

**Entrevista a Ariel Stolier (Toto)**

9 de mayo 2006 , 12 hs  
Sarmiento 3239

Gachi Hasper: ¿Dónde lo conociste a mi hermano?

Toto: A tu hermano lo conocí en...

G: En el Weitzman.

T: El primer recuerdo que tengo de él es en el Weitzman, durante la primera etapa de *Zamir*, cuando éramos muy chicos.

G: ¿Vos ibas a esa escuela?

T: Sí, yo iba a la escuela. También era del grupito inicial; creo que ensayábamos.

G: ¿En qué grado estaban: fin de la primaria o principios de la secundaria?

T: Yo creo que estábamos en la primaria todavía, si no me confundo.

G: ¡Qué impresión!

T: O principios de secundaria porque *Zamir* se armó cuando nosotros estábamos en séptimo grado.

G: ¿Pero se armó primero con Sandra?

T: Se armó con Sandra Knol.

G: Y después entró Hori. Por ahí se armó en la primaria con Sandra Knol.

T: Es posible que haya sido al año posterior: primero o segundo año del secundario. Cuando él vino, trajo la idea.

G: ¿Y Sandra y Norita?

T: No me acuerdo si Sandra y Norita estaban ya juntas, pero vino primero Norita.

G: Norita me dijo que Hori había tenido como un *approach* con Uds.

T: Con Grace.

G: Me dijo que no había funcionado mucho y que después se volvió a abrir. Cuando Sandra se lo propone a Norita, Norita le dice: "yo quiero trabajar con Hori".

T: Ok, es verdad. Ahora se me aparece Grace. Grace estuvo un tiempito. Era muy buena mina pero no habíamos pegado buena onda. En una de esas clases de Grace vino Hori a enseñar un baile, y era gracioso. Me acuerdo del baile todavía; no me acuerdo cómo era pero me acuerdo que estaba bueno el tema. Se llamaba *Todá Rabá*, si no me confundo. A lo mejor estoy pifiando pero me acuerdo que enseñó eso y nada más. Después, en la escuela de bailarines de Hebraica, a mí me había gustado tanto ese baile que el primer baile que enseñaba era en su honor. Me había pegado, me había gustado. Pero creo que estuvo esa vez y después se fue y después, cuando vino Norita, ya vinieron ambos. Veníamos de una transición de un período con Sandra, que estaba terminando.

G: ¿Vos hiciste escuela de bailarines? Hiciste de todo. Contame qué hiciste. ¿Cuántos años bailaste en *Zamir*, hasta qué año?

T: Yo bailé en *Zamir*, fue una época maravillosa. La verdad que no sé cuánto tiempo, pero desde el comienzo. Ponele, diez años

G: Diez años bailaste.

T: Claro, yo tenía doce años.

G: Yo pensaba: esta gente hizo un trabajo muy intenso con mi hermano.

T: Sí.

G: Tremendo ¿O no?

T: Y sí.

G: Una formación.

T: Habíamos empezado con Sandra porque era el 70º aniversario del Weitzman y armamos el grupito. En su momento no existía, se armó en función de eso y después, como aparentemente estuvo tan bueno, tuvimos ganas de seguir. Por eso, a lo mejor, la entrada de Hori no se da inmediatamente, sino un par de años después. No sé cuántos años después fueron, pero me acuerdo de que era la época del *Tijón* del Weitzman.

G: Pepino total, sos un pepino.

T: En esa época lo era, pero era el menos pepino del grupo.

G: ¿Todos hicieron *Tijón*?

T: No, no todos pero varios íbamos a la primaria estatal, a la tarde al Weitzman y después teníamos *Zamir*. Creo que era los viernes a la tarde y otro día más que no recuerdo. En verdad, a los dos o tres años Norita ya estaba en la escuela de Hebraica también como profesora.

G: Como directora.

T: Pero antes fue profesora. La directora era Carole. Preguntó si queríamos ir a probar también y básicamente fuimos porque había chicas.

G: Otras.

T: Otras, claro, más.

G: Más.

T: Damo no fue; fuimos con Fabo, con Diego y con Gustavito Zajác. Gustavo Zajác no era del mismo año, era un año más chico pero fuimos y nos enganchamos en la escuela de Norita. Entramos en segundo, directamente. No por la edad; no sé cómo era. Estaba Mariana, que también estaba en *Zamir*. Y no sé si había alguien más de *Zamir*.

G: ¿Hacían las dos cosas?

T: Claro, hacíamos la escuela y, además, *Zamir*.

G: ¿Y cuándo empezaste a tomar clases fuera de la comunidad judía?

T: Yo creo que fue cuando terminé la escuela de Hebraica.

G: ¿Qué edad tenías?

T: Tendría diez y seis. Me acuerdo de que en esa época estaba de moda el taller del San Martín, donde había cursos. Fui también ahí. No me gustaba mucho, me parecía demasiado depre. Era como muy presumido, muy serio. Había más chicos que chicas. Algo había que no me enganchaba mucho, pero me acuerdo de que Horacio, en esa época, también tomaba clases. Había un curso para varones en el San Martín e íbamos Gustavo Zajac, Horacio y yo, en diferentes horarios, aunque hacíamos el mismo curso. Creo que Gustavito se anotó después en el taller de la escuela. Yo no; yo me fui para tomar otra cosa y, a la par, en ese momento, Norita pasa a ser directora de la escuela de Hebraica y nos llama para trabajar. Fuimos Gustavo, Ariadna y yo. Hacíamos segundo y creo que después había tres o cuatro años más. Hori hacía el último nivel. Habremos estado cinco años, más o menos.

G: Cinco años.

T: En la escuela de Hebraica.

G: ¿Cómo era esa escuela?

T: En ese momento era como Fama.

G: Bueno, pero cómo era, describímela.

T: Era una especie de Fama judía y, a la par, se había hecho *Amóz* también, que era un colegio secundario en Hebraica. O sea que era un momento en que se le daba bastante pelota a la educación artística.

G: *Amos* también tenía pretensiones artísticas.

T: Sí. No sé si Ariadna daba clases ahí.

G: Hori también.

T: Hori también llegó a dar clase. A la par, era como la competencia de la escuela de bailarines de Hacoaj. Estaba Ariadna. Diego Berman daba clases en Hacoaj. Se daba una linda y sana competencia entre ambos lados, pero estaba bueno. Fue una etapa en que le dábamos mucha pelota solamente a las coreografías, sino también a un plan de estudios. Muchos chicos que salían de ahí entraban a *Zamir* después o a los grupos del momento *Salam*.

G: Los grupos del momento estaban también de bote en bote porque Uds. eran cuarenta.

T: Pero de bote en bote.

G: ¿O no?

T: Sí, éramos cuarenta y creo que *Salam* era la alternativa y eran cuarenta también. Ellos tenían otra onda pero éramos amigos.

G: ¿Eran amigos con los de *Salam*?

T: Sí, éramos amigos.

G: ¿Eran de la misma edad?

T: La misma edad.

G: Ustedes bailaban mejor, ¿no?

T: Ellos bailaban muy bien pero nosotros bailábamos mejor, creo. Éramos amigos sociales.

G: ¿A ellos quién los dirigía?

T: Mario Goldberg los dirigía y eran muy buenos también pero había como una competencia. Es decir, éramos amigos más allá de todo, pero estaba bueno porque había una buena competencia entre ambos grupos y el objetivo de los chicos que hacían estas escuelas entrar después a *Darkeinu* o a los otros grupos. La transición era entrar a *Zamir* o a *Salam* o a los grupos de los hermanos Lañado.

G: ¿Los Lañado cuántos eran?

T: Y, eran como tres grupos.

G: ¿Son tres hermanos?

T: Claro, y cada uno tenía su grupo. Durante cinco años tuvimos a Norita como directora.

