

Testimonios de vida en el teatro

TUC

50 AÑOS

Luis Peirano Falconí y Samuel Adrianzén Merino, editores

Capítulo 12



PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
DEL PERÚ

Testimonios de vida en el teatro.

TUC 50 años

Luis Peirano Falconí y Samuel Adrianzén Merino, editores

© Luis Peirano Falconí y Samuel Adrianzén Merino, 2011

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011

Avenida Universitaria 1801, Lima 32, Perú

Teléfono (51 1) 6262000

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Cuidado de la edición:

Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú

**Diseño de cubierta y
diagramación de interiores:**

Charo Velásquez

Foto de carátula:

Francisco Adrianzén Merino. *Peligro a 50 metros* (1970)

Todas las fotografías reproducidas en este libro pertenecen al archivo del TUC, salvo indicación en pie de foto.

Primera edición: octubre de 2011

Tiraje: 800 ejemplares

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú: 2011-08650

Proyecto editorial: 31501361101432

ISBN: 978-9972-42-968-2

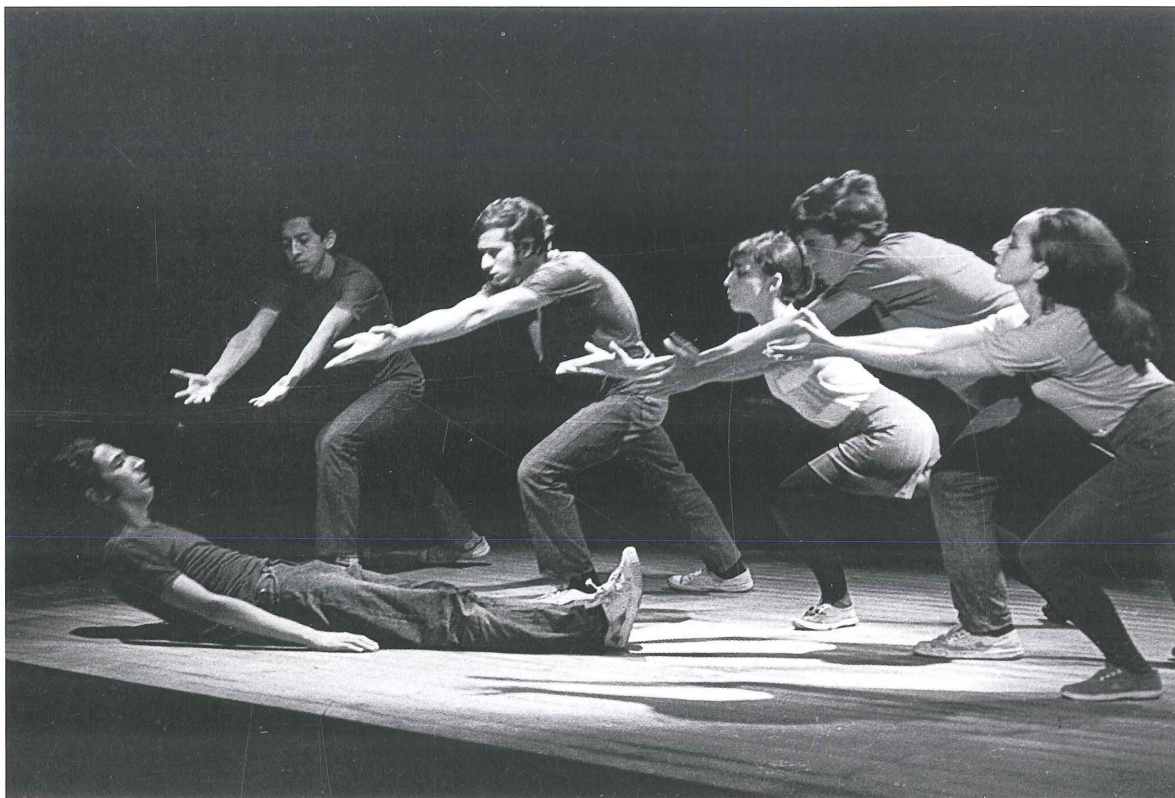
Impreso en Cecosami Pre Prensa e Impresión Digital S.A.

Calle Los Plateros 142, Ate.

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.



