

Bidegain

Haime

Boland

Suárez

Díaz
Consuegra

Sormani

Saidón

Dubatti

Comino

Curci

La Mancha

Papeles de literatura infantil
y juvenil

Diciembre 2005
año 10

19

EL TEATRO Y LOS CHICOS

¿TEATRO DE TÍTERES O TEATRO DE OBJETOS?

EL CHE, ENTRE SALGARI Y BAUDELAIRE

PERLA SZUCHMACHER

HECTOR PRESA

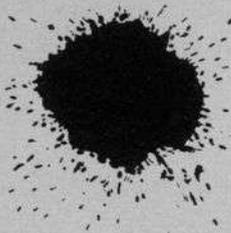


MINISTERIO de
EDUCACIÓN
CIENCIA y TECNOLOGÍA
PRESIDENCIA de la NACIÓN

Programa Integral para la Igualdad Educativa
Plan Nacional de Lectura

EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA
PROHIBIDA SU VENTA





Consejo de Dirección:

Elisa Boland
Sandra Comino
Nora Lía Sormani

Comité Fundador:

Graciela Cabal
Laura Devetach
Ricardo Mariño
Graciela Montes
Graciela Pérez Aguilar
Gustavo Roldán
Silvia Schujer
Ema Wolf

Colaboran en este número:

Marcela Bidegain
Jorge Dubatti
Perla Szuchmacher
Yamila Haime
Rafael Curci
Ariel Saidón
Carlos M. Díaz Consuegra

Fragmentos de textos de:

Patricia Suárez

Editor Propietario:

Eric Domergue

Composición: Dana Producciones Gráficas

Impreso en: Producciones Gráfica S.A.
Venezuela 888 - (1071) Buenos Aires
Tel./Fax: 4343-7000

Revista cuatrimestral - Año X
Buenos Aires - Argentina
Registro de Propiedad Intelectual N° 136450
Derechos reservados - ISSN 1666-1524
Las notas firmadas no reflejan
necesariamente la opinión de los editores.
Pueden reproducirse citando la fuente.

La Mancha

Chacabuco 732, 8° piso 47
(1069) Buenos Aires
República Argentina
E-mail: ericdom2@yahoo.com.ar

Precio: 6 pesos.

SUMARIO

Página

EDITORIAL

3

EL TEATRO Y LOS CHICOS

- ¿Qué es el teatro para niños?, por *Nora Lía Sormani* 4
Nuevas formas de solidaridad: Payamédicos y su compromiso
con el arte y la medicina, por *Marcela Bidegain* 11
"Miss Vacú, Misión Intergaláctica" 13
PAYABULARIO: diccionario inventado por Payamédicos 14
Estudio de dos casos: Leo y Ana 15
Diálogo con la directora Perla Szuchmacher: Hacer teatro
para niños y jóvenes en México, por *Jorge Dubatti* 16
Bitácora de ¡Adiós querido Cuco!, por *Perla Szuchmacher* 18
Niños en escena... Prohibido dar la espalda, por *Yamila Haime* 19
Museo Argentino del Títere.
Fundación Mane Bernardo-Sara Bianchi 22

FICCIONES

- El Talk Show de la Cigarra y la Hormiga,
por *Patricia Suárez* 23

TEMA

- ¿Teatro de títeres o teatro de objetos?, por *Rafael Curci* 31

ENTREVISTA

- Entrevista a Héctor Presa: "Desde el teatro, podemos ofrecerle
a los chicos una opción diferente", por *Ariel Saidón* 35

LA INICIACION

- Las lecturas del Che: Entre Salgari y Baudelaire 37

BIBLIOGRÁFICAS

38

- SALDOS & RETAZOS, por *Elisa Boland* 44

LA ÚLTIMA

46

ILUSTRADOR: Tapa, contratapa y 47:

Carlos Manuel Díaz Consuegra

Del libro *Los ritos del sol*. Editorial Panamericana, Colombia.

Diseño de tapa: Juan Manuel Lima

UNA MANCHA IMBORRABLE

Queremos dar respuesta con hechos a las infinitas preguntas que circularon bien y malintencionadamente sobre la vuelta de nuestra revista a lo largo de dos años.

¿No sale más? ¿Cuándo vuelve a salir? ¿Y La Mancha? porque me queda incompleta la colección..., ¿para cuándo La Mancha? ¿Se tomaron dos años sabáticos? Y siguen...

La Mancha, con sus dos números 18 y 19 congelados durante dos años, vuelve a circular entre nosotros, por eso queremos dar un GRACIAS muy grande a todos aquellos que estuvieron presentes y entretuvieron a la gente durante esta ausencia. GRACIAS entonces a: la Asociación de amigos y familiares de revistas en extinción, a los críticos, a los criticones, a los programas de TV con niños, a los programas de TV para niños, a los que hacen cursos de cómo deshidratar perejil y otras yerbas para luego vender, a los que organizan microemprendimientos, a las asociaciones de ayuda al consumidor, a los brindis de las editoriales, al comité de Feria del Libro Infantil, a la feria de Mataderos, a las fiestas particulares, a los recitales al aire libre con coro de niños, a los docentes, bibliotecarios y profesores de salsa, a la liga de amas de casa, a los profesores de taichi chuan, a los congresos de promoción de la lectura, a los coordinadores de planes de lectura de todas las provincias unidas, a Batato Barea, a los buenos escritores, a los malos escritores, a la poesía infantil didáctica y moralizante, a los concursos literarios, a los ganadores de concursos literarios, a los Rolling Stones, a Luis Miguel, a Fabiana Cantilo, al libro-álbum, al último libro de Jorge Buccay, a las elecciones del 23 de octubre, a los políticos de centroizquierda, a los políticos de centroderecha, a las otras revistas especializadas, a las revistas especializadas electrónicas, a los suplementos dominicales, a las publicaciones pornográficas, a los que nos alentaron, a los "chupamedias", a los que se mofan, a los que reparten volantes en la calle, a los que supieron esperar, a los que no la leyeron nunca, a los que no les importa si sale, a los que tienen cosas que decir, a los que no saben qué decir, a los que están a favor o en contra de las listas bibliográficas, a los que crean cargos de bibliotecarios, a los que buscan cerrar la carrera de bibliotecología, a los que piden que salga otra revista, a la película de Harry Potter II y III, a la película de Paturuzú, al Señor de los anillos, a Las crónicas de Narnia, a los postres de la hermana Bernarda, al programa de radio Nacional País Cultura, a los que la compran compulsivamente, a los que no la compran, a los que hacen Reiki, a los médicos alópatas, a los médicos homeópatas, a los que dirán tanto lío para esto...

A todos y a cada uno les hacemos llegar nuestro agradecimiento porque han acompañado la espera (mejor o peor) y si quieren también les hacemos llegar el N° 18 y el N° 19 de La Mancha. **Cumplimos 10 años, si entra en La Mancha sale en tu vida, ¿o era al revés?**

¿Qué es el teatro para niños?*

por **Nora Lía Sormani**

“...Un país sin teatro para niños puede ser una catástrofe, pues significa la pérdida de la parte más interesante de la cultura, precisamente cuando la infancia necesita esta cultura teatral antes que cualquier otra cosa.”

Carmen Bravo Villasante

¿A qué llamamos teatro para niños?

El teatro infantil no es solamente un conjunto de poéticas y de espectáculos destinados a los niños. Se trata de una disciplina artística más compleja. Es un sector de la totalidad del campo teatral que se relaciona con el resto, es decir, con el llamado teatro “para adultos”, según dos categorías fundamentales: comunidad y diferencia. Comparte con el teatro para adultos muchos elementos y, a la vez, tiene ciertas reglas de funcionamiento propias.

Como sector del campo teatral involucra cinco franjas (de acuerdo con una reelaboración de la teoría de campo intelectual de Pierre Bourdieu):

- * Un conjunto de agentes creadores
- * Un conjunto de agentes/organismos de gestión
- * Un conjunto de creaciones
- * Un conjunto de agentes/instituciones legitimantes
- * Un caudal de público y/o lectores

* Los **agentes creadores** son los creadores específicos de la materia estética, tanto de los textos dramáticos como de los textos espectaculares: directores, actores, autores, escenógrafos, músicos, vestuaristas, maquilladores, adaptadores, traductores. Además, aquellos que, aun cumpliendo funciones no tan centrales, intervienen en los procesos de constitución del objeto estético: entrenadores, dramaturgistas y asesores, entre otros. Representantes de esta categoría son, por ejemplo, los directores Hugo Midón y Héctor Presa, el Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín, los escritores Adela Basch, María Inés Falconi y Patricia Suárez.

* Los **agentes/organismos de gestión** son los que conectan e insertan las obras en un marco institucional de producción y circulación y en relación con el público. Muchas veces son los mismos creadores; otras, se trata de profesionales especializados en materia de gestión teatral: los empresarios, las salas, los representantes, los jefes de prensa, los encargados de publicidad, los abogados, los editores, u organismos como Argentores (Asociación Argentina de Autores), el Instituto Nacional del Teatro, Pro teatro, por nombrar sólo algunos.

* Llamamos **creaciones** a los objetos estéticos en sí mismos: los textos dramáticos y los textos espectaculares, en tanto involucran un conjunto de poéticas y un lenguaje específico. Nos referimos a todas las obras que se escenifican en los teatros, o los libros de dramaturgia que se publican para su lectura.

* Los **agentes/instituciones legitimantes** son aquellas formaciones del campo teatral que trabajan como intermediarias entre los creadores/los organismos de ges-



Derechos torcidos, del director Hugo Midón

ción y el público. Es decir, la prensa, los premios, los concursos, los festivales y ferias, las universidades y centros de estudio, los padrinos artísticos, las revistas y librerías especializadas, museos, bibliotecas, academias y asociaciones. Las acciones de estas instituciones determinan la ubicación de los artistas y sus creaciones en una jerarquía de valores dentro del campo teatral, en una escala de prestigio o red de legitimación en la que se definen –con cambios permanentes y con perspectivas y posiciones diversas– los conceptos de “buen” y “mal” teatro.

* El caudal de público y/o lectores es la masa variable de espectadores y lectores que, a partir de diferentes estímulos, receptionan los objetos estéticos.

¿Cómo reconocer la entidad y los límites del teatro infantil?

El teatro infantil es el sector del campo teatral vinculado con los fenómenos de la cultura infantil.

¿Qué es la cultura infantil?

Llamamos cultura, de acuerdo con Eduard D. Tylor, a la dimensión integral de la vida de una sociedad, a todas las prácticas y las concepciones desde las cuales el hombre se relaciona con la realidad, la construye y habita el mundo. Tylor escribió en 1874:

“Cultura (...), tomada en su amplio sentido etnográfico, es ese complejo de conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres y cualesquiera otras aptitudes y hábitos que el hombre ad-

quiera como miembro de la sociedad”.

En suma, la cultura “infantil” es toda aquella actividad, conocimiento, creencia, etc. de un pueblo referido a la infancia. En cuanto a “infancia”, la definimos siguiendo al sociólogo español Ferrán Casas, quien en su libro *Infancia: perspectivas psicosociales* afirma que este término proviene del latín, “in-fale” - el que no habla, el que no tiene palabra-, es decir, el bebé. Con el tiempo el campo de referencia del vocablo se fue extendiendo a la denominación de un período determinado de la vida del hombre medible por un intervalo de edad. Este intervalo es absolutamente convencional, de manera que cada cultura y cada época determinan el período etario que abarca. Según diferentes criterios, la infancia se extiende de 0 a 18 años, o de 0 a 15. Investigadores del mundo actual sostienen que la cantidad de años se ha acertado en las nuevas condiciones culturales. Podemos definir la infancia como un conjunto de características psicosociobiológicas de sujetos en estado de desarrollo. Cada sociedad, a lo largo de su historia, construye una representación de infancia diferente, elabora distintas imágenes de infancia. Y lo cierto es que, cualquiera sea el período que se abarque, pueden distinguirse etapas internas, diferentes “momentos” en el desarrollo del niño.

De acuerdo con esta definición del teatro infantil –el sector del campo teatral formado por cinco franjas y estrechamente relacionado con la cultura de la infancia–, cabe preguntar de qué manera se involucra el teatro con la cultura infantil.

ALFAGUARA

 INFANTIL-JUVENIL

CUANDO SE ABRE EL TELÓN...
 BUENAS HISTORIAS


 Horacio López


 María Inés Falconi


 Adela Basch


 Adela Basch


 Graciela Repún/
 Patricia Suárez

GrupoSantillana

Av. Leandro N. Alem 720, (C1001AAP), Ciudad Autónoma de Buenos Aires. www.alfaguarainfantil.com.ar



Granadina, de María Romano y Daniel Casablanca, sobre textos de Federico García Lorca

Creemos que el teatro para niños adquiere su entidad como tal en el acontecimiento de la recepción infantil. En el hecho de que los niños sean los receptores del texto espectacular o los lectores del texto dramático. Es el público o el lectorado infantil el que determina que una obra sea infantil o no lo sea a partir de su aceptación o su rechazo. Si los niños le dan la espalda a ciertos fenómenos teatrales, es porque éstos no entran en las convenciones que cada época y cada grupo redefinen como teatro infantil. Muchos teatristas sostienen que no hay diferencias formales y temáticas entre teatro para adultos y teatro para niños. Sin embargo, ¿por qué *Hamlet* de Shakespeare o *Camino a Damasco* de Strindberg no son teatro infantil? La respuesta exige definir relaciones y contrastes, comunidad y especificidad.

Si es el receptor el que, en el acto de la recepción, da su carácter de "infantil" al teatro, sostenemos que pueden distinguirse dos formas diferentes de este teatro consideradas de acuerdo a la interrelación entre los creadores y ese público o receptor específico que es el niño:

* **Teatro infantil por interiorización.** Se trata de las obras en que los creadores tienen en cuenta *a priori* —desde el momento mismo de su concepción de los espectáculos o la dramaturgia— al niño que las recibirá o las leerá. En este caso autores y directores trabajan a partir del conocimiento de las condiciones de la cultura infantil y de la especificidad del espectador y del lector niño. El niño opera en este caso como *espectador/lector implícito*.

* **Teatro infantil por apropiación.** Se trata de aquellas obras en las que los creadores no tuvieron en cuenta al público o lector niño *a priori* y que, sin embargo, fueron "tomadas" o "apropiadas" de manera espontánea, a veces imprevisible, por los mismos niños en el acontecimiento de la recepción. Tal vez, el ejemplo más claro de esta categoría pueda provenir de la literatura. Es el caso de obras como *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift; *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe y *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra, que no fueron creadas especialmente para los niños, pero de las que ellos se apropiaron *a posteriori* y de las que fueron apa-

sionados lectores. Un caso paradigmático reciente en la cartelera porteña es el de *Allegro ma non troppo*, de la Compañía Teatral Clun, espectáculo pensado para público adulto y que, sin embargo, fue visto por mayoría de niños. No fueron sus creadores quienes determinaron que fuera teatro infantil, sino los mismos niños espectadores que acudieron al teatro. El niño opera en este caso como *espectador histórico o empírico*.

Para tener en cuenta

-el hecho de que un niño o conjunto de niños trabaje en una pieza teatral no la convierte en teatro infantil.

-No hay procedimientos específicos del teatro para niños. En consecuencia, no son los procedimientos los que lo definen, sino la combinatoria de éstos en una determinada poética, como veremos más adelante.

Retomando todos los conceptos que venimos manejando podemos concluir que:

Llamamos teatro para niños a aquél que involucra al espectador infantil desde un régimen de experiencia cultural que le es específico, desde su particular forma de estar en el mundo, ya sea por interiorización de los creadores o por apropiación del público o lector infantil.

Un género con características propias

En tanto sector de la totalidad del campo teatral dotado de diferencia, el teatro infantil posee una *relativa autonomía* respecto del teatro para adultos, manifestada en su especificidad estética, histórica y en sus propias reglas de legitimación dentro del campo teatral.

*Hay tres grandes núcleos problemáticos que lo definen:

• **Su relativa asincronicidad** respecto del teatro para adultos. El teatro para niños no sólo surge en momentos históricos diferentes a la escena para grandes, sino que su desarrollo en el tiempo presenta notables diferencias.

• **La subestimación de las creaciones del teatro infantil y del niño como receptor teatral.** Este fenómeno es propio de todas las actividades artísticas destinadas a los pequeños y se relaciona con el lento reconocimiento que ha sufrido el concepto de infancia a lo largo de la historia.

• **La pulseada entre la pedagogía versus la autonomía del teatro para niños en tanto expresión artística.** Esta lucha, que se libra también en el campo de la literatura infantil, tiene su origen en la concepción pedagógica de que el adulto debe educar al niño desde una posición proteccionista y utilitaria. Así, durante mucho tiempo, todas las artes relativas a los niños estuvieron sobrecargadas de "cuidados" que limitaron su libertad y les quitaron su esencia artística. Al respecto, recomendamos el libro de la escritora Graciela Montes, *El corral de la infancia*, y las reflexiones de Carlos Silveyra en su estudio *La literatura infantil en el nivel inicial*.

*En cuanto al texto dramático (el texto escrito y publicado), el teatro para niños se distingue del teatro para adultos por:

-**el concepto de sencillez.** Todo texto dramático para niños lleva incorporados, implícita o explícitamente, un despojamiento, una síntesis y una claridad necesarios para poder captar la atención del pequeño lector.

Esta sencillez se verifica en:

- a) el aspecto lingüístico, es decir, en el vocabulario y en las estructuras oracionales y discursivas utilizadas en los textos.
- b) la brevedad de las piezas. La síntesis es una condición necesaria para mantener atento al niño y no desalentarlo en su actividad como lector.
- c) los procedimientos estilísticos. Generalmente se recurre al planteamiento de una intriga única cuyo desarrollo es lineal y con un diseño de los personajes claro y acabado.
- d) los temas tratados en las obras. Hay necesariamente un recorte de los tópicos y mundos representados. Sólo se recurre a aquellos temas y problemáticas que puedan interesar a los niños de acuerdo a su etapa en la infancia. No es lo mismo crear un mundo ficcional para un niño de 3 años, que para uno de 8. Cada edad tiene intereses específicos y una posibilidad limitada de comprensión particular.

-**la singularidad del lector infantil.** Las dificultades que implican la decodificación del lenguaje escrito y la

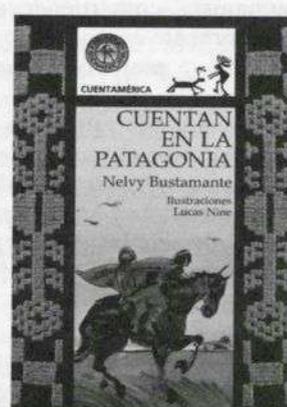
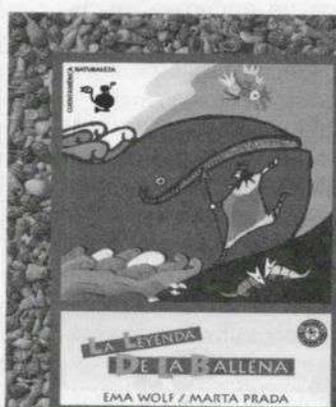
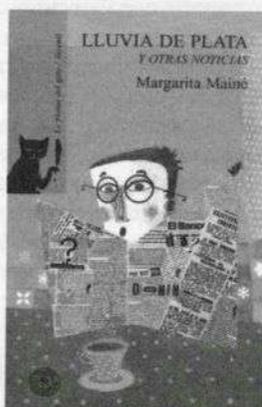
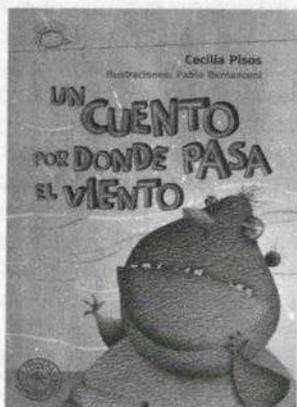
posterior interpretación de un discurso determinan que el niño sea un lector cauto, más difícil de entusiasmar que el adulto, quien ya tiene su competencia lectora asentada por la práctica de la lectura a lo largo del tiempo. Su capacidad de atención intelectual, además, por sus características psicofísicas, es de menor duración.

* En cuanto al texto espectacular (las puestas en escena):

-**horarios específicos.** Las funciones teatrales para niños suelen darse en horarios vespertinos, especialmente por la tarde temprano -15, 16 o 17 horas son los más frecuentes-. En los últimos tiempos, especialmente en el verano, se han implementado presentaciones a las 19 o 20 horas.

-**las temporadas.** El teatro infantil tiene históricamente temporadas más cortas que el de adultos. En los primeros tiempos y hasta años después de la dictadura en la Argentina, los espectáculos infantiles se daban casi exclusivamente en vacaciones de invierno. Más tarde, tanto las temporadas del Teatro San Martín como los espectáculos de Hugo Midón, comenzaron a adelantar su aparición en cartel hacia el mes de mayo, aproximadamente. Estas temporadas también fueron extendiendo su finalización, para concluir generalmente el Día del Niño -primer domingo de agosto-. En la actualidad, los espectáculos para niños tienden a mantenerse en cartel durante todo el año.

La mejor literatura va a la escuela de la mano de Sudamericana



EDITORIAL SUDAMERICANA
RANDOM HOUSE MONDADORI

Humberto Primo 555 - Buenos Aires - C1103ACK
Departamento de Promoción de Literatura Infantil y Juvenil:
Tel.: 5235-4452 / prominfantil@edsudamericana.com.ar
Para bibliotecas y entidades oficiales de educación:
Tel.: 5235-4448 / cgabas@edsudamericana.com.ar

-**la motivación.** El público adulto suele concurrir al teatro infantil sólo por la motivación de llevar consigo a un niño —ya sea su hijo, sobrino, nieto o amistad—. Recién a partir del teatro de Ariel Bufano y Hugo Midón, los adultos comenzaron a concurrir a la cartelera infantil autónomamente. Muchos espectadores descubren el teatro infantil sólo cuando tienen hijos para llevar, y no antes.

-**la escasez de salas específicas.** Son pocas las salas específicas de teatro infantil. De todos modos, su número se incrementó en los últimos años. Algunas de las más conocidas son la Sala Alberdi (Centro Cultural San Martín), el teatro La Galera Encantada, la Universidad Popular de Belgrano, pero ésta es una tendencia reciente.

-**no equipamiento de los teatros en consideración con las dimensiones físicas del público infantil.** Aun en los teatros con mucha programación infantil no se tienen en cuenta aspectos fundamentales para la comodidad del pequeño espectador. Un ejemplo es la falta de inclinación del piso de las salas, necesaria para que todos los niños puedan ver bien el escenario. Tampoco hay asientos especiales de acuerdo al tamaño de los niños. Estas comodidades ya están implementadas en muchos teatros de otros países. Tampoco se tiene en cuenta la presencia de escaleras peligrosas que pueden atentar contra la seguridad de los niños. Los edificios teatrales están pensados sólo para un espectador adulto.

-**la singularidad del público infantil.** Este aspecto es el más importante y definitorio. El espectador infantil tiene un comportamiento muy particular, diferente al del adulto. Además, los niños son críticos agudísimos de las obras. Según Peter Brook, el niño es “el mejor de los críticos”.

¿Para qué el teatro para niños?

A pesar de su carácter efímero, el teatro no pasa sin dejar huella. Favorece en los niños una positiva formación humanista, convirtiéndose en un poderoso instrumento de combate contra el escepticismo, la ignorancia y la mediocridad propiciados por este apabullante siglo XXI.

El teatro para niños proyecta cada vez con mayor fuerza su presencia en el mundo de la cultura infantil. Se ha convertido en una herramienta de aportes invalorables. De una forma inmediata y amena, conecta al niño con el mundo del arte y le abre las puertas de la sensibilidad estética, de la reflexión, de la capacidad de emocionarse, reírse y

llorar, de comprender diferentes visiones de la vida y del mundo. A la par que los divierte, va desarrollando en los niños una formación humanista que los torna seres más nobles y sensibles. El teatro es un lenguaje que trabaja con la interrelación de las artes: en él se reúnen la literatura, la música, la pintura, la danza, el canto y el mimo. En la Argentina se lo considera uno de los intermediarios fundamentales entre los chicos y la literatura, ya que, especialmente en el caso de las adaptaciones, invita a recuperar lo visto en escena, *a posteriori*, a través de la lectura o la relectura de aquellas obras que fueron adaptadas.

Dentro de la cultura argentina, el teatro —para adultos— ocupa un lugar “marginal” respecto de otras prácticas artísticas “centrales”, como la literatura, el cine o la música. A su vez, la escena infantil tiene una posición relegada dentro del campo teatral. En consecuencia, para la cultura argentina el teatro infantil resulta “marginal dentro de la marginalidad”. Está en los bordes del borde. Necesita todavía, por lo tanto, más instituciones legitimantes y protectoras, más formas de estímulo y perfeccionamiento, más ediciones, historiadores y críticos, más espacio en los diarios y las revistas, en la televisión y la radio, en las universidades y los festivales, en los congresos y las becas de creación e investigación. El desafío es lograr el reconocimiento que el teatro infantil merece. Está en nuestras manos diseñar e implementar las estrategias que nos permitan liberar al teatro infantil de los prejuicios que aún lo rebajan a “género menor” y desplegar su potencial de diversión y formación en la cultura nacional.

La cultura relativa a los niños, encuentra, entonces, en el teatro un campo riquísimo de imágenes y reflexiones. En el fondo, el arte, y especialmente el de la escena, forma siempre una visión de mundo del hombre.