G: Ella dice que fueron tres. Ella dice que el director de *Zamir* estuvo tres años.

T: Para mí fue más. Lo que pasa es que Norita fue directora de *Zamir* y directora de Hebraica. No sé si fue al mismo tiempo, pero nos veíamos prácticamente cuatro o cinco veces por semana porque teníamos dos veces a la semana *Zamir* y dos veces la escuela. Formábamos todos el grupito; éramos los mismos. Me acuerdo de que los jueves teníamos la reunión de coordinación en el 5º o en el 7º piso de Hebraica. Duraba dos o tres horas y era un laburo.

G: Norita era muy seria.

T: Norita era muy seria y teníamos reuniones. Teníamos que ir preparados pero estaban buenas; no era un embole, realmente la pasábamos bien. Aparte era como una *sitcom* donde continuaba la historia del día. Estaba bárbaro. La verdad es que éramos muy pendejos pero teníamos esa responsabilidad y después cada uno se iba a dar su clase. Horacio fue profesor mío en la escuela de Hebraica; cuando yo era alumno, el último año, también me tocó él. O sea que después se dio esa transición de seguir siendo alumno en *Zamir*. Pero empezaba a surgir una relación más de colega. No es que tomáramos muchas clases juntos, pero recuerdo alguna del San Martín básicamente. Después yo me di cuenta de que la danza contemporánea me embolaba de manera significativa, de que la danza contemporánea que se daba en Buenos Aires era muy sufrida, muy alemana. No era lo que más me gustaba y me fui más hacia otro lado, a hacer más jazz. Me fui a tomar otras clases y en algunos casos me lo cruzaba, pero ya menos. Creo que a él le gustaba más eso que a mí. Pero nos gustaba en común el teatro musical. Hablaba bastante de eso de sus viajes. Yo me enganché y empecé a hacer audiciones para ver qué onda y la primera que hice era un proyecto bochornoso que iban a hacer Pepito Cibrián y Ricky Pachkus. Nunca se hizo, al final, pero para mí, en ese momento, era una hipótesis muy viable, muy interesante.

G: Te seleccionaron.

T: Me seleccionaron. En esa audición creo que Hori estaba también haciendo algo con Pepito Cibrián. Al final, para mí fue un poco raro porque yo terminé quedando y Hori no quedó. Era raro como situación. Hori iba a hacer otra obra con Pepe Cibrián, creo que se iba a llamar *300 millones*. Se hizo después, pero que al final él no la hizo. Yo tampoco hice finalmente esa obra; no me acuerdo qué fue lo que pasó; quizá tuve un raptó de coherencia antes del comienzo. Es que todo era, realmente, bastante flojo. Pero me empezó a gustar la comedia musical.

G: ¿Y vos vivías de eso?

T: Vivía de eso.

G: ¿Viviste de eso muchos años?

T: Sí, yo laburé diez años en teatro básicamente. Después de esa obra, al año siguiente audicioné para otra que se llamó *Calle 42*. Esta sí la hice y la dirigió Ricky Paschkus. Fue el fracaso más largo de la calle Corrientes: duró mucho tiempo y no vino nadie. A mí me encantaba pero no entendía por qué no venía nadie; después me di cuenta.

G: ¿Qué pasaba?

T: Y, era floja en términos de producción.

G: ¿Cuándo empezaste tus estudios de producción?

T: Mucho después; al final, los últimos años. En *Calle 42* había chicos de *Zamir* que iban a ver los ensayos. Yo creo que estaba ya en los últimos años o en el último año.

G: Estabas en *Zamir* y ya hacías otra cosa.

T: Estaba en *Zamir* y hacía esa obra, pero estuve sólo unos meses en *Calle 42*.

G: ¿Duró?

T: Sí, duró como siete u ocho meses, pero fue un fracaso severo. Era otra época del teatro musical en Argentina.

G: ¿En qué otra obra estuviste?

T: Al año siguiente audicioné para un musical que se llamó *Molly Brown*, en Susana Giménez. Ahí me fui de *Zamir* porque ya no podía por los ensayos.

G: Ya era mucho.

T: Ya era mucho, o sea que me fui. Me acuerdo de que esa temporada terminaba de hacer las funciones y me iba un rato al ensayo.

G: Estabas pegado.

T: Claro, todavía quería estar un poco más. Iba un ratito, pero a mirar nada más.

G: Como amigos.

T: Sí, tal cual.

G: Porque no podías cortar bruscamente.

T: Aparentemente no podía cortar. No corté bruscamente; estuve unos meses. Es que habían sido muchos años de lo anterior y eso fue lo que me tiró. A partir de ese momento, tengo recuerdos fragmentados de Horacio viniendo al teatro a ver *Molly Brown*.

G: Antes de que se estrenara.

T: Claro. En ese año yo hacía *Molly Brown* y todavía seguía juntando clases en la escuela de Hebraica pero ya se me hacía más difícil. Tengo el recuerdo de dar clase e irme al teatro después. Pero ya había dejado *Zamir*. De hecho, me acuerdo de que hubo un espectáculo, *Zamir Diez años*, que estuvo buenísimo. Yo ya no estaba; tenía función. Me parece que en ese momento hice el *clic* y me volví profesional. El laburo era primero y después el resto. Después seguí unos años más haciendo teatro.

G: ¿Haciendo qué? Decime concretamente.

T: Después de *Molly Brown* hice un musical que se llamó *Kein con Arte*, con Frankie Kein y Manuel Arte, unos cubanos que hacían imitaciones. Después vino *Cats*, que definió un antes y después para mí porque me marcó las ganas de hacer algo más internacional. Era un musical que venía de afuera con un equipo de directores extranjeros y una puesta extranjera también; me gustó como experiencia. Después de *Cats*, hice *El beso de la mujer araña*, que era algo similar: también un proyecto extranjero. Luego de *El beso de la mujer araña*, alguna cosa más.

G: ¿Y quién dirigía *El beso de la mujer araña*?

T: Harold Prince.

G: Empezaste a trabajar con directores de afuera.

T: Eran directores que yo conocía por los libros básicamente. Venían en esa época a Argentina. Harold Prince era un referente respetado. En *El beso de la mujer araña* ya me empezaba a interesar un poco más; bailaba también, pero era el *dance captain*, que es el responsable coreográfico de la obra cuando se va el director. No hacía todas las funciones, tenía otro laburo que era más de supervisión. Me empezó a gustar más eso fue en *El beso de la mujer araña* que decidí irme a vivir afuera unos años, para estudiar. Salió la *Fulbright* para Nueva York.

G: ¿Cuántos años estuviste en Nueva York?

T: Cinco años.

G: *A lot of time*.

T: Sí, lo fui extendiendo.

G: Cinco años es bastante.

T: Sí, la verdad que sí. Inicialmente, fui a estudiar teatro musical, que era la beca que había conseguido. Pero en el medio hice un *switch* y pedí que me aceptaran cambiar Administración de las Artes, que era combinado, por Teatro y por suerte los convencí. Así que pude seguir en Nueva York los primeros años. Hacía teatro en la universidad.

G: ¿Y qué hacías ahí?