JORGE GUERRA



El montaje de *Peligro a 50 metros*, dirigido por Luis Peirano, tuvo gran aceptación. Se ofrecieron más de cien funciones de la obra que se componía de dos piezas de autores chilenos: *Las obras de misericordia*, de José Pineda, y *Una vaca mirando un piano*, de Alejandro Sieveking. En la foto: Juan Pedro Laurie, Arturo Nolte, Edgar Saba, Ruth Escudero, Jorge Guerra y Ana Cecilia Natteri (foto de Francisco Adrianzén Merino).

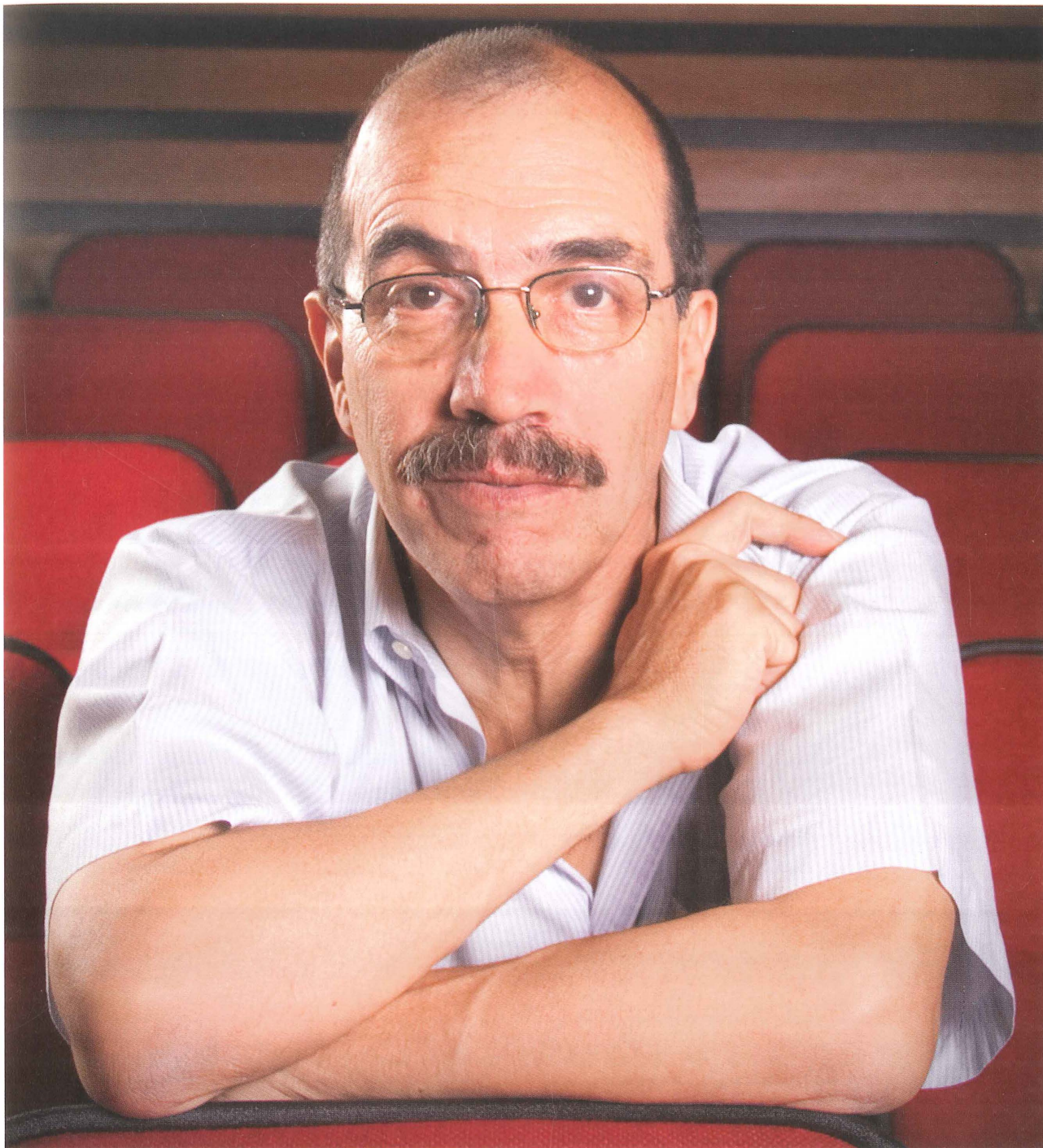
06-107

Una obra que marcó época

El teléfono de la residencia universitaria sonó varias veces antes de que yo pudiera contestar y comunicarme con alguien. Se oía muy mal. Fue una «larga distancia» del Perú una noche de julio del año 1973, cuando me propusieron dirigir la Escuela del TUC. Yo, que vivía en Montevideo y estaba tan entusiasmado de tener la extraordinaria experiencia de estudiar en La Comedia del teatro Solís —la Escuela Municipal de Arte Dramático Margarita Xirgu, a la que me admitieron por recomendación de Atahualpa del Cioppo al tercer y último año— y de enseñar el curso

de Movimiento en la escuela de El Galpón, me moría de miedo y de ganas por igual de aceptar la oferta.