La lectura de obras y la asistencia a los espectáculos son las actividades a partir de las que se ejercita el amor al teatro. Y el vínculo del pequeño con este ritual sólo puede explicarse como un enigma. ¿Qué lleva a un niño a requerir ese ejercicio de espectar o leer una obra? ¿Por qué muchas veces el grupo familiar elige ir al teatro si le es más fácil acceder a la televisión y al video? ¿Se debe a los despliegues ficcionales de la imaginación, al placer de las palabras y de los movimientos, al deleite por el convivio con los actores, a una simple curiosidad? Sin duda todas estas explicaciones no alcanzan para definir esa voluntad irracional, ese deseo, ese vínculo parecido a la amistad que se genera entre el espectador y los actores o los titiriteros en escena.



Diversos son los mecanismos de la seducción del teatro: las versiones que fabrica sobre el universo, la belleza de sus argumentos y de sus imágenes, la posibilidad de testimoniar la realidad o el misterioso poder sonoro de los diálogos o la acción vertiginosa de los cuerpos de los actores en escena.

Como el amor o la amistad, la recepción teatral es una experiencia intransferible y la del aplauso y la emoción del público, una conquista. A veces más difícil que la de otras metas, porque nunca sabremos si hemos llegado a conocer su más recóndito secreto. Como la buena literatura, el del teatro es el reino "de la incertidumbre y el conflicto", retomando palabras de Graciela Montes.

El hábito de asistir al teatro se genera porque el espectador en su devota frecuentación de las salas teatrales, va adquiriendo una competencia que sutaliza y amplía cada vez más el límite de su experiencia. La lectura de teatro genera estas mismas actitudes en el pequeño lector capaz de disfrutar y de formarse frente a la pieza dramática o el espectáculo especialmente creados para él.

Tendencias del teatro infantil en Buenos Aires en la postdictadura (1983-2004)

En el canon de la multiplicidad las poéticas conviven y no requieren alinearse en una determinada escuela, tendencia o movimiento para ser aceptadas. La proliferación de mundos y la destotalización hacen que en un mismo campo teatral trabajen con idéntica aceptación y reconocimiento grupos tan disímiles como El Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín, La Banda de la Risa, Los Cuatro Vientos, El Grupo Mascarazul, Los Calandracas, Libertablas, El grupo de la O, Gerardo Hochman y el nuevo Circo, el Grupo Kukla, el Grupo Clun, los hermanos Alvarez, Diablolmundo, y Amanecer (con un elenco integrado por "chicos de la calle", bajo la dirección de Javier Ghigliano), entre otros muchos. Lo mismo puede decirse de los teatristas. En el campo de producción de poéticas no se encontrará una hegemónica, sino micropoéticas que ofrecen las más diversas variantes. La diversidad se evidencia al confrontar las poéticas de Hugo Midón, Héctor Presa, Marisé Monteiro, Pablo Bontá, Mimí Harvey, Sarah Bianchi, Silvina Reinaudi, María Inés Falconi, Leo Dyzen, Enrique Pinti, Omar Aíta, Claudio Hochman, Antoaneta Madjarova, Roberto Vega, Ana Alvarado, Marcelo Peralta, Andrés Bazzalo, Horacio Tignaneli, Carlos Grova, Ricardo Talento, Eduardo Pavelic, Claudio Gallardou. Con los textos espectaculares convive la obra de dramaturgos como María Inés Falconi, Ana Alvarado, Lucía Laragione y Adela Basch y la tarea de adaptadores como Mauricio Kartun, Graciela Montes y Eduardo Rovner, por ejemplo. En el nuevo teatro las poéticas responden a modelos textuales que proponen diferentes concepciones semióticas de producción de sentido, archipoéticas que los teatristas y los grupos saben

Cosas de payasos, dirigida por Enrique Federman



combinar, integrar y cruzar sabiamente en el seno de sus textos según las necesidades de cada creación.

El efecto de la diversidad recorre todos los órdenes de la práctica teatral actual. Se observa tanto en el estallido de las poéticas dramáticas y de puesta en escena, como en las ideologías estéticas (implícitas en las obras o explícitas teóricamente) y las formas de producción.

En el teatro infantil a partir de los 80 conviven diversos géneros: teatro de actores, de títeres y de objetos, de sombras, negro, musical, mimo, danza, nuevo circo y clown, por ejemplo. Y los que combinan todos esos géneros. Por ejemplo, La Flauta Mágica, de Marcelo Katz. Se dan todo tipo de concepciones ideológicas del fenómeno teatral infantil: los que trabajan con el concepto de cuarta pared y creen que todo debe estar planteado en el escenario, sin complicidad del público. Por ejemplo, Enrique Pinti, Hugo Midón, María Inés Falconi; los que propician la participación del público y el juego constante entre el acuerdo y la ruptura del pacto de ficción. Por ejemplo, La Banda de la Risa en Fausto o rajemos que viene el diablo. Y, finalmente, los que trabajan casi exclusivamente con la participación del público infantil.

Espectáculos como *Gala* trabajan con las técnicas del nuevo circo, mientras que los de Yamil Ostrovsky exploran los lenguajes de la danza y Antonate Madjarova trabaja para los más chicos con las técnicas del teatro negro.

Otros rasgos emergentes del canon de la multiplicidad son la destemporalización y la multitemporalidad. En el nuevo teatro de Buenos Aires se advierte una coexistencia de tiempos estéticos y una paradójica relación con el valor de lo nuevo. Se oye decir que "Lo nuevo ha muerto", pero paradójicamente esto es nuevo. Conviven las obras de Sarah Bianchi y las de Enrique Pinti con las de Gerardo Hochman y Claudio Gallardou. Los textos de María Inés Falconi con los de Ana Alvarado, Cecilia Propato o los ganadores del concurso de dramaturgia infantil organizado por el Instituto Nacional del Teatro. Esto es la multitemporalidad. En cuanto a la destemporalización, se ha reducido el margen para la novedad absoluta, para la sorpresa del espectador y esto implica una relativización del valor de lo nuevo. Hoy resul-



tan por igual atractivos un excelente espectáculo tradicional y un excelente espectáculo que se esfuerza por producir un efecto de innovación.

En cuanto a los procedimientos, todo está permitido. Libertad absoluta de buscar materiales morfotemáticos en todas las instancias del pasado e incluso en el cruce con otros sistemas artísticos. Se vuelve al pasado de diversas maneras: para la relectura de las más diferentes tradiciones codificadas (la gauchesca, el circo, la comedia dell'arte, el tango, el sainete, el melodrama, etc.) o para fundar nuevas tradiciones a partir de una revisión o reorganización de los materiales del pasado. Por ejemplo, en *El circo criollo*, en sus primeras versiones, se retoma el género del drama rural y el circo criollo; en *Fausto*, La Banda de la Risa trabaja con técnicas de la comedia dell'arte y del payaso criollo; en *El collar de Perlita* Claudio Hochman trabaja con los lenguajes del tango; en *Bellas Artes*, Hochman trabaja con los lenguajes del circo, dándole una nueva modalización; las despedidas de la compañía al finalizar las obras de Midón semejan los finales de fiesta del sainete y Huesito Caracú retoma el drama rural.

Las nuevas condiciones de producción determinan la dificultad de elaboración de archipoéticas (modelo abstracto) que unifiquen la nueva creación teatral en un único modelo. Las micropoéticas —espacio de articulación de las relaciones entre teatro y subjetividad— se resisten a la homogeneización y la abstracción en una estructura común. Se da lo que Dubatti llama la “conquista de la diversidad”.

Si en algo se parecen es en la libertad de trabajar sin las presiones de modelos y autoridades, en la búsqueda de la poética deseada y en un respeto y un conocimiento del público nunca antes conocido.

Como vemos, hay muchos rasgos de comunidad del teatro infantil con respecto al teatro para adultos.

En cuanto a las diferencias, enumeraremos las principales.

Las diferencias específicas del teatro infantil son:

i) **Horarios específicos:** el teatro infantil suele ubicarse en los horarios vespertinos, especialmente por la tarde temprano: 15, 16 y 17 horas. Los llamados para todo público han implementado un intermedio a las 19 o 20 horas, especialmente en el verano.

ii) **Subestimación de la producción y recepción del teatro infantil:** el teatro infantil lucha contra el fenómeno de la subestimación, propio de todas las actividades destinadas a los niños. Esta subestimación se relaciona con la evolución que ha sufrido el concepto de infancia a lo largo de la historia (véase José Luis Polanco) y con la reciente valorización del niño como consumidor de productos o bienes culturales.

iii) **La lucha entre pedagogía vs. autonomía del teatro infantil en tanto expresión artística.** Esta lucha, que se libra también en el campo de la literatura infantil, y está íntimamente originada en la concepción pedagógica de que el adulto debe educar al niño desde una posición proteccionista y utilitaria (para aprender algo). Véanse al res-

pecto, las reflexiones de Graciela Montes en *El corral de la Infancia* (Fondo de Cultura Económica). Por el contrario, los teatristas actuales tienen a trabajar con una concepción que resume una visión humanista y que trabaja con las técnicas del teatro y sus enseñanzas en tanto arte.

iv) **Motivación:** el público adulto que concurre al teatro infantil sólo lo hace a partir de la motivación de llevar consigo a un niño (ya sea su hijo, sobrino, nieto o amiguito). Esto da como resultado, la asistencia al teatro infantil sólo en estas condiciones. Recién a partir del teatro de Midón, los jóvenes estudiantes de teatro comenzaron a concurrir al teatro infantil. Muchos adultos descubren el nuevo teatro infantil sólo cuando tienen hijos, y no antes.

v) **Escasez de salas específicas:** Son pocas las salas específicas de teatro infantil. Algunas de ellas son: Sala Alberdi, La Galera Encantada, Centro Cultural Adán Buenosaires y el Galpón de Marcelo Katz.

vi) **No equipamiento de las salas en consideración con las dimensiones físicas del público infantil:** inclinación de las salas, asientos especiales, escaleras peligrosas. La mayor parte de las están pensadas para los adultos.

vii) **Tradición histórica del teatro infantil.** La escena para niños posee una trayectoria más acotada y reciente, si se la confronta con la historia del teatro para adultos. Véase mi nota en *Revista Latinoamericana*, Colombia. Tal vez esto deba conectarse al fenómeno tardío de reconocimiento de la infancia en la historia de la civilización occidental.

viii) **Las temporadas: el teatro infantil goza históricamente de temporadas más cortas que el de adultos.** En los primeros años después de la dictadura los espectáculos infantiles aparecían solo en vacaciones de invierno. Con el tiempo tanto las temporadas del Teatro San Martín y los espectáculos de Midón empezaron a adelantar su aparición: mes de mayo aproximadamente. Estas temporadas, se fueron alargando en el tiempo y terminaban luego del día del niño. En la actualidad, tienden a mantenerse en cartel durante más tiempo. Y se revalorizó la temporada de verano de acuerdo a las nuevas costumbres turísticas.

ix) **La singularidad del público infantil:** En general, es un público al que le cuesta entrar y salir del pacto ficcional, muy bullicioso, muy participativo, muy crítico ya que si el espectáculo no le gusta se manifiesta negativamente sin ningún tipo de censura o culpa. Sobre este aspecto en especial, el campo de la recepción en el teatro infantil, estamos elaborando un trabajo.

* Fragmento de un capítulo del libro *El teatro para niños. Del texto al escenario*, Ediciones Homo Sapiens, Rosario, 2004.

Nuevas formas de solidaridad: Payamédicos y su compromiso con el arte y la medicina

por **Marcela Bidegain**

Un poco de historia

La agrupación Payamédicos nace en septiembre de 2002 en el Hospital de Clínicas José de San Martín y en el Hospital Udaondo como consecuencia de la necesidad de crear nuevos recursos para el abordaje escénico - terapéutico del paciente internado y en julio de 2003 se constituye en Asociación Civil sin fines de lucro.

La coordinación de la Asociación la integran la Licenciada Andrea Romero, la doctora Cristina Jorrat y el director artístico, el doctor José Pellucchi. La Licenciada Romero y la doctora Jorrat venían investigando, ya hacía un tiempo, en el campo de la internación pediátrica, sistematizando bibliografía consultada y contactándose por vía electrónica con asociaciones de payasos que trabajan en hospitales de distintas partes del mundo.¹ De esta búsqueda, surgía en las dos profesionales la necesidad de encontrar nuevas herramientas y estrategias para abordar al paciente, a los familiares y al equipo médico y que, por añadidura, facilitara la relación médico-paciente. En el camino de sus investigaciones toman contacto con el doctor Pellucchi, con quien tras compartir criterios de trabajo y coincidir en el planteo ético y estético fundan Payamédicos. De esta manera, en Payamédicos confluyen la investigación teórica de Cristina Jorrat y Andrea Romero y la práctica teatral del doctor José Pellucchi.

La actividad completa de Payamédicos consiste, actualmente, en una inmensa labor comunitaria sostenida por el deseo, la voluntad y el compromiso de sus integrantes. Todos los lunes y viernes y, en forma sistemática, agentes de salud de la agrupación recorren las salas de terapia intensiva, intermedia e internación de pediatría del Hospital de Clínicas, y los jueves y sábados visitan a pacientes adultos de terapia intensiva y cirugía en el Hospital Udaondo.

A partir de la visita en agosto de 2003 del médico norteamericano Hunter "Patch" Adams a la Argentina y de



las conferencias que dio en la carpa gigante instalada en la Plaza Houssay, el número de interesados creció notablemente. Cabe recordar que "Patch Adams" es el nombre de la película de Tom Shadyac que, protagonizada por Robin Williams y, enseguida, éxito de taquilla, hizo conocido al verdadero médico norteamericano.

La formación de Payamédicos se basa en un entrenamiento colectivo y en la práctica de diferentes ejercicios y rutinas de clown adaptados de la técnica adquirida por José Pellucchi en los talleres y seminarios tomados por Cristina Moreira y Raquel Sokolowicz. Además, los aspirantes voluntarios a esta labor toman contacto con elementos teóricos básicos de psicología y clases de adaptación al medio sanitario que incluyen, por ejemplo, cómo moverse en el ámbito hospitalario siguiendo las normas de higiene reglamentarias. El carácter de la formación es completa y está en permanente estado de revisión.

Ideario, ética y estética de Payamédicos

Payamédicos no se propone reemplazar ningún tratamiento médico, por el contrario, se consideran agentes

que complementan el tratamiento apuntando a lograr mejoras en la calidad emocional del paciente internado. Para ellos, el paciente debe ser tratado en forma integral durante su internación hospitalaria y no solamente en sus aspectos físicos.

Tampoco trabajan con el concepto de terapia de la risa dado que por sí misma no tiene propiedades curativas, pero conocen muy bien por su formación, que el acto de reírse está ligado estrechamente al aumento de endorfinas y que la risa es una de las formas fisiológicas en las que el organismo expresa espontáneamente impulsos reprimidos, liberando tensiones y sentimientos acumulados. Por otra parte, coinciden en que el provocar risa es relevante en un contexto de mejoría continua del estado de ánimo del paciente internado. El buen estado de ánimo predispone mejor la recuperación y facilita la adherencia al tratamiento. Por otro lado, son conscientes de que a partir de la risa es posible desdramatizar situaciones típicas de la condición traumática de la internación e instalar en los pacientes, el equipo médico y los familiares la idea de que el humor y la fantasía deben tener lugar en un hospital. En este sentido, prefieren la idea de "La risa es salud" más que la de "Silencio Hospital" porque la risa y el humor son una forma de producir la descarga o catarsis que facilita la elaboración de la hospitalización. Con su actividad, Payamédicos tienden a que con la internación no se interrumpa el proceso de producción de subjetividad y que la fantasía y la imaginación contribuyan a recuperar la parte sana del paciente.

Dinámica de una vocación

Cuando el voluntario se encuentra en condiciones comienza su práctica, siempre acompañado por la contención del grupo. Los Payamédicos toman contacto con los pacientes generalmente en duplas, pero también de a tres o más e incluso en forma individual. Antes del ingreso se discuten estrategias y el coordinador del grupo pide el consentimiento a los pacientes, a su familia y al equipo médico. No existe de ningún modo la imposición, por el contrario, es notable la muy buena aceptación y disposición a la expectación.

Si el paciente está en estado de aislamiento (por ejemplo neutropenia) el ingreso se hace con camisolín y barbijos sobre el cual se coloca la nariz. En estos casos, deben entrar sin más utilería que los elementos que encuentran en la misma sala; las estrategias surgen, a partir de las condiciones de la habitación.

El *encuadre* es un concepto fundamental para tener en cuenta en la rutina de trabajo. El término, tomado del ámbito psicoanalítico, supone las pautas o reglas que se establecen a priori y determinan, por ejemplo, la diferencia de roles (payamédico – paciente), el lugar determinado (la sala de internación), el tiempo y la duración (el horario de recorrida y el tiempo aproximado de diez a veinte minutos de contacto con cada paciente). Establecer el encuadre es importante en tanto posibilita y organiza el correcto funcionamiento de posibilidades y prohibiciones y otorga un marco de seguridad para el desarrollo del pro-

ceso de trabajo. El encuadre establece el condicionamiento de límite y continencia. Cabe aclarar que el payamédico evita palabras como muerte, dolor, cáncer, enfermedad, pero las toma cuando éstas son evocadas por el paciente para así desdramatizarlas. Muchas veces, ante el llanto o crisis emocional, el payamédico acompaña al paciente poniendo el cuerpo, puesto que el llanto es también catártico como la risa.

El clown de Payamédicos no es un clown convencional, por el contrario, supone un recorte o acotamiento del género que no busca la presentación de un número o rutina, para retirarse luego después del aplauso. El payamédico tiene que observar, mirar al otro en todo momento, registrar al paciente para saber darle lo que necesita y pensar que de dar una devolución, ésta debe ser de índole estética. En este sentido, el payamédico no expresa un contenido literal sino que se comunica con el paciente a través del arte con actos, gestos, movimientos, miradas. La palabra es utilizada en tanto metáfora o poesía.

Las estrategias de cierre son esenciales en el trabajo del clown y también en el trabajo de Payamédicos. En el caso de los pacientes niños, el cierre puede darse cuando se le deja al paciente un globo en forma de animalito, cuando se comienza a jugar con los juguetes del niño o cuando un payamédico avisa a otro que un helicóptero lo está esperando en el techo del hospital para la partida. Es una forma de no dejar al paciente sin nada a la hora de finalizar la visita. Con los adultos también se mantiene el clima de fantasía hasta la misma partida. Para despedir a los Payamédicos, en algunas de sus presentaciones se piden "*cien luciérnagas, doscientos bichitos de luz o quinientas margaritas...*" por ejemplo.

Antes y después de la visita de los Payamédicos, los pacientes son entrevistados por profesionales de la salud mental que integran el equipo con el objetivo de recoger la información y las herramientas necesarias para la evaluación de los efectos de la recorrida y el seguimiento.

Cuando el arte es la herramienta de trabajo

Una vez aceptada la visita de los Payamédicos por el paciente y el equipo sanitario, se trabaja, según la sugerencia de los profesionales coordinadores con la llamada *payaimpro*, *payaguión* o *payaanálisis*. Cada una de estas propuestas están sujetas a las condiciones y la singularidad de cada paciente y a la experiencia de los voluntarios.

El *payaguión* se trabaja a partir de guiones prefijados. Tres de estos son: "*El imitador*", "*El adivino*" y el "*Payamédico vudú*". Con el primero, los payamédicos utilizan una cajita con tarjetitas que contienen variadas y coloridas imágenes que el paciente selecciona para que los payasos imiten en su funcionamiento o conducta según se trate de un artefacto doméstico, un medio de transporte o un animal. A partir de la elección de los pacientes, y muchas veces también de sus familiares acompañantes, los payasos imitan con sonidos onomatopéyicos y torpes movimientos, el volar de las abejas y los aviones, el andar de caballos y elefantes o el ruido de licuadoras mientras la cajita circula por la sala. Si bien esta modalidad la

realizan también los payamédicos experimentados, en el proceso de formación, los *payaspirantes* comienzan por esta modalidad hasta adquirir las herramientas necesarias para la improvisación.

“El *payamédico adivino*” entra a la sala del paciente internado junto con otro payamédico modelo portando su *estetosflorio* o *mariposcopio* (mitad estetoscopio, mitad flor o mariposa). Después de su presentación habitual, procede a demostrar las virtudes del “aparatejo” que tiene la capacidad de leer el pensamiento. Para tal efecto, el payamédico adivino se coloca un casco de utilería y le coloca el extremo flor en la cabeza al payamédico modelo. Así escucha lo que piensa: el deseo de “*estar en un campo de girasoles o una playa con olas espumosas, en una cabalgata montado en un córcel de crines al viento...*”.² Cuando aparecen pensamientos más escatológicos, estos se utilizan para incentivar al paciente a procesar y vehicular pensamientos agresivos o sentimientos desagradables a través del humor. La flor o la mariposa del aparato médico luego se posan en la cabeza del paciente, enfermero, médico o familiar y, a partir de allí, se abre un nuevo cauce a la producción de subjetividad y fantasía.



El “*Payamédico vudú*” se trabaja con los pacientes que necesitan descargar la angustia de las prácticas invasivas y dolorosas que se reciben en la hospitalización. En este caso, el payamédico ingresa a la sala con una réplica del payaso perfectamente articulable hecho con guantes de látex, gasas y vendas, y al que el paciente puede efectuarle determinadas operaciones como torceduras, golpes con martillos o raquetas de cotillón y, especialmente, con agujas como las que los médicos utilizan con los pacientes. De esta forma el payaso acompañante reproduce las acciones en su cuerpo amplificándolas. Sin duda, en estos casos, el paciente hospitalizado puede procesar su angustia y trascenderla, mediante el objeto mediatizador (el muñeco) que le permite descargar activamente la agresividad por lo sufrido o experimentado.

La *Payaimpro* es una modalidad exclusiva de Payamédicos ya formados. La ética que porta el payaso le permite improvisar libremente con la seguridad de evitar que en la espontaneidad surjan elementos que puedan ser perjudiciales para la situación del paciente internado. Además de la improvisación plena, existen algunas estructuras predeterminadas como los *cannovacci* de la comedia del arte, que pueden ser un vuelo en alfombra mágica, un viaje, el cumplimiento de un deseo del paciente o una experiencia de buceo en el mar Caribe.

El *payaanálisis* se plantea como una dinámica de médico a paciente, como en una sesión de análisis. Este abordaje sólo lo realizan los profesionales de salud mental de la Asociación. El clima de intimidad le permite al paciente exponer sus emociones y conflictos intrapsíquicos que en la situación de internación se exacerban. Existe una apertura del pa-

“Miss Vacú, Misión Intergaláctica”

“Miss Vacú” es una obra de teatro de aproximadamente veinte minutos de duración que Payamédicos presentan a pedido de distintas instituciones y en forma gratuita para desdramatizar el miedo a la vacunación.

Con sólo un biombo improvisado en cualquier espacio físico, los ocho personajes y una valija cargada de elementos de utilería, el público infantil ingresa en el mundo de la ficción y participa activamente en su rol de espectadores activos.

Tres Superheroños exploradores llegan en su nave espacial al Planeta Padecium, el planeta de las enfermedades. Se encuentran allí con los Supermalvamórvidos: Capitán Tos, Madame Fiebre y el Profesor Tos que los quieren contagiar a todos. Uno de los exploradores se enferma motivo por el cual, los superheroños visitan a Galacticorácula quien les aconseja que para vencer a las enfermedades deben encontrar el arma poligaláctica. Cuando están combatiendo al Capitán Tos con un caramelo de miel gigante y al profesor Moco con un pañuelo gigante, se encuentran con la sensual Miss Vacú, quien les aconseja vacunarse para evitar más contagios porque no se pueden combatir estos males sólo externamente. Antes de aplicarse la vacuna aparece, amenazante, Madame Fiebre que sólo es vencida con los fuertes soplidos de los exploradores y los chicos de la platea. Agradecido, el capitán superheroño le ofrece a Miss Vacú acompañarlos a la Tierra a vacunar a todos los chicos antes de la llegada de los Supermalvamórvidos.

ciente favorecida por la nariz del payaso y el vestuario que desconstruyen la imagen del "terapeuta". En este caso, el Payamédico (psiquiatra o psicólogo) puede profundizar más en los aspectos psicológicos con intervenciones más específicas siempre desde lo estético.

Al tomar al arte como herramienta aparecen elementos analizables como deseos, necesidades, elementos del inconsciente que el paciente no puede verbalizar a través del lenguaje formal. Es por eso que el payamédico está permanentemente alerta para decodificar, interpretar y decidir qué es lo más oportuno para la devolución. En todos los casos las devoluciones al internado son estéticas: gestos, juegos, sonidos, burbujas, movimientos, miradas, frases, canciones. Es también por esto que las reuniones que se realizan después de las visitas son muy oportunas porque el grupo entero discute las vivencias obtenidas, las dificultades que aparecieron y se conversa acerca de cómo abordar situaciones que hayan podido resultar positivas o conflictivas en futuras recorridas. Porque los problemas existen. Sería una reducción simplista considerar que toda la labor de Payamédicos es idílicamente amorosa. El malhumor de algunos trabajadores del hospital, las reacciones de algunos pacientes conflictivos, la muerte que se lleva a pacientes con los que el payamédico ha establecido lazos de afecto y seguimiento, las rupturas al encuadre, entre otros, son situaciones comunes que, cuando aparecen, son utilizadas como diagnóstico para la futura elaboración.

Las intervenciones tienen un grado de ambigüedad que estimula la imaginación del paciente-espectador. En estos trabajos se abordan, entre otros temas, los miedos y la pasividad de la internación y se intenta que la producción de subjetividad no se interrumpa durante este proceso en que el paciente se encuentra alejado de su vida cotidiana y en situación de dependencia. El paciente no es mero espectador sino que es estimulado por un rato a abandonar el estado de pasividad en que se encuentra. Es signo notable de recuperación observar a un niño o a un adulto internado interactuar y participar con los Payamédicos.

La singularidad del clown de Payamédicos

"El actor inventa o interpreta un personaje, el payaso inventa y encarna el suyo propio"

Roberto Beghini

El actor de clown busca conocerse a fondo y reírse de sí mismo con la complicidad de su público, por lo tanto supone la búsqueda de su lado irrisorio, del propio ridículo. El actor de clown no tiene que entrar en un personaje como en la comedia del arte o en la actuación convencional sino que tiene que descubrir en sí mismo la parte clownesca que lo habita, la caricatura de uno mismo. El clown no

representa ni actúa un papel sino que es. No interpreta lo que le pasa ni se esconde detrás del maquillaje o la nariz. Ser un verdadero payaso es mirar, ver, escuchar, estar atento y aprovechar todo lo que ocurre a su alrededor para motivar el accionar. Cualquier situación incidental (el ruido de un tubo de oxígeno, por ejemplo) es transformada en material dramático (el silbido del tren). Para el clown no existe la cuarta pared, vive en un mundo real que comparte con todos. No se hace clown ante un público sino que se actúa con él. El clown que entra en escena se pone en contacto con el público y las reacciones de éste influyen en el juego interpretativo del payaso.

El clown tiene, por otra parte, una ética encarnada: nunca puede hacer sentir mal al espectador. Este es el aspecto que más interesa a Payamédicos en tanto actúa frente a un espectador especial: el paciente.

El vestuario está muy bien cuidado y supervisado por los coordinadores de la Asociación. Es autogestivo, en tanto supone la búsqueda que cada voluntario hace en su propio tiempo de su propio clown.

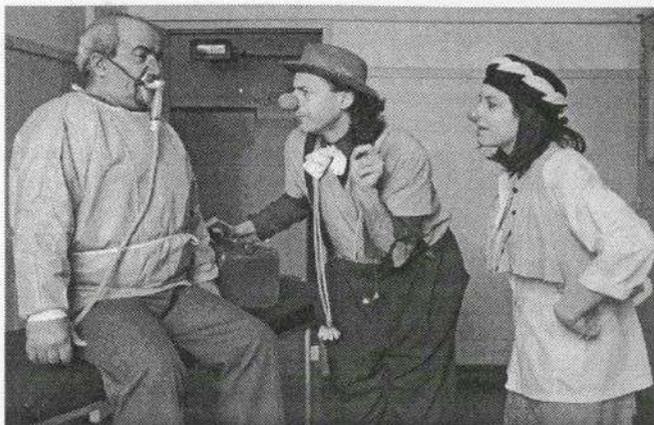
La nariz roja, la máscara más pequeña que le permite al clown la emergencia de la ingenuidad y fragilidad, forma parte del vestuario de Payamédicos, aunque puede quitarse ante niños pequeños. El resto del vestuario se destaca por el colorido y por la presencia de algún elemento que lo identifique con el ámbito médico (el guardapolvo o camisolín es el más común). Es importante señalar que el payaso triste no es payaso para hospital, tampoco es recomendable el payaso exultante para visitar a pacientes delicados.

El desplazamiento y la interacción con quien se cruce en el camino comienza en el momento en que abandonan el lugar donde se concentran y cambian. Es muy interesante observar sus maletines y valijitas repletas de accesorios y utilería que utilizarán para el trabajo con los pacientes y notable, la transformación de los elementos típicos y característicos de la realidad hospitalaria en utilería de mano. Por ejemplo, un estetoscopio es un *estetosflorio* o un *maripososcopio*, las jeringas son *jeringaracas* (mitad jeringas, mitad maracas), el antibiótico es *antibichótico*, las radiografías y las máscaras de oxígeno se convierten en *radiófonos* para comunicarse. Se fabrican, también, instrumentos de percusión con cajas de remedios y orquestas con elementos médicos transformados. No falta en la valija de estos mitad payasos y mitad médicos, muñecos de gasa, juguetes, matracas, silbatos, burbujeros y títeres de guante o dedo como elementos mediatizadores para la comunicación.

La irrupción de los payasos en las salas y pasillos del hospital quiebran la soledad y la solemnidad del ámbito nosocomial e introducen calor, color, sonido y música tendiente, en todos los casos, a desdramatizar las condiciones de internación, llenar el vacío que provoca la enfermedad

PAYABULARIO: diccionario inventado por Payamédicos para el trabajo con los pacientes

Payalogismos, Payamédico, Payapaciente, Hospiteatro, Jeringaraca, Rayasuero, Radiófono, Payagrafía, Payasoscopio, Micropayasoscopio, Estetosflorio, Maripososcopio, Oxibueno, Cohetubo, Oxigenauta, Remediación, Antibichótico, Micromalos, Glóbulos Blancobuenos, Neumopatota, Payabulancia, Payamóvil.



y cambiar el humor de los pacientes, médicos y familiares. La propuesta es hacer un corte en el ritmo del hospital y si el paciente (como es frecuente encontrar) está solo o es del interior y extraña su lugar de pertenencia, ofrecerle un corte de humor, alegría y compañía.

El nombre de cada payamédico aparece según la necesidad individual de cada voluntario en el proceso de incorporación de su propio clown. La consigna es, además, encontrar un nombre que los identifique con algún elemento de la jerga médica y que, en lo posible, se vincule con alguna característica de su vestuario. Algunos de los nombres de Payamédicos en plena labor son los siguientes: Dr. Latido Batido, Fulanina Capsulina, Dr. Verdín Vakunín, Gallo Papagallo, Colombina Proteína, Valentina Vitamina, Amandina: Licenciada en Alegría, Azulina Acuaporina, Perlita Grajeíta, Pastillita de Colores, Candelaria Boticaria, Raimundillo Suerillo Grillo.

Arte y Medicina, juntos en la reconstrucción de lazos sociales

En medio de tanta atomización resignada, Payamédicos surge como un acontecimiento. En el curso de una época signada por el individualismo exacerbado, quienes sólo son capaces de alcanzar con la mirada su propio ombligo, ignoran que un grupo de estudiantes y profesionales con las narices bien puestas se esmeran en introducir cambios, modificaciones y buscar herramientas para la transformación de la realidad hospitalaria.

Payamédicos es, sin duda, un fenómeno micropolítico paradigmático en tanto trabaja en silencio para dar respuestas a necesidades básicas y consuelo ante el miedo a la enfermedad, la angustia, el dolor, la muerte. Como nueva forma de solidaridad, afortunadamente tiene alto nivel de "contagio" y son cada vez más los voluntarios que se arriman a esta maquinaria productora, que aún sin ser remunerada ni financiada por ningún laboratorio o prestación social, se sostiene por el deseo, la voluntad, la responsabilidad y el esfuerzo de cada integrante. Su característica grupal coloca a Payamédicos en un lugar de privilegio para el intercambio de ideas, el crecimiento, la religación social, el trabajo en equipo, la práctica comunitaria y contra el solip-

Marcela Bidegain es investigadora especializada en teatro, integrante del Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral (CIHTT) y del Centro Cultural de la Cooperación. Prepara un libro sobre teatro comunitario.

Estudio de dos casos: Leo y Ana

Leo ingresó al Hospital de Clínicas a los tres años y ocho meses con un cuadro de neumopatía grave. Durante dos meses estuvo en terapia intensiva, con coma farmacológico. Cuando salió de terapia intensiva y fue trasladado a intermedia, Leo sufrió un síndrome de abstinencia como consecuencia de los efectos de la medicación que se manifestaba en una notoria pasividad. A través del trabajo con Payamédicos recuperó la actividad, comenzó a aceptar y rechazar propuestas, dar indicaciones a los payasos y, así finalmente, empezó a jugar.

Ante la angustia provocada por la caída del cabello, consecuencia de los efectos de la quimioterapia, Ana pudo canalizar su miedo con un juego ideado por Verónica Macedo, una payamédica, y, así, desdramatizar la situación. Este consistía en sacarse y ponerse pelucas de diferentes largos y colores.

sismo y el narcisismo individualista. Porque no hay placer individual si no hay un contexto solidario.

Payamédicos, fuertemente comprometidos con la acción, instala al arte y la medicina en la reconstrucción de lazos sociales. El valor de la agrupación radica precisamente en su capacidad para ser solidaria, en la claridad de acción que profesan y en entender que somos personas dentro de un contexto y en contexto con otras.

1. Las instituciones investigadas fueron la Asociación francesa *Le Rire Medicin*, la brasilera *Doutores da Alegria* y la española *Payasos Hospital*. De éstas, hacen un recorte particular dado que Payamédicos se propone trascender lo artístico y combinarlo con lo terapéutico.
2. Los textos pertenecen al guión elaborado por el Dr. José Pellucchi.

BIBLIOGRAFÍA

- Entrevistas realizadas al Doctor José Pellucchi y a la Licenciada Andrea Romero entre nov. y dic. de 2003.
- Observaciones realizadas en el Hospital de Clínicas, Udaondo y Rivadavia entre nov. y dic. de 2003.
- Lecoq, Jacques, *El cuerpo poético, Una pedagogía de la creación teatral*, Alba Ed., Barcelona, 1997.
- Dubatti, Jorge, *El teatro argentino en el IV Festival Internacional de Buenos Aires*, Libros del Rojas, Ed. Atuel, 2003.
- Pavlovsky, Eduardo, *Micropolítica de la resistencia*, Recopilación y prólogo de Jorge Dubatti, Eudeba, 1999.
- Jara, Jesús, *Los juegos teatrales del clown*, Edición Novedades Educativas, México, 2000.
- Pellegrini, Tatiana; Andrusiewicz, Valeria; Pérez, Vanesa, *Trabajo Práctico de Investigación para la Cátedra de Metodología de la Investigación*, Escuela Intercambio, Carrera Psicología Social, 2003.
- "Humorterapia", en *Noticias*, 16 de marzo de 2002.
- "El arte da respuestas. Cultura y comunidad en tiempos de crisis", en *Periódico de Artes Escénicas y Cultura*, Año 4, Nº 26, septiembre de 2002.
- "En dos hospitales aplican el "método de la risa", de Laura Haimovich, en *Clarín*, julio de 2003.
- "Médicos que ofician de payasos con tal de curar a los chicos", en *La Nación*, julio de 2003.
- "Aplican el método de la risa en dos hospitales públicos porteños", en *La Razón*, 14 de julio de 2003.
- "¿Puede la risa curar enfermedades?", en *La Prensa*, sábado 30 de agosto de 2003.
- "Payamédicos visitan a niños internados en el Clínicas", en *Salud Telam/ UNICEF*.

Diálogo con la directora Perla Szuchmacher

Hacer teatro para niños y jóvenes en México

por Jorge Dubatti

En los últimos años el teatro latinoamericano para niños y jóvenes se ha renovado formal y temáticamente. La producción y el pensamiento de la directora **Perla Szuchmacher**, argentina radicada en México desde hace treinta años, expresan esa actualización, sincrónica con el mejor teatro infantil del mundo.

En el Centro Cultural del Bosque, México DF, se está presentando, con asistencia completa de público y recepción crítica positiva, un espectáculo infantil excepcional:

¡Adiós querido Cuco!, texto de Berta Hiriart dirigido por Perla Szuchmacher e interpretado por Ricardo Ezquerro, Haydeé Boetto y Micaela Gramajo.

¡Adiós querido Cuco! cuenta la historia de Pola, una niña que asiste a la muerte natural, por vejez, del perro de su abuela Titina. La escritora mexicana Hiriart recorre las etapas del duelo de Pola. La obra será pronto editada en la Argentina por la Colección Mascaritas de Colihue. El espectáculo, que nos hizo reír y llorar y nos sorprendió por su excelente lenguaje literario y escénico, puede ser considerado uno de los exponentes más destacados de la renovación que ha experimentado el teatro infantil en Latinoamérica.

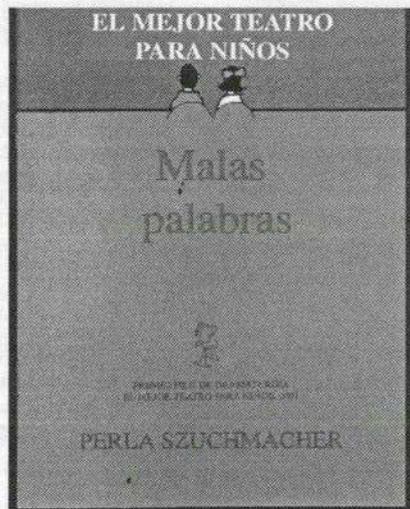
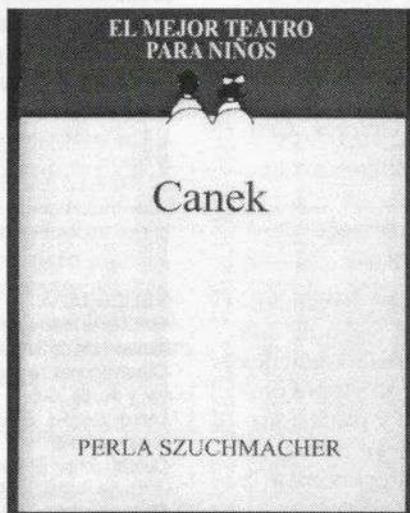
Perla Szuchmacher (hermana del director Rubén) nació en la Argentina en 1946 y reside en México desde hace treinta años. Estudió en la Escuela de Teatro de la Universidad de Buenos Aires y desde el inicio de su carrera se dedicó al teatro para niños y jóvenes. Es codirectora del Grupo 55, especializado en teatro lúdico-humorístico para niños y jóvenes. Entre sus obras figuran *¡Vieja el último!*, *Historias con ruidito*, *Chunches*, *chácharas y cachivaches*, *Canek*, *Inútil presentarse sin cumplir los requisitos* y *Malas palabras*. Por ésta última obtuvo el Premio FILIJ de Dramaturgia El Mejor Teatro para Niños 2001.

¿Qué es un director, en qué consiste su trabajo, que hace director a un director?

Creo que el director es el que tiene la pasión y el impulso para llevar el proyecto adelante contra viento y marea. Contra sí mismo incluso, es el que tiene que mantenerse sereno cuando todo es un caos, para poder ver dentro del caos, la obra. Dice Peter Brook: "Yo pienso que uno debe partir por el medio la palabra "dirigir". La mitad de dirigir, es por supuesto, ser un director, lo que significa hacerse cargo, tomar decisiones, decir "sí" o "no", tener la última palabra. La otra mitad de dirigir es mantener la dirección correcta. Aquí el director se convierte en un guía, lleva el timón, tiene que haber estudiado las cartas de navegación y tiene que saber si lleva rumbo norte o rumbo sur (...) El director requiere solamente de una única concepción que deberá hallar en la vida, no en el arte y que provendrá de que se pregunte qué produce en el mundo el hecho teatral, por qué está en el mundo."

¿Tenés un método de dirección? ¿Podés describirlo?

Cada obra, según mi experiencia requiere de un trabajo diferente, relacionado con la propuesta del texto, pero hay algunos aspectos de mi método de dirección que se mantienen. En general no hago lo que se conoce como "trabajo de mesa". Leemos el texto con los actores dos o tres veces y luego se guarda por un tiempo. Considero que los personajes irán apareciendo en la acción, no por medio de un trabajo intelectual. De nada sirve, en la mesa, decir "el personaje es así o asá," tenemos que verlo aparecer en el escenario. Las largas disquisiciones filosóficas acerca de las motivaciones de tal o cual personaje, me parecen totalmente inútiles. El



personaje surge en el vínculo con los otros. No hay personaje si no hay vínculo. Planeo la primera etapa de los ensayos en base a ejercicios físicos, juegos de contacto, juegos rítmicos. Luego empiezo a trabajar los vínculos de los personajes a través de improvisaciones de situaciones que pueden o no estar en el texto. Luego analizamos la obra desde la perspectiva de: ¿qué pasa en cada escena? Y volvemos a improvisar. Pido al escenógrafo, iluminador, músico y vestuarista que estén presentes en los ensayos para irse empapando de la propuesta física de los actores y que empiecen a bocetar a partir de la misma. En los ensayos tomo nota de casi todo, cosas que suceden en las improvisaciones, detalles aparentemente intrascendentes. Me ha pasado que luego, releendo las notas, he encontrado algunas claves interesantes para el montaje.

El director argentino Alberto Ure define los ensayos como un campo de batalla entre el director, los actores y el equipo creativo. ¿Cómo pensás el trabajo en los ensayos, cómo diseñás el lugar del director en ese sistema de fuerzas?

No me gusta la imagen de campo de batalla, eso implica que queden muertos por el camino. Más bien me planteo el ensayo como un espacio en dónde todo está por descubrir, me apasiona la incógnita, y es lo que trato de transmitir a los actores y al equipo creativo. Me gusta crear un buen ambiente en los ensayos, que todo el equipo lo disfrute, que se diviertan, aborrezco la figura del director temperamental, el de los "gritos y sombrerazos" que maltrata y denigra, suponiendo que así los actores "sacarán la casta" como los toros. Aunque estoy conciente de que hay muchos actores que respetan más a los gritones. Afortunadamente no es el caso de mi elenco. Como directora escucho, negocio, pero finalmente decido, y en este punto trato de ser inflexible, ya que cuando "me ganan por cansancio" seguramente después me arrepiento.

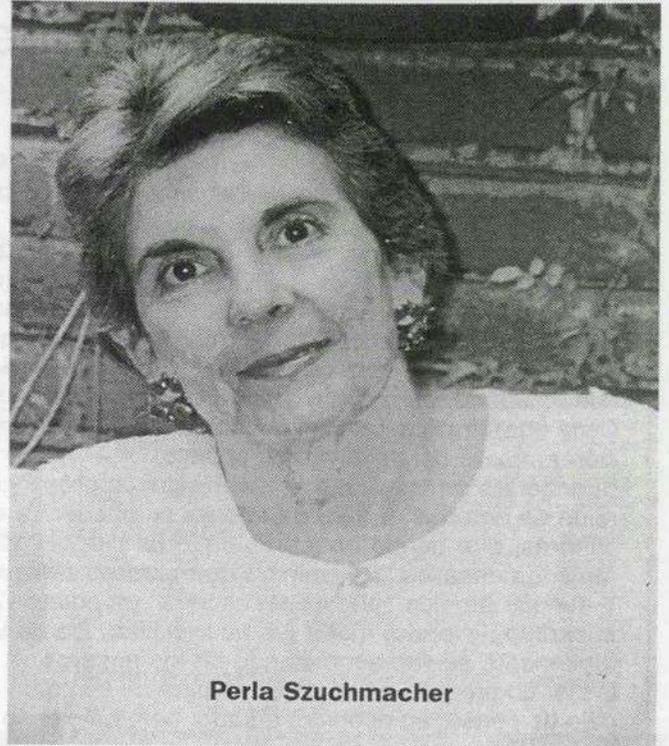
¿Qué cualidades son necesarias en un actor para que trabaje con vos?

Los actores deberán ser individuos altamente propositivos, que se involucren plenamente durante todo el proceso y que se comprometan sobre todo a estar en el "aquí y ahora del ensayo". Esto es de las cosas más difíciles de lograr por sus múltiples ocupaciones, llegan corriendo, se van corriendo a otro ensayo, por lo que trato de crear una burbuja separada de los otros mundos, en la que puedan sumergirse sin distracciones. En mi caso, que hago teatro para niños, el patito feo del teatro, busco actores que lo hagan porque les gusta, porque están convencidos de que es importante hacerlo y no mientras esperan que les salga "algo para adultos".

¿Considerás necesaria la teoría a la hora de dirigir?

No me resulta muy clara la pregunta, pero creo que no es necesaria, creo que son procesos independientes, la teoría está en alguna parte de la cabeza, digamos, y a la hora de dirigir hay que hacerlo con las tripas.

Jorge Dubatti es Doctor en Letras de la Universidad de Buenos Aires. Crítico e historiador especializado en teatro. Su último libro es *El teatro sabe* (Atuel, 2005).



Perla Szuchmacher

De los componentes de un espectáculo –palabra, acción física, luz, música, espacio, etc.–, ¿cuáles son los más relevantes en la definición de tu poética escénica?

Creo que nunca me lo he planteado *a priori*, intento que haya una conjunción de todos los componentes, pero estoy convencida de que la obra misma va marcando las necesidades. Hay que dejar que la obra diga lo que necesita. No imponerle cosas.

¿Cómo se llega a dirigir? ¿Cómo se aprende el oficio? ¿Se puede enseñar a dirigir?

Esta pregunta me hizo recordar un texto de Alberto Ure, que me hizo reír mucho cuando lo leí. Quiero compartirlo. Cito: "¿Cómo hicieron los directores de teatro que existen, desde el más próspero hasta el último lúmpen, para ser directores? Es muy fácil, y espero que quienes estudien dirección, lo crean. Uno agarra y dice: Soy director, y si encuentra a alguien que se lo crea, ya está, es director". Eso hice yo hace tiempo, y aquí estoy, soy director de teatro." Hay mucha ironía en las palabras de Ure, pero también mucha verdad. En mi caso, soy auto-

didacta, he tomado algunos talleres, pero básicamente me estoy haciendo en la práctica. Como dicen por aquí: "Echando a perder, se aprende". No se si puede enseñar a dirigir, es posible que puedan aprenderse técnicas de puesta en escena, pero el "dirigir", para mí está vinculado con el "decir" y creo que uno no puede enseñarle a otro qué tiene que decir.

Bitácora de ¡Adiós querido Cuco!

Por **Perla Szuchmacher**

Con motivo de la presentación de ¡Adiós querido Cuco! en la Muestra Nacional de Teatro de México (realizada San Luis Potosí), Perla Szuchmacher escribió sobre este espectáculo:

Casi siempre dirijo mis propios textos, pero en este caso fui invitada por el Centro de Teatro Infantil del INBA [Instituto Nacional de Bellas Artes], para hacerme cargo de este montaje.

De la primera lectura me gustó la sencillez del planteamiento del tema - la elaboración de un duelo- la propuesta del juego del teatro dentro del teatro y lo que me cautivó fue la relación entre la abuela y la nieta. Y también que la obra llegó en un momento particular de mi vida, en el que estaba iniciando un viaje de duelo, laboral, pero duelo al fin. Con todos estos ingredientes empiezo el proceso de montaje.

Cada obra implica para mí la creación de un pequeño universo, con sus reglas, con su poesía y su construcción empieza desde el primer ensayo.

Cuando leo un texto puedo tener algunas presunciones en relación a la puesta en escena, pero no decido nada de antemano. Para mí la obra se encuentra oculta en alguna parte como supongo le sucede a los cultores, que tienen un gran bloque de piedra y dentro está la obra, a la que hay que ir descubriendo durante los ensayos. Y terminará de aparecer en su versión definitiva, en la última función.

Y aunque se dice "puesta en escena" mi planteo es que no se trata de poner, se trata de quitar, quitar lo superfluo, lo obvio, quitar las ocurrencias, las de los actores, las del equipo creativo, y las mías, que inevitablemente se van acumulando en los ensayos.

Iniciar un proceso de montaje es para mí como un enamoramiento, leo mucha poesía, escucho música y no dejo de pensar en el objeto amado, pero no pienso en términos de resoluciones escénicas, sino, que es más bien una sensación, un estado de ánimo, todo me remite a la obra, en fin...es como estar enamorado.

Mi punto de partida fue el vínculo de la abuela y la nieta e intenté que fuera el eje sólido de la historia.

Durante la primera etapa de ensayos, me interesa que el grupo de actores encuentre su propio ritmo, a través de juegos y ejercicios corporales. En este montaje el leit motiv del entrenamiento rítmico- corporal fue un trabajo con palos de madera que implicaba concentración absoluta y destreza manual. Llegó a convertirse en un desafío para los actores y constantemente proponían nuevas variantes para hacerlo más complejo y exigente. Cuando teníamos algún problema para resolver una escena en particular, siempre aparecía el chiste privado de la compañía: "Aquí ponemos el numerito de los palos."

De las experiencias del montaje quisiera comentar tres aspectos que me parecen relevantes: la definición del espacio, la resolución de la primera escena y el entierro del perro.

Antes de llegar a la síntesis de la barda, pasamos por varias etapas, los pajarracos llegaban con baúles de los que saldría todo, o en una especie de gran jaula rodante, se pensó también en mamparas móviles para definir zonas,

la actriz Haydeé Boetto propuso hacer las camas verticales, en fin, una gran cantidad de propuestas que fueron quedando por el camino, menos una, y todas anotadas puntualmente en mi bitácora de ensayos. Cuando se definió el espacio todo empezó a tomar sentido. Nuestro universo era la barda por fuera y por dentro de la casa y en esa barda, las camas verticales encontraron su lugar y es una resolución escénica que los niños disfrutaban sobremedida.

Encontrar la escena del inicio de la obra nos dio mucho trabajo.

¿Cómo decir lo mismo que proponía el texto, sin hacerlo de forma explícita?

Hicimos muchas improvisaciones hasta que por fin surgió la idea de la coreografía en la que creemos se mantiene la idea de la autora, pero con otro formato. Acción en lugar de palabras. Por ser una obra dirigida a niños pequeños es que jugamos mucho con las repeticiones, ya que las disfrutaban enormemente, pero también sin perder de vista el factor sorpresa.

Las acotaciones del texto indicaban claramente que el entierro del perro era a la vista del público. No le hicimos caso, decidimos que fuera entre piernas, donde se sugiere está el tronco del árbol que va marcando el paso de las estaciones. A veces ocurre durante las funciones que los niños más pequeños preguntan ¿qué están haciendo? Y los más grandes han llegado a reclamar que no se ve cuando lo entierran. A mí me gusta cómo quedó esa escena en el contexto general, pero me deja cosas para pensar, en mis próximos trabajos para niños.

Poner en escena ¡Adiós, querido Cuco! significó la posibilidad de acercar a los niños al tema de la muerte y el duelo por medio de una historia que les resulta muy cercana y en la que ven reflejados aspectos de su vida cotidiana.

Niños en escena...

Prohibido dar la espalda

por Yamila Haime

Las hojas nuevas no brotan de nuevo, los relojes no retroceden, nunca tenemos una segunda oportunidad. En el teatro, la pizarra se borra constantemente. Cuando se nos induce a creer en esta verdad, entonces el teatro y la vida son uno. Se trata de un alto objetivo, que parece requerir duro trabajo. Interpretar requiere mucho esfuerzo. Pero en cuanto lo consideramos juego, deja de ser trabajo. Una obra de teatro es juego.

Peter Brook¹

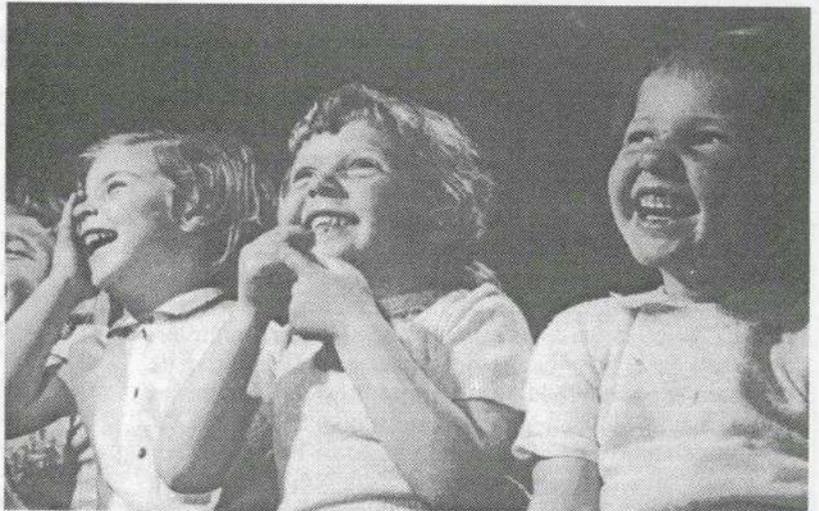
La sala está colmada de padres ansiosos con sus flashes en la mano, de mamás atentas a que no se haya arrugado el vestido, y que los colores sean exactamente los pedidos en la nota. La escenografía es imponente, descubriendo el esfuerzo de varias manos adultas. Si miramos el escenario desde arriba, nos parecerá encontrarnos frente al mapa de un tesoro. Cruces de colores y líneas de cinta adhesiva indican cuántos pasos hay que dar y dónde pararse.

Al terminar la función, los papás se llevarán a sus pequeños actores, quienes durante dos o tres meses han estudiado de memoria letra y movimientos para que las cosas puedan salir prolijas y ordenadas: no encimarse, no dar la espalda, hablar fuerte y lento. Los docentes quedaremos desarmando el escenario, recordando los nervios de los chicos, el que lloraba porque no se acordaba su parte, el otro que tenía calor, la nena con dolor de panza, la fila de los indios que subió por el otro lado...

Los adultos quedamos satisfechos. Pero ¿y los chicos? ¿disfrutaron de la fiesta? ¿hicieron teatro? ¿o simplemente "actuaron"?

En busca de un Teatro Vivo

En un momento en el que los talleres de teatro abundan en la gama de opciones extracurriculares que ofrecen escuelas privadas y públicas, los docentes de teatro deberíamos detenernos a pensar cuál es nuestro objetivo como educadores por el arte dentro de la vida escolar de los chicos. Personalmente creo que muchas veces se divide a los "talleres de escuela" de los "talleres privados o no



pertenecientes al ámbito escolar", como si fuesen dos categorías diferentes. Y bajo la excusa de que es un escuela, y la dinámica grupal es más compleja, y no todos los que vienen al taller quieren hacer teatro ni ser actores, etc., se llevan a cabo propuestas tibias y poco profundas.

El lugar que se destina al niño dentro de una propuesta de educación teatral es fundamental. Por lo general he observado dos tendencias, a las que llamo "Teatro Didáctico" y "Teatro de Impacto".

El "Teatro Didáctico" se ve generalmente en los actos escolares, repitiendo siempre un esquema parecido: la nena rubia es la dama antigua, los morochitos servirán de indios o coyas, la gordita venderá pastelitos calientes y el que más se acerque en su parecido a Belgrano o San Martín, se habrá ganado este papel en carácter de socio vitalicio. No es que haya que prohibir los actos escolares,

pero suponer que de esta forma estamos iniciando a los chicos en el arte del teatro es un error. La dramatización puede usarse como una herramienta más, un medio distinto para abordar desde otro lugar ciertos contenidos curriculares, pero utilizarlo sólo desde el plano didáctico es reducir en gran parte las posibilidades de este Arte.

El "Teatro de Impacto" nos muestra a los chicos *show*, cantando y bailando entre increíbles estructuras escenográficas, en un despliegue casi Hollywoodense. Recuerdo a una nena de diez años que tomaba clases conmigo en un taller privado y me invitó a la muestra de fin de año de su escuela. Quise saber de qué se trataba lo que haría y quedé muy sorprendida.

-Es hablada en inglés -me dijo.

-¿Así? ¿Y qué obra van a hacer?

-Macbeth...

La pronunciación fue impecable, los movimientos no sobraron ni faltaron, y un desfile de hermosos vestuarios se sumó a esta puesta sin errores, pero totalmente vacía de contenido y profundidad artística. Los chicos sólo recitaban con grandes ademanes sin hacerse cargo de nada de lo que decían, porque no sabían qué era lo que estaban diciendo, aunque pudiesen traducir las mismas palabras en castellano. El intenso conflicto de esta obra Shakespeariana está alejadísimo de los intereses y las posibilidades de comprensión de un nene de diez u once años. Más tarde, se verá con admiración el trabajo de esa escuela en la que sus alumnos interpretan a Shakespeare.

Frente a estas dos tendencias mencionadas es posible propiciar una tercera opción. Esta decisión no depende solamente de los docentes de teatro, puesto que a veces es muy difícil llegar a un acuerdo con algunos directivos, quienes con el sólo hecho del cartel que dice Taller de teatro en la puerta de la escuela y un buen aplauso de los padres a fin de año se sienten satisfechos. El "Teatro Vivo", por llamarlo de algún modo y rendir homenaje Peter Brook, nos hace encontrar día a día con la búsqueda y la investigación, tomando todo lo que sale del grupo como una plastilina que después ayudaremos a moldear, pero nunca al revés. No podemos decidir en marzo o en julio cuál será la obra de fin de año; la idea tiene que salir "en crudo" durante algún ejercicio para luego darle forma.

"La idea de una pieza creada directamente en escena, y que choca con los obstáculos de la realización e interpretación exige el descubrimiento de un lenguaje activo y anárquico, que supere los límites habituales de los sentimientos y las palabras",² dice Artaud. No podemos resguardarnos en la excusa de que se trata de un taller escolar para no enfrentar a los chicos con la verdadera esencia del teatro, esa fiesta primitiva de ritual, orden y caos, dándoles en su lugar un guión para aprenderse de memoria.

"En un teatro vivo -comenta Brook- nos acercaremos diariamente al ensayo poniendo a prueba los ha-



llazgos del día anterior, dispuestos a creer que la verdadera obra se nos ha escapado una vez más. Por el contrario el teatro mortal se acerca a los clásicos con el criterio de que alguien, en algún sitio, ha averiguado y definido cómo debe hacerse la obra".³

Claro que este pensamiento está directamente aplicado a un elenco de profesionales que ensaya y estrena su producción. Y es que también debemos tomar a los chicos como un elenco, pensando en cuidarlos menos del desorden, y más de lo estereotipado y la falta de espontaneidad. Es necesario primero crear y fomentar vínculos fuertes de confianza y entrega para que los alumnos puedan sentirse tranquilos de que lo que fluya desde adentro será respetado y aceptado. Si evitamos darles un papel para que se aprendan como autómatas y en cambio los dejamos hacerse cargo de sus propias palabras y acciones, un nuevo camino puede abrirse enterrando viejos conceptos y valores. Negar la fuerza creadora de un niño implica suponer que éste sólo puede servir de instrumento, pero no ser el instrumento. El miedo a vivir nuevamente la irrefrenable energía de lo lúdico nos pone a los adultos muchas veces, sin quererlo, en el papel de represores.

Para hacer teatro, los actores deben recordar cómo era que jugaban en su infancia. Paradójicamente, se les pide a los chicos que dejen el juego a un lado, diciéndoles qué es lo que tienen que hacer sobre el escenario. En su juego, los chicos pueden armar una estructura dramática sin que nadie se las enseñe. Hacen teatro por sí mismos, aún sin saberlo, y lo que para ellos es una experiencia cotidiana y simple, para sus camaradas adultos es una eterna búsqueda. Lleva años recuperar las sensaciones del juego verdadero y del contacto simple y directo con el otro.

Creo que en un taller de teatro para niños la clave está en transformar al juego del rey y la princesa -o últimamente el de los Power Ranger y Pokémon- en una propuesta audaz y más exigente, que los conduzca de a poco a nuevos temas. Es aquí cuando los docentes debemos elegir nuevamente. Podemos darles la consigna de representar a dos hermanos que se pelean porque uno quiere comer dulce de leche y otro no, o podemos decirles por ejemplo, que son científicos frente a un huevo invisible del que saldrá en pocos minutos un dinosaurio que crecerá rápidamente. La estructura dramática la estamos trabajando igual, pero el nivel de imaginación y acuerdo

Yamila Haime es egresada de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Se especializó en docencia y dirección teatral de niños y adolescentes. Actualmente forma parte del Equipo de Dirección del Colegio de la Ciudad como directora de Talleres.

grupales necesarios en una y otra propuesta son incomparables.

Lo mismo ocurre con los juegos dramáticos grupales. Podemos decirles que están adentro de un barco que se hunde,

o podemos decirles que son un grupo de seres medievales que cavan un pozo y salen a una cloaca de una ciudad del futuro.

En cualquiera de los dos casos –improvisaciones en subgrupos o juegos dramáticos grupales– la diferencia entre una propuesta y otra, radica en que cuanto más alejados de la realidad se encuentren los conflictos que se proponen a los chicos, más de sorpresa los tomamos. Al no poder realizar lo que suponen que harían en ese momento (quizás nadie estuvo en un barco que se hundía, pero esto puede pasar, o lo han visto en algún lado), deben jugar constantemente con el *aquí* y *ahora*, totalmente permeables a todo lo que ocurra alrededor con las acciones de los demás.

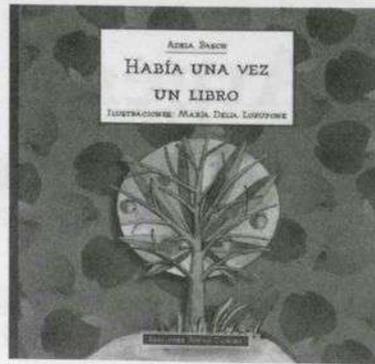
Este tipo de trabajos tan alejados de lo cotidiano y de lo posible requieren también el uso de ejercicios de expresión corporal e investigación, que les permitan manejarse más cómodamente en el espacio, agudizar la percepción, manejar la tonicidad muscular y la energía, profundizar la observación, encarar un personaje, etc. También hay que brindarles recursos “extra” que puedan usar en el momento del juego como por ejemplo la acrobacia, la música, el trato con elementos invisibles, la valorización de objetos, el teatro del absurdo, el clown, etc. Refiriéndose a los medios de expresión utilizables en la escena, Artaud nos dice *“En la medida en que (estos medios) se revelan capaces de aprovechar las posibilidades físicas inmediatas que les ofrece la escena, sustituyendo así las formas rígidas del arte por formas intimidantes y vivas, darán nueva realidad en el teatro al sentido de la antigua magia ceremonial...”*⁴

Como todo proceso de aprendizaje, esto lleva su tiempo. Incorporar nuevos lenguajes estéticos y animarse a realizar consignas más arriesgadas no ocurrirá de un día para el otro. Pero cuando finalmente se produzca el “clic” y el grupo se convierta en el verdadero protagonista de esta historia, la tensión dramática, la verdad escénica y el desenvolvimiento corporal que veremos en el escenario harán de este Teatro Vivo una experiencia maravillosa y reveladora para alumnos y docentes.

Repensemos los roles. Dejémoslos llevar. Escuchemos. Observemos. La magia puede volver a encenderse nuevamente.

1, 3: Peter Brook. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Editorial Biblos, (Séptima Edición) Págs. 190, 13.

2, 4: Antonin Artaud. *El Teatro y su doble*. Editorial Fahrenheit, Págs. 41, 38.



Una maestra amiga de los cuentos, un libro mágico y unos chicos que descubren las historias que la lectura hace crecer por dentro.

HABÍA UNA VEZ UN LIBRO

de Adela Basch
ilustraciones de M. Delia Lozupone



Seis cuentos,
seis autoras
y muchísimas rimas

CUENTOS CON RIMA PARA LOS QUE SE ANIMAN

de Adela Basch, Silvana Goldeberg,
Carmen Martínez, Graciela Pérez Aguilar,
Anahí Rossello y Graciela Repún
ilustraciones de Sara Sedran

Este libro contiene historias donde abundan el humor y un chispeante juego con la palabra. ¿Puede una copla, en un rato, cambiar a quienes sólo conocen el maltrato? ¿Existe ese gato montés, que tiene la cola al revés? ¿Pueden unos niños celebrar una boda? ¿Y una nena de siete ir a la plaza sola? ¿Pueden la inteligencia y la lectura ser más poderosas que la fuerza y las armaduras?

Una nueva editorial con la propuesta de ambientar un espacio en el cual chicos y adultos se encuentren en ese momento especial que sólo la lectura puede crear.

Acompañando a los libros, talleres pensados para que la escuela pueda abrir nuevas puertas a la lectura y a la palabra.

Contáctenos: www.abrancancho.com
info@abrancancho.com • Tel.: 4864-0267

Museo Argentino del Títere

Fundación Mane Bernardo-Sara Bianchi

Este espacio ofrece visitas guiadas, charlas, seminarios, exposiciones, espectáculos, talleres de teatro de títeres y de narración oral, teatro de títeres para toda la familia y también para adolescentes y adultos.

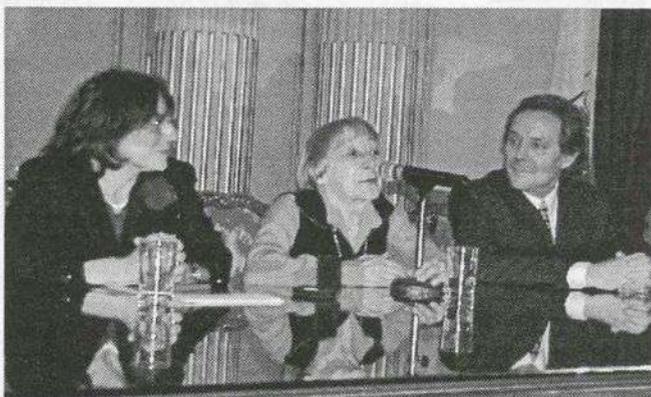
El Museo nace el 5 de noviembre de 1983, pero es desde agosto de 1996 que cuenta con sede propia, en la calle Piedras 905, donde fuera la casa natal de Mane Bernardo.

Cuando abrió sus puertas al público, se inauguró la sala Serguei Obrastzov, en homenaje al gran titiritero ruso, en la que se exhiben títeres de África, Europa, Asia y Oceanía. En 1999 se suma la sala Moneo Sanz, dedicada a los titiriteros argentinos y en diciembre de 2000 la sala latinoamericana, en homenaje a las colegas mexicanas Lola y Mireya Cueto.

El Museo cuenta además con una pequeña sala de Espectáculos, la Federico García Lorca, para exposiciones temporarias, funciones para chicos y adultos, talleres y eventos relacionados con el universo del títere.

Las fundadoras

Mane Bernardo y Sara Bianchi son pioneras del movimiento titiritero argentino. Mane, profesora de dibujo, grabado y escultura, fundó en 1944 el Teatro Nacional de Títeres del Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Sara, profesora de letras y artista plástica se incorpora poco tiempo después a la actividad.



Juntas realizan la adaptación y puesta de clásicos, y experimentan variedad de técnicas y posibilidades del teatro de títeres. Con sus actividades han recorrido el mundo y realizado intercambio de experiencias con colegas de distintos países. Como resultado de esa trayectoria el Museo cuenta con más de 600 títeres que provienen del intercambio, donaciones y adquisiciones propias. También cuenta con un centro de documentación y biblioteca, con material iconográfico y bibliográfico de gran valor para investigadores y docentes.

Museo Argentino del Títere

Piedras 905 (esq. Estados Unidos) San Telmo - Buenos Aires - Tel. 4304 4376

Talleres e información

smusselli@museoargdeltitere.com.ar
espectaculos@museoargdeltitere.com.ar

Biblioteca

sarahbianchi@museoargdeltitere.com.ar
Tel. 4343 0601
www.museoargdeltitere.com.ar

TITERES Y MARIONETAS EN UN MUSEO DEL NIÑO EN ESPAÑA

Esta exposición virtual contiene información sobre la historia del títere e imágenes de la exposición. El Museo del Niño y Centro de Documentación Histórica de la Escuela fue creado con el objetivo fundamental de rescatar, custodiar, estudiar y exponer testimonios con la historia de la infancia y de la educación en general.

<http://www.museodelnino.es/sala4/marionetas/marionetas.htm>

El Talk Show de la Cigarra y la Hormiga

por **Patricia Suárez**



Obra de títeres

Personajes

ESOPO

CONDUCTOR DE TV

LA CIGARRA

LA HORMIGA

1. La presentación de Esopo

Esopo ante el escenario. Es un niño, tiene voz de niño, usa una barba que le llega hasta la clavícula.

ESOPO. —Yo soy Esopo. E-sopo. Cuando era más chico mis compañeros de

Gymnasium, grado cuarto, división b, aula al lado del patio, se burlaban de mí, por el nombre, sí. Es-opa, me llamaban. “Ahí viene Es-opa”, decían. A mí me resbalan las burlas, así que no hacía caso a semejantes tonteras. Después me cambié de colegio y dije que me llamaba Nemo. Nemo en latín



quiere decir “nadie”. Yo hablo en latín. Ustedes me escuchan en castellano porque yo tomé un curso antes de venir, un curso por correspondencia. Igual, la gente es maliciosa en todas partes: cuando dije que me llamaba Nemo, enseguida se rieron y me apodaron Enemo. Enemo por la... en fin. Pero yo soy Esopo, Esopo el famoso fabulista griego.

VOZ EN OFF. — ¡Esopo! ¿Y la pieza, para cuándo?

ESOPO. — Esa es mi mamá. (*A la madre.*) Ya voy, mami. (*Al público.*) Quiere que ordene la pieza. Me tiene hartado con ordenar la pieza...

VOZ EN OFF. — ¡Esopo!

ESOPO. — Ella no quería que yo fuera fabulista. No, no, de verdad. Es un poco... un poco convencional, mi mamá. Quería que fuera maratonista. De esos que corren en las Olimpíadas y después le ponen la corona de laureles... Pero eso es muy cansador... hay que entrenar, hay que hacer gimnasia, ¡hay que hacer dieta!, y no se puede comer ni un higo en almíbar, con lo que a mí me gustan los higos en almíbar... Así que le dije: “Mirá, mami, yo quiero ser fabulista”. Mami me contestó: “Ni se te ocurra, Esopo”. Pero yo le insistí, yo soy muy insistidor. Al final, cedió. Aunque me advirtió: “Como yo vea la pieza desordenada, o que no hacés los deberes o que te entretenes más de lo que debés jugando a la pelota, Esopo, te reviento”. Mi mamá dice así cuando amenaza: “Te reviento”. Siempre “te reviento”, pero “te reviento” no quiere decir “te reviento” en

verdad. Quiere decir otra cosa, no sé. Quiere decir que se enoja y se pone triste. No quiere decir que me vaya a reventar de verdad, ¿me explico?

VOZ EN OFF. — Esopo, ¿qué te dije? Mirá que cuento hasta tres...

ESOPO. — Ya voy.

VOZ. — Uno...

ESOPO. — Voy, voy. La cosa es que estoy acá porque organizamos un debate, un *talk show*. Sí, sí, un *talk show*. Dentro de un rato vienen los de la televisión y todo... Un debate entre la Cigarra y la Hormiga, debido a una fábula que yo escribí.

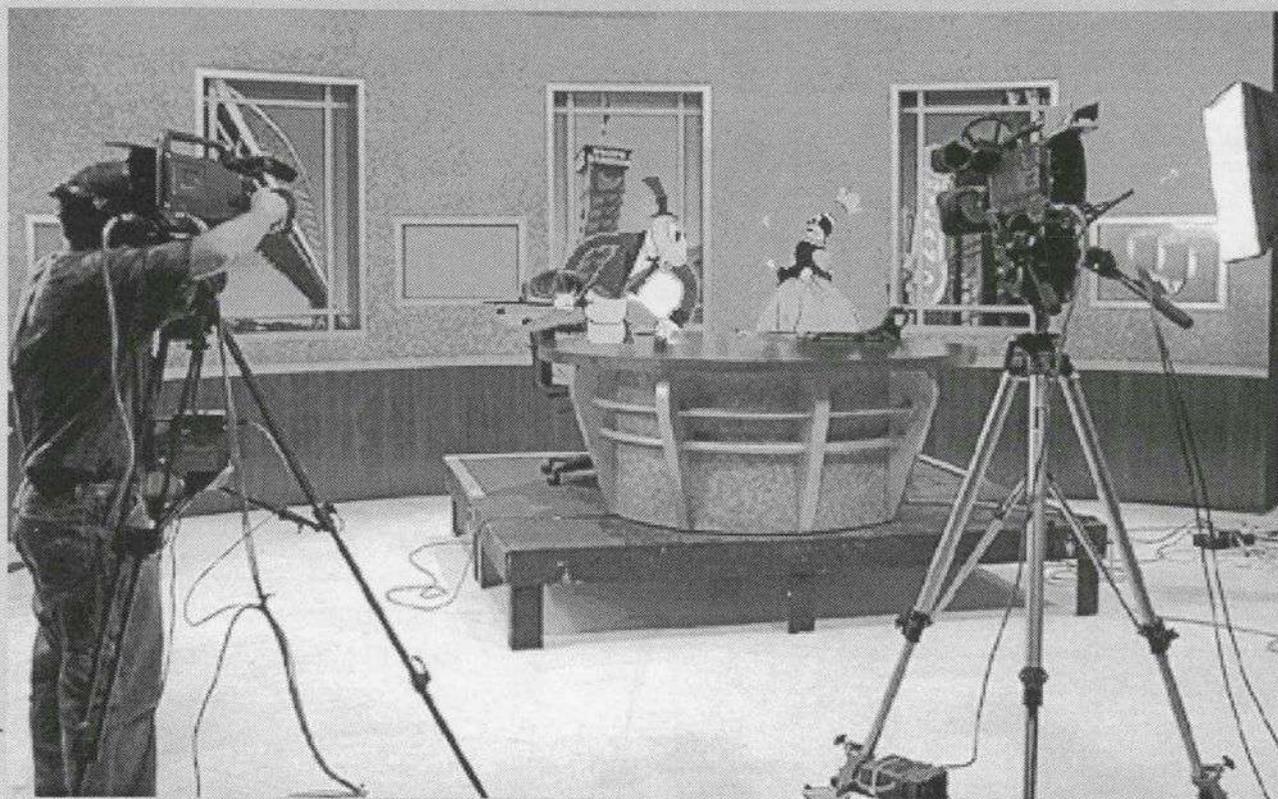
VOZ. — Dos...

ESOPO. — Estoy yendo, ma... ¿Conocen la fábula? ¿No? ¡Siempre me pasa lo mismo! Al final, ¿quién lee lo que yo escribo? ¿Hay alguno del público que la haya leído y la cuente a los demás?

Si hay alguien del público que la pueda contar, la cuenta; si no, sigue Esopo con el relato de la fábula.

ESOPO. — Bueno, es así. Esto pasó en Grecia, sí, porque yo soy griego. (*Irritado.*) Sí, sí, nací en Grecia. Bueno, ¿la cuento o no la cuento? Había una vez una Cigarra y una Hormiga. En el bosque. Era el verano. La Hormiga iba de aquí para allá llevando sobre su espalda las hojitas verdes, que luego almacenaba en el hormiguero para provisión del invierno. Iba y venía, iba y venía. Mientras tanto, subida a la rama de un jazminero, la Cigarra cantaba las canciones de su repertorio. Aquella de “Estaba la paloma blanca...” o “Cuántos





cascabeles tiene mi caballo”, canciones viejas. Y la Hormiga la ve y le pregunta: “¿Vos no guardás provisiones para el invierno?” y la Cigarra le contesta: “¿¿¿Qué??? Yo soy una artista”, y la Hormiga se encogió de hombros y pensó: “Problema de la Cigarra y no mío”. Hasta que llegó el invierno, porque todo llega. Los árboles perdieron sus hojas, el cielo se puso color gris pálido, llovía todos los días o día por medio, y helaba. La Hormiga se la pasaba calentita en su hormiguero, comiendo sándwiches tostados de hojas verdes y verdugón de pasto, mientras que la Cigarra tiritaba de hambre y frío a la intemperie. De manera que la Cigarra fue y

le tocó el timbre a la Hormiga, y le pidió muy decorosamente: “Señora Hormiga, ¿tendría usted un poco de comida para darme?”. La Hormiga la miró de arriba a abajo con desprecio y sentenció: “No, no tengo. Toda la comida es mía y me la gané trabajando en el caluroso verano mientras vos te la pasabas de juerga cantando canciones”, y le dio con la puerta en las narices. Algunos dicen que la Cigarra se fue muy compungida y cayó muerta de tristeza y frío. Otros dicen que caminó y caminó y caminó hasta perder su panza y se vino una flaca saraca, y al verano siguiente, otra vez, cantó. La fábula enseña que hay que prever en el verano las necesidades del invierno...



Sí, claro. Pero yo me pregunto, ahora, ¿seguro que la Hormiga actuó bien respecto de la Cigarra? Por eso se instala ahora este debate en que...

VOZ. —Tres. ¡Esopo! Ya mismo te reviento.

ESOPO. —Voy, mami. *(Al público, apurado.)*

Bueno, bueno, después nos vemos, adiós.

Esopo sale.

2. El Talk Show

CONDUCTOR. —Hoy tendremos, señores y caballeros... *(A cámara.)* ¿A qué?

¿Cómo? Ah, sí. Damas y señoras... ¿No?

¿Tampoco? Bueno, qué sé yo. ¡No me empiecen a escorchar la paciencia! Sí, me recibí, sí. Tengo un diploma colgado que dice: "Recibido el señor Paquito Montes, conductor de talk shows. Muy bien 10 felicitado". Ahí tienen. Bueno, bueno. Dale con eso. *(Al público.)* Señor Público, hoy tendremos un debate especial especialísimo que nos habla sobre... sobre... *(A cámara.)*

¿Por qué nunca hacen más grandes las letras del cartelito, se puede saber? No. ¿Qué quieren? ¿Que me lo sepa todo de memoria? ... *(Al público.)* El abejorro y la música.

Estas dos variantes se prestan a... *(A cámara.)* ¿Qué? El abejorro. Sí, un bicho.



¿No era de bichos este programa? Ah, ¿no? ¿El abejorro no viene? ¿No iba a venir? ¿Y para qué lo invitaron si no iba a venir? Ah. El ahorro. El ahorro. ¿Invitaron a venir a una alcancía? No, no. A una alcancía no. ¡iiii! Ya me tienen cansado!!!! *(Al público, señalando a su derecha.)*; y por aquí llega nuestra amiga la Hormiga, licenciada especialista en el ahorro de abejorros...

Entra la Hormiga con una bata colorada y guantes de boxeo. Pega saltitos.

CONDUCTOR. —Y por aquí la genial genial genial estrella del super pop: ¡la Cigarra!

La Cigarra entra, bata amarilla, guantes de boxeo, guitarra colgada al pecho, anteojos oscuros, baila, tiene voz ronca, peinado tipo Elvis Presley.

El debate propiamente dicho

Durante todo el debate, la Cigarra y la Hormiga asumen la coreografía propia de un talk show: intentos de pelea, gestos airados, insultos, sorna, etc.

HORMIGA. —Quiero aclarar, señor Conductor, que yo, al negarle asilo y comida durante el frío invierno a la Cigarra, no obré movida por la avaricia sino...

CIGARRA. —...por la envidia.

HORMIGA. —¿Qué dice?



CIGARRA. — ¡Vamos, confíeselo!

HORMIGA. — ¿Yo?
¿Yo, envidiarla a usted?

CIGARRA. — Oy, oy, oy, qué cocorita la chiquita...

HORMIGA. — ¿Yo?
¿Yo? ¿Qué tendría yo que envidiarle a un bicho...?

CIGARRA. — *(Interrumpiéndola.)* El buen humor, la hermosura, mi elegancia, el amor de la opinión pública y de las Nueve Musas del Olimpo, a saber: Urania, Clío, Talía, Melpómene, Terpsícore, Euterpe...

HORMIGA. — ¿De qué habla? Señor conductor, por favor ponga freno a esta verborrabilia...

CONDUCTOR. — Verborragia.

CIGARRA. — Erato, Polimnia y Calíope...

HORMIGA. — ¿Y quién son ésas?

CIGARRA. — Las hijas de Apolo.

CONDUCTOR. — ¿Ha visto? Vedettes, que trabajan en el Teatro Apolo.

(A la Cigarra, susurrante.) Y dígame, ¿alguna de estas amigas tuyas es solterita todavía?

CIGARRA. — *(Indiferente.)* Sí, claro.

CONDUCTOR. — Pero ¿son solteras por que no se han casado o porque son muy feas?

CIGARRA. — Están enamoradas de mí.

CONDUCTOR. — ¡¿Las nueve?!

CIGARRA. — Psé.

CONDUCTOR. — ¡A la marosca!

HORMIGA. — ¡Fanfarrón! ¡Fanfarrón! Son todas mentiras, señor conductor, no le crea



una sola palabra... a ese, a ese...

CIGARRA. — ¡Mal bicho!

HORMIGA. — ¡Chicharrón!

CIGARRA. — ¡Mal bicho, mal bicho!

HORMIGA. — ¡Chicharrón, chicharrón, chicharrón!

La Cigarra y la Hormiga se levantan e intentan trezarse en lucha.

CONDUCTOR. — Señores, por favor, un poco de compostura. Por favor. *(Al público.)* Vamos a un corte comercial y enseguida volvemos. Apagón.

4. Más calmados

CONDUCTOR. — Ya más calmados podemos retomar el debate. Usted *(A la hormiga.)* decía que no había negado la solidaridad a la Cigarra en su momento de necesidad por tacañería sino...

HORMIGA. — Para que aprendiera la lección.

CONDUCTOR. — Exactamente. *(A la Cigarra.)* ¿Y aprendió la lección?

CIGARRA. — *(Distraída.)* ¿Qué lección?

CONDUCTOR. — *(A la Hormiga.)* ¿Qué lección?

HORMIGA. — ¿Cómo "qué lección"? La lección.

CONDUCTOR. — *(A la Cigarra.)* La lección.

CIGARRA. — La lección.



Largo silencio de tensión: debe dar la idea de que la Cigarra está reflexionando ensimismada. Luego...

CIGARRA. — Sí, ¿qué lección?

CONDUCTOR. — (Al público.) ¿Qué dice nuestro estimado púlpito...? (A cámara.)

Púl... ah, sí: ¿nuestro estimado público al respecto? ¿Qué lección debía aprender la Cigarra?

Opiniones del público. Posibles improvisaciones de los personajes defendiéndose respecto de presuntos ataques del público.

CIGARRA. — (Fastidiada y un poco descompuesta.) Mire, señor. Era el verano, el verde estaba en todas partes, las flores hacían volar su perfume como si su perfume fuera una chalina de las flores..., un ruiseñor vino y me propuso que hiciéramos un dueto, que cantáramos a dúo: "Yo quiero ser torero" y nos fuéramos de gira por las "Sendas plateadas por la luna"... - eso un café concert de las afueras- y yo no acepté, ¿por qué? ¿Por qué...?

CONDUCTOR. — ¿Por qué?

HORMIGA. — (Despectiva.) Já, a ver, ¿por qué?

CIGARRA. — ¿Por qué no acepté?

CONDUCTOR. — Eso. ¿Por qué no aceptó?

CIGARRA. — ¿Sabe que no me acuerdo? Pero el tipo, quiero decir, el ruiseñor éste tenía muy mala fama: había estafado ya a un coro de grillos cantores de villancicos...

CONDUCTOR. — ...no...

CIGARRA. — Sí, sí, un atorrante.

CONDUCTOR. — ¡No!

CIGARRA. — Le digo que sí. ¿Me lo quiere discutir?

CONDUCTOR. — No, no, adelante...

HORMIGA. — ¡Pero si seguro que es mentira, señor conductor! ¡Este chicharro es un difamador!

CIGARRA. — ¡Envidioso!

HORMIGA. — ¡Difamador!

CIGARRA. — ¡Corrupto!

Se levantan para tratar de pelearse.

CONDUCTOR. — Señores, por favor, un poco de calma...

Vuelven a sus asientos

CIGARRA. — La verdad es que yo estaba enamorado de la bella Bella y a ella dirigía mis canciones.

CONDUCTOR. — ¿Cómo se llamaba la bella?

CIGARRA. — Bella.

CONDUCTOR. — No lo entiendo.

CIGARRA. — ¡Usted es medio sordito, también! La bella se llamaba Bella. Be...

CONDUCTOR. — ¿Larga o corta?

Pausa.

CIGARRA. — ¿Qué sé yo? (Al público.) ¿Qué be?

HORMIGA. — Veo una gran mentira.

CIGARRA. — (Al público.) ¿Qué be?

El público contesta.



CIGARRA. — Bien. Be- e- ele- ele- a
 CONDUCTOR. — Dos eles juntas se dice
 elle.

CIGARRA. — ¿Elle?

CONDUCTOR. — Sí. Como si uno dijera
 “¿Ey y adónde vas?”

CIGARRA. — La Bella no iba a ninguna
 parte.

CONDUCTOR. — Siga, por favor.

CIGARRA. — Yo había escrito una canción
 para ella que se llamaba “Yo no soy una
 lauchita”.

CONDUCTOR. — ¿Queremos escucharla!

HORMIGA. — (Al Conductor.): ¿Por qué
 “queremos”? Yo no quiero oír esa
 porquería.

CIGARRA. — Porquería es tu tía.

HORMIGA. — ¿Qué dice?

CIGARRA. — Porquería es tu tía.

HORMIGA. — Ojo al hablar de mi tía.

CIGARRA. — (Canturrea.) Tu tía, tu tía...

*Se levantan para pegarse. Idem situaciones
 anteriores. La Hormiga pega una gran
 trompada a la Cigarra y la deja knock-out
 un ratito. El conductor alza el brazo de la
 Hormiga y cuenta como en el box.*

CONDUCTOR. — Uno... dos... y dos;
 cuatro, y cuatro...

La Cigarra se levanta, lloriqueando, grita.

CIGARRA. — ¡Y él me quiso robar a la
 Bella, tentándola con pastelitos de hehechos!

HORMIGA. — (Indignada.) ¿Pero qué
 dice?

CONDUCTOR. — (A la Hormiga.) ¿No

diga? ¿Y le salen buenos?

HORMIGA. — (Al Conductor,
secreteando.) Para chuparse los dedos.

CIGARRA. — ¡Se quiso quedar con mi
 novia! ¡Cocinándole empanadas de margarita!
 ¡Botones de rosa fritos! ¡Torrejas de planta de
 laurel! ¡Tortitas de cocoyo de lima!

CONDUCTOR. — ¡Estamos delante de un
 cocinero, señores y señores! ¡De un
 gourmet!

CIGARRA. — ¿Gourmet ese gordinfla?

HORMIGA. — (Provocando y a los
saltitos.) Dale, dale, vení que te doy...

CIGARRA. — ¡Y yo la alimentaba con
 canciones!

HORMIGA. — ¡Tortitas! ¡Tortitas!

CIGARRA. — ¡Canciones! ¡Canciones!

HORMIGA. — Tortitas de romero, tortitas
 de melón, tortitas de clavel...

CONDUCTOR. — (A la Hormiga.) Señor,
 por favor, cállese que me está dando un
 hambre bárbara...

CIGARRA. — Canciones: “Soy polvorita”;
 “La chiva tenía un enamorado”, “Estoy
 chingui-pichingui por tu amor”...
 ¡Canciones!

CONDUCTOR. — En resumen, señores, se
 nos va el tiempo... El director me está
 pidiendo que vayamos al cierre... ¿A quién
 eligió entonces la bella Bella? ¿El mundo
 espiritual de la Cigarra?

CIGARRA. — ¡Qué va! ¡Era una gorda
 motosa como de ochocientos quilos!
 ¡Solamente quería comida!

CONDUCTOR. — De manera que la Bella
 bella, un poquito excedida ya en carnes se
 quedó con nuestra amiga la Hormiga, ¿no es
 así?



HORMIGA. — (*Apesadumbrada.*) No, señor, no. Vino un día la muy mentirosa y me dijo que aceptaba ser mi novia. Después me dijo: “Che, Juanito” - yo me llamo Juanito- “¿por qué no te vas a comprar el diario a la esquina así vemos qué dan hoy en el cine y después vamos?”. Y yo fui, señor. Fui al quiosco. Y cuando volví, ¡¡¡¡ella había arrasado con todas mis provisiones para el invierno!!! ¡Se llevó todo, todo, todas las plantitas, las flores, las semillas! ¡Una Bella ladrona era!

CONDUCTOR. —Oh...

HORMIGA. —Y después vino este tarado a pedirme comida y abrigo... ¿Y qué le iba a dar yo? ¡Si todo se lo había llevado la gorda!

CONDUCTOR. — (*Se para, al público.*): Señores y señores... damas y... lo que sea... nos hemos enfrentado hoy a otro caso horrible de nuestro programa: “El caso de la novia gorda”. Ella ha roto con

su gula una entrañable amistad de dos seres que se enfrentaron y a los cuales hoy vemos rehacer su amistad, porque la amistad es uno de los grandes valores de la hum...

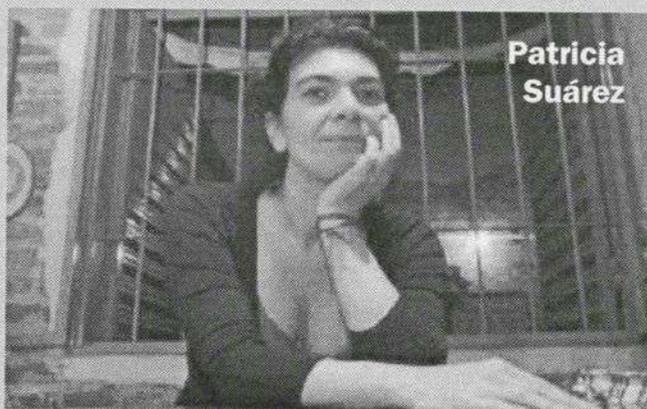
Se vuelve y ve a la Cigarra y la Hormiga trezadas en una pelea por el suelo.

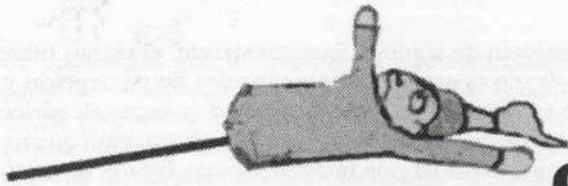
CONDUCTOR. —Sí, sí: ya se nos fue el tiempo. Será hasta nuestro próximo programa de... (*A cámara.*) ¿Cómo es que se llama esto? ¿Eh? Eh, trátenme un poco mejor que no soy una alfombra. Bueno, se me olvidó. ¿Cómo era? ¿Cóm...

Apagón

CONDUCTOR. — (*En la oscuridad.*) ¿Qué? ¿Se cortó la luz? ¡A la marosca!

Final





¿Teatro de títeres o teatro de objetos?

por **Rafael Curci**

He aquí algunas reflexiones para terminar de una vez por todas con esa insufrible e interminable dicotomía (o para complicarla más, no sé).

Lo que dicen unos y lo que niegan otros

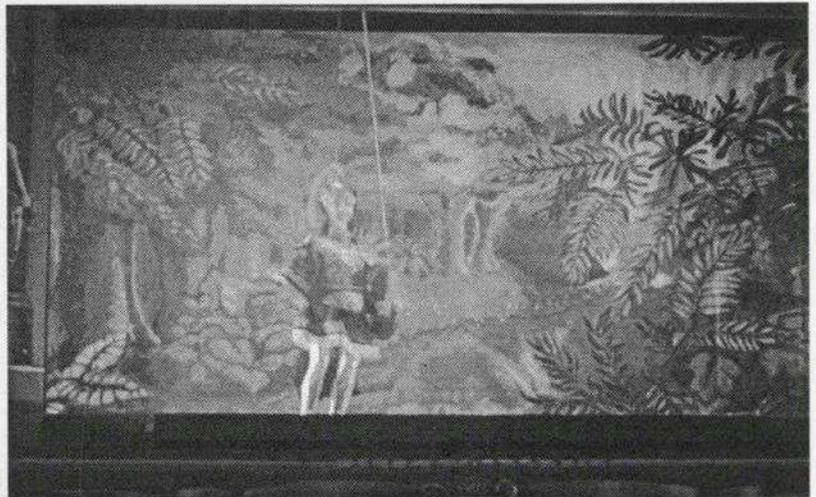
De más está decir que la controversia existe, flota en el ambiente desde hace años, se respira en el aire aquí y allá, es tema de discusión en foros, mesas redondas, festivales nacionales e internacionales, encuentros de profesionales, etc.

Esto se debe, en parte, a que en el teatro de títeres contemporáneo, el término " títere " es remplazado muy frecuentemente por el de "objeto", debido a que el último es más abarcador (ver si no es más adecuado decir: abarcativo o inclusivo) en cuanto a lo conceptual y porque, el primero, se usa para definir, casi exclusivamente, a los títeres antropomorfos (con apariencia humana) cuya expresividad radica en la proyección de sus rasgos icónicos y miméticos. Durante años, el teatro de títeres fue definido -un poco apresuradamente- como un arte icónico-mimético debido a su facultad de recrear escénicamente conductas y actitudes humanas, situaciones y conflictos afianzados en la mimesis, la simulación. Esto fue así durante algún tiempo; (hoy: se podría sacar) las tendencias actuales marcan otros rumbos, promoviendo lo (esto) que Román Paska llama "liberación del mimetismo". De acuerdo con Paska, el *teatro de objetos* es "un movimiento que expresa una firme voluntad por liberar al títere de su antiguo mimetismo".

Debe ser por esta razón que los sectores más conservadores del género señalan a viva voz que el denominado teatro de objetos no existe como tal, que lo que se ve en escena es una versión degradada del títere tradicional, que se exhibe al público sin magia ni encanto, con los mecanismos íntimos a la vista de todos, artificial hasta el tuétano y esencialmente apócrifo.

Claro, la indignación resulta mayor cuando las fracciones más "vanguardistas" pretenden remplazar al clásico títere pícaro y bonachón del retablo dominguero por una tetera y dos platos.

Están también los que ven esta dicotomía como algo



absurdo y sin sentido, pues afirman que ambas vertientes son, en realidad, dos variantes de una misma expresión. Así lo sostiene Frank Proschan quien lo define como *performing objects*, y en la misma (bolsa) categoría ubica (pone) a los títeres, las máscaras, los objetos, los juguetes, y a cualquier figura con rasgos iconográficos reconocibles. (Usando sus propias palabras) Proschan entiende que *performing objects* "son imágenes concretas de un hombre, animal o espíritu, creados, representados o manipulados en narrativas o espectáculos dramáticos". Incluso, se arriesga a afirmar que "en estas representaciones, no se pretende ser realista y por esa razón no se busca ningún tipo de semejanza entre el ser vivo-animado que se quiere representar y la imagen escénica representada".

Otros colegas -un tanto fastidiados por tantas idas y vueltas-, buscan un punto en común entre los distintos bandos alegando que, tanto un títere de guante como una pelota - por dar un ejemplo-, son "objetos", y que el titiritero puede optar por uno o por otro (o por ambos a la vez) para perpetrar un espectáculo.

Estamos de acuerdo; se puede decir que un títere y una pelota son objetos, pero debemos señalar que tanto uno como el otro fueron fabricados con propósitos distintos, para colmar, facilitar -o al menos satisfacer- distintos aspectos de la vida cotidiana del hombre.

Ahora bien, si nos tomamos el trabajo de examinar ambos objetos en detalle -más precisamente, desde un punto de vista semiológico- veremos que poseen signos y cualidades muy diferentes. Basta con colocar la pelota en un tablado para ver qué pasa: una vez en escena la iluminamos con la potente luz de un reflector y nos alejamos unos pasos para observarla en detalle. Puede ocurrir que, desde su vacuidad intrínseca, nos sugiera ahora ciertas variaciones en su tamaño, en la forma, en el color, en la aparente plasticidad de su estructura esférica. Y esto se debe a que los objetos, una vez que abandonan su sistema referencial (sistema que los integraba a una cultura dada y les atribuía una función precisa), pasan a conformar un nuevo sistema como es el de la escena, donde adquieren otros sentidos. Es más, el hecho mismo de su utilización en el marco de un espectáculo, le confiere al objeto "pelota" un grado de significación muy superior del que ostentaba en el plano real. De cualquier manera, cuando el espectador contemple este objeto desde su butaca, es casi seguro que el mismo le remita la idea de "pelota", es decir, por más luz que le echemos encima, y pese a sus aparentes variaciones, el objeto se remite siempre a sí mismo.

Muy distinto es lo que ocurre con el primo lejano del objeto, el títere, que captura nuestra atención ni bien lo vemos irrumpir en escena a toda carrera y, de puro distraído nomás, pisa la pelota y se resbala, cae estrepitosamente levantando una nube de polvo, grita de dolor, se pone de pie, se palmea la ropa para quitarse el polvo, tose, se retuerce sobre su propio eje para acomodarse el espinazo (y lo hace sonar de manera estridente), se pasa la mano para secarse el sudor de la frente, toma aliento y reinicia su marcha lo más pancho, como si nada. En unos pocos segundos el títere nos acribilló con una ráfaga de signos: lo vimos correr, tropezar con la pelota y resbalar (signos icónicos-miméticos) gritar de dolor, toser (signos verbales-lingüísticos) secarse el sudor de la frente (signo metaforizado, ya que el sudor no existe como tal sino como ilusión) girar sobre su eje para acomodarse la espina dorsal, además de correr y sacudirse el polvo (signos kinésicos - aquellos que involucran lo corporal y gestual del títere). De esta manera, constituido como personaje, y ya en el plano de la representación, el títere proyecta una variada gama de signos que le confieren un carácter polisémico y metaforizante (allí donde hay metáfora hay necesariamente dos signos

o un conjunto de signos). Eventualmente, el signo- títere metaforizado opera en distintos niveles de percepción y, cuando eso ocurre, se torna simbólico, a veces alegórico (en virtud de que toda alegoría es una abstracción que toma forma a partir de una imagen, de una figura, de un títere).

Hoy por hoy, sabemos que el símbolo es un signo metaforizado y esa cualidad es innata en los títeres, una parte indisoluble y claramente perceptible de su identidad escénica. Mientras el títere se constituye como un reflejo lejano del hombre, el objeto se consolida como un reflejo imparable de sí mismo.

Hasta aquí hemos trazado un perfil bastante concreto del títere, tomando en cuenta su carácter de objeto construido exclusivamente para la escena, más específicamente para la acción dramática-, con el propósito de establecer una comunicación con el público.

¿Y los objetos?

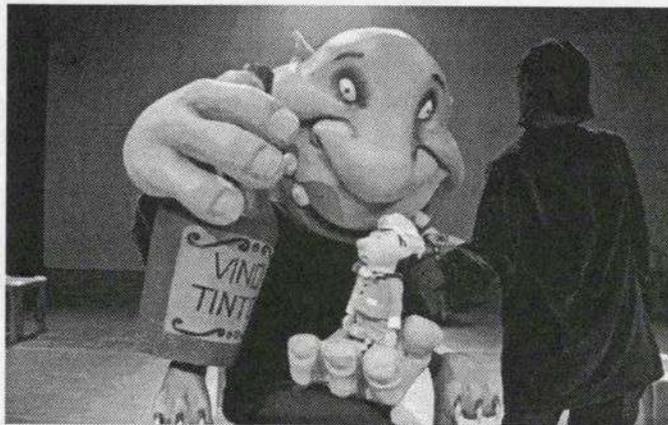
Génesis del objeto en escena

Aquellos que pretendemos incursionar en el mundo de los objetos desde un punto de vista dramático, teatral, casi siempre nos las vemos en figuritas ante la inmutable y estoica artificialidad que trasuntan.

Por lo general, cuando el titiritero se confronta con un objeto puro (que no presenta alteraciones en su forma ni esta preparado para la escena), lo que tiende a hacer es a "moverlo" como a un títere, es decir, toma una copa de cristal o una afeitadora eléctrica y los hace "caminar", incluso ensaya algún sonido con la garganta o prueba algún falsete con la voz. Aquí es donde comprobamos que el teatro de títeres mantiene intacto, y siempre vigente, su antiguo poder mimético, sólo que éste no basta para accionar un objeto.

Una de las diferencias fundamentales entre uno y otro radica en que los objetos no se animan desde una técnica como los títeres, sino desde una poética. La técnica parte del paradigma del comportamiento del personaje-títere que siempre es artificial, en las condiciones que dicta la escena y las convenciones propias del género. La poética, en cambio, nos brinda la particular visión de cada creador, como lo demostraron en su momento Javier Villafañe, Álvaro Apocalypse o Bruce Schwartz -por nombrar sólo a tres- quienes les conferían a sus títeres la posibilidad de saltar del plano de la representación al territorio de la metáfora.

La técnica puede ser enseñada y transmitida, incluso se adquiere con la práctica, en cambio la poética surge de la visión particular de cada artista, como resultante del siempre único e intransferible proceso creador. Por esa razón, tanto la naturaleza de sus criaturas como el mun-



do y las leyes que los gobiernan irán tomando forma a partir de la concepción del manipulador (¿demiurgo?) quien aplicará su impronta estética en cada uno de los objetos que decida engendrar. Y, para conseguirlo, no dispone de ningún método sino que se ve obligado a inventar uno para cada ocasión, partiendo de una génesis distinta para cada caso según el objeto. Un titiritero se vale de la técnica para animar un títere de guante o una marioneta, pero no puede accionar una copa, un teléfono, o una cafetera con los mismos principios (si realmente quiere evitar caer en el viejo y remanido mimetismo).

Por lo demás, la técnica es efectiva cuando opera a través de las estructuras dramáticas convencionales; desde el punto de vista del titiritero, la técnica le plantea la acción a través de sus componentes estructurales. En cambio la poética tendrá que contemplar niveles de influjo más complejos y variables, más heterogéneos, ya que los objetos se *mueven* en microestructuras, en planos fragmentados, por eso resulta inútil cualquier esfuerzo de hacerlos interactuar dentro de una dramaturgia clásica, lineal o convencional.

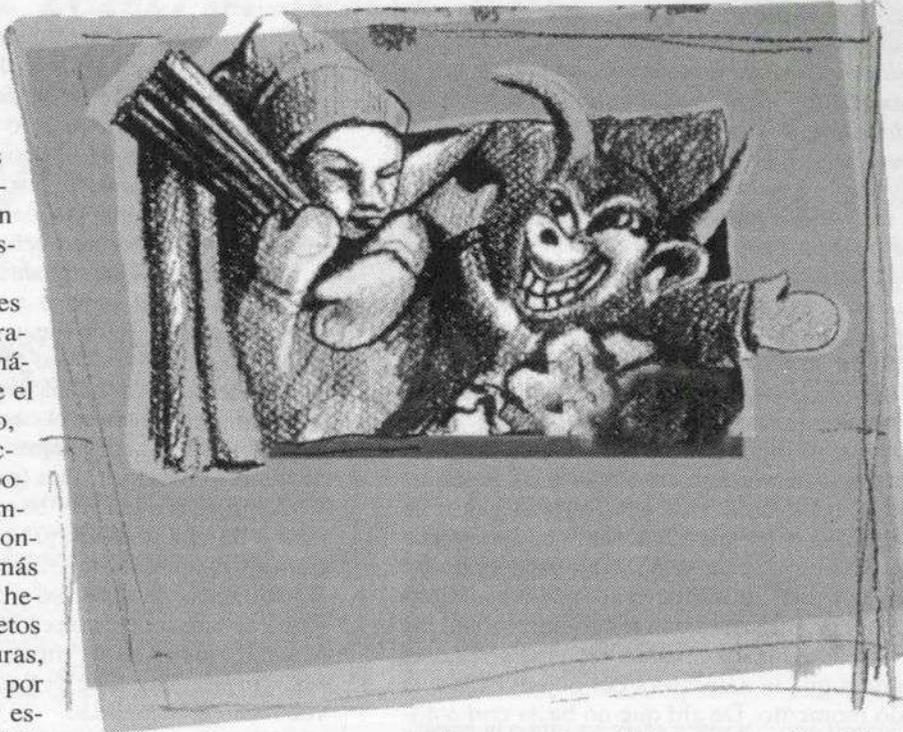
Ocurre, a veces, que un objeto en escena logra simbolizar aquello que ni las palabras ni las acciones podrían transmitir con tanta contundencia y cierta dosis de lirismo. Como ejemplo, transcribo a continuación las observaciones que el dramaturgo Mauricio Kartun hizo de una obra del lituano Eimuntas Nekrosius:

"Promediaba el cuarto acto de 'Las Tres Hermanas' de Chejov. Túsembach sale hacia el duelo en el que va a morir. 'En una hora estaré de vuelta' dice. 'No he tomado el café todavía. ¿Me lo prepararías?' Irina su novia queda sola en la escena. Toma un plato del almuerzo y con un impulso melancólico lo hace girar como un trompo sobre su canto. Llora. La luz ciñe sobre su cara y sobre ese plato que gira interminablemente. El gira se va haciendo vacilante. Tambalea. La cara de Irina desaparece. El plato tabletea sobre la mesa. Redobla morosamente como un tambor siniestro y queda de pronto inmóvil, con una quietud de muerte que hace innecesaria cualquier información convencional. Todos nos desgarramos con esa muerte (...) El único aplauso a telón abierto en esa maravillosa puesta de Eimuntas Nekrosius acaba de llevarse un objeto".

Lo fascinante en las puestas de Nekrosius es esa facilidad que manifiesta para revelar el lado oculto de los objetos, esa rara solvencia que les confiere en escena para

alzarse por un instante con el rol protagónico. Mediante este y otros mecanismos, logra captar la atención de la audiencia a través de un artificio que casi siempre oculta más de lo que muestra.

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando intentamos narrar una historia íntegramente con objetos?



Ahí la cosa se pone más difícil.

Desde hace tiempo, vengo perfeccionando un espectáculo que intentaría contar la vida de un hombre -un ciudadano común- a través de los objetos que lo acompañaron en las distintas etapas de su vida. La puesta en escena es simple, y el esce-

nario se ve despojado a excepción del marco de una puerta por donde aparecen y desaparecen los objetos durante el transcurso de la obra. Voy a transcribir a continuación la escena que ensamblé para revelar un pasaje de la infancia del protagonista:

"La puerta se abre y la luz se enciende iluminando una pequeña pelota de hule descolorida, inmóvil y a los pies del portal. El demiurgo avanza hacia ella desde atrás (está íntegramente cubierto de negro a excepción de las manos y el rostro), se inclina sobre el balón, lo toma con una mano y lo alza en el aire. Lo observa detenidamente unos segundos y luego lo hace botar una y otra vez contra el suelo, usando la palma de la mano con la misma pericia que un jugador de baloncesto. A medida que pasan los segundos, los golpes del balón contra el suelo se vuelven más intensos y marcados, al tiempo que se escucha -desde una banda sonora- las voces de unos niños jugando con una pelota. A las alborotadas voces infantiles se suma el canto de los pájaros, los golpes aplicados una y otra vez contra el balón en la calle, un perro ladrando a lo lejos, y la bocina de un auto. El demiurgo sigue picando la pelota en el suelo, poniendo en cada rebote más fuerza y tensión, y es en ese momento que se escucha el golpe de un puntapié y la pelota que sale disparada por el aire, el grito de alarma de algunos niños y el estruendo del balón impactando contra un vidrio, haciendo añicos los cristales de una ventana. So-

breviene el silencio, el demiurgo detiene la pelota justo en el momento del impacto, sujetándola desde arriba y aplicando toda la fuerza que pueda sobre ella, como si quisiera hacerla estallar con la sola presión de sus dedos. Se escucha ahora el chirrido de un portón de hierro pesado que se abre y luego se cierra de golpe, los pasos de un hombre que avanza decidido sobre la calzada y se detiene en seco. El demiurgo voltea la palma de la mano hacia arriba exponiendo el balón a la vista de todos, saca de su bolsillo una navaja grande y dentada y apoya el filo sobre la superficie. Lentamente y haciendo presión, comienza a desgajar la superficie de la pelota como si pelara una manzana, reduciéndola a un guñapo amorfo, irreconocible. Lo sostiene unos segundos en el aire, juguetea con los jirones unos segundos y luego los deja caer en el suelo. Terminada la faena, repasa el filo de la navaja sobre la manga para limpiarla y luego la guarda en el bolsillo. Acto seguido, el hombre desaparece en la oscuridad del umbral. En escena yace inerte la pelota totalmente mutilada, mientras que a lo lejos se escucha el llanto desconsolado de un niño que, de a poco, se va apagando, junto con la luz".

En esta escena, el objeto se presenta en estado puro y, poco a poco, se va resignificado a través de su manipulación y de la intervención de una variada gama de signos extra-escénicos (banda de sonido) que comienzan a operar sobre él, al tiempo que van definiendo un entorno, un lugar y una situación. El acto de botar la pelota en escena se complementa con los sonidos grabados en la cinta, exigiendo que los mismos sean cada vez más intensos, debido a que la naturaleza del objeto es la que impera en todo momento. De ahí que no basta con colocar el balón en escena y echarle una luz encima, sino que nos exige que lo transformemos apelando a fuerzas externas capaces de instalarlo en un nivel distinto del que procede.

Según Máximo Schuster, animar un objeto es dejarse reflejar en él. Títere y objeto animado no es sino energía reflejada de quien los acciona, el manipulador.

En esta pequeña escena, el objeto es modificado, es decir, se transforma a partir de su propia destrucción. Correrá por cuenta de los espectadores las asociaciones libres que establezcan entre el hombre que bota la pelota contra el suelo y el que llega después con la navaja y la destruye, a sabiendas que ambos rostros son dos caras del mismo demiurgo.

Títeres, demiurgos y el objeto que objeta

No conozco ninguna disciplina artística que, a través de los siglos, no se haya estremecido ante los renovadores e insistentes vientos de cambio. Esto pasó en el terreno de las artes plásticas, en la música, en la danza, en el teatro, y no veo por qué, no pueda pasar hoy con los títeres.

Los que practicamos esta profesión sabemos que hay un modo tradicional de animar títeres y de combinar sus técnicas de representación, y que, partiendo de ese modo y de nuevas combinaciones, se desprenden otras variantes que están en constante proceso de búsqueda y de cambio (sin olvidar el valiosísimo y renovado aporte que hacen al género otras disciplinas artísticas y la tecnología actual).

Lógicamente, el títere estaba en escena desde mucho antes, en épocas en las que el objeto cumplía con su función de mera utilería, de aditamento escénico, de ser siempre útil y servicial pero nunca protagonista. Con el correr de los años, el objeto fue ganando otros espacios en la escena, y reemplazó su aspecto servil por una función que le es propia por naturaleza, la de *objeta*.

Me parece oportuno señalar que, por una razón de tiempo y espacio, han quedado afuera de este estudio una variada gama de objetos un tanto vagos e imprecisos (aunque no por eso de menor importancia o secundarios) como lo son el ya clásico pituto, los chirimbolos, el cuchufli y su variante más popular, el cuchuflete, también la pacotilla, el chiche y el cusifai, apostando (suponiendo) que los mismos serán objeto -perdón por la redundancia- de futuras investigaciones (para no repetir: estudios).

Como vimos más arriba, el títere necesita de una técnica y de una dramaturgia para la escena; el objeto, en cambio, reclama una poética propia; la dramaturgia será consecuencia de sus actos y de los distintos planos que le toque actuar, todo esto según lo disponga su creador. Este señor, que muta de titiritero-manipulador-actor- a demiurgo, es el causante de buena parte de los cambios que vemos en la actualidad.

Además -tenemos que admitirlo-, es el promotor de la fastidiosa división entre teatro de títeres y teatro de objetos, pasando por alto que -tanto uno como el otro-, se fundan bajo el mismo principio que es el de animar materia muerta. Animar, dar ánimo, dotar de existencia, de espíritu, inyectándole un hálito de vida a las cosas, un soplo vivificador a los objetos y a los títeres, características estas del fascinante y nunca bien catalogado...

¿Teatro de Animación?

Rafael Curci es titiritero, autor y director de teatro de títeres. Entre sus obras se destacan, *El Ángel Terminal*, *Ilusiones & Mareas* y *El Caballero Vacilante, la espada y el dragón*, entre otras. Varios de sus ensayos teóricos en el campo de los títeres fueron compilados en el libro *De los objetos y otras manipulaciones titiriteras* editado por Tridente Libros- Buenos Aires, 2002. De esta última obra proviene el fragmento que aquí publicamos.

Bibliografía

- Amaral, Ana María, *Teatro de Animación*, Revista Máscara (México), números 31 y 32, enero de 2000.
- Baudrillard, Jean, *El Sistema de los Objetos*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1988.
- Curci, Rafael, *De los Objetos y otras Manipulaciones Titiriteras*, Tridente Libros, Buenos Aires, 2002.
- Kowzan, Tadeusz, *El Signo y el Teatro*, Arco/Libros, Madrid, 1997.
- Pavis, Patrice, *Diccionario de Teatro*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1980.
- Proschan, Frank, *The Semiotic Study of Puppets, Mask and Performing Objects*, Association for Semiotic Studies, vol. 47, 1983 (número especial).

Entrevista a Héctor Presa Director de La Galera Encantada

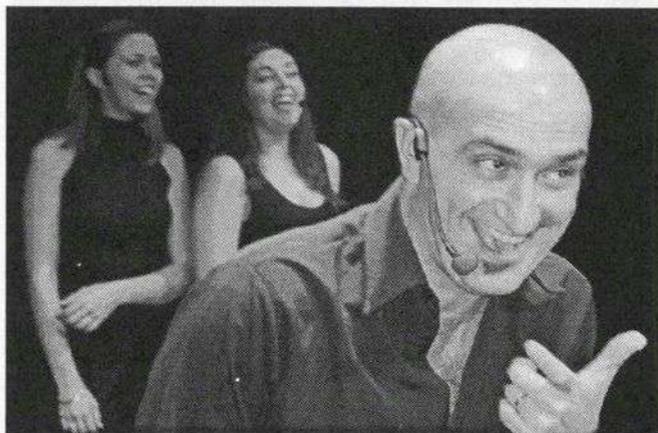
“Desde el teatro, podemos ofrecerle a los chicos una opción diferente”



por Ariel Saidón

Héctor Presa es uno de los referentes del teatro para niños en Argentina. A cargo de un elenco estable de más de 20 actores, se destaca por su continua producción en la escena infantil. Como autor, actor y director de La Galera Encantada, grupo estable especializado en teatro para chicos y jóvenes, estrena todos los años varios espectáculos en su sala del barrio de Palermo.

Con un equipo de trabajo de más de 40 personas entre los actores, asistentes y personal técnico, La Galera Encantada es uno de los pocos grupos profesionales especializados en el teatro para niños y jóvenes y, sin lugar a dudas, uno de los de mayor actividad. Desde su formación en 1978, estrenó más de 80 obras, en su gran mayoría con una gran aceptación de público y crítica. Por sus escenarios pasaron más de 150 actores, muchos de los cuales



posteriormente adquirieron su propio vuelo (Andrea Tenuta, Enrique Federman, Gaby Lerner, César Pierry, entre otros).

Junto con la reposición de otros “espectáculos de archivo”, todos los años estrena al menos cuatro nuevas obras. Y, entre visitas a escuelas, giras por el interior y el exterior y funciones en su sala de Palermo Viejo realiza cerca de 1000 funciones por año.

Héctor Presa es el director general del grupo, pero además el autor de todas las obras y protagonista en la mayoría de ellas. Con música de Ángel Mahler y Litto Nebbia,

entre otros reconocidos artistas, y coreografías de Mecha Fernández, sus espectáculos están basados en el juego teatral, con elementos del clown y la comedia musical.

Además de ser autor, sos el que dirige las obras y a veces también actuás. ¿Cómo vivís eso de estar en los tres lugares al mismo tiempo?

Yo no lo siento como áreas distintas sino como una cosa planteada en forma integral. Y estoy tan acostumbrado que cuando me falta uno me pierdo, siento que me falta algo. Porque en definitiva, a pesar de haber tenido muchos logros y premios como director, el actor está ahí adelante. Si bien los tiempos y los espacios de laburo son distintos, hay un funcionamiento muy armónico entre las áreas que me hace no diferenciarlas.

Desde el punto de vista autoral, ¿qué temas te interesan?

Hace un tiempo que estoy trabajando en relación a los afectos, a los tratos, a la comunicación entre la gente, a la pérdida de los valores. Creo que somos nosotros, los artistas, los que desde el teatro podemos ofrecer una opción distinta; que rescate la posibilidad de asombro de los chicos en una sociedad en la que aparentemente se les entrega todo servido en bandeja.

Eso con respecto a tus propias historias. Pero también hiciste adaptaciones de cuentos clásicos.

La adaptación que más disfruté fue la de el Mago de Oz; para mí ese cuento encierra el concepto del teatro para chicos. Y El Payaso de Oz fue una historia contada por tres clowns. Lo que más me gustó fue la posibilidad de quebrar el cuento, encontrar formas más novedosas de contarlo. Siempre que he adaptado algo lo he hecho por ese lado, nunca he contado un cuento como está. Es más, con cuentos que no conocía del todo, los escribía y después chequeaba para ver si había algo. Pero siempre trato de rescatar los mismos valores: la familia, los vínculos, el amor... Y los textos clásicos, además de ser atractivos, son ideales para eso.

¿Cuáles son las ventajas de ser un grupo estable, especializado en teatro infantil?

En primer lugar, que vivimos de lo que hacemos. Trabajamos con colegios e instituciones a las cuales tenemos

que proveer permanentemente de materiales y eso genera una continuidad de laburo.

Pero además, el hecho de ser un Grupo Estable nos permite tener una proyección enorme. Me permite a mí pensar en escribir personajes o pensar situaciones para un determinado actor o grupo de actores. Yo sé lo que voy a estrenar el año que viene y te podría decir que también sé lo que voy a estrenar el otro año. De alguna manera, el propio proceso creativo genera un nuevo proceso creativo y así sucesivamente.

¿El hecho de trabajar siempre con la misma gente, no te limita en algún aspecto desde lo creativo?

No. De todos modos, la contra que podría haber en ese sentido está notablemente compensada con el hecho de no tener que inculcar permanentemente tu ideología de trabajo. Es como jugar siempre con el mismo equipo. Preguntale a los hinchas de Boca si no quieren mantener el mismo equipo que salió Campeón del Mundo, te venden tres jugadores y tenés que empezar de nuevo. Eso no indica que el proceso siguiente por ahí no sea mejor, pero yo soy un ferviente defensor de los grupos; mi ideología pasa por el trabajo cooperativo.

¿Cuál es el lugar del teatro para chicos, la sala o la escuela?

El lugar ideal para el teatro para chicos es la sala; porque el hecho artístico se produce en un espacio cerrado y aclimatado a eso. Pero la realidad es que el aspecto económico y el tema de la seguridad hicieron que sea complicado para un docente tener que salir a la calle con treinta chicos. Por eso, los grupos tuvieron que ir a las escuelas. Y cuando nosotros vamos, los espectáculos van idénticos: mis escenografías son todas chiquitas, muy lindas estéticamente y con mucho juego, pero se pueden llevar a cualquier lado. Entonces no hay dos mensajes, hay uno solo. Llevamos micrófonos inalámbricos, luces y si el colegio tiene de repente un salón de actos cerrado, el espectáculo que vas a ver es casi idéntico.

Sin embargo, es distinto al teatro de fin de semana porque no está el adulto. Por ejemplo, si hacés una función para un fin de semana con 100 personas, 40 son adultos; hay un clima y una respuesta. En cambio, en una función para una escuela el 90 % son chicos, y el clima varió totalmente.

Haciendo un poco de memoria, ¿qué es lo que te atrajo del teatro para chicos?

Yo hice mis primeros años de carrera como actor en el San Martín, en una versión para chicos de Cyrano de Bergerac. Por supuesto que era uno más del elenco numerosísimo que había. Con el tiempo, lo que me atrajo fue el género de la comedia musical y el género del humor. Y el juego dramático como consigna fundamental para trabajar. Cuando yo hago un



casting, busco actores que tengan una posibilidad interna de juego y que no tengan que armar la maquieta de un chico jugando.

¿La comedia musical y cierto teatro para adultos también tienen juego, entonces qué es lo que caracteriza al teatro infantil?, ¿el tema?

No tanto el tema como la forma en que está encarado. Hay un permiso de juego y un código distintos. Es muy probable que un chico viendo Hamlet le avise a su papá que lo van a matar, le grite o lo alerte.

Pero yo no diferencio al teatro para chicos del teatro para adultos desde el punto de vista del rigor. Es una tarea que requiere de una enorme responsabilidad, como requiere de una enorme responsabilidad hacer teatro para adultos. Aunque en el teatro para chicos hay contenidos que se cuidan de una manera distinta; porque el espectador es una persona que está en formación.

¿Se podría decir, entonces, que el teatro para chicos tiene además una función educativa?

Como en el teatro para adultos, la primer función del teatro para chicos es entretener, conmover. La diferencia es que estás ofreciendo un producto en un período de aprendizaje y ahí es donde se suma algo. Pero no es que el teatro tenga que educar. El teatro didáctico no es teatro, es otra cosa. Porque ahí no está presente el juego. El año pasado ví muchos espectáculos en inglés y todos adolecen de un problema: son didácticos. Hablan bárbaro, cantan como los dioses, el mensaje es clarísimo... ¿y el juego?

¿Cómo ves la situación del teatro infantil?

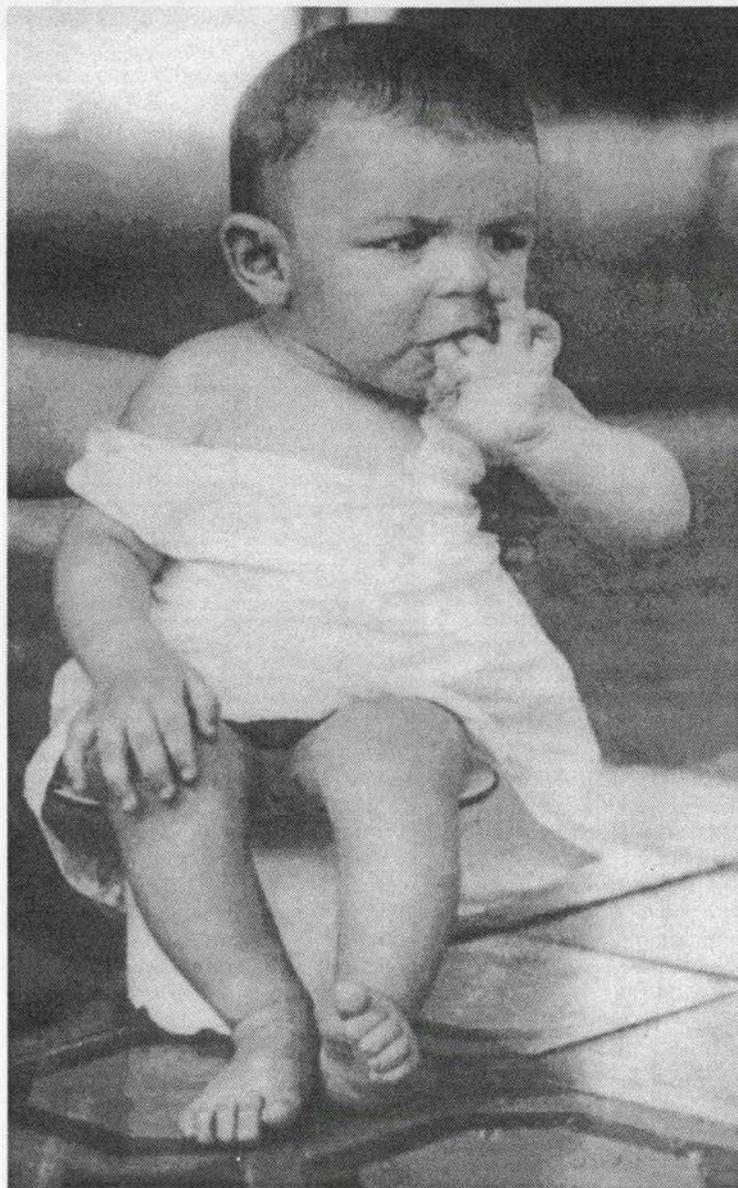
Yo creo que el teatro infantil en la Argentina es un fenómeno muy extraño, porque hay una superpoblación de espectáculos que a veces es alarmante. Evidentemente, la cantidad no determina la calidad pero creo que esto de alguna manera hace a un movimiento interesante, a que se produzcan algunas cosas piolas.

En este momento hay cinco, seis o siete grupos o personas que son referentes del teatro para chicos en Argentina, y que vienen siendo referentes desde hace años. Pero hay que estar atentos, porque entre las producciones sueltas pueden aparecer cosas interesantes.

¿Y las producciones comerciales?

Lo novedoso de estos últimos años es la aparición de grandes producciones que son muy interesantes a nivel técnico pero que presentan agujeros desde lo creativo, sobre todo en el libro. Esa, creo yo que es la carencia del teatro para niños en Argentina, tanto del comercial como del independiente. No hay autores, no hay publicaciones, no se ha desarrollado una dramaturgia infantil; abundan las adaptaciones y la mayoría de los autores trabajan para sus propios grupos.

Ariel Saidón es periodista. Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Buenos Aires. Fue uno de los fundadores de la *Revista Planetario*, la guía de los chicos en la que se desempeña como responsable de redacción y producción periodística desde 1999. El presente reportaje salió publicado en la *Revista Planetario* N° 17.



(...) Ernesto Guevara fue uno de esos niños lectores que ya no existen. Comienza por la poesía y en la adolescencia ya había despachado completa la biblioteca juvenil clásica, desde Julio Verne y Jack London hasta Horacio Quiroga y Emilio Salgari. Todo en él es una alternancia entre el movimiento y la restricción física. La enfermedad (Ernesto era un niño asmático) desajusta el cuerpo con la energía propia de la edad, de modo que el descanso se aprovecha en la lectura, o bien en el ajedrez. Las novelas prestan un género a la urgencia de acción y establecen la noción de una geografía por descubrir como ámbito de una revelación, casi como su requisito.

A las novelas de aventuras se agregan los poetas malditos, leídos en el francés que le enseñó su madre, en particular Charles Baudelaire, cuyos poemas sobre el viaje como experiencia metafísica dejan una impronta en su sensibilidad (...).

Fragmento del libro *Che, sueño rebelde*. Editores Fernando Diego García y Oscar Sola. Relato Matilde Sánchez. Arte y diseño Frank Sozzani. Buenos Aires, Planeta, 1997.

Las lecturas del Che: Entre Salgari y Baudelaire

Bibliográficas

Escenas para chicos

Las cinco obras incluidas en Escenas para chicos, de Ediciones Artes del Sur, contribuyen centralmente a ahondar esta tendencia.

El teatro para chicos en la Argentina tiene una trayectoria riquísima que se ha ido consolidando a lo largo de los años. En la historia de nuestra cultura infantil, los artistas, sus obras y sus muñecos (en el caso de los títeres) han sido un ejemplo único de creatividad y resistencia en el arte. Sus obras han tenido siempre la capacidad de involucrar tanto a los más pequeños como a los adultos; a los transeúntes desprevenidos de los espacios abiertos como a los asistentes a las salas teatrales. El teatro para niños es hoy una poética con profunda conciencia crítica de la especificidad de su quehacer, sus mismos creadores reconocen cada vez más la necesidad de vincular práctica y teoría, oficio y reflexión.

La antología Escenas para niños reúne cinco piezas de calidad –El tesoro del Capitán Piratín, Igor, El detective y la niña sonámbula, Aventuras del planeta tierra y Biribirloque, el mago, en el gran ordenador– de creativos y originales dramaturgos de la talla de Alejandro Cifra, Patricia Suárez, Ana Alvarado, María Rosa Pfeiffer y Ariel Barchilón en colaboración con Marina Gergich, respectivamente.

En la postdictadura argentina se ha producido un fenómeno de “especialización” de las dramaturgias a partir del reconocimiento de que las diferentes poéticas reclaman resoluciones particulares. No es lo mismo escribir para actores, para bailarines, para títeres o para acróbatas. Entre los casos más manifiestos de estas “dramaturgias especializadas” se encuentran las destinadas a los niños y los autores de Escenas para chicos demuestran saber cultivarlas.

La producción dramática presentada en el libro cruza muchas poéticas, lo que lo hace un instrumento muy rico, tanto para su lectura como para considerarlos sólidos materiales para las puestas en escena.

Las cinco piezas nos muestra cabal del personalísimo estilo de cada uno de los autores, de la micropoética con la que cada dramaturgo da forma escénica a su peculiar subjetividad. Ci-

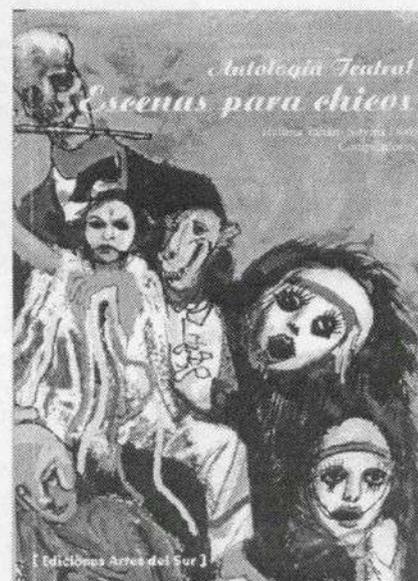
fra, Suárez, Alvarado, Pfeiffer, Barchilón y Gergich construyen un lenguaje propio a partir de su talento para contar historias y generar mundos ficcionales.

El tesoro del Capitán Piratín, de Alejandro Cifra, ubica al lector en un faro aislado y nos presenta el mundo de un farero ingenuo y bonachón y de un ladrón en “llegó a esta isla en busca del fabuloso tesoro, del no menos fabuloso Capitán Piratín y del cual, sin embargo, no encontró ... ni un poquitín”, como dice hacia el final la obra. Igor, de Patricia Suárez es una joya que se centra en la construcción de un personaje entrañable, Igor, el ayudante de Victor Frankenstein, el científico inventor del famoso monstruo. Es una obra en la que un marginado reclama su libertad y la de los demás en consonancia con los sucesos de la Revolución Francesa. El personaje es una especie de bufón encantador que muestra una vez más el talento de Suárez para diseñar seres ficcionales tan encantadores para chicos y grandes en tan pocas líneas.

Ana Alvarado por su parte es la autora de El detective y la niña sonámbula, una obra para pre-adolescentes que marca con mucha crudeza y un alto nivel simbólico, las difíciles relaciones entre padres e hijos a partir de un intertexto con el cuento de Hasn Christian Andersen “Las zapatillas rojas”. ¿Qué pasa de noche con los adolescentes? ¿Qué pasa cuando los padres no dejan que los jóvenes salgan al mundo de la diversión?

Aventuras del planeta tierra, de María Rosa Pfeiffer, es un texto con muchas matrices de representación: más visual que verbal, que habla del origen del mundo y de la “danza” de los planetas en el universo y del lugar del hombre en la tierra.

Finalmente, el texto de Barchilón y Gergich –Biribirloque, el mago, en el gran ordenador– recrea el mundo de los circos y las tensiones entre el artista artesano y las grandes máquinas de diversión electrónicas, pero en clave de comedia musical. En la obra conviven un mago decadente, una niña esperanzada, un compumago, muchos microchips y en especial una pareja de enamorados formada por un microchip argentino y una microchipa japonesa. Una metáfora de la necesidad de vivir la vida con el corazón.



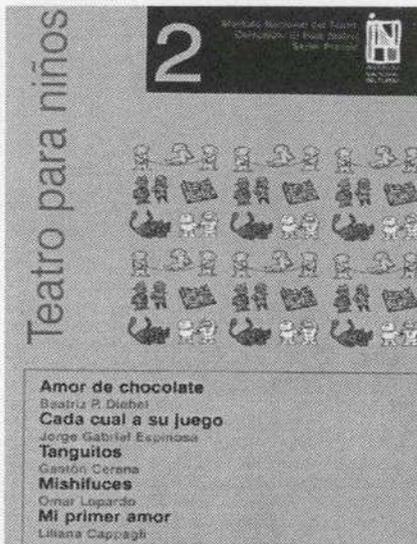
Ciertas constantes de las cinco obras definen una nueva situación del teatro para niños: un aggiornamiento en el tratamiento de los temas, una vuelta de tuerca que da originalidad a la recreación de materiales tradicionales; síntesis; intensidad, precisión verbal y, por sobre todas las cosas, polisemia. Alejadas definitivamente de los niños didactismos que prevalecieron durante mucho tiempo en las obras destinadas a los pequeños y a los adolescentes.

Las especialistas en teatro (de importante trayectoria en nuestro medio) Halima Tahan y Silvina Díaz, que supieron valorar y elegir textos significativos y ricos para los actuales lectores. A Halima Tahan, directora de Ediciones Artes del Sur, por darle al teatro para niños este lugar tan cuidado en el mundo editorial y por proyectar muchas otras ediciones de teatro para niños (fíjense que dice: Tomo I).

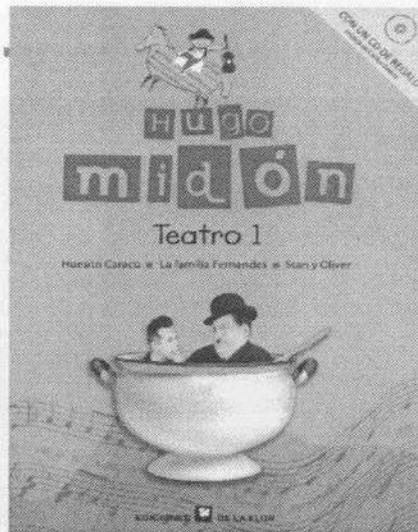
La edición de textos dramáticos para chicos es escasa, porque es escaso el interés de la escuela por incluir piezas dramáticas en el aula, hecho paradójico e inexplicable, dada la riqueza y el carácter colectivo inscripto en el género dramático: con sus diferentes personajes, presentadores y didascalías. Es, además, muy urgente la necesidad que tienen los elencos por encontrar obras de teatro creativas para llevar a escena.

Teatro para niños/1
Teatro para niños/2

Instituto Nacional del Teatro. Colección El país teatral. Serie Premio



El Instituto Nacional del Teatro, atento a esta escasez, organizó en 2000 el Tercer Concurso Nacional de Dramaturgia en la especialidad "Teatro para Niños", cuyas obras ganadoras se publicaron en dos tomos. El jurado estuvo a cargo de los teatrístas Adela Basch y Andrés Bazzalo y del crítico Juan Garff. Las ocho piezas ofrecen un valioso espectro de poéticas, temas y mundos creados. Incluso, las obras admiten la lectura de niños de distintas edades. Galileo. El mensajero de las estrellas, de Mónica Arrech, Cecilia Martín y Leonardo Rizzi sitúa la acción en el puerto italiano de Arcetri en 1637 y toma al personaje de Galileo como eje de una aventura marítima; El árbol, la luna y el sombrero, de Graciela Noemí Bilbao, trabaja con un relato poético y maravilloso para construir una alegoría del amor; El rey enano, de Gabriel Eduardo Virtuoso, diseña una comedia con el intertexto mitológico de Píramo y Tisbe. El segundo tomo presenta cinco piezas breves: Amor de chocolate, de Beatriz P. Diebel; Cada cual a su juego, de Jorge Gabriel Espinosa; Tanguitos, de Gastón Cerana; Michifuces, de Omar Lopardo y Mi primer amor, de Liliana Cappagli. Los libros de Teatro para niños no sólo aportan la riqueza de la obra de nuevos y creativos dramaturgos, sino que contribuyen a otorgarle a la dramaturgia infantil el lugar que se merece en el campo de la cultura para niños.

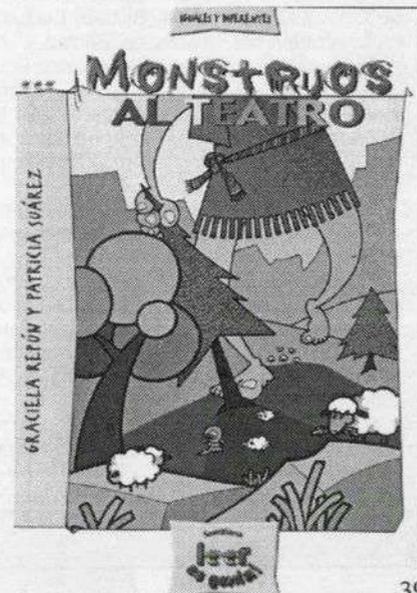


Hugo Midón. Teatro 1. Ed. de la Flor. Tras treinta y cinco años de actividad en el campo del teatro infantil, el actor y director Hugo Midón ganó un lugar de reconocimiento a la altura de los grandes directores de teatro argentino. Su mérito reside en exaltar entre los chicos, a través de su arte, la sensibilidad espiritual y la solidaridad social, en profundizar el mundo de sus emociones y su inteligencia, sin recurrir en absoluto a los artilugios de la pedagogía. Por el contrario, sus espectáculos involucran a los niños de otra manera, utilizando las nobles herramientas del arte. Sus principales espectáculos son: La vuelta manzana (1970); Cantando sobre la mesa (1978); El imaginario (1980); Narices (1984); Vivitos y Coleando (I, II y III, 1989-1994 y 2002); Popeye y Olivia (1992); El gato con botas (1993); Locos recuerdos y El salpicón (ambos de 1995), Stan y Oliver (1997), La familia Fernandes y Objetos maravillosos (ambos de 1999), y Huesito Caracú (2001). Junto al músico Carlos Gianni ha hecho de la comedia musical para chicos un género original y único. Desde el año pasado, se lo puede leer gracias a la edición de su Teatro I (Ediciones De la Flor). Este volumen, de impecable factura, incluye tres de sus últimos textos "Huesito Caracú", "La Familia Fernandes" y Stan y Oliver". El libro tiene un tamaño grande, y los textos están en una tipografía clara y aireada, lo que los hace de agradable lectura, un objeto valioso en todo sentido. De esta manera Teatro I es también una prolongación de la estética de Midón. Otro elemento que merece atención es que en medio de los diálogos, como si fueran apuntes o notas tomadas informalmente y agrupadas bajo los títulos "De puño y letra de Midón" y "Dijo la crítica", aparecen declaraciones del autor so-

bre su teatro y fragmentos de las principales críticas publicadas sobre los espectáculos. Al final del libro el lector disfrutará de un dossier titulado "Imágenes" donde aparecen los diseños originales del vestuario y la escenografía de las puestas y fotos que completan la visión de la escena. De esta manera, el libro recupera para quien lee la vivencia de cada uno de los espectáculos y rescata la esencia de las obras, es decir, su teatralidad. Además, Teatro I trae un CD con una selección de cuatro temas de cada una de las obras, tanto en su versión cantada, como en su versión instrumental, a cargo del talentoso músico Carlos Gianni, responsable junto a Midón de la belleza de los espectáculos. Un libro de lujo por su calidad y por su cuidado editorial. No debe faltar en las bibliotecas de los niños.

Graciela Repún y Patricia Suárez.
Monstruos al teatro
 Colección Leer es Genial, Ediciones Santillana, 2004.

Las escritoras Graciela Repún y Patricia Suárez presentan en Monstruos al teatro seis piezas breves que rescatan las grandes historias de la mitología griega: "La esfinge que no finge", "Narciso el modesto", "¡Una historia petrificante!", "Hefesto", "Teseo, ¡qué laberinto más feo!" y "Polifemo". La particularidad de estas obras reside en que sus personajes principales no son los dioses o héroes sino los monstruos que poblabon los relatos de los griegos. De esta manera el pequeño lector accede al maravilloso mundo de los mitos mientras disfruta con estas historias escritas en clave humorística.



El armado de la biblioteca teatral

La biblioteca funciona como un reservorio de riquísimos materiales para nutrir el contacto de los niños con el teatro. En ella van a estar aquellos textos dramáticos que los niños disfrutarán mediante el ejercicio de la lectura y que, en muchos casos, podrán ver en escena. Para los aspectos atinentes a la organización de la biblioteca en la sala remitimos al libro de Carlos Silveyra, *Literatura para no lectores: la literatura y el nivel inicial* y el catálogo distribuido gratuitamente por editorial Alfaguara titulado *¿Cómo acercar a los chicos a la biblioteca?*² La biblioteca teatral puede estar integrada al resto de los textos o armarse por separado. En todos los casos se trata de que contenga títulos de calidad pasibles de ser leídos por niños de distintas edades y que pertenezcan a distintos autores. Por supuesto, esta lista no es exhaustiva, simplemente pretende aportar algunos de los títulos publicados en el país. Títulos que no pueden faltar en la biblioteca teatral:

- **AAVV**, Teatro para niños/1, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Nacional del Teatro, Colección El País Teatral, Serie Premio.
- **AAVV**, Poesía y teatro. Selección para primer nivel, Colihue
- **AAVV**, Frankenstein el monstruito, creación colectiva a partir de la novela de Mary Shelley, Buenos Aires, Colección Teatro Infantil, Ediciones Sala Alberdi.
- **AAVV**, Teatro para niños/2, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Nacional del Teatro, Colección País Teatral, Serie Premio.
- **AAVV**, Teatro de títeres. Breve antología, Buenos Aires, Ediciones Pedagógicas, 1986.
- **AAVV**, Mané Bernardo (coord), Antología de obras de títeres y de teatro, Buenos Aires, Editorial Latina, S.A., 1986.
- **AAVV**, María Mercedes Jaramillo (ed.), Teatro latinoamericano para niños, Colombia, Editorial Universidad de Antioquia.
- **AAVV**, Antología teatral para niños y adolescentes, Colección El País Teatral, INT.
- **AAVV**, Teatro para adolescentes (incluye textos de Alsina, Bontá, Finzi, Suárez, Propato), Colección La Andariega, Ediciones Atuel.
- **AAVV**, Grandes autores del teatro para niños (incluye textos de Montes, Kartun, Arreche y Zumacher), Colección La Andariega, Ediciones Atuel.
- **AAVV**, Antología Teatral. Escenas para chicos. Editorial Libros del Sur.
- **Arrech, Mónica, Cecilia Martín y Leo Rizzi**, Textos para chicos y no tan chicos, Editorial Martín.
- **Alvarado, Ana**, La travesía de Manuela, Ediciones Colihue. Reeditada por Aique en manuales del EGB.
- **Alvarado, Ana**, El detective y la niña sonámbula, de Ana Alvarado, Primera Mención del III Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil, Bilbao, Ediciones del Centro de Documentación de Títeres de Bilbao.
- **Alvarado, Ana**, Teatro Completo, Ediciones Atuel.
- **Basch, Adela**, Oiga, chamigo aguará, Buenos Aires, Ediciones Colihue, Colección Libros del Malabarista.
- **Basch, Adela**, Abran cancha, que aquí viene don Quijote de la Mancha, Buenos Aires, Ediciones Colihue, Colección Libros del Malabarista.
- **Basch, Adela**, Colón agarra viaje a toda costa, Buenos Aires, Editorial Libros del Quirquincho, Colección Serie blanca.
- **Basch, Adela**, Acá hay teatro para rato, Buenos Aires, Editorial Libros del Quirquincho, Colección Plan de lectura.
- **Basch, Adela**, Dos por cuatro, ¡teatro!, Buenos Aires, Editorial Libros del Quirquincho, Colección Plan de lectura.
- **Basch, Adela**, Retratos del teatro, Buenos Aires, Editora Estelar, Colección Ser y contar.
- **Basch, Adela**, Colón agarra viaje a toda costa, Buenos Aires, Editorial Alfaguara, Colección Infantil.
- **Basch, Adela**, Ulises, por favor, no me pises, Buenos Aires, Editora Estelar, Colección Ser y contar.
- **Basch, Adela**, José de San Martín caballero del principio

al fin, Editorial Alfaguara, Colección Infantil; Serie Naranja.

- **Basch, Adela**, ¡Qué emoción! ¡Teatro y televisión!, Editora Estelar, Colección Ser y contar.
- **Basch, Adela**, ¿Quién me quita lo talado?, Ediciones Santillana, Colección Leer es genial; Serie Cuidar y Querer.
- **Basch, Adela**, El reglamento es el reglamento, Grupo Editorial Norma, Colección Torre de Papel, serie Torre Azul.
- **Basch, Adela**, Llegar a Marte, Editorial Sudamericana, Colección Pan Flauta.
- **Basch, Adela**, ¡Que sea la Odisea!, Alfaguara, Colección Próxima Parada Alfaguara, Serie Morada.
- **Basch, Adela**, Belgrano hace bandera y le sale de primera, Alfaguara.
- **Bernardo, Mane**, Teatro de sombras, antología y estudio de Mane Bernardo, Buenos Aires, Editorial Actibro.
- **Bernardo, Mane y Bianchi, Sarah**, Cuatro manos y dos manitas, Ediciones La Llave.
- **Bufano, Ariel**, La Bella y la Bestia (incluye la versión de la leyenda escrita por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, Buenos Aires, Colección Azulejos Niños, Editorial Estrada.
- **Curci, Rafael**, Breve antología para teatro de títeres, Buenos Aires, Editorial INT.
- **Ende, Michael**, Jojo. Historia de un saltimbanqui, Madrid, Ediciones Plaza y Janés. (Distribuye Sudamericana).
- **Falconi, María Inés**, Caídos del mapa, Ediciones del CELCIT.
- **Falconi, María Inés**, Hasta el domingo, Ediciones del CELCIT.
- **Flauta, Felipe O.**, Obeliscópolis, Buenos Aires, Colección Teatro Infantil, Ediciones Sala Alberdi.
- **Giacometto, Leonel y Patricia Suárez**, Leones, osos y perdices, Colección Mascaritas, Ediciones Colihue.
- **González Badial, José**, Historias de Trinquete, Buenos Aires, Librería del Colegio.
- **Harvey, Mimí y Fabio Prado González**, El hombrecito azul, adaptación de "El hombrecito del azulejo" de Manuel Mujica Láinez, Buenos Aires, Colección Teatro Infantil, Ediciones Sala Alberdi.
- **Laraglone, Lucía**, Palabristas, Buenos Aires, Alfaguara.
- **Maunás, Delia**, El gatito Cafetín, Colección Mascaritas, Ediciones Colihue.
- **Midón, Hugo**, Teatro I (incluye Huesito Caracú, La familia Fernández y Satan y Oliver), Ediciones de la Flor.
- **Pavelic, Eduardo**, Las aventuras de Tom Sawyer, Buenos Aires, Colección Teatro Infantil, Ediciones Sala Alberdi.
- **Pinti, Enrique**, Mi bello dragón, Colección Mascaritas, Ediciones Colihue.
- **Pommerat, Joel**, Caperucita Roja, Colección Mascaritas, Ediciones Colihue.
- **Repún, Graciela y Patricia Suárez**, Monstruos al teatro, Alfaguara.
- **Sánchez Vera, Kique**, De amores, diablos y flores, Buenos



Aires, Fondo Editorial Rionegrino.

- **Sormaní, Nora Lía**, El teatro para niños. Del texto al escenario. Incluye las obras El niño de papel, de Ana Alvarado; El talk show de la cigarra y la hormiga, de Patricia Suárez; Oberón, rey de los elfos, de Patricia Suárez. HomoSapiens.
- **Suárez, Patricia**, Esta boca es mía, Colección Azulejos Niños, Editorial Estrada.
- **Talento, Ricardo**, El soplador de estrellas, Buenos Aires, Colección Teatro Infantil, Ediciones Sala Alberdi.
- **Talento, Ricardo**, Puro lucro rompe todo, Buenos Aires, Colección Teatro Infantil, Ediciones Sala Alberdi.
- **Rithner, Juan Raúl**, El león y la aurora, Buenos Aires, Colihue.
- **Vega, Roberto**, Pequeño explorador y otras historias, Buenos Aires, Editorial Ameghino.
- **Villafañe, Javier**, Teatro, Buenos Aires, Colihue.
- **Villafañe, Javier**, Titeres de La Andariega, Buenos Aires, Colihue.
- **Villafañe, Javier**, Antología para la escuela, Buenos Aires, Ediciones Atuel.
- **Zangaro, Patricia**, Teatro para jóvenes, Colección Autores Argentinos, INT.

Otros títulos:

- **Colección ¡Arriba el telón!**², versiones a cargo de Beatriz Ferro, de famosas obras del teatro, la ópera y el ballet del repertorio universal. Se entregaron con las ediciones sabatinas del diario Página/12 de Buenos Aires, entre octubre de 2000 y enero de 2001.
- **La Flauta Mágica**. Wolfgang Amadeus Mozart. Libreto de Emanuel Schikaneder. (Ópera).
- **Coppelia**. Léo Delibes. Libreto de Ch. Nuitter y A. Saint-Léon. (Ballet).
- **Sueño de una noche de verano**. William Shakespeare. (Teatro).
- **El Holandés Errante**. Richard Wagner. (Ópera).

- **El Cascanueces**. Piotr Ilitch Tchaikovsky. (Ballet).
- **El barbero de Sevilla**. Gioacchino Rossini. Libreto de Cesare Sterbini basado en la obra de Beaumarchais. (Ópera).
- **El rey Lear**. William Shakespeare. (Teatro).
- **El Lago de los Cisnes**. Piotr Ilitch Tchaikovsky. (Ballet).
- **Bien está si bien acaba**. William Shakespeare. (Teatro).
- **El elixir de amor**. Gaetano Donizetti. Libreto de Felice Romani sobre una obra de Scribe. (Ópera).
- **Petruchka**. Igor Strawinsky. Argumento de Strawinsky y Alexandre Benois. (Ballet).
- **Los dos hidalgos de Verona**. William Shakespeare. (Teatro).
- **El murciélago**. Johann Strauss (h). Libreto de Mailhac y Nalévy sobre una obra de Genée y Haffner. (Ópera).
- **Espartaco**. Aram Khachaturian. (Ballet).
- **El niño y los sortilegios**. Maurice Ravel. Libreto de Colette. (Ópera).
- **Rigoletto**. Giuseppe Verdi. Libreto de Francisco María Piave. (Ópera).

1. Este catálogo se puede solicitar en la editorial.

Tel: 4912-7220/7430. E-mail: info@santillana.com.ar o en la página web: www.santillana.com.ar

2. Los libros pueden conseguirse en la sede del periódico: Página/12, Belgrano 671/77 (1092) Ciudad de Buenos Aires.

Para la consulta de libros de teatro infantil, sugerimos dos centros de documentación especializados en Buenos Aires: -Librería La Nube (Jorge Newbery). Organizada por el investigador Pablo Medina, es un reservorio histórico invaluable. 4931-5461.

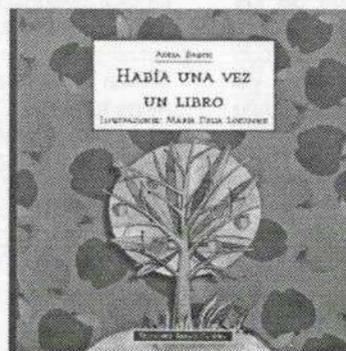
-Universidad Popular de Belgrano (Ciudad de la Paz 1972). Datos de UPB: 4784-9871.

En el sur, Biblioteca Teatral Huene, Colón 170, Zapala - Pcia. del Neuquén. E-mail: bibliotecazapala@zapala.com.ar

NOVEDADES EDITORIALES

Abran Cancha

El campo editorial no deja de encontrar nuevos caminos creativos en materia de literatura infantil. A la masa de libros publicados por las grandes firmas se suma una propuesta que tiene un perfil artesanal en varios aspectos. Se trata de Ediciones **Abran Cancha**, dirigida por la prestigiosa dramaturga Adela Basch. Algunos de los títulos publicados hasta ahora son: *Había una vez un libro*, de Basch y con ilustraciones de María Delia Lozupone, un pictocuento (con oraciones que combinan imágenes y palabras) destinado a los niños que se inician en la lectura y que, a través de una historia sencilla e imaginativa, habla del gusto por los libros, la escritura y de los beneficios de trabajar en conjunto. *Cuentos con rima para los que se animan*, es una antología de relatos de Silvana Goldemberg, Carmen Martínez, Graciela Pérez Aguilar, Graciela Repún, Anahí Rosello y Adela Basch, ilustrado por Sara Sedran. Un libro curiosísimo para disfrutar tanto de las historias como de los juegos con las palabras. El hecho de que sean cuentos con rima los hace originales y diferentes a lo ya conocido. Así comienza el cuento "Los valientes hermanos Suricatos", de Pérez Aguilar: "Estos son los tres hermanos Suricato. Sus

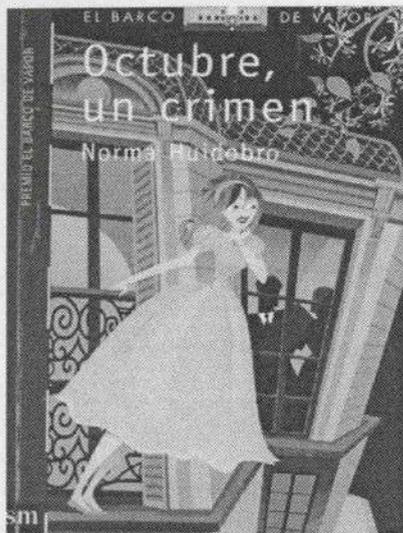


nombres son Tato, Torcuato y Renato. Aquí te mostramos sus retratos: Tato siempre se hace el plato. Torcuato es chicato. Renato desaparece a cada rato". Pasen y vean, de Olga Drenen es un poemario cuyo tema es el circo. La autora supo sumergirse en el mundo de los payasos y malabaristas con la sencillez y precisión necesarias para crear para los más chicos. *El tigre del espejo*, de Graciela Pérez Aguilar reúne cuentos y leyendas del mundo e inventa una sobre la niña que creó el primer libro. El imaginario araucano, iroquí, chino, y matabaco, son recuperados por la escritora para los niños lectores del libro. *Que la calle no calle. Poemas a las calles de Buenos Aires*, de Adela Basch, es un homenaje a quince calles y avenidas Buenos Aires. Los versos tienen un doble mérito: por un lado, pertenecen a la tradición de la poesía lúdica (la ideal para niños pequeños) y, por otro, tienen ciertas reminiscencias de la poesía del tango. Este libro viene acompañado por un CD musicalizado por Chica Martínez. Es decir, los poemas hechos canciones para completar el placer de los

lectores. El nombre de las ediciones "Abran Cancha", tiene su origen en el título de la versión teatral para chicos del Quijote de la Mancha que Adela Basch publicó en 1991. Mucha salud y éxitos para esta feliz iniciativa.

Nora Lía Sormaní

Norma Huidobro. Octubre, un crimen. Ediciones SM. Premio El barco de Vapor 2004. 201 páginas



A la manera de un policial de suspense, surge este relato con una adolescente como protagonista. Inés, que sin querer se convierte en investigadora para resolver un crimen ocurrido en los años cincuenta en el barrio de San Telmo.

Todo comienza cuando Inés decide alquilar un vestido para un baile de disfraces y en el dobladillo encuentra una carta fechada el "22 de octubre de 1958". La carta, que pone en marcha la acción y permite el juego entre el pasado y el presente, la convertirá en una especie de detective autodidacta, capaz de resolver los más insospechados enigmas y finalmente, el misterio que rodea a aquel hecho con todas las implicancias de la actualidad.

Además del manejo de las convenciones propias del género, la historia se permite planteos críticos sobre problemas sociales del país, a través de personajes de mujeres mayores, como Rosa y Amparito, que luchan por los derechos de los jubilados. Ambas acompañarán a Inés en la investigación y tendrán papeles relevantes.

Para destacar: la contrucción de los diálogos; el vínculo de la adolescente con la gente mayor; personajes con rasgos bien delineados y creíbles en su acción; la utilización del lenguaje poético.

Una novela recomendada para lectores a partir de los doce años, que se deja leer con fluidez. Un ritmo que no decae y un armado de la trama promo-

vido desde el inicio por el trabajo con la escritura. Un ejemplo de conjunción entre escritura e historia.

Elisa Boland

Aidan Chambers, Contratiempos, Traducción Laura Canteros, Sudamericana Joven.

Aidan Chambers recibió el Andersen en 2002 y en la fundamentación el jurado destacó "...su calidad literaria, su manejo de técnicas narrativas y su cuidada elección de temas dentro del mundo de los jóvenes adultos". Chambers tiene seis novelas para jóvenes, la primera publicada en 1978 (Breaktime-Contratiempos, traducida al español por Laura Canteros y recientemente editada por Sudamericana, en Argentina) y la última en 2005. Cada uno de los libros de este autor inglés, nacido en Durham en 1934, trata sobre un aspecto de la adolescencia con diferentes protagonistas, todos alrededor de 17 años. ¿Los temas? Homosexualidad, relaciones sexuales para ambos sexos, eutanasia, drogas.

Conviene aclarar que en la literatura juvenil, no se aborda esa temática con frecuencia, y si decimos que el sexo es un tema tabú, aún hoy, en pleno siglo XXI, nadie podrá negarlo. La relación entre aquello que se edita, porque tiene ingreso en la escuela y lo que queda sin editar porque no lo tiene, es una realidad que dilata el crecimiento del género, acarrea prejuicios, y determina, en algunos casos, que los libros de estas características -generalmente-, lleguen al mercado una vez aprobados en el extranjero.

Contratiempos, es una novela con una construcción más que original: varios narradores, hechos, recuerdos, descripción de lugares, cartas, capítulos enteros sólo de diálogos, conversaciones, pensamientos, reflexiones, notas al pie y hasta reproducciones de fragmentos de algún manual, como "modelo de relación amorosa", donde aparece -sacado la Guía del joven para la vida y el amor-, un fragmento que describe minuciosamente como hacer el amor.

Por un lado, la escritura es la excusa perfecta para organizar el pensamiento, enumerar estados de ánimo o refutar razonamientos. Nada es gratuito,

ni está de más, a pesar de las diferentes voces y los diálogos que el texto mantiene con otros libros. Por otro, plantea una discusión acerca de la literatura y si el saber del protagonista proviene de los libros. Si la literatura es basura o no, si la ficción es un engaño (así comienza la novela, en un diálogo entre dos amigos, Ditto y Morgan), se cuestionará a lo largo de la historia, al mismo tiempo que autor y lector entrarán en un desafío, donde la vivencia del presente se confunde con el relato escrito de ese presente por el protagonista que reconstruye sus vacaciones, para el amigo. Finalmente no hay respuestas a los interrogantes del comienzo (¿o sí?). Nada queda cerrado, ni siquiera sabremos si lo que aconteció fue verdadero o simplemente ficción. La traducción de Canteros es un trabajo detallista, donde cada frase denota un lenguaje trabajado, palabras justas, con un valor literario que se percibe como resultado de una lectura minuciosa del original.

La literatura juvenil conformada por obras editadas para "jóvenes adultos", tan cuestionada y negada incluso por los propios autores que la escriben -compuesta también por cierta selección de obras escritas originalmente para adultos, pero (que se considera) de interés para los jóvenes-, muchas veces, recrea los centros de intereses de adolescentes o lo que el adulto cree que es su mundo. No es comprensible que existan carencias temáticas como puede ser la sexualidad, el amor, el erotismo. En cambio, es más fácil de explicar la pervivencia de los clásicos juveniles con protagonistas asexuados que perduran en las colecciones, como la gran mayoría de las novelas del siglo XVIII y XIX y algunas actuales.

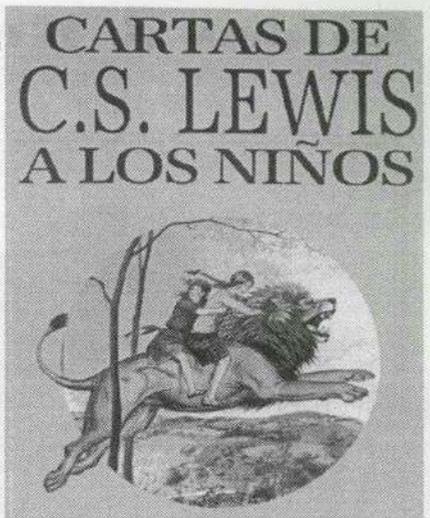
Contratiempos es el primer título de la colección, de una obra inglesa traducida en Argentina. Es un libro que esqui-

va la vigilancia del género, incluye al adulto en su lectura y no subestima al receptor adolescente, ni con el tema, ni con la escritura y eso hay que celebrarlo.

Sandra Comino

Nota publicada el 11 de diciembre de 2005 en Radar Libros, suplemento del domingo del diario Página/12, www.pagina12.com.ar





Las crónicas y las cartas

Cartas de C.S. Lewis a los niños. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1994. 111 páginas.

C.S. Lewis alguna vez dijo que escribió *Las Crónicas de Narnia* porque eran la clase de libros que a él "le hubiera gustado haber leído cuando niño".

A los lectores de C.S. Lewis —en particular de su obra *Las crónicas de Narnia*— es bueno recordarles la existencia de este material del autor, parte de las cartas a los niños publicadas en castellano por Andrés Bello en 1994.

La edición estuvo al cuidado de Lyle W. Dorsett y Marjorie Lamp Mead, con un prólogo de Douglas H. Gresham, escritor y uno de los hijastros de Lewis, a quien conoció en su infancia.

Los lectores interesados en la vida y obra del autor, además, se encontrarán con una introducción y una detallada biografía. En una apretada síntesis podemos mencionar que C.S. Lewis había nacido en Belfast, Irlanda del Norte, el 29 de noviembre de 1898. Fue un autor católico, amigo y colega de otro reconocido escritor como J.R.R. Tolkien. Su padre era abogado y su madre hija de un clérigo protestante anglicano, tenía un hermano, Warren, tres años mayor, quien llegaría a ser su mejor amigo. Su madre enfermó gravemente y murió cuando Clive Staples Lewis tenía diez años y todo el hogar se sumió en la tristeza, que se profundizó cuando el padre trasladó a los hermanos a un internado. En 1916 Lewis ganó una beca para el Colegio Universitario de Oxford. Después de algunos años de estudio, interrumpidos por el servicio durante la Primera Guerra Mundial, comenzó una carrera de más de cuarenta años como escritor y catedrático, profesor de Inglés y Literatura inglesa, vocación que duró hasta su muerte, el 22 de noviembre de 1963. Cuando comienza a publicar para niños ya había escrito numerosos libros, tanto de literatura como sobre teología.

leyendo su biografía sabemos que mantenía una extensa correspondencia con sus lectores adultos. Si bien la correspondencia con los niños se intensificó con la publicación del primero de los libros narnianos —*El león, la bruja y el ropero*— en 1950, las *Cartas a los niños...* comienza con cartas a Sara, una ahijada, hija de un alumno suyo, que vivía en un pueblo al sur de Londres, en 1944. Le cuenta a Sara que en su casa familiar habían recibido a un bebé, situación común durante la guerra, en que los niños con frecuencia

eran evacuados de Londres al campo para protegerlos de los ataques aéreos de los alemanes. Años después, Lewis comenzaría *El León, la Bruja y el Ropero*, con la evacuación de los niños Pevensie de Londres a la casa de campo del profesor Kirke.

Esta publicación reúne una selección de casi cien cartas que C.S. Lewis respondió a sus lectores, niños de Estados Unidos y Europa, a propósito de los siete libros que componen las *Crónicas*. En una de ellas el autor habla de un cierto orden de lectura quizá más conveniente que el que siguen los libros ya editados; Lorenzo en 1957, decía que los cuentos deberían leerse cronológicamente de acuerdo al tiempo en Narnia: *El sobrino del mago; El León, la Bruja y el Ropero; El caballo y su Niño; El Príncipe Caspian; La travesía del Explorador del Amanecer; La silla de Plata; y La última Batalla*. Más tarde Lewis reafirmó su preferencia por la secuencia propuesta por Lorenzo.

En esta correspondencia el escritor comparte con los niños sus impresiones sobre la vida escolar, la escritura de literatura, situaciones de la vida de esa época, y por supuesto, sobre Narnia. Como ejemplo de esos intercambios —donde debemos reponer las cartas no editadas de los niños— y para observar el tono empleado por el escritor que se encontraba con sus lectores como él mismo dijo "en un terreno común y universalmente humano", podemos citar las siguientes: "Es tan interesante —le responde a Phyllida, en 1953— saber exactamente lo que a la gente le gusta y lo que no le gusta, que es precisamente lo que los lectores mayores jamás me dicen" y más adelante agrega "en total habrá siete historias de Narnia: Siento mucho que sean tan caras, es el editor, no yo, quien fija los precios. Aquí tienes el nuevo (*La silla de Plata*)." En 1957, dice a Penny: "Gracias por tu carta y las ilustraciones. Dibujas los burros mejor que Pauline Baynes (ilustrador elegido por Lewis para sus *Crónicas de Narnia* y que admiraba por las ilustraciones realizadas para *El granjero Giles de Ham* en 1949, de J.R.R. Tolkien).

Algunas cartas parecen breves clases de un maestro-amigo dispuesto a intercambiar y hacer orientaciones en cuestiones literarias; valen la pena los siguientes comentarios: "Estoy seguro —dice a Juana, en 1958— de que te divertiste escribiendo los cuentos. La principal falla del cuento de los animales es que no mezclas correctamente la realidad y la fantasía. Una manera de hacerlo es como lo hace Beatrix Pot-

ter o el Conejo Brer. Gracias a la fantasía, los animales pueden hablar y comportarse en muchas ocasiones como humanos. Pero sus relaciones entre ellos y nosotros siguen siendo las reales. Los conejos están amenazados por los zorros y los hombres. Otra manera de escribir es la mía: te sales absolutamente de este mundo hacia una creación diferente (...)" y en carta a Lucía, en 1958, leemos: "Lo entendiste exactamente. Una alegoría pura es como un rompecabezas con solución: una gran historia fantástica es como una flor cuyo aroma te recuerda algo que no puedes situar con precisión (...). Puedes leer una obra realista en la que todas las cosas y las personas sean exactamente como las conocemos en la vida real, pero su esencia, su sentido, textura, aroma, no lo es. En una epopeya es justo lo contrario. Jamás he conocido a los Orcos o Entos o Elfos, pero lo que me hacen sentir, la percepción de un pasado grandioso, de un peligro amenazador, de tareas heroicas llevadas a cabo por la gente aparentemente menos heroica, la sensación de distancia, de amplitud, de novedad, de nostalgia (todo entremezclado), es exactamente lo que la vida representa para mí (...)", y continúa desarrollando su concepción del mundo con otras citas de *El Señor de los Anillos*, obra de su amigo Tolkien. Este libro se cierra con una bibliografía comentada sobre la obra infantil de C.S. Lewis que incluye libros, calendarios, películas, mapas de Narnia, fotografías y grabaciones musicales. Además un Material adicional para el lector adulto de libros y grabaciones. Muy atractivas son las notas al pie y comentarios que van completando datos de la vida en relación a la creación de sus libros. Es una lástima que sólo encontremos las respuestas y se nos haya privado de los escritos y dibujos de los chicos.

Elisa Boland



La nena de La Caja de Ahorro: Aída Ferrari de Troller

Al crearse la Caja Nacional de Ahorro Postal, en 1914, posó para su padre, el escultor que modelaba el símbolo de la institución.

La historia comienza en 1914 con la Caja Nacional de Ahorro Postal y la decisión de emitir una estampilla que sirviera para legitimar los depósitos. En ese momento, la flamante institución acudió al pintor Ernesto de la Cárcova (1867-1927), quien autorizó la utilización de un dibujo suyo, realizado en 1909 con destino a una entidad bancaria. Por iniciativa de un funcionario de la Caja, se decidió pasar ese dibujo al bronce y obtener el grabado definitivo para la estampilla. Para esa tarea se recurrió al escultor italiano Nicolás Antonio Ferrari (1867-1935).

Teniendo el boceto de De la Cárcova como guía, Ferrari buscó el modelo entre sus dos hijas, de seis y ocho años. Al principio, hizo los esbozos de la escultura, con la mayor de ellas como modelo, pero luego consideró que tenía que ser más pequeña y Aída fue la elegida. “Me acuerdo como si fuera ahora: con mis seis añitos cumplidos, yo llegaba del colegio y Jacinta, mi madre, me peinaba las trenzas y me ponía un guardapolvo blanco que ella misma había confeccionado. Mamá le agregó una cinta ancha con una línea azul bordada en punto cadena que terminaba en un gran moño, atrás. La manga del guardapolvo no tenía puño, tenía todo suelto. Todavía me veo con el delantal puesto y que yo me decía: no le hizo el puño”.

Cuando Aída estaba lista el padre la instalaba sobre una mesa giratoria y ahí comenzaba el trabajo en arcilla. El ritual duró un largo mes, a razón de media hora por día, ella cuenta que se queda-

ba muy quieta, pero a cada rato se preguntaba “¿Ya estará? Y no veía la hora de salir corriendo con mi moneda de veinte centavos a comprarme chocolates o caramelos”. Toda esta historia transcurría -según recuerda Aída- cuando vivían “en Callao al 300, con varios patios, un jardín y un fondo enorme donde papá se hizo hacer el taller. Ahí modeló La nena...”.

Finalmente, la obra quedó terminada y del original en arcilla se hizo una copia en yeso y después la versión definitiva en bronce. Pocos meses después su imagen comenzó a circular en millones de estampillas que durante décadas se han pegado en las libretas de ahorro.

Pasó el tiempo y ochenta años después, en 1994, La Caja Nacional de Ahorro Postal se privatizó, dando lugar a la Caja de Ahorro y Seguro, los nuevos directivos contrataron a una empresa francesa para replantear todos los elementos visuales de la entidad, desde la papelería a los logotipos, la señalización y los símbolos. Los mismos diseñadores comprobaron que el de La nena estaba tan arraigado en la cultura de los argentinos que decidieron que era conveniente mantener esa imagen “que daba identidad y continuidad” y se limitaron a estilizar aquel primer dibujo.

El original de la escultura puede verse en la sede



central de La Caja de Ahorro y Seguro y varias réplicas están en reparticiones nacionales y en el Museo de la Casa de Gobierno.

Las expresiones "infancia previsor" y "vejez tranquila", que se encuentran a uno y otro lado de la figura, componían el eslogan que quedó fijado sólo en el bronce.

La información ha sido tomada de la revista *El Arca*, publicación de La Caja de Ahorro y Seguro S.A. Año 8, N° 38, Abril de 1999. Pág.38-39. Nota realizada por Alberto Giudice. Material acercado a *La Mancha* por Martín Boland.



Visitas al museo

Podemos contar otra anécdota interesante de esta nena que solía acompañar a su padre al Museo de Calcos, en la Costanera Sur, donde se guarda una reproducción de La Venus de Milo. Según recuerda Aída, Antonio Ferrari pasaba horas observando los detalles de la estatua, imaginando cómo sería con brazos, hasta que ella le decía "ya la viste, papá, vamos a casa" y el respondía "no, no, speta, speta, figlia mía". Tanta perseverancia dio sus frutos porque su padre descubrió en uno de los pechos de la escultura una pequeña rotura que le hizo pensar que ahí estaba apoyada la mano izquierda y, entre los pliegues del tejido que cubre el vientre, Ferrari observó unas imperceptibles escoriaciones, donde concluyó debía estar la otra mano tomando la tela. El resultado fue y es La sorprendida, La Venus de Milo, pero con brazos, que se encuentra en la plaza Tres de febrero en Palermo.

COLIHUE SUMA Y SIGUE

MÁSCARITAS

Colección de teatro para chicos dirigida por Nora Lía Sormani

- ♦ **Mi bello dragón**, de Enrique Pinti.
- ♦ **Caperucita Roja**, de Joël Pommerat.
- ♦ **El gatito Cafetín**, de Delia Maunás.
- ♦ **Leones, osos y perdices**, de Leonel Giacometto y Patricia Suárez.



LOS GRANDES PARA LOS CHICOS

Edición y presentación de Liliana Viola, ilustrados por Sanyú

- ♦ **El grillo y otros poemas**, de Conrado Nalé Roxlo.
- ♦ **El billete de un millón**, de Mark Twain.
- ♦ **La estrella de madera**, de Marcel Schwob.
- ♦ **Cuentos de hadas**, de Carlo Collodi.
- ♦ **Los cisnes salvajes**, de Hans Christian Andersen.
- ♦ **La liga de los Cabezas Rojas**, de Arthur Conan Doyle.
- ♦ **El cuentista y Tobermory**, de Carlo Collodi.
- ♦ **La Bella y la Bestia**, de Jeanne M. Le Prince de Beaumont.



NUEVOS CAMINOS

- ♦ **Rumbo a la lectura**, de Gerardo Cirianni y Luz María Peregrina.



EDICIONES COLIHUE

Av. Díaz Vélez 5125 (C1405DCG) Buenos Aires
Telefax: 4958-4442 / Fax directo: 4958-5673

E-mail: ecolihue@colihue.com.ar / www.colihue.com.ar

Estadísticas de la Cámara Argentina del Libro CRECEN LOS LIBROS INFANTILES Y JUVENILES

La publicación de las **Estadísticas de Producción de libros – Primer semestre de 2005**, realizada por la Cámara Argentina del Libro, revela cifras auspiciosas para el sector editorial argentino.

Un 6% más de libros producidos con relación al mismo período de 2004, 10% más de novedades y reimpressiones, 95% de títulos en soporte papel, 98% de títulos impresos en Argentina y, en cuanto a géneros literarios, la narrativa representa más del 10% y la literatura infantil y juvenil, "género en constante crecimiento" -como dice el comunicado- casi el 6%. En ambos casos más del 60% son autores argentinos.

Si bien se aprecia un crecimiento de la actividad en todos los campos, a nuestro entender resulta significativo el aumento de la producción de los libros infantiles y juveniles. Por ello, creemos oportuno expresar algunas reflexiones sobre los factores que consideramos inciden en este desarrollo.

1 – La calidad de los autores / as argentinos, reconocidos internacionalmente.

2 – La calidad de los ilustradores y diseñadores gráficos, como así también de las traducciones distinguidas biennialmente con las Listas de Honor del IBBY, la organización mundial de literatura infantil y juvenil.

3 – La permanente divulgación que realizan las editoriales para lograr mayor presencia en los puntos de venta y en los medios de comunicación.

4 – La intensa tarea de promoción del libro y de la lectura que realizan numerosas instituciones públicas y privadas.

5 – Un mayor posicionamiento de la importancia de los libros infantiles y juveniles en el público. Dado que este género necesita invariablemente un mediador adulto: familiar, docente, bibliotecario, librero, se advierten avances en estos campos: A) Los docentes

y bibliotecarios los tienen incorporados al uso cotidiano. B) Los familiares cada vez leen más con sus chicos y regalan más libros para las fiestas. C) Cada vez son más los libreros que destinan mayores espacios y personal especializado para responder la consulta inevitable: *¿Para un nene (o una nena) de 9 años, qué me recomienda?* D) Hasta los médicos pediatras, después del pronunciamiento de la Asociación Pediátrica de la Argentina (APA) en 2002 recomendando su uso, lo van incluyendo al recetario.

No es casual tampoco que la Feria del Libro Infantil y Juvenil, organizada por la Fundación el Libro, (una de las tres que se realizan en el mundo) cuente con 16 ediciones y reciba a más de 400.000 visitantes cada año. Logros que le permiten ser considerada tanto por el público como por la crítica, una

de las mejores propuestas en el receso invernal.

Las editoriales y los miles de profesionales de la literatura infantil y juvenil que trabajan en sus respectivos ámbitos a lo largo y ancho del país, vienen realizando cuanto está a su alcance en favor de la promoción del género, pero todavía falta.

Quizá los fríos e irrefutables números de las estadísticas, logren convencer a quienes aún dudan de la importancia de los libros infantiles y juveniles en la formación de futuros lectores, que son una realidad en aumento y que, por ahora, no tiene techo.

Oscar González

Vicepresidente del Comité
Organizador de la Feria del Libro
Infantil y Juvenil Fundación el Libro

PREMIO "EL BARCO DE VAPOR"



Laura Escudero (Córdoba, 1967) fue la ganadora del **Premio de Literatura Infantil, El Barco de Vapor**, que otorga **SM** en Buenos Aires.

La novela se llama *Encuentro con Flo* y es la historia de Julieta que debió albergar a su abuela Flora, enferma de Alzheimer, en su propio cuarto.

Bases del 5º Concurso "El Barco de Vapor" (2006) en Ediciones SM: Paseo Colón 1350 - Tel.: 4000-0400.

Mascaritas

Colección de obras de teatro para niños que dirige **Nora Lía Sormani** y edita **Colihue**. Todas tienen diseño de tapa e ilustración de interior de **Sanyú**.

Los títulos son:

Mi bello dragón, **Enrique Pinti**
Caperucita Roja, **Joël Pommerat**
El gatito Cafetín, **Delia Maunás**
Leones, osos y perdices, **Leonel Giacometto** y **Patricia Suárez**.



**Carlos Manuel
Díaz Consuegra**



