en cuanto a la manera de hacer arte, al posicionamiento del grupo respecto a lo social, y al mensaje que se quería pronunciar, reflejo de cambios más globales en el país a nivel teatral, propios de los primeros años de la postdictadura.

El desalojo de la Biblioteca Sarmiento

El teatro IVAD, fuera de esporádicas funciones en algunos otros lugares, ensayó y actuó siempre en la Biblioteca Sarmiento, ocupando distintos espacios físicos dentro de sus instalaciones a lo largo de su historia (en una época temprana, ocupaba el sótano, luego por períodos tuvo el usufructo exclusivo del salón de actos, al que contribuyó enormemente a acondicionar como sala teatral) y también estableciendo diferentes arreglos económicos y de mutuo compromiso con la comisión directiva de dicha asociación civil.

La Biblioteca puede considerarse entonces la “casa” del teatro IVAD, y muchos entrevistados así se refieren a ella. Así como el IVAD era un “refugio” para varias personas, en diversos sentidos, o un “nido” (palabras textuales en algunos de los testimonios), la Biblioteca era el “nido” del IVAD.

En el relato de algunos miembros del grupo, el IVAD se terminó porque la Biblioteca

los echó. Veamos ahora algunos extractos del relato que hacen Méndez y Vives, en su *Historia de la Biblioteca (...)*, sobre la relación entre ambas instituciones:

(...) el IVAD colaboró siempre con dinero y trabajo en la adecuación de las instalaciones eléctricas, en el sistema de iluminación especial, en la colocación de la alfombra del *hall* y pasillos, del tapizado de las butacas y del cambio de telón. La relación entre estas instituciones atravesó también momentos de conflicto (....). Estos trances fueron siempre superados gracias a la buena predisposición del IVAD para colaborar. Así, por ejemplo, accede a partir de julio de 1983, a que cada vez que se estrenara una obra las primeras funciones fueran a beneficio de la Biblioteca (....). Durante 28 años el IVAD fue parte de la Biblioteca Sarmiento. En julio de 1984 la relación atravesó un conflicto muy intenso y ambas partes se sintieron agraviadas. La Asociación, luego de experiencias poco felices... (alquilar el salón a otros grupos), decidió entregar al IVAD la responsabilidad de organizar, administrar y mantener el salón de actos con total autonomía, a cambio de un porcentaje de las ganancias. Pero en abril de 1988, el IVAD informaba a la Asociación que le era imposible seguir asumiendo el alquiler del salón en los términos en que se había pactado, debido a la indexación y a la falta de ingresos fijos. Esta situación se mantuvo por varios años en una tensión constante en la que la biblioteca reclamaba tareas de mantenimiento y mejoras del salón y el IVAD argumentaba hacer todo lo que estaba a su alcance y de acuerdo a los medios económicos con los que contaba. Finalmente, en marzo de 1989, el contrato con el IVAD se rescindió (...). En mayo, el IVAD retiró sus pertenencias de la Biblioteca. (Méndez-Vives, 2008:194-196)

Los dos conflictos, el debate sobre el cobro y el problema con la Biblioteca, fueron casi sincrónicos, habiendo entre ellos varios elementos de realimentación: la presión ejercida por la Biblioteca para que el IVAD aportara más dinero tornó el tema del cobro por parte de los actores más imperioso, ya que algunos sentían que ahora se habían transformado en “empresarios” (era necesario recaudar una cantidad de dinero en las funciones) y entonces el trabajo *ad honorem* se volvía más pesado; por otro lado, el reclamo del cobro venía acompañado para algunos de varias otras ideas que hacían a la “independencia” del grupo: el grupo tenía que ser más autónomo con respecto a la Biblioteca, el dinero no podía destinarse a la misma de forma completa, y a su vez la Biblioteca debía poder brindarse a otros grupos, el IVAD debía profesionalizarse y expandirse hacia otros espacios de la ciudad. También, posiblemente, al plantearse esta división interna, el grupo se debilitó y esto hizo que quedara con menos herramientas tanto simbólicas como prácticas para hacer frente a los reclamos de la Biblioteca.

A modo de conclusión

El teatro IVAD fue un grupo artístico de gran importancia en la historia cultural de Bariloche y de la Patagonia. Los sucesos de su nacimiento, desarrollo y disolución revelan una riqueza y complejidad dignas de mayores estudios historiográficos, grupales y estéticos.