¿Cómo explicar que estaba descubriendo/inventándome un futuro, una teoría del teatro, un lenguaje y una identidad de adulto? Y esta oferta me interrumpiría los planes. Además, ir a Lima y volver al TUC, del cual me había apartado no hacía más de ocho meses «por un tiempo largo», sería poco menos que anticlimático, o hasta decepcionante. Sin embargo, fueron otros factores los que me empujaron a tomar la decisión que cambiaría mi vida para siempre.



Jorge Guerra es el actual director del TUC. Actuó en numerosos montajes antes de partir a los Estados Unidos donde, entre muchos trabajos teatrales, ejerció el decanato de la New World School of the Arts, en Miami.

El primero fue que estaba enamorado de Alicia Morales y ya no quería estar más tiempo lejos de ella. El otro fue de naturaleza muy distinta. Una mañana de julio boreal y montevideana hasta los huesos desperté temprano al oír un sonido inusual. Levanté la persiana metálica de la ventana de mi cuarto que daba a la calle y vi un espectáculo macabro y premonitorio. Todos los empleados del laboratorio farmacéutico, del otro lado de la calle Canelones, estaban alineados con las manos contra la pared mientras eran interrogados y toqueteados por una cuadrilla de

unos diez militares armados hasta los dientes que susurraban el himno nacional. Como resultado de esta operación, unos dos o tres fueron detenidos y el resto debió entrar a trabajar «normalmente». Por desgracia, esto se había convertido ya en escena de rutina en la ciudad, pero nunca lo había sentido tan cerca. Al día siguiente acepté la oferta de Lima y en 24 horas más dejé el Uruguay por tiempo indefinido.

Al regresar, tuve una reunión con Humberto Medrano, director ejecutivo del TUC; Clara Izurieta, directora de la Escuela que dejaba el cargo pues se iba

a Italia a estudiar; y Alberto Varillas, secretario general de la PUCP. Acepté y me contrataron.

Resulta que durante los ocho meses que pasé en el Uruguay tuve una intensa comunicación epistolar con Alicia, quien, aparte de lo personal, era una excelente colaboradora, lúcida y rigurosa, apasionada por sus convicciones y equilibrada en sus juicios. La verdad es que sin su apoyo constante y perspectiva mi experiencia uruguaya no hubiera ocurrido. Pero, ¿qué hicimos? Desplegamos una serie de discusiones sistemáticas sobre arte, ideología y la realidad social latinoamericana, revisamos muy detalladamente la teoría (aún fragmentada) de Brecht en el teatro y desarrollamos una serie de ideas sobre el teatro con miras a proponer una nueva aproximación al entrenamiento del actor. De las clases en la escuela de El Galpón, las muchas conversaciones con Atahualpa del Cioppo, Bernardo Galli, Derby Vilas y otros pedagogos del teatro nos permitieron construir notas para el futuro, para una escuela del futuro. Sin embargo, el «futuro» había llegado y nos tocaba la puerta. No podíamos desperdiciar esta oportunidad y decidimos tomar el riesgo. También formó parte de este grupo de estudio Ruth Escudero, y luego entró su esposo, Jorge Ishizawa, con quienes elaboramos un plan de trabajo. Toda esta teoría había que probarla y evaluar su alcance. Estábamos interesados en transformar la escuela del TUC en un centro de formación profesional y universitario.

Tenía la sensación de que todo en el mundo estaba sucediendo vertiginosamente y que los conflictos soterrados eran de gran magnitud. A fines de julio hice otro viaje relámpago al Uruguay para cerrar mis asuntos pendientes (trabajo, estudios) y recoger mis libros. Había acumulado una cantidad un poco exorbitante de libros en Chile y Argentina. Volví a Buenos Aires en el Vapor de la Carrera. Hice allí una parada de unos días, conocí a Augusto Boal y a Cecilia, su mujer, quienes tenían planes de ir a Lima por un tiempo, debido a que las «cosas» en Argentina no estaban bien. Regresé a Lima a trabajar y el 2 de setiembre empezaron las clases; sin embargo, el 11 hubo una catástrofe: el golpe de Pinochet en Chile. Poco después, el 30, Alicia y yo nos casamos. Todo parecía estar cambiando, pero a un ritmo distinto, sincopado y con interrupciones muy violentas.