T: Hacía algo diferente de lo que hacía acá, que era estudiar. Por un lado, me concentraba más en el diseño de producción de la obra o de un musical y por el otro, seguía tomando clases de baile, no tanto en la universidad sino más bien en estudios. En un momento conocí, en una de las clases un director, a Chet Walker, un coreógrafo. Se convirtió en mi maestro allá. Me gustaba más estudiar la parte artística de coreografía y danza y Chet Walker estaba empezando a armar un proyecto que después se convirtió en *Fosse*, que era un musical. Durante unos años fui su asistente; era uno de los diez asistentes en ese laburo y cuando terminé la beca pedí una extensión para seguir laburando. Mientras tanto hacía pasantías como parte del programa. Una parte era de entrenamiento académico y tenía que hacer pasantías en diferentes áreas. Entonces aproveché para hacer una pasantía en cada área. Una, la hice en una agencia de prensa; otra, en una agencia de marketing; otra, en una agencia de administración específica de espectáculos; otra pasantía, la hice en producción técnica. Me dio un buen año y medio de práctica bastante completa. Los dos últimos años me fui a laburar a una compañía que se llamaba Livent, que iba a producir el musical *Fosse* y estuve laburando con Chet hasta el estreno. Se estrenó primero en Toronto, después pasó a Los Angeles y después pasó a Nueva Cork; años después se puso en Argentina. Cuando armamos *Los Productores*, Chet Walker fue uno de los directores.

G: ¿Lo convocaste?

T: Sí. Él es el director coreográfico de *Los Productores* acá. Hacia el final, él se fue a dirigir a un festival de danza muy antiguo que se llama *Jacob's Pillow*, en Massachussets, en un pueblito de una zona llamada Berkshires, que es donde está el Museo de Arte de Massachussets y la Sinfonía de Boston. Es un área artística, un pueblo artístico que en verano tiene mucha actividad, que incluye el festival de danza *Jacob's Pillow*. Chet Walker se fue a dirigir la parte de teatro musical de ese festival y yo fui también. El primer año, fui sólo como turista, a conocerlo; el segundo año ya hicimos un acuerdo y creamos, para Argentina, una beca llamada *Jacob's Pillow*, que ya existe hace cinco años.

G: ¿La creaste vos?

T: La inventamos con Chet Walter. Ya fueron más de quince chicos de Argentina para allá.

G: ¿Y quién paga?

T: Pagamos entre todos: una parte la paga Chet Walker, otra parte la pago yo, otra parte la paga Julio Bocca y su escuela porque van varios becados de su escuela.

G: ¿Vos pagás a título personal?

T: Sí, me parece que, si fuiste becario, tenés que ayudar a otros a que lo sean. Es una buena historia: primero empezamos con un programa chiquito en Buenos Aires y después se fueron armando las becas.

G: ¿Y qué hacen los chicos cuándo van allá?

T: Van a un seminario intensivo de un mes, como si fuese un campamento artístico de chicos y adolescentes. En muchos casos, después de la beca, hay varios chicos que pasan a ser considerados bailarines profesionales y van a la compañía de Julio Boca. Otro de los becarios hizo *Fosse* después, en Broadway; otro está en Inglaterra. Hay una chica que es bailarina profesional acá.

Hoy yo estoy más en un rol de donante, más alejado, porque lo están manejando más ellos, pero originalmente fui parte de todo.

G: ¿Cuándo crearon esta beca?

T: Hace 3 años.

G: ¿Tuvo algo que ver con tu trabajo en la Fundación Horacio Harper?

T: Y, tuvo que ver. De alguna manera te das cuenta de que no es tan difícil, que están las personas apropiadas para llevar el proyecto adelante, y la verdad es que se pudo concretar. Más allá de que el lugar está fantástico, es una experiencia copada para los chicos que van.

G: ¿Van al festival?

T: Van al festival, y el festival tiene una escuela; el festival dura dos meses.

G: Vos seguí hablando.

T: Te cuento todo acerca del festival.

G: Estuviste afuera mucho tiempo. ¿Y por qué volviste? Porque no te quedaba otra, por el visado, ¿no?

T: Claro. Después del segundo año tenía que aplicar a lo que se llamaba una extensión extraordinaria, que tenía que ser justificable de alguna manera. El documento iba primero a Buenos Aires y yo tenía, por suerte, muy buena relación con la gente del fondo de acá. El *Fulbright*, además, tenía que dar un *waiver* y no había problema. Luego esto iba a Washington, a un organismo desconocido y ahí te sellaban. Quince días antes de la fecha de partida me llegaba un fax diciendo si me daban la extensión o no. Era una situación de película independiente, de mucho stress. El último año, me dieron la extensión cuando ya tenía las cajas hechas para volverme y tuve que tomar un tren a Washington a tener una entrevista básicamente porque querían verme cara. Era la época en que se iba a hacer *Fosse* y pedían que me dejaran quedarme un año más. Hubo una entrevista y me dijeron: "es el último año y te volvés".

G: ¿De qué se trataba *Fosse*?

T: Era un musical basado en la obra de un director que se llamó Bob Fosse. Después de ese último año tuve que renunciar y volverme a Argentina, a empezar otra vez. La verdad es que lo hice sin muchas ganas en ese momento, obviamente.

G: Volviste porque no te quedaba otra, pero te hubieras quedado.

T: Me hubiera quedado porque la estaba pasando bien y me gustaba lo que hacía; estaba bien asentado también. No sabía qué iba a pasar a largo plazo, porque había un compromiso de volver al menos unos años acá.

G: No te quedó otra.

T: Claro, tal cual. Y ya había extendido el viaje varios años, al máximo. Era muy claro que se estaba acabando y sabía lo que quería hacer si volvía, pero no sabía cómo lo iba a hacer. Yo me había ido de acá con un proyecto de bailarín y cuando volví ya había tenido otra historia en Estados Unidos. Pero una cosa es la historia de uno y otra cosa es poder materializarla acá; fue una etapa de adaptación.

G: ¿Y ahora te volverías a ir?

T: Ahora, la verdad, creo que no.

G: Te las viste negras cuando llegaste ¿Qué pasó?

T: Y, tuve que renunciar a mi laburo en septiembre.

G: ¿Cuándo volviste vos?

T: El primero de enero del 2000 tomé el primer avión a Argentina. Pero el día anterior todavía no sabía si salir o no. Renuncié en septiembre. Tenía un laburo en México, con una comedia en Radio Citi, para la que tenía que armar un espectáculo. Ahí vine a Argentina por unos días y después volví a México. En el gran año 2000 me fui a Nueva York por cinco días para hacer la despedida final; fui a todos los restaurancitos que iba: al paquistaní, por ejemplo, que me servía el café a la mañana, en la esquina de mi casa. Al día siguiente, el primero de enero, me vine a Argentina solo como un perro. El resto, la verdad, fue por suerte y ando bastante bien. Los primeros meses fueron de entrevistas, de ver qué iba a hacer y tuve la suerte de tener una buena oferta de *La Plaza*, que en su momento era una compañía más chica de lo que es ahora. El primer proyecto que hice para *La Plaza* fue una obra francesa se llamó *La cena de los tontos*. Se iba a producir por fuera de *La Plaza* por primera vez, con Francella y Suar como actores.

G: ¿Cuánto tiempo estuviste sin laburar antes de entrar en *La Plaza*?

T: Y, ponele que dos meses.

G: Nada, muy bien, volando.

T: Me vine ya con un *line up* de entrevistas que había generado desde Nueva Cork. Con algunos ya tenía, de alguna manera, alguna comunicación porque venía de Nueva York y yo era un referente en ese lugar. O sea, no es que partía de cero; había algunos diálogos previos.

G: Antes de irte habías hecho un montón de cosas.

T: Sí, pero tenía otro perfil. El cambio en algún momento había que hacerlo y para eso ayuda estar afuera, porque es bueno el desconocimiento de: “andá a saber qué estuvo haciendo”. Indudablemente esto ayudó; lo primero fue eso después por suerte funcionó muy bien y fui de alguna manera enganchando más proyectos. El segundo proyecto en que participé fue una obra que se llamó *Monólogos de la vagina*, que fue uno de los grandes éxitos en *La Plaza* y duró tres años. Fue un éxito muy copado.

G: ¿Y cuál fue tu rol en esos trabajos?