De los innumerables aspectos que pueden ser tomados para la indagación de este grupo, en el presente trabajo nos hemos centrado en las razones que llevaron a su disolución, que se revelan ilustrativas de varios aspectos identitarios del grupo, así como reflejo de cambios en la historia teatral del país. Hemos pretendido demostrar la relación entre el

surgimiento del IVAD y los inicios del teatro independiente, así como también ciertas tensiones entre aspectos residuales y emergentes dentro del campo de la actividad teatral.

BIBLIOGRAFÍA

- DUBATTI, Jorge (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 hasta nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- (Coord.) (2009). *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Buenos Aires: Colihue, p. 307-324.
- FOS, Carlos (2009). “Leónidas Barletta: el actor en el mundo del Hombre de la Campana”. En Méndez, Laura y Vives, Julia (2008). *Entre libros y sueños. Historia de la Biblioteca Popular Sarmiento. 1928-2008*. Bariloche: Biblioteca Sarmiento.
- PORCEL DE PERALTA, Adrián y NUDLER, Alicia (2014): “*Teatro IVAD: El grupo y su producción durante los años de la dictadura*”. En V Jornadas de Historia Social de la Patagonia. Bariloche: Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio, CONICET-Universidad Nacional de Río Negro (disponible en http://www.clasco.org.ar/libreria_cm/archivos/pdf_108.pdf).
- TOSSI, Mauricio (2011). *Poéticas y formaciones teatrales en el noroeste argentino: Tucumán, 1954-1976*. Buenos Aires: Dunken.
- WILLIAMS, Raymond (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.

NOTAS

¹ El presente trabajo se inscribe dentro del proyecto “Las producciones dramatúrgicas en la Provincia de Río de Negro (1984-2011): estudios poéticos e historiográficos”, de la Universidad Nacional de Río Negro, dirigido por Mauricio Tossi. Como parte de este proyecto, nos proponemos la confección de un archivo sistemático del teatro IVAD y la recuperación a través de entrevistas en profundidad de las distintas voces, experiencias y testimonios subjetivos, en pos de la reconstrucción de su historia.

² Fecha de fundación que figura en el estatuto del grupo.

³ Cuenta como único antecedente con el grupo filodramático La Barca, que existió aproximadamente entre 1943 y 1945, algunos de cuyos integrantes fueron Emilio Saracco, Augusto e Irma Vallmitjana, Roberto y Luis Carlos Porcel de Peralta, Elena Bodi de Peralta y Héctor Farrarons.

⁴ De las muchas obras que montó el IVAD citamos aquí algunas de las más conocidas y/o de mayor repercusión entre el público local: *Antes del desayuno* de E. O'Neill, montada en sistema circular en 1957, con la dirección de Ángel Luis Aguirre y las actuaciones de Fanny Secco, Miguel A. Cornaglia, Ángel L. Aguirre, Celia M. Beveraggi, Jorge Gilmore y Dick Pentreath; *Feliz viaje* de T. Wilder, también en sistema circular, estrenada en 1958, con dirección de Aguirre y las actuaciones de Blanca Paladino, Julio Cornaglia, Anival Zucal, María Blumenfeld, Jorge Gilmore y Fanny Secco; *El aniversario* y *El pedigo de mano*, ambas de A. Chejov, estrenadas en 1961, dirigidas por Cornaglia y con las actuaciones de Oscar Godoy, Luis Caram, Liselotte Zeltmann, Renata Roncati, Norberto Bogetto, Silvano Roncati, Jorge Brand e Indiana Florido; *La morsa* de L. Pirandello, estrenada en 1962, con dirección de Cornaglia y las actuaciones de Renata Roncati, Silvano Roncati, Jorge Brand y Eva Prytula; *La cantante calva* de E. Ionesco, estrenada en 1965, con dirección escénica de Luis Caram y dirección general de Máximo Victoria, y con las actuaciones de Elisabeth San Juan, Mario Mihaich, Renata Roncati, Máximo Victoria, Norma Montivero y Luis Caram; *La importancia de llamarse Ernesto* de O. Wilde, estrenada en 1963 con la dirección de Cornaglia y las actuaciones de Jorge Inojosa, Luis Caram, Silvano Roncati, Ana Lia de Vita, Liselotte Zeltmann, Indiana Florido, Renata Roncati, Norberto Bogetto y Jorge García; *El zoo de cristal* de T. Williams estrenada en 1968 con dirección de Norberto Vaieretti y las actuaciones de Marina Escanilla, Elisabeth Caram, Norberto Vaieretti y Oscar Trettel; *El herrero y el diablo* de J. C. Gené, estrenada en 1969 con dirección de Luis Caram y casi cuarenta actores en escena; *La fiaca* de R. Talesnik, estrenada en 1971 con dirección de José Mengolini y las actuaciones de Luis Caram, Nora Esparza, Norma Boeda, Walter Arneodo, Daniel Esparza y José Suez, y reestrenada en 1979 con dirección de Caram; *La zorra y las uvas* de G. Figueiredo, estrenada en 1972 con dirección de Vaieretti y las actuaciones de Hilde Klenk, Nora Esparza, Norberto Vaieretti, Luis Caram, Daniel Esparza y Silvano Roncati; *El organito* de A. Discépolo y E. S. Discépolo, estrenada en 1974 con dirección de Norberto Vaieretti y las actuaciones de José Mengolini, Norberto Vaieretti, Luis Caram, Norma Boeda, Elena Plate, Silvano Roncati y Daniel Esparza; *Nuestro pueblo* de T. Wilder, estrenada en 1976 con dirección de Vaieretti y las actuaciones de Norberto Vaieretti, Silvano Roncati, María Teresa Olcese, Javier Luzuriaga, Guillermo Bricker, Norma Boeda, Sandra Girón, Virginia Duré, Franco Olcese,