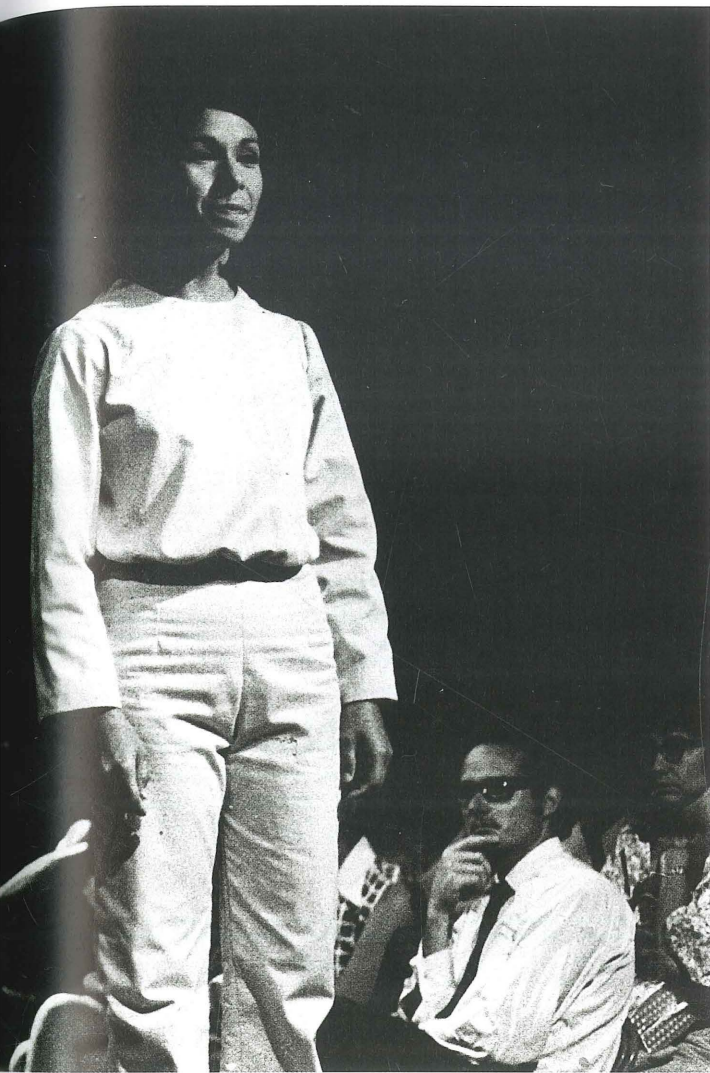
El TUC de 1973 era muy distinto al de 1969, el año en que ingresé a la universidad y a la Escuela de



Teatro. En el 73, todo parecía muy serio, grave o trascendente. Nos habíamos hecho adultos de golpe, sin transiciones ni rituales. La revolución velasquista en cinco años había cambiado el país y seguía adelante.

América Latina estaba siendo tomada por el fascismo (la ultraderecha) y el Perú, con esa extraña retórica progresista, a pesar de lo ambiguo que era el discurso de los militares, era una excepción. Aún había ciertas libertades, cierta independencia. Sin embargo, todo parecía precario: la política, las alternativas, el país y, por supuesto, la cultura.

En el teatro uno descubre pronto lo cerca que está este arte de convertirse en discurso racional, lógico o teórico y, por lo tanto, de identificarse con causas de todo tipo. Yo me consideraba de izquierda, nos referíamos en plural a nosotros mismos como «los jóvenes marxistas», pero antes que nada yo era un artista, y así lo he sentido siempre. Buscaba, sin embargo, formas de ser más útil a las causas libertarias de mi país y del mundo. Pero a través del arte, a través de mi teatro. Yo actuaba como si estuviera haciendo una contribución muy importante para el



El principito, de Antoine de Saint-Exupéry, dirigida y adaptada por Jorge Guerra y Edgar Saba. En la foto, Lili Cuadros.

teatro: serísimo y comprometido. Lo curioso es que nunca después me he desencantado de lo que hacía. Creo que esto tiene que ver con la madurez de los propósitos y la enorme dificultad para conseguirlos.