T: Inicialmente, yo empecé como productor ejecutivo. Estaba a cargo de la producción ejecutiva. Esto puede ser mucho o poco, depende del perfil de cada uno. Estaba a cargo del día a día, de definir cómo era ese proyecto. El elenco ya estaba armado, pero tenía que coordinarlo, como también al director. También me ocupaba de toda la parte publicitaria y técnica.

G: Claro, ya había decisiones tomadas.

T: Sí, tal cual. Pero *Monólogos de la vagina* ya lo pude armar yo desde cero.

G: ¿Vos produjiste el título, por ejemplo?

T: El título estaba en la galera, guardado, pero no estaba muy claro de qué manera hacerlo.

G: ¿Lo dirigiste vos?

T: Sí, pero fue un proyecto hecho en conjunto. Fue el primer proyecto en que pude dirigir la producción desde cero y después, a partir de eso, fui creciendo más internamente. Creció también la empresa, en términos de producción, e hicimos más o menos quince obras en *La Plaza* desde que estoy yo, hace cinco años.

G: Cuando vos llegaste, ¿Quién estaba a cargo de la producción?

T: Yo llegué en una época en que se habían ido los directores de marketing y director de producción. Se habían ido a CIE, que es la compañía mexicana dueña del Teatro Opera y del Zoológico. Ellos se fueron a hacer comedia y, de alguna manera, cubrí ese rol porque a mí me gustaba tanto la parte de marketing como la parte artística. Me dieron esa función de a poco y después la tomé directamente. Pero el primer mes el *boss* fue Pablo, que sigue siendo el dueño de la empresa. Con el transcurso de los años armamos una buena sociedad en términos de laburo y hoy me ocupo yo de la parte artística. Él sigue ocupado también porque le gusta bastante, pero de la parte del día a día

me estoy ocupando yo. Yo me ocupo también de la parte más comercial de las obras.

Como la empresa fue creciendo, hace dos años decidimos hacer el primer musical.

G: ¿Por qué seguiste creciendo? *Do you have any sharings* ?

T: No soy dueño la empresa; es de otro. Tengo un porcentaje que tiene que ver con acuerdos fijos y acuerdos de facturación, acuerdos de rentabilidad y bonos; o sea que tiene que ver con el crecimiento. No tenía responsabilidad los primeros años porque básicamente no tenía la responsabilidad de criterio. La empresa fue creciendo en cantidad de proyectos y en cantidad de convenios comerciales; esto significó tener gestión artística gestión comercial a la par. Hace unos años decidimos hacer un gran musical, que fue *Los Productores*, en el que se involucró mucha más gente que en otro tipo de laburo. En ese momento, todavía estábamos haciendo teatro de texto, pero no teatro musical y por suerte resultó muy bien. El hecho de crecer también permitió que aparecieran personajes como Damo y Diego, que eran mis amigos y que estaban también metiéndose en el tema.

G: Eso sí fue un gran cambio ¿No?

T: Eso marcó una nueva temporada.

G: ¿Cómo fue que decidiste incluir a tus amigos?

T: Necesitaba incorporar más gente, tenía un equipo chico y ellos estaban disponibles. Damo ya estaba laburando en el Maipú y también estaba haciendo algunas cosas en las que estaba adquiriendo un perfil muy ambiguo.

G: ¿Ambiguo en qué sentido?

T: Estaba muy refinado, me preocupó mucho. Estaba muy *Patalanesco* y le tiré un cable para que se salvara. Se vino a laburar primero Damo y a los pocos meses yo ya estaba preproduciendo *Los Productores*, que nos llevó un año de trabajo previo a los ensayos. Empezó Diego también; no tenía todavía una experiencia comercial, tenía más la experiencia de dirigir en la comunidad.

G: ¿Y qué experiencia tenía? ¿No había sido también asistente de Ricky?

T: Había sido unos cinco años asistente de Pashkus pero se quería meter más en producción. Tenía experiencia en coordinar gente, grandes grupos de gente; y *Los Productores* involucra a más de setenta personas.

G: ¿Más de setenta personas en escena?

T: No, en escena no, en total entre, técnicos, elenco y músicos. Era un proyecto que yo estaba coordinando pero necesitaba a alguien más para el rol de *company manager*. Y de eso se ocupó Diego para que yo pudiera estar más en el día a día de la obra.

G: ¿Vos también trabajás en los horarios nocturnos?

T: Yo lo hago menos que los chicos; hago una recorrida una vez por semana, pero al comienzo es parte del laburo.

G: El laburo es ese; el mundo del espectáculo es así: es de noche.

T: Cuando pasan las cosas pasan en las funciones. Yo me doy cuenta de que me interesa menos estar en el día a día de las funciones que estar en la parte más general.

G: Claro. Yo pensaba: "este chico sabe diseñar, es como un arquitecto". Para dirigir la parte más general, tenés que tener en cuenta todo; es como hacer cine: hay que tener todo estudiado antes hacerlo. Vamos a recuperar todo eso que vos estudiaste.

T: Tal cual; y además cada uno se hace un criterio acerca de cómo darle a una obra un perfil específico.

G: ¿*Los Productores* es un producto completamente tuyo?

T: Es una obra hecha en conjunto con Pablo.

G: ¿Fueron a New York a ver la obra?

T: En realidad, yo ya la había visto.

G: Te gustaba.

T: Sí, la habíamos visto ya. En Nueva York, cuando era estudiante, había sido pasante en una productora que produjo *Los Productores*, o sea que conocía bastante la obra. *La Plaza* no es una compañía que produce musicales porque su perfil es otro, pero se dieron los elementos y se pudo armar. Lo crucial era poder interesar a los capos cómicos y eso dependía más que nada de la capacidad concreta de Pablo, que tiene buena relación con los protagonistas y que los pudo convencer. A mí me tocó todo el resto. En solitario, empecé a tratar de poner en la obra mi habilidad económica y mi habilidad artística y, a partir de que eso todo estuvo armado, se empezó muy de a poco a traducir el libro. Fueron cuatro directores inicialmente.

G: ¿Cómo cuatro directores?

T: *Los productores* tiene cuatro directores: Walker, Ricky Pashkus, Carlos Olivieri, Gerardo Gardelín. Cada uno ocupa un área diferente.

G: ¿Y por qué esa manera de trabajar? ¿Eso lo viste afuera o lo inventaste vos?

T: No, no es que lo inventamos. Por un lado, fue una cuestión necesaria por el tipo de proyecto y el tipo de personalidad de los protagonistas.

G: ¿Qué? ¿Pinti tenía un director, por ejemplo?

T: No, no es que tenía un director, pero fue un juego de intereses entre lo ideal y lo necesario. No es el mejor modelo porque hay muchas cabezas, pero sí es el modelo que nosotros creíamos necesario para este proyecto. Nosotros, como productores, estuvimos bastante involucrados en la toma de decisiones. Entonces, nos interesaba que la parte coreográfica la hiciera Chet Walter. Este formato trajo muchas soluciones y, a la vez, bastantes problemas, seguramente porque se trataba de un gran proyecto. Pero de eso se trata también; parte del laburo es administrar egos y no tener el ego más grande, de manera tal que, de alguna manera, predomine una voz racional.

G: ¿Ellos nunca habían trabajado juntos?

T: Chet Walker y Ricky Pashkus sí.

G: Y la decisión del *casting* es tuya y de Kompel.

T: Sí, totalmente. Era una condición necesaria buscar algo que no alineara demasiado a ningún tipo de público. Hay gente a la que le encanta Mel Brooks, hay otra gente que sigue a Pinti y hay otra gente a la que le gusta el musical y otra que lo odia. Entonces, como se trató de una inversión muy grande, tuvimos que buscar un equilibrio para responder a la expectativa de diferentes tipos de público sin joder demasiado al resto. Y la verdad que creo que de alguna manera eso se pudo lograr.

