



El nuevo teatro cordobés y el niño como espectador activo¹

Laura Fobbio

(Universidad Nacional de Córdoba-CONICET)

En la década del sesenta, caracterizada por convulsiones sociopolíticas, se produce en Córdoba la expansión del teatro independiente.² Los críticos –entre los que se destaca Alberto Minero- reconocen el surgimiento de un “nuevo teatro cordobés”: “Yo diría que los años 68 y 69 fueron nuestro “Woodstock” (...) hacíamos todo a la cordobesa”.³ En el marco de esta renovación, empieza a configurarse el teatro llamado *para niños*, que se consolidará definitivamente en los 70, tanto en Córdoba como en otras provincias.⁴ Juan Garff habla de una “movida interesante” con auge político, donde se destacan el teatro para niños de Córdoba y, en Buenos Aires, Hugo Midón.⁵

Encontramos como antecedente los espectáculos de títeres que se inician en la década del 50 con los hermanos Héctor y Eduardo Di Mauro y las obras del grupo Siripo. En 1961, se crea el Teatro para Niños de la Municipalidad de Córdoba y Siripo -de la mano de Alcider Carlevaris y Ernesto Heredia- es becado para hacer *La Corona del Rey Pantaleón*, “primera obra de teatro con adultos para niños”.⁶ Esta

¹ Este trabajo se enmarca en la investigación “Teatro para ¿niños? de la Córdoba de los ‘70: prácticas espectaculares, comunicación y transformación social”, proyecto que dirijo junto a Silvina Patrignoni y que resultó ganador del premio a la Investigación Teatral, concurso “Teatro y Danza Contemporánea 2008”, Subdirección de Artes Escénicas, Gobierno de la Provincia de Córdoba.

² Mabel Brizuela y Jorge Pinus, *una comedia en cinco actos*; Córdoba, Teatro Real, 2010; p 41.

³ Víctor Moll, Jorge Pinus y Mónica Flores, “Entrevista a Alberto Minero. Crítico de Teatro” en *Las Lunas del Teatro. Los Hacedores del Teatro Independiente Cordobés (1950-1990)*; Córdoba, Ed. del Boulevard, 1996, p 148.

⁴ Lita Llagostera reconoce en nuestro país, a fines de la década del 70 y especialmente con el regreso de la democracia, una “profusión de elencos dedicados a producir espectáculos para niños con mayor nivel profesional: los textos dramáticos se perfeccionan y los elencos provienen en su totalidad de escuelas de teatro o talleres de prestigio”. Esto colabora, según la investigadora, en la consolidación del género. (Lita Llagostera, “La crítica periodística y el teatro para niños (1930-1999)” en *telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, ISSN 1669-6301, año 5, N° 9, julio de 2009. [En línea] <http://www.telondefondo.org/articulo.php?cod=190>.

⁵ Juan Garff menciona esto en la mesa “ATINA - ¿Teatro para niños o teatro infantil? Un teatro al que le cuesta crecer”, coordinada por Nora Lía Sormani y de la cual también participaron Carlos de Urquiza, María Inés Falconi y Pablo Di Felice, realizada en el marco de las II Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral, Feria Internacional del Libro, 29 de abril de 2010, Buenos Aires.

⁶ Alcider Carlevaris en Víctor Moll, Jorge Pinus y Mónica Flores, *Las Lunas del Teatro. Los Hacedores del Teatro Independiente Cordobés (1950-1990)*; Córdoba, Ed. del Boulevard, 1996, p. 32 y 250). Y Mariano Medina, “Catálogo de autores de Literatura y música infantil de Córdoba, Argentina, Siglo XX”;



cita plantea, a principios de los 60, la problemática de referirse al teatro que contempla al niño como público. No nos detendremos aquí a definir ese ¿campo? ¿espacio? ¿género? ¿forma? teatral, sino que describiremos las características de las producciones cordobesas que, en nuestro país y en el exilio, tuvieron especialmente en cuenta al niño-espectador sin limitar su propuesta a una dimensión etaria. Obras pensadas "incluso para niños" –según la concepción de Michel Tournier,⁷ de la cual se hacen eco artistas cordobeses como Jorge Luján-⁸ que funcionaban "incluso para adultos".