En un momento (que se prolongó a más de cinco años) Alicia y yo fuimos miembros del grupo Yuyachkani. Esta experiencia fue muy enriquecedora en lo político y musical, pero con limitaciones impuestas que afectaban las obras de teatro. Aquí estaba de nuevo el prejuicio del uso de la frase: ¿Qué «dice» la obra? Así se abrió un filón muy interesante de discusión casi teórica sobre teatro, semiótica, ideología y política del teatro popular. Este no era material prioritario; sin embargo, tuvimos que seguir por caminos paralelos. Tuvimos que dejar el grupo. Allí, no obstante, forjamos amistades entrañables que hasta hoy se mantienen. Alicia y yo también tuvimos un periodo en el que trabajamos enseñando actuación en la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), en su antiguo local en La Cabaña. Por esos años (1975, 1976), estaban en el plantel de profesores notables figuras como Atahualpa del Cioppo, Augusto Boal,

y los nacionales Nelson Manrique, Pablo Guevara y Rafael Drinot. Fue una época que, aunque un tanto ingenua, estuvo llena de ardientes convicciones, de discusiones profundas, complejas y, sobre todo, interminables, pero también de proyectos idealistas y algunos hasta posibles.

Había también los que no simpatizaban con esto de las revoluciones; por ejemplo, recuerdo los comentarios de Gerard Szkudlarski, mi querido profesor de actuación, cuando me veía leyendo los libros de E. H. Carr sobre la revolución rusa: «La mejor historia de la revolución rusa la escribió Boris Pasternak, y se llama *El doctor Zhivago*». Luego, en otra ocasión añadió: «Bueno, el que a los veinte no es un revolucionario, a los treinta no servirá ni como bombero». Nunca pude averiguar qué tenía Gerard contra los bomberos. En todo caso el mensaje estaba claro: no me tomaba en serio.

De cualquier manera, yo siento que viví los tres años más intensos de mi vida en ese complicado arranque de la década de los setenta. Estuvimos (prematadamente o no) en la cresta de la ola con montajes que, como *Peligro a 50 metros*, cambiaron vidas y despertaron vocaciones. Este fenómeno teatral dirigido por Lucho Peirano, con la asistencia de Clara Izurieta, marcó época de principio a fin. Se dieron más de cien funciones, viajamos a varias ciudades del interior del país y al Festival de Manizales en 1971. Inmediatamente después, Edgar Saba y yo dirigimos *El Principito* (1971). Esta última fue una experiencia difícil y fascinante a la vez. Fundamental en nuestro desarrollo como directores.

Ahora me quisiera referir al periodo en el que fui director del TUC (1973 - 1979).

Siempre quise hacer alguna especie de teatro total. Unir todos los géneros en uno fluido, natural, orgánico, pero al mismo tiempo libre, no atado a las convenciones del momento, ni al realismo ni al expresionismo ni al posmodernismo. He venido buscando mi lenguaje teatral desde aquellos remotos días en Montevideo, cuando lo escribía todo como posible pero sin conocimiento del terreno. Me intrigaba mucho la teoría y la técnica (Laban, Delsarte, Meyerhold), también leía con gran curiosidad a Gordon Craig y a Adolphe Appia y me parecía que tenían total sentido. La idea en aquella época fue conocerlo todo y, de ser posible, experimentar las tendencias más compatibles con nuestras necesidades y cultura.

Tenía un gran proyecto de investigación entre manos y hacía falta probarlo en la práctica. El TUC parecía el lugar ideal: institución seria, de nivel profesional alto, con gente muy bien formada (muchos de ellos en el extranjero), pero aún no reconocida académicamente por la universidad; por tanto, gozaba de una flexibilidad y agilidad que no tendría si fuera ya una facultad. Entonces, era cuestión de aprovechar el tiempo y levantar rápidamente el nivel de la Escuela al de una profesional, cosa que aún no existía por la limitada dedicación de los alumnos «universitarios» y el tradicional cuidado de que no descuidaran sus estudios verdaderos por el teatro. Se hizo evidente que lo que teníamos que cambiar primero que nada era esa idea de que el teatro no era una profesión legítima. Tomamos como modelos algunos conservatorios, principalmente europeos, y nos dedicamos a esta tarea por cinco años y medio. La resistencia era feroz y siempre fue muy difícil para este nuevo TUC encontrar eco en la universidad. Se seguía avivando en la universidad esa idea romántica del teatrista como un aficionado ilustrado que entregaba con amor todo su tiempo libre y hacía buen teatro. «Ellos hacen maravillas de la nada» o «No necesitan mucho para cumplir sus metas», decían.