Héctor Luis Bricker, Gabriel Barceló, Graciela Fanjul, Mauricio Lavagnino, María del Carmen Tula, Adrián Porcel de Peralta, Adriana Lavagnino y Graciela Acosta; *Un tranvía llamado deseo* de T. Williams, estrenada en 1977 con la dirección de Vaieretti y las actuaciones de Norberto Vaieretti, Virginia Tula, Lilián Lozano, María Teresa Olcese, Guillermo Bricker, Gabriel Barceló, Carlos Rinaldis, Franco Olcese, Carlos Díaz de la Vega y Graciela Fanjul; *El amor de los cuatro coroneles* de P. Ustinov, estrenada en 1978 con dirección de Luis Caram y las actuaciones de Guillermo Bricker, Adrián Porcel de Peralta, Miguel Ángel García, Luis Caram, Tomás Buch, José Mengolini, Nora Franceschini, Verónica Pruden, Lilián Lozano, Lilián Cánova, Ángela Fernández y Graciela Lauro; *Saverio el cruel* de R. Arlt, estrenada en 1979 con dirección de Guillermo Bricker y las actuaciones de Lilián Lozano, Miguel Ángel García, Rodolfo Lostra, Lilián Cánova, Elena Bianchi, Alicia Nudler, Luis Caram, Graciela Lauro, Daniel Buermeister, Héctor Luis Bricker, Victoria Masperi, José Mengolini, Ruth Glucklich, Gabriel Llul, Fabiana Quintero, Daniel Miglioli, Cristián Varela, María Inés Callenius, Daniel Alfonso y Héctor Luis Razzari; *La nona* y *Gris de ausencia*, ambas de R. Cossa, estrenadas con la dirección de Caram en 1980 y 1982 respectivamente; *Mateo* de A. Discépolo y *El conventillo de la paloma* de A. Vacarezza estrenadas en 1983 y 1985, ambas también con dirección de Caram.

⁵ Máximo Victoria era un físico joven del Centro Atómico y amante del teatro. Cuando se unió al grupo, él y Luis Caram comenzaron a cuestionar los métodos de dirección de Cornaglia, por considerarlos poco teatrales y con poca libertad creativa para los actores. Finalmente Cornaglia se alejó del grupo y pasaron a dirigir Victoria y Caram. Victoria dirigió *Manchita de oro* de A. Lorusso y *Crepúsculo otoñal* de F. Dürrenmatt, en co-dirección con Cornaglia, y tres obras breves de A. Casona, *La cantante calva* de E. Ionesco y *Tres actores, un drama* de M. de Ghelderode en co-dirección con Luis Caram; actualmente reside en Europa.

Norberto “Chiquito” Vaieretti también era físico y formó parte del IVAD durante largos años, aunque por un período estuvo alejado y formó su propio grupo, para luego reintegrarse al IVAD. Participó como director y como actor en muchas obras, falleció hace algunos años, y es recordado por sus compañeros y por los espectadores barilocheños con mucha admiración y cariño. Dirigió *El cuento del zoológico* de E. Albee, *El organito* de A. Discépolo, *Todos eran mis hijos* de A. Miller, *La zorra y las uvas* de G. Figueiredo, *El zoo de cristal* de T. Williams y la obra infantil *La verdadera historia del verdadero Pinocho* de la autora local A. M. Pérez Aguirre.