G: Quiero que me cuentes algo de tu relación con Hori, de cuando dejaste de bailar, de cuando él se enfermó.

T: Para cerrar lo otro, creo que a Hori le hubiese gustado.

G: Le hubiera encantado y lo hubiera disfrutado mucho.

T: Yo a veces pienso... Con Damo y de Diego estamos laburando juntos. A veces abro el diario y veo que hay cinco o seis obras de teatro en las que están involucrados ex *Zamir*. Está *Los Productores*; Damo está en *Ella en mi cabeza* y en *Derechos Torcidos*; Diego está también en *Los Productores*; Gustavo está haciendo hoy los carteles que dicen "Víctor victoria"; Yamil está en el San Martín haciendo lo suyo o en el Colón, haciendo óperas para chicos. Beto estuvo en Madrid y ahora está audicionando para *Los Productores* en Madrid. Entonces pienso que indudablemente hay un camino recorrido y paradójicamente la mayoría de los bailarines que siguen son los varones.

G: ¿Viste?

T: Lo cual implica que hay una huella nos han dejado, como para que cada uno busque por su lado y a su cada uno a su manera.

G: Norita decía que ella pensaba que lo que era tan fuerte era el ejemplo de este matrimonio de Hori y la pajarito. Eran muy laborantes y sacaban las cosas adelante.

T: Totalmente.

G: Sacaban las cosas y los chicos aprendían de eso; todos se rompieron el culo y ahora están donde tienen que estar.

T: Totalmente. Si Hori hubiera podido ver nuestras carreras, hubiera sido un buen final para la historia de la enseñanza que él nos transmitió. Nuestras carreras actuales son consecuencias lógicas que a uno le parecen naturales. Hoy muchos llegan a hacer lo que hacen porque, en muchos casos, ya se notaba de chicos que tenían ese deseo, pero también porque hubo un modelo que lo hizo posible. Creo que, en ese punto, Hori fue de alguna manera fundamental porque nos marcó.

G: Los marcó en el sentido de abrirles una puerta.

T: Totalmente.

G: Les hizo encontrar ahí el placer y el desafío.

T: Sí, totalmente.

G: ¿No? Y a partir de ahí ustedes siguieron en la búsqueda de muchas otras cosas.

T: Totalmente. Después cada uno hizo su camino pero el disparador fue...

G: La experiencia en *Zamir*.

T: Sí. Hubo unos años en que, cuando estaba laburando en teatro, perdí el contacto del día a día con Hori, quizá porque cada uno estaba en la suya.

G: Ya habían empezado otras cosas.

T: Claro. Recuerdo que hubo unos años en que a Hori lo veíamos, aunque ya no por nada en particular. Ya no nos veíamos tanto porque yo ya no daba clases y no estaba en rikudim; había dejado de estar presente; creo que eso fue durante los años de *Chagall*, en los que estaba Carina Toker. Durante esos años, yo veía un poco de costado lo que estaban haciendo y calculo a Hori le pasaba lo mismo porque estaba más metido en esas cosas. Pero también me viene el recuerdo de haber bailado en fiestas, en algún grupo.

G: ¿Bailaste en algún grupo con Hori? Es probable.

T: Sí, me parece que en algún grupo que él dirigió.

G: Bailó en varios eventos de fiesta. ¿Bailaste en alguno con Fabi Maler?

T: Iba a bailar con Fabi Mahler, pero al final fue Walter a bailar a ese grupo.

G: ¿Vos bailaste en *Darkeinu* también?

T: No.

G: Porque hubo un momento de pica. ¿Te acordás del momento de la pelea?

T: Era un momento que uno se preguntaba si pasabas a *Darkeinu* o no.

G: Isi y Hori; ese conflicto.

T: No sé muy bien por qué se peleaban, pero creo que a mí nunca se me cruzó la idea de pasar a *Darkeinu*. Lo único que me gustaba de *Darkeinu* era...

G: Las obras eran lindas.

T: Las obras eran lindas y también alguna de las chicas. No creo que hubiera un código, al menos entre nosotros, de decir que *Zamir* era mejor que *Darkeinu*.

G: Bueno, pero también ustedes eran un grupo.

T: Éramos amigos.

G: Amigos de años.

T: Los veíamos como muy buenos pero no los veíamos como algo divertido.

G: No había tanta camaradería.

T: Nosotros éramos amigos, aparte de todo.

G: Durante la época de *Zamir*, *Zamir* era pasión, era todo. Tu vida era *Zamir* ¿no?

T: Todo.

G: Ensayaban dos veces por semana pero bailarían todos los días.

T: Al menos con varios nos veíamos todos los días porque íbamos al colegio juntos o éramos amigos. Yo creo que a mí no me atrajo pasarme a *Darkeinu* porque creo que ese momento empecé a hacer otras cosas, no tanto en rikudim. En el momento en que *Darkeinu* estaba fuerte, *Zamir* también lo estaba; más que una crisis, había una diferencia entre los grupos.

G: ¿En dónde compartiste escenario con *Darkeinu*?

T: En San Pablo, en un espectáculo.

G: ¿Hori bailaba? ¿Y ustedes también?

T: Sí, Horacio también bailaba; creo que fue un espectáculo de *Zamir-Darkeinu* que hicimos en San Pablo. La leyenda dice que los pasamos por arriba.

G: Eso dicen.

T: Dicen que había estado buenísimo. Pero no sé, nosotros nos creíamos todo eso, no sé si fue tan así. En concreto recuerdo que Horacio bailaba para *Darkeinu*, que nos dirigía e hicimos un espectáculo en conjunto que estuvo muy bueno.

G: Allá.

T: Allá, sí.

G: ¿Y por qué allá?

T: Porque lo habían pedido los brasileros.

G: Como un Carmel.

T: Sí, un Carmel: una noche especial. Después hubo una crisis cuando *Zamir* se tiene que ir; éramos tipo nómades, que íbamos a Hebraica.

G: ¿Cuándo entraron a Hebraica? ¿Qué te acordás?

T: Había varias opciones. Una era ir a Macabi; me acuerdo que tuvimos un par de reuniones con quien era el director en ese momento. Damo había hecho el contacto y me acuerdo que era medio crítico porque nos proponían que pasáramos a Macabi pero no nos aseguraban que Hori y Norita iban a seguir como directores. Iban a pasar a ser empleados. Después me dieron la opción de pasar a Hacoaj.

G: Ustedes realmente se sostenían por sí mismos. Me acuerdo que Hori trabajaba gratis.

T: Supuestamente le teníamos que pagar el sueldo nosotros pero no le pagábamos.

G: Iba todo a trajes, trabajaba gratis.

T: Hubo unos años en los que laburaban gratis, directamente. Nosotros teníamos que decirnos: “bueno paguemos nosotros la cuota”.

G: Ustedes eran hormiguitas, por como trabajaban.

T: Laburábamos mucho; éramos un desastre porque no juntábamos la plata que había que juntar.

G: Eran muy trabajadores.

T: Éramos muy trabajadores.

G: Eran una ternura total.

T: A mí me daba mucha ternura; aparte ensayábamos en un salón de una escuela.

G: Sí, hacían de todo.

T: Es muy patético, pero hubo unos años de crisis en que ya no daba para más ese sistema. Había que ir a alguna institución más fuerte. Después que rechazamos la propuesta de Macabi, la opción que nos quedaba era Hacoaj. La propuesta de Hacoaj era entrar, pero nos teníamos que convertir en *Guilboa* creo.

G: Siempre tenían condiciones inaceptables.

T: Claro. No sé si Hori ya dirigía *Guilboa* ese año.

G: Había dirigido.