El prestigio del TUC ya nos sobrepasaba a todos, pero no surgía aún el modelo del nuevo profesional universitario, el dedicado totalmente al teatro con seriedad y alto nivel y reconocido por la universidad como un profesional igual que cualquier otro. Empezaron a aparecer algunos profesores que sí venían de esa tradición presente en países en donde no existía el prejuicio contra el actor profesional, como Inglaterra, Italia o el mismo Chile. Así, fueron importantes contribuciones las de Douglas Harris (voz, dicción) y Domingo Piga (historia del teatro), entre otros.

Lee Strasberg decía: «No se puede hacer frente de una manera adecuada a los problemas que plantea la preparación de un actor, a menos que poseamos algún sentido de los valores y los patrones establecidos de la clase de actores y de actuaciones que deseamos crear». Esta idea, que entonces abrazábamos con intensa convicción, nos ponía en la necesidad de definir cuestiones estéticas, de función del teatro y de opciones de repertorio a la vez que desarrollábamos el plan de estudios. La clase de actor que queríamos formar la teníamos muy clara: un actor bien entrenado con un instrumento afilado (voz y cuerpo), y que

supiera cómo trabajar. También un actor bien informado y crítico, que entendiera y propusiese, creativo y con capacidad para trabajar en equipo.

Si bien los resultados fueron, especialmente al comienzo, más teóricos que prácticos, la idea funcionaba y los alumnos terminaban usando las técnicas de las dos clases opuestas indistintamente dependiendo de lo que querían conseguir. Se trataba, además, de poner la técnica al servicio del arte y no al revés.

Para lograr esa formación en donde todas las partes tienen un sentido de ser y se apoyan mutuamente es necesario contar con profesores que puedan trabajar en equipo. No solo profesores conocedores de su materia, se necesita profesores abiertos, además, a dar y tomar de los otros, resolver problemas y proponer alternativas. En la primera etapa no pudimos cumplir este objetivo. Conseguir los profesores para el nuevo plan de estudio fue ya bastante. Aprendí también que este es un proceso lento para el que hay que prepararse con paciencia y claridad sobre lo que se quiere. En los primeros tres años nuestro fin fue un aumento de presupuesto para poder conseguir mejores profesores y pagarles decentemente. Sin estos pilares no se podía hablar de programa de entrenamiento profesional. Así conseguí que Domingo Piga enseñara historia del teatro; Douglas Harris, voz y dicción; Manuel Stagnaro, ballet; y David Aguilar, música. Lucho Peirano, ya de vuelta de la Universidad de Winsconsin, estrenó un curso de arte y sociedad. Juan Pedro Laurie enseñó *comedia dell'arte*, recién llegado de la escuela del Piccolo de Milán.

Pero no era un equipo. Cada profesor enseñaba como creía que debía enseñar y en algunos casos tenían resistencia a «amoldarse» a un plan colectivo. Se trataba entonces de entrenar nuevos profesores para que algún día tomen las riendas de un nuevo plan de formación. Esta idea languideció con el tiempo y mientras tanto hicimos algunos intentos de comunicación y coordinación entre profesores de actuación y movimiento, pero nunca el plan completo. No obstante, hubo descubrimientos importantes que nos llevaron a integrar proceso y resultados, instigando a los alumnos a investigar seriamente la técnica, las fuentes, la historia, y a aplicarlo todo al producto teatral.

Mudarse para mejorar. Esa era la idea cuando recibimos, un día de enero del año 1977, un memo escrito a máquina (el TUC nunca tuvo teléfono) en el que alguna autoridad de la universidad nos



Las Bacantes, de Eurípides, dirigida por Jorge Guerra. En la foto, Jorge Guerra, Milena Alva, Nelly Malásquez e Irene Izaguirre.

informaba que se había decidido —¿quiénes?, ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿por qué? No nos enteramos nunca— que el TUC debía mudarse. ¡Finalmente! Nuestros pedidos habían sido oídos y atendidos y la ansiada hora de volver a estar en el campus universitario había llegado. Yo expresé mi curiosidad por saber en qué caseta de Pando nos iban a poner «provisionalmente», claro está. Pero a esto Alberto Varillas, entonces secretario general de la universidad, puntualizó «¡Pando, no, se mudan a la Avenida Bolivia! Es un local grande y en muy buen estado de conservación. Lo único es que estarán en el segundo piso». En el primer piso funciona una escuela primaria parroquial. Yo no lo podía creer. Primero me pareció una broma, pero no fue así. La ubicación era por demás ridícula. La sala que sería nuestro «teatrín» nuevo estaba también en el segundo piso y retumbaba cada vez que alguien caminaba por el pasadizo. La única ventaja de este local sobre la casa de la calle Amargura era lo grande y limpio de los salones. Hubo conversaciones,

intervino más gente del TUC y de la universidad, y nos aseguraron que esto sería temporal, hasta que se construyera un local para el TUC en el Fundo Pando.