Guillermo Bricker provenía de Bahía Blanca y también contaba con formación teatral. Dirigió *La boda* de B. Brecht, *Un mozo de Chez Very* de E. Labiche, *Saverio el cruel* de R. Arlt, *A qué jugamos* de C. Gorostiza. Héctor “Buby” Caíno también formó parte del grupo como actor durante muchos años, dirigió la obra *Crónica de un secuestro* de M. Diamant, y continúa residiendo en la ciudad de Bariloche.

Por último Pablo Masllorens dirigió *Con mantón de manila*, de su propia autoría, José Mengolini, *La fiaca* de R. Talesnik -en su primera puesta ya que posteriormente hubo una reposición que dirigió Caram-, Julio Benítez, *Inodoro Pereyra* de R. Fontanarrosa y, muy en los comienzos del grupo, el mencionado Anival Zucal dirigió *La inspección* de O. Vergani. El resto de las numerosas obras que montó el IVAD la dirigió Luis Caram.

Cabe mencionar en esta enumeración además y en forma especial a Dolly Fallada y a Silvano “El Tano” Roncati, ambas personas claves en la historia del grupo. La primera, artista plástica, fue la responsable del diseño y a menudo la realización de escenografía, vestuario y maquillaje de la gran mayoría de las obras del grupo, desde el año 1968 hasta el final del grupo. Silvano Roncati actuó en muchísimas obras desde 1961, y es recordado por la gente con mucho cariño y como un gran actor.

⁶ Las personas entrevistadas para la elaboración del presente artículo, a quienes agradecemos enormemente su colaboración, fueron: Dolores Fállada, Luis Torrejón, Adrián Beato, Julio Benítez y Luis Caram, todos integrantes del grupo en diversos momentos. Además agradecemos especialmente a los dos últimos por habernos facilitado valiosísimo material de archivo.

⁷ La Biblioteca Sarmiento se encuentra en el histórico Centro Cívico de Bariloche, conjunto edilicio inaugurado en 1940 y declarado monumento histórico nacional en 1987. La Biblioteca, que fue inaugurada en 1928 y se trasladó luego al Centro Cívico, cuenta con un salón de lectura y biblioteca propiamente dicha en la planta baja, y en su planta superior con un salón de actos actualmente equipado con ciento veinte butacas y sistema de iluminación para teatro. Para mayor información sobre la historia de esta institución se recomienda el libro de Laura Méndez y Julia Vives, *Entre libros y sueños. Historia de la Biblioteca Popular Sarmiento*, que además dedica varias páginas a la relación entre esta institución y el IVAD.

⁸ El reglamento interno del Instituto Vuriloche de Arte Dramático redactado junto con el Estatuto en la primera época del grupo (está disponible el documento pero no contiene fecha) comprende normas generales, por ejemplo: “El sentido de colectividad debe primar sobre el sentido de individualidad en todas las acciones del Instituto”), y normas sobre la Comisión Directiva, sobre los integrantes, por ejemplo la citada: “Las personas que deseen integrar al Instituto en carácter de Integrantes, deberán previamente asistir a los cursos de enseñanza que imponga a tal efecto la Comisión Directiva”, sobre la dirección escénica, sobre los actores, por ejemplo: “Los actores deberán integrar los papeles que se les asigne, no pudiendo alegarse categorías y jerarquías de ninguna especie”, sobre los ensayos y sobre la representación.

⁹ Hay otras coincidencias entre el Teatro del Pueblo y el IVAD. En el Teatro del Pueblo también se produjo una discusión por el tema del cobro, y una parte del grupo renunció. Esa discusión sucedió el mismo año en que el teatro fue desalojado del lugar que les había sido cedido. Algo similar sucedió en el IVAD: la discusión por el cobro y el desalojo de su lugar de funcionamiento se produjeron en el mismo año. Pero a diferencia de lo ocurrido décadas después con el IVAD, el Teatro del Pueblo siguió existiendo por muchos años más.

¹⁰ Anteriormente habían formado parte del grupo algunas personas militantes de izquierda, aunque esto no tuvo un impacto directo o tan visible en el grupo. Se encuentra un relato algo más extenso sobre este punto en Porcel de Peralta, A. y Nudler, A. (2014).

¹¹ Este subgrupo, conformado por todos los actores de *Inodoro Pereyra*, continuó haciendo funciones de la obra en otros espacios, con el nombre Actores Autoconvocados. Al año siguiente formaron el grupo Trampolín, nombre inspirado -según el relato de Adrián Beato- en la sensación de “tirarse a la piletta sin saber si había agua”, por haberse desprendido del IVAD.