T: No sé como era la mano y me acuerdo que hay una famosa frase que yo dije por la que me cagaron a pedos. Dije: "No importa el nombre, lo que importa es que sigamos juntos; esto hay que hacerlo por el movimiento". No sé, una pelotudez dije.

G: Quedó como frase.

T: Quedó como frase bochornosa de mi parte. Yo en ese momento habré pensado que lo importante era que encontráramos un lugar, sin importar si nos teníamos que llamar *Guilboa*.

G: La cosa es que estaban los fundamentalistas, ¿no? Vos siempre fuiste más *open mind*.

T: Yo era más pragmático en eso, pero me cagaron a pedos. Hoy pienso que realmente valía más la pena el nombre porque refleja la historia de uno. Pero esa era la propuesta de Hacoaj pero, por suerte, el resto pensó diferente a mí en ese momento. Entonces surgió la posibilidad de entrar a Hebraica y entramos. Estaba *Zamir* y *Darkeinu* también.

G: Y ahí empezó la pica.

T: Creo que ahí debe haber empezado la pica. Cuando terminaba el ensayo *Zamir* empezaba el ensayo *Darkeinu*. Eran los últimos años.

G: Bueno, pero Hori estaba bien.

T: Estaba bien. En ese momento supuestamente estaba todo bien pero yo no sabía que Hori estaba enfermo y creo que me enteré en alguna reunión de la escuela de Hebraica. Pero, antes de eso, no sabíamos nada.

G: Si.

T: Sí, totalmente. Hubo un gran *issue*, un espectáculo en el auditorio Belgrano, para el que Hori trajo a un maquillador, el colorado. Todos decíamos: "el colorado no es el maquillador". Era muy gracioso, porque todos nos lo decíamos, pero sólo entre nosotros.

G: ¿Qué espectáculo era?

T: Creo que era un espectáculo famoso en que Diego Berman se desgarró.

G: ¿Y cuál fue entonces?

T: No me acuerdo cuál era, pero tengo el recuerdo al maquillador y recuerdo que Diego se desgarró. Robi dijo: "Bueno, no salgas". Pero Diego dijo: "No, no, no, me debo a mi público".

G: ¡Dijo eso! Frases famosas.

T: Sí, así como yo dije: "no importa que seamos *Guilboa*", el dijo: "me debo a mi público".

G: ¿Y ese fue el último espectáculo que bailaste?

T: Me parece que sí. Después tengo como una especie de borrón; creo que el '95 era justo creo el año en que yo me iba a Estados Unidos. Un día estábamos con Damo en el Maipo; no sé que había en el Maipo, creo que justamente era algún acto de recaudación de fondos para el sida. Ahí Damo me cuenta que Hori estaba enfermo.

G: Hori me lo dijo a mí en marzo del '95. Ya había que empezar a decirlo.

T: ¿Cuándo habrá sido este encuentro en el Maipú? Después de mitad de año, más cercano a fin de año porque me acuerdo que yo me fui a Estados Unidos poco después. No, en realidad yo me iba al otro año pero en ese momento se estaba definiendo si viajaba o no. Después me acuerdo de esos últimos meses. Damo iba más seguido a la casa de tus viejos y yo iba una vez por semana. Hubo momentos en que lo veíamos mejor. No sé si eran los jueves o los viernes que íbamos; me acuerdo que Damo iba a la tarde y yo, una vez por semana, me sumaba a él. Me acuerdo de eso: media tarde con Martita.

G: Y en ese momento uno no pensaba claramente; cuando la persona está viva uno piensa que se va a recuperar.

T: Sí, tal cual.

G: Uno pensaba que había esperanza. Hori era un tipo de 31 años.

T: Sí.

G: Muy fuerte; era un caballo ¿Vos te acordás de mi hermano bailando?

T: Sí, me acuerdo de tu hermano bailando; me acuerdo también de su imagen de los últimos meses y es muy shockeante cruzar ambas imágenes. ¿No? Pero la verdad es que me acuerdo que iba con Damo; del resto no me acuerdo. A tu hermano también lo vi en algún momento ...

G: Me dijiste, a fin de año. Se fueron el diez de enero, pasaron fin de año y Hori todavía hablaba, después se fue a la mierda.

T: Claro, me acuerdo de los últimos momentos en los que Hori ya ni te miraba.

G: Sí. Se fue y duró un mes y medio, callado. Estuvo como un mes porque era un tipo muy fuerte.

T: La verdad que no recuerdo bien esos meses, más allá de esa imagen: creo que íbamos a visitarlo las tres de la tarde; era media tarde, que era el horario en que Martita nos decía que fuéramos. A tu viejo lo recuerdo a la distancia, más serio. Después tengo un recuerdo copado: los jueves, que hacíamos *Zamir* en una escuelita, después de ahí íbamos a Carril, que era una pizzería por Corrientes y nos quedábamos hasta tarde. En realidad, teníamos doble encuentro: los jueves, que era *Zamir* ahí, nos quedábamos hasta tarde pelotudeando en el bar de al lado de Hebraica. Nos encontrábamos tu hermano, Diego Berman, Gustavo Zajác y yo y era como el encuentro de los jueves.

G: Ahí.

T: A pelotudear; era el momento en que uno se enteraba de cosas. Horacio era la fuente.

G: ¿De qué?

T: De información.

G: ¿De qué, por ejemplo?

T: De todo, no me acuerdo; él nos chusmeaba información.

G: Todo lo que pasaba.

T: Sí, tal cual. Nos divertíamos mucho; era importante ir a esa reunión porque si no ibas te perdías la información de la semana. Después de que Hori falleció, nos vino la idea concreta de la Fundación.

G: Después de la idea, entre una cosa y otra, pasaron como cinco años porque los chicos: Damián, Beto y Walter terminaron todos para el lado de Israel, con Claudito Kogon. Kogon hizo de tío.

T: Sí, es verdad.

G: Hizo de tío y los adoptó. Y Kogon, que es muy inteligente, fue el de la idea. Vino a hablar conmigo y, un poco después, Kogon quedó como padrino.

T: Claro, tal cual.

G: Después pasó como Damo.

T: Me acuerdo que fue en 2000. Nos juntamos los miércoles a la mañana en tu casa era ¿No?

G: Sí.

T: Una vez cada tanto.

G: Yo después me fui a Estados Unidos.

T: Vos te fuiste, pero hubo una época en que nos juntábamos.

G: Sí, eran en mi casa las reuniones, totalmente.

T: Las reuniones deben haber sido en mayo o junio del 2000. Éramos tres.

G: Estaban Damo, Berman y Gabo.

T: Éramos poquitos.

G: Después, en algún momento, fuimos todos a casa de Ronald.

T: Es verdad; fue en mayo o junio de 2000.

G: ¡Qué laburo!

T: Sí, impresionante. La verdad, creo que eso nos sirvió también, como todo. Va pasando el tiempo y uno le encuentra ahora otro sentido a la Fundación, pero durante los primeros meses, las reuniones nos servían para vernos con los amigos. Aparte, nos divertíamos.

G: Sí, eso se notaba.

T: Nos divertíamos bastante. Hoy, pasados cinco años, los veo más, todos los días y entonces ya me divierte menos. Todo, por un lado, tuvo esa misión inicial, pero hoy de alguna manera estamos encontrando otra también; y no sólo en lo personal.

G: Y, uno va cambiando. Che ¿Cómo fue el *lom Zamir*?

T: Y, yo fui quince minutos, nada más, porque mi novia se iba a Chile.

G: ¿Pero pasaste?

T: Pasé, sí, un domingo a las diez de la noche. Pasé quince minutos porque se iba Euge a Chile y no podía conciliar ambas cosas.

G: Tenías que llegar al aeropuerto.

T: Pero estuvo bien. Robi hizo una poesía que mandó desde Washington, muy graciosa realmente.