Nos mudamos en febrero. Fue titánico transportar todo el vestuario, la utilería, la escenografía. Al moverlo todo nos dimos cuenta de la cantidad de objetos que habíamos acumulado en ya doce años de vida y 37 montajes. Nos malacostumbramos a un silencio muy agradable durante el día. Dos meses más tarde tuvimos que recordar cómo suenan los colegios de niños, especialmente durante los recreos. El local de Camaná había quedado prácticamente desahuciado. Después del terremoto del 74 los muros habían quedado inflados, deformados, la estructura de quincha y madera tenía movimientos independientes en áreas y rincones, había filtraciones que nunca se trataron o repararon, en fin, parecía que nos habíamos salvado de un colapso seguro. Tres meses después estrenábamos dos obras en repertorio: el *Tartufo*, de Molière, y *La excepción y la regla*,

de Brecht. Costó llevar público a una sala desconocida y además ubicada en un lugar de difícil acceso, sin estacionamiento propio ni cercano. Nosotros estábamos más preocupados por los aspectos artísticos de los montajes y estrenamos dos pulidas y contrastantes producciones dirigidas por Marcelino Duffau —la de Brecht— y por mí —la de Molière—. Luis Peirano, quien finalmente accedió a ser dirigido por su propio pupilo, hizo un excelente trabajo como Tartufo frente a la sensual y exótica Gloria Zegarra, que lo seducía sin tregua en un ambiente iluminado solo con velas. Vituca López compuso una muy efectiva (pícaro y juguetona) Dorina; Pilar Nuñez y Willy Gamarra eran la pareja joven conformada por Mariana y Valerio; Gustavo Bueno, con excelente manejo del texto clásico, hizo un complejo y convincente Cleanto; Orgon era interpretado por el solvente Enrique Urrutia; Cipriano Proaño era Damis; Fernando Málaga el ayudante de Tartufo; y, como invitado especial, don Luis Álvarez accedió a caracterizar el Exento que, en su única escena, al final de la obra, tenía un largo monólogo que interpretaba brillantemente.

El montaje incluía la presencia de tres músicos que tocaban música de Lully en clavecín, viola da gamba y violín. Federico Giolly hizo la escenografía y el vestuario fue de Marco Leclère y María Lucía Carrillo. Al terminar la corta temporada de estas dos obras ocurrió un incidente aún más extraño y devastador que el que nos hizo mudarnos a este local: tendríamos que regresar a Camaná, debido a que los ingenieros de la universidad habían revisado el local y no ofrecía seguridad de estabilidad ni escapes reglamentarios para una sala de teatro.

Este local había sido entregado al TUC un poco a la rápida por alguien que quiso ayudarnos, pero que no tenía mucha idea de los protocolos y autorizaciones necesarios, y se tuvo que dar la orden de deshacer lo hecho y mudarnos nuevamente al local ya desahuciado, abandonado y olvidado. No sospechábamos entonces que habrían de pasar veinte años más antes de que el TUC fuera finalmente trasladado al campus y volviera a ser el «teatro de la universidad» que intentó ser desde su fundación. Yo tampoco sospechaba que cuando renuncié al TUC en abril de 1979, tras obtener la beca Fulbright, y partí a Pittsburgh, estaba al inicio de un exilio que duraría 28 años. Teníamos, Alicia y yo, 27 años, Alejandra cuatro años y Martín cuatro meses.

Veintiocho años después, recibí una llamada de Violeta Cáceres invitándome a dirigir la Escuela. Acepté y de allí mi reencuentro con el TUC, con la Universidad Católica y con el teatro peruano. Todo tiene algo de familiar pero todo también ha cambiado mucho. Esta vez me tocó tomar el programa que Alberto Ísola y Celeste Viale acababan de diseñar y ponerlo en marcha. Ahora, después de quince años como decano de una nueva escuela de arte en Estados Unidos, puedo aprovechar la experiencia directa, muchas lecciones aprendidas y otras por aprender para que sirvan a nuestro proyecto aquí en Lima.