El teatro de la época se configuraba como espacio de interacción con el público desde el escenario y en los debates post-obras, con la firme convicción de que, a través del teatro, era posible transformar la realidad. Esta idea se constituye en común denominador, especialmente, del teatro para niños. Al respecto, María Escudero, profesora y miembro del Libre Teatro Libre (LTL), decía:

...el hombre que hace teatro entra en diálogo con el hombre que va al teatro y se pasa a otro nivel de conciencia: el teatro lo hacen todos, todos participan del hecho teatral, una realidad que es parte de la realidad general. Quien toma conciencia de la realidad, desea transformarla, combatir activamente contra todo lo que mutila al hombre, lo mata, lo deshumaniza, lo convierte en un antropófago suicida. Y el que no combate por esa transformación, es un pedazo de hombre. El teatro sirve, también, para elaborar esa conciencia.⁹

Las prácticas artísticas apostaban claramente a la revolución y por ello, más allá de ser planteadas para niños, tenían en cuenta la presencia del adulto-espectador que acompañaba al niño. Entonces, a partir del conocimiento de teorías como las de Paulo Freire, se produce en la Docta lo que la escritora Laura Devetach define como "una relación de auténtico diálogo entre sujetos creadores situados en

Córdoba, 2003. [En línea] <http://www.calymi.com.ar/autorespagina/CARLEVARISalcider.htm>. [2009, julio]

⁷ Michel Tournier, "¿Existe una literatura infantil?" en *Imaginaria, Revista quincenal de Literatura Infantil y Juvenil*, N° 96, 19 de febrero de 2003, Buenos Aires. [En línea] <http://www.imaginaria.com.ar/09/6/tournier.htm>. [2010, febrero].

⁸ Laura Fobbio y Silvina Patrignoni, "Entrevista a Jorge Luján" para la investigación "Teatro para ¿niños? de la Córdoba de los '70: prácticas espectaculares, comunicación y transformación social"; Córdoba, Ed. Recovecos, en prensa, 2010.

⁹ María Escudero en Diario *La Opinión*; Buenos Aires, 15 de abril de 1972. Archivo Roberto Videla.



un contexto".¹⁰ Dichas teorías promueven la constitución de un hombre nuevo -de allí el respeto hacia los intereses y necesidades del niño- y pugnan por concientizar al adulto en pos de reconfigurar, previa o simultáneamente, el orden social. Al respecto, afirma José Luis Andreone, director de *Alicia en el país* realizada en 1971 por el Teatro Estable de la Universidad Nacional de Córdoba (TEUC):

Estoy cansado de ver teatro para niños, híbrido, miedoso; para mí, ante todo, no existe el 'teatro para niños', existe simplemente el 'teatro'; y una obra 'para niños' no está vedada a los adultos, sobre todo si está representada, escrita y dirigida por adultos. El teatro como hecho puramente pedagógico no me interesa; yo creo al niño capaz de digerir, aprovechar y participar de un hecho artístico, por lo tanto peligroso.¹¹

Considerando esta cita de Andreone y la postura de los hacedores cordobeses, emplearemos aquí la expresión "teatro para niños" teniendo en cuenta, en todo momento, la implicancia mayor que conlleva su significado.

Lo interdisciplinar y lo espectacular

Cada grupo cordobés de teatro contaba con una propuesta estética e ideológica contundente que, a su vez, manifestaba aspectos comunes.¹² Uno de ellos era la Universidad Nacional de Córdoba y los distintos espacios de diálogo y creación posibilitados por dicha institución: el Departamento de Teatro (creado en 1965 es el primer lugar de nuestro país donde estudiar Teatro a nivel universitario), el Coro Universitario, el Departamento de Cine, la Facultad de Arquitectura y su Taller Total, entre otros. Este encuentro interdisciplinario de los hacedores cordobeses tendría su antecedente ideológico en la Reforma Universitaria de 1918,

¹⁰ Adriana Musitano y Nora Zaga, "Entrevista a Laura Devetach" realizada en el marco de la investigación "Teatro, Política y Universidad en Córdoba, 1965-1975" (SECyT, CIFFyH, UNC); Córdoba, Mimeo facilitado por las investigadoras, 1998.

¹¹ José Luis Andreone, "Programa de mano del estreno de *Alicia en el país* (Teatro Estable de Universidad Nacional de Córdoba)", Archivo Escuela de Artes, FFyH, UNC; Córdoba, 1971.

¹² Además de los grupos de teatro mencionados en este trabajo, en *Las Lunas del Teatro* aparecen otros grupos cordobeses que también hicieron "teatro para niños" -según rotulan los investigadores- entre fines de los 60 y primera mitad de la década del 80: Grupo Trashumante, Pequeño Teatro de Córdoba (PTC), El Juglar, Teatro Estudio, Teatro Ensayo de la Univ. Católica de Córdoba, Teatro Universitario, Taller Actoral Municipal Alta Córdoba (TAMAC), Teatro Avevals, Teatro Independiente de Córdoba (TIC), Teatro La Farsa. (En Víctor Moll, Jorge Pinus y Mónica Flores, *Las Lunas del Teatro. Los Hacedores del Teatro Independiente Cordobés (1950-1990)*; Córdoba, Ed. del Boulevard, 1996).



cuya lucha fue retomada, en cierta forma, por el Cordobazo de 1969. Ambos acontecimientos populares discutieron, entre otros temas, sobre el compromiso de los intelectuales y del arte con el proceso de transformación social.

En consonancia con las propuestas del Cordobazo, los artistas concibieron al teatro para niños como un espacio "popular", para todos. Era abordado desde la metodología de creación colectiva¹³ que sustentaba las propuestas pedagógicas de María Escudero y el LTL,¹⁴ luego retomadas por La Chispa. O era producido desde el trabajo grupal basado en la horizontalidad y el intercambio entre las artes -en las producciones del TEUC, Los Saltimbanquis, Pipirulines. El teatro era de todos, como forma de resistencia y de subsistencia en comunidad,¹⁵ donde lo colectivo tenía que ver también con el estilo de vida, cuando luego de las funciones realizaban una "repartija comunista" del dinero: "el que tenía hijos cobraba más, el que no pagaba alquiler porque los padres se lo pagaban, cobraba menos."¹⁶ Mientras algunos grupos no estaban *profesionalizados* y hacían funciones gratuitas en barrios, otros tenían en claro que el teatro para niños era un medio de supervivencia.

Los teatristas buscaban derruir la rigidez y endogamia de cada disciplina artística con el trabajo en comunidad y con la comunidad. Es así como en los espectáculos para niños se produce una hibridación de lenguajes diferentes (teatro, danza, música, canto, plástica, diseño, manipulación de títeres y muñecos, clown,

¹³ A fines de la década del 50 y haciéndose eco de la revolución cubana, en el teatro latinoamericano se consolida la creación colectiva inspirada en el Living Theatre, el trabajo de Jerzy Grotowsky, el Odin Teatret, el teatro documental de Peter Weiss, la dinámica del *happening*, el teatro del/para el pueblo de Romain Rolland. En Colombia se destaca la práctica colectiva del TEC, dirigido por Enrique Buenaventura; en Cuba, el Teatro de Escambray; en Brasil, Augusto Boal; en Buenos Aires, Comuna Baires. (Ver Gustavo Geirola, "La creación colectiva y el teatro creativo en la perspectiva de Platon Michailovic Keržencev y la Revolución Rusa" en *Dramateatro revista digital*; 2008, 20 de Septiembre. [En línea]http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=117 [2009, julio].

¹⁴ La idea de trabajo en equipos donde se complementan alumnos y profesores aparece en los programas de las asignaturas dictadas por Escudero en la carrera de Teatro de la UNC. Asimismo, la profesora integra diferentes disciplinas dentro del ámbito académico como teatro, música, cine y plástica. Dichas propuestas le cuestan a Escudero la expulsión académica en 1969 y junto con ella se van algunos alumnos que luego formarán el Libre Teatro Libre. Para ampliar el tema, consultar Cecilia Curtino, "La intervención teatral. El Departamento de Teatro de la UNC, 1965-1975", Trabajo Final de Licenciatura, Esc. de Letras, FFyH, UNC; Córdoba, 2003.

¹⁵ En 1973, la *Revista Panorama* afirma que la idea de *comunidad* es sinónimo de LTL. Y la vida en comunidad también fue recordada por Lindor Bressan y Myrna Brandán en las entrevistas realizadas en 2009 en el marco de la investigación "Teatro para ¿niños? de la Córdoba de los 70..."; Córdoba, Ed. Recovecos, en prensa, 2010.

¹⁶ Roberto Videla en Laura Fobbio y Silvina Patrignoni, "Entrevista" realizada en el marco de la investigación "Teatro para ¿niños? de la Córdoba de los 70..."; Córdoba, Ed. Recovecos, en prensa, 2010.



entre otros) que confluyen para renovar el teatro cordobés. Y aquí aparece otra problemática planteada por los mismos creadores: hablar de *teatro* no alcanzaba para nominar las obras para niños, pues la interdisciplinariedad convocaba a “espectáculos musicales” (como los del Grupo Nacimiento), “recitales músico-teatrales” (como los del dúo Nora y Delia), por citar algunos casos.

Siguiendo estas propuestas, el teatro desafió además desde la televisión. En 1966, Laura Devetach escribe libretos que se representan en el programa *Hola Canela* emitido por Canal 12 y conducido por la periodista Canela. Allí aparece por primera vez el Petirilío, un pájaro que nace de un huevo cuadrado, al que le gustan las aceitunas y debe su nombre a los conflictos que genera en los libretos. Este personaje deviene en protagonista de la obra de teatro *El petirilío y etc etc.* de Devetach. En 1972, la escritora hace el programa televisivo *Pipirulines* en Canal 10, y del que participan los músicos del Grupo Pupo (Cacho Rud, Nora Zaga y Delia Caffieri) y los actores Horacio Acosta y Paco Giménez. En *Pipirulines* se gestan otros personajes como la pulga Amapola o Mufadrillo de la obra *Viva el Canguro*. De este modo, lo espectacular integraba teatro y televisión, en puestas complejas donde convivían actores, titiriteros y músicos que interactuaban con muñecos.

Según Patrice Pavis, la diversidad de prácticas hace al espectáculo ir más allá del texto y del escenario, como fenómeno que “invade la sala y la ciudad”.¹⁷ Un espectáculo puede incluir cualquier medio que le sea útil y hasta hacer visible el proceso de producción teatral, es decir, exhibir los recursos técnicos que rodean la obra para hacer más cercano el arte a la vida. Lo espectacular, en tanto categoría histórica, “depende de la ideología y de la estética del momento, las cuales deciden lo que puede y debe ser mostrado y bajo qué forma: visualización, alusión a través del relato, utilización de efectos sonoros, etc.”¹⁸ La idea de lo espectacular formulada por Pavis nos permite designar y abarcar el hacer vanguardista del teatro para niños cordobés de fines de los 60 que se continúa en los 70. Esta combinación de lenguajes también la observa Llagostera en los espectáculos que se producen en los ochenta, cuando

¹⁷ Patrice Pavis, *Diccionario de Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*; Barcelona, Paidós, 1998; p. 178-179.

¹⁸ Idem; p 178.



Las puestas en escena de las obras se enriquecen por la adecuada utilización de todos los lenguajes del espectáculo: escenografía, coreografía, vestuario, iluminación, música, etc. En