G: ¿Qué hace Robi ahora?

T: Está en el Banco Mundial. Vos ves personajes que bailaban en *Zamir* y ahora están muy bien ubicados profesionalmente. Es que *Zamir* fue un

semillero interesante, quizá no para sacar artistas pero sí para lograr personalidades interesantes. Estuvo bueno *Iom Zamir*. Apareció gente que no veíamos nunca y la verdad es que cada uno está en su mundo, pero todavía algo nos une.

G: Una escuela.

T: Una escuela, tal cual. Estuvo buenísimo; resulta difícil explicárselo a alguien de afuera. *Zamir* fue un fenómeno no existió más allá de lo que uno aprendía. Hubo un fenómeno que se armó: el equipo era muy voluntarioso y el laburo entonces se sostenía por el código. Eso hizo de *Zamir* un fenómeno diferente; no había alguien que te lo definía y vos estabas ahí porque te habían llamado, sino que estabas ahí porque realmente querías estar. En eso, *Zamir* único; había otros grupos también, pero eran parte de ese fenómeno general. Había gente joven con ganas de ser parte. Obviamente, el laburo del gordo hizo la diferencia porque él armaba vehículos que nos diferenciaba del resto. La gran diferencia era que veía algo artísticamente interesante.

G: El gordo puso toda su creatividad en las obras.

T: Tal cual. Yo a veces me preguntaba si es que en eso no estaba frustrado; yo me lo preguntaba sin preguntárselo a él. Él era profesional en lo que hacía y a su manera, dentro de la comunidad. ¿No? Quizá lo hacía para pegar el salto hacia otro lado; no sé por qué no lo hizo. Quizá porque...

G: Porque se enfermó y se murió. No sabemos qué hubiera pasado si Hori no se hubiera enfermado.

T: Obvio, pero hubo momentos concretos para hacerlo y él decidió que ese no era el camino que quería hacer.

G: No te olvides de que a los veinticinco años se enteró de que tenía SIDA. Se murió cinco años más tarde. Es muy difícil planear qué vas a hacer con el tiempo. Tenía la condena de muerte en algún lado.

T: Obvio.

G: Tenés tu condena: en algún momento te vas a morir; imaginate manejar esa información a los veinticinco años.

T: A mí Hori, a los veinticinco años, me parecía grande. Ahora veo que no era tan grande. Yo de pendejo lo veía como ya armado, pero ahora, a la distancia, veo que le quedó pendiente toda otra historia, que obviamente nunca pudo llegar a ser. Pero tenía más condiciones y cualidades que el resto para poder concretarla.

G: Bueno, podría haber seguido laburando en un montón de cosas. Lo que pasaba es que, como arriba del escenario él era muy fuerte, tenías que haberle encontrado su personaje ideal.

T: Era muy fuerte.

G: Tenía un cuerpo que no era el del típico bailarín.

T: Yo sentía, ya cuando nos veíamos menos, que él, por un lado, estaba un poco hinchado las pelotas de laburar en la comunidad, por los problemas que eso generaba. Por otro lado, hay pocos coreógrafos que tengan la estabilidad de programar un año de laburo. Él era ese tipo de coreógrafo.

G: Desde ese punto de vista era muy inteligente.

T: Él decía: “yo sé que tengo esta estabilidad, se que puedo programar un año y tenerlo acá armado”, pero yo tengo la sensación de que, en algunos momentos, también estaba un poco agotado de las idas y vueltas institucionales, de tener que lidiar con Hebraica o con lo que generó la fusión de *Zamir* y *Darkeinu*.

G: Todo para hacer *Chagall*.

T: Claro. Creo que ya no quedamos ninguno de los que estábamos en esa época.

G: No; yo creo que Ariadna estuvo en el '94.

T: O volvió; Ariadna se había ido.

G: Ariadna se quedó en el '94; ese año yo me fui de viaje y no pudo estrenar *Chagall* porque explotó la AMIA.

T: Lo de la AMIA; sí, es verdad.

G: Recién se estrenó al año siguiente.

T: Claro, tal cual, pero me parece que en ese momento estábamos en una etapa menos idealista; había que ajustarse más a las posibilidades. Cuando me enteré de que se fusionaban *Zamir* y *Darkeinu*, otra vez dentro de mi pragmatismo criticable, me daba un poco de lástima.

G: Bueno, en ese momento se dio una disminución de los números importante y de la cantidad de gente.

T: De la cantidad de gente y de la cantidad de gente de peso, también. Se había ido la camada histórica de *Zamir* y los chicos eran chicos nuevos. En *Darkeinu* creo que también se habían ido algunos. O sea que la unión era coherente.

G: Claro. Y *Zamir* habían sido ustedes.

T: De alguna manera sí. Era difícil aceptar eso. Uno imaginaba la continuidad en otros. Nos preguntábamos cómo no lo íbamos a poder hacer nosotros si *Darkeinu* lo había hecho. Me acuerdo que nos hinchó las pelotas cuando el grupo dejó de ser *Zamir* y, directamente, pasó a ser *Darkeinu* solo.

G: ¿Cuándo fue?

T: Creo que fue cuando Carina estaba sola como directora.

G: Cuando mi hermano ya no estaba.

T: Ya tu hermano no estaba; estaba Karina sola. Creo que para Karina era más fácil eso también. Pero Karina no pasó una buena etapa con *Zamir*.

G: Quizá ya no había nadie original de *Zamir* y la institución de Hebraica prefería que seguir con lo histórico.

T: Hebraica también prefería a *Darkeinu*, que era más histórico. Nos divertimos durante la última etapa en que estuvieron Horacio y Karina como directores. Pero con Hori teníamos un código, y por ese código sabíamos que no se llevaba muy bien con Karina. Uno trataba de no hacerlo muy difícil pero éramos medio insoportables.

T: Es difícil, en los grupos grandes, cuando hay mucha historia. Creo que pasaba por ahí también; Hori y Karina formaban una mezcla de personalidades y, en concreto, el estilo el laburo que cada uno tenía era diferente. Se notaba que quizá hacían cosas por separado ¿No? Si uno entendía eso, podías diferenciar lo que era cada uno por separado de lo que era un laburo conjunto.

G: En conjunto.

T: Un ejemplo: Horacio y Norita. Hoy, a la distancia, uno decodifica que era Horacio el que creaba y Norita la que organizaba. Uno no le daba tanto crédito a Norita en la parte creativa, pero sí en la parte organizativa.

G: Pero la organización era fundamental.

T: Sí, fundamental.

T: Carina y Horacio chocaban porque ambos querían tener su espacio, creativamente. Creo que habrán decidido hacer cada uno lo suyo y después mezclarlo. Eso se notaba; no era tan armonioso. Más allá de eso, creo que Horacio también nos lo hacía notar a algunos, de costado.

G: Como un chiste.

T: Claro, tal cual, poniendo caras, por ejemplo. Aparte *Zamir* ya tenía una brecha generacional entre los históricos los nuevos.

G: ¿Quiénes era los chicos nuevos?

T: Había muchos chicos nuevos; había chicos que entraban por audición. La mitad fueron chicos que venían ya o de la escuela de rikudim o de otros grupos. De la última etapa de *Zamir*, recuerdo que dirigía Karina sola ya; yo estaba afuera, con muy poca participación. El gordo se iba de viaje y cada tanto nos juntábamos. É venía al teatro y me contaba lo que había hecho, qué había ido a ver.

G: Sí, viajó a Estados Unidos.

T: Claro. Le gustaba ir a ver esas compañías de danza contemporánea. Creo que algo de eso reflejaba después en lo que hacía.

G: Claro: miraba, copiaba, sacaba, macheteaba de Alvin Ailey..

T: Sí, me acuerdo que *Morisco* era una mezcla de contemporáneo con *Inval*; estaba copado. Teníamos una reunión al lado del bar de Hebraica en la que él contaba sus viajes. Después yo laburé con Isi en Disney, me acuerdo.

G: ¿Te tocó bailar para él?

T: Me tocó bailar para él en Disney.

G: ¿Y cobraban bien?

T: Bárbaro, sí; él especialmente pero el resto también. Estaba muy contento. Fue el único laburo que hice con él. También estaba Ariadna, que también bailaba.

G: Ariadna también tenía ese laburo.

T: Sí, estábamos nosotros cuatro: Isi, Sandra, Ariadna y yo.

G: ¿Y vos no saliste de gira?

T: No, creo que Ari salió de gira; yo hice solamente Buenos Aires. Pero me acuerdo que en algún momento tuvimos alguna charla con Karina, Ariadna e Isi.

G: ¿Sobre quién, sobre qué?

T: Sobre Horacio. Estaba Sandra Srolovich también.

G: ¿Sandra Sropo?

T: Sropo, sí. Ella estuvo al comienzo y después se fue. Pero tengo imágenes borrosas. En ese momento, yo tenía una buena relación con Isi porque lo había tenido de alumno. Aparte era un tipo muy divino. A mí me gustaba mucho la relación de amistad que tenía con Horacio.

G: Era muy buen director. ¿Te acordás de *Cien*, el espectáculo?

T: Sí, me acuerdo; hubo otro también.

G: *Quinientos*. Él después hizo un montón de cosas fuera de la comunidad.

T: Puede ser. En Disney se notaba que Isi estaba siempre agobiado pero yo no tenía la cercanía como para saber en qué andaba. La última etapa fue más de laburar y de tener buena onda pero no una amistad tan cercana. Para mí, la

rivalidad entre Isi y Horacio pasaba por otro lado; era más compleja que la rivalidad que tenía Hori con Mario Goldberg. Cada uno tenía su grupo, pero se notaba que Isi y Hori debían tener una historia más compleja.

G: Bueno, porque uno era el director. ¿Y los chicos y las chicas de *Zamir*? ¿A quién ves de los ex *Zamir*? ¿Son todos amigos o cómo es?

T: No, la verdad que no, no todos son amigos de todos. La verdad que me veo más con los chicos. Con Ariadna me veo menos, pero es con quien más he mantenido la relación; incluso, hemos hecho unos laburos juntos. Pero al resto de las chicas las veo muy esporádicamente. No las veo tanto, pero tenemos una buena amistad en la distancia. A algunos ex *Zamir* más antiguos cada tanto me los cruzo.

G: ¿Vos bailaste cuando se hizo el homenaje?

T: Creo que sí; se hizo un homenaje en el Alvear, creo.

G: ¿Participaste?

T: Sí, hicimos el *Morisco*.

G: ¿Y te pusiste el traje de vuelta?

T: Me puse el traje de vuelta.

G: ¿Y hace cuánto que no bailabas? ¿Estabas bailando?

T: Estaba bailando, sí.

G: A pleno.

T: Me acuerdo que hicimos el *Morisco*; creo que lo armó Karina.

G: Sí.

T: Tengo el recuerdo del camarín, nada más, no de qué pasó en ese momento.

G: Fue el homenaje al año de la muerte del gordo. ¿Y cuándo dejaste de bailar?

T: Dejé de bailar en Estados Unidos, cuando terminé *Fosse*. Tenía que hacer la transición. Cuando vos llegás a cierto nivel dentro de una profesión y hacés una transición a otra profesión, es como que te agachás para tomar impulso. Parte de mi laburo era empezar de pasante, pero para hacer carrera tuve que dejarlo. *Fosse* me pareció un laburo grande que podía funcionar como cierre. Aparte, ya me estaba volviendo a Argentina o sea que era el momento justo para empezar con otra cosa. No me aburría, pero me entusiasmaban más los temas en que estoy ahora.

G: Bueno, también está la cuestión de la vida útil del bailarín.

T: La vida útil; pero era bueno hasta cierto punto, no era fantástico entonces.

G: ¿Nunca te metiste a dirigir?

T: En un momento, fue una de las opciones, pero me daba cuenta de que me interesaban más otros temas que no tenían que ver con la dirección sino con la producción. Empecé a probar en producción y me di cuenta de que me gustaba y me divertía más. Fue cuando volví a Argentina; y por suerte empecé a laburar en producción. Creo que si no hubiese conseguido nada en producción, hubiera caído de nuevo en *Hola Susana*.

G: ¿Te gustaba bailar en TV?

T: Bailar en la tele me parecía bien.

G: ¿No te gustó la relación con la cámara?

T: La relación con la cámara es muy linda pero el laburo era para hacer ballet de televisión. Parte del laburo del bailarín es buscar un equilibrio: tenés buenos y malos laburos. Pero la verdad que ese trabajo no me gustaba para nada, pero ganaba plata y eso me permitía otras cosas. Me gustaba más el teatro, pero no siempre tenía la posibilidad de trabajar en teatro.

G: ¿Pero siempre te gustó más el teatro?

T: Sí, totalmente. Me parece un poco más serio y también me divierte la constancia de hacer las funciones todos los días. A mí, esa rutina nunca llegó a aburrirme.

G: Vos bailaste diez años en la calle Corrientes, en musicales. O sea que vivías de noche.

T: Sí, vivía de noche. Igualmente, en principio tenía la fantasía de que el trabajo en musicales iba a ser más loco de lo que terminó siendo en la realidad. Quizá porque no hice teatro de revista, ni se tipo de géneros que dan más para el conventillo.

G: No hiciste mucho escándalo.

T: No. Ahora pienso que me hubiera gustado haber hecho un poco más.

G: Ahora te agarra el viejazo.

T: Soy más serio ahora y tengo más responsabilidad, entonces queda feo hacer escándalo; pero en ese momento sí me hubiera gustado hacer un poquito más...

G: Más de lío.

T: Un poquito más de lío, definitivamente. Pero no lo hice; estaba en la universidad también, o sea que en el camarín yo estudiaba.

G: Traga.

T: Sí, era un traga.

G: Importante: ¿Cuál es tu título?

T: Administración de las Artes.

G: ¿Fue un master?

T: Un postgrado.

G: ¿Acá existe esa carrera? ¿Vos estás dando clase en la UBA?

T: Hace unos años que doy clases en al UBA; la UBA tiene un posgrado de dos años en administración teatral. Después hay otras carreras de gestión cultural más generales en otras universidades. El postgrado de la UBA es el más similar a la carrera que yo hice en Estados Unidos.

G: Pero la cátedra en que vos das clases es nueva, ¿no?

T: Yo empecé a dar clases en 2001. El postgrado empezó como un curso para funcionarios del gobierno y se dictaba en la secretaría de cultura.

G: ¿Y quién lo armó?

T: Lo armó la UBA y el San Martín. También iba gente del Colón.

G: Vos estabas en el plantel.

T: Yo estaba en el plantel; era una especie de bicho raro porque era pendejo y venía de afuera; creo los enganché por ese lado más que nada. Aparte querían dar algo de marketing teatral, que en ese momento no se daba en ningún lado. Después fue creciendo y ahora es toda una materia. Está bueno y hace unos años se abrió para estudiantes.

G: ¿Y quiénes son los docentes, por ejemplo?

T: Está Carlos Elía, que es director adjunto del San Martín; está Horacio Ferrari, que es el abogado de la Asociación de Teatros de Argentina. También está Hector Calmet, que es director técnico del San Martín; Edwin Harvey, que es el director del Fondo Nacional de las Artes. El tema de derecho cultural lo da Osvaldo Pelettieri, que se especializa en administración teatral. Después hay diferentes productores invitados.

Fin entrevista