La Escuela necesita un teatro. No necesita una sala de casa pintada de negro, sino una con luces, espacio, parrilla y todo el equipo básico para que los alumnos practiquen y aprendan cómo se hacen las cosas bien en el teatro. Esto es insustituible y debería haber sido construido ya hace bastante tiempo. El segundo gran punto es el reconocimiento oficial y público de la carrera de teatro como carrera legítima, la existencia del título universitario. Creo que se ha avanzado bastante en cuanto a la presencia del TUC en la universidad y ahora su prestigio y sentido es innegable, pero aún falta rubricar este reconocimiento con el aval académico que se merece. Confiados en que la presente administración, liderada por el doctor Marcial Rubio Correa, quien posee un auténtico y elevado aprecio por las artes, dará estos pasos decisivos, me atrevo a celebrar, orgulloso, nuestro cincuenta aniversario.

Reconocimiento

La experiencia en el teatro siempre es colectiva. Allí no podemos hacer nada realmente solos. De modo que es un acto justo y natural el de reconocer a quienes nos acompañaron en estos procesos y que son sus coautores en cierto modo. Quisiera dejar constancia aquí de mi más profundo agradecimiento a todos aquellos que me dieron oportunidad de hacer y me alentaron a explorar más a fondo en el mundo del teatro. Maestros, amigos, colegas, autoridades, simpatizantes, críticos. Voy a nombrar solo a unos pocos como símbolo de agradecimiento, porque nombrarlos a todos sería imposible.

A mis primeros y fundamentales maestros de la Facultad de Letras, Luis Jaime Cisneros, Roberto Criado, Franklin Pease y José Antonio del Busto, que alteraron para siempre mi visión del mundo.

“La Escuela necesita un teatro con todo el equipo básico para que los alumnos aprendan cómo se hacen las cosas bien”.

Luis Peirano, maestro y amigo. Fue mi primer profesor de actuación. De él recibí las bases y fundamentos técnicos y éticos del teatro. Lucho nos enseñó, entre muchas otras cosas, a hablar en el escenario, a valorar el lenguaje y apreciar su poder y su fragilidad.

Edgar Saba, entrañable amigo con quien compartí sueños desde *kindergarten* hasta hoy. Apoyo en momentos difíciles y en los fáciles buen compañero. Comprometido como artista y como ser humano.

Emilia Castro Suárez, una artista cabal que me impulsó como nadie a seguir mis sueños y fantasías con seriedad hasta hacerlas realidad.

Ruth Escudero, amiga sólida y duradera. Con ella compartí el éxito y la alegría, así como el silencio y la amargura, pero siempre adelante. Invalorables recuerdos de toda una vida.

Violeta Cáceres, pilar fundamental del TUC, actriz ejemplar. Compañera y amiga leal y la persona que me invitó a regresar.

Marco Leclère, ejemplo del arte teatral puro. Me inspiró y educó en múltiples disciplinas que él y yo compartíamos (el dibujo, la escritura, la dirección, el espacio) siendo él un maestro y yo un aprendiz.

Gerard Szkudlarski, mi segundo profesor de actuación. Nos introdujo a Stanislavsky y, de paso, a Anouilh y a Grotowski. Inspiración constante. Su amor por las lenguas era contagioso, nunca dejó de asombrarme.

Gustavo Bueno, por su sólido apoyo y visión como líder y actor del TUC. Fue principal creador y promotor del teatro de difusión del TUC.

Alberto Ísola, profunda amistad, compañero y socio de grandes proyectos como el de Ensayo, constante llamado a la integridad, la calidad y la autenticidad en nuestro trabajo.

Alicia Morales, compañera medular de mi juventud y madre de mis hijos mayores. Su entrega, lucidez y firmeza le dieron rumbo a mis pasos y sentido a mi vida.

Bueno, entonces el cuento es así. Salí un día buscando tesoros, viajé por lugares muy lejanos y siempre había algo en ellos que me hacía recordar a mi ciudad natal, a las chalanas de pesca varadas en la playa, o a los ensayos en la casona de la calle Amargura. Lo cierto es que sin darme cuenta había estado viajando en una gran elipse que terminaba justo en mi casa, como en el *Peer Gynt*, donde todo empezó.



Ana Cecilia Natteri,
Jorge Guerra,
Ruth Escudero y
Edgard Saba
(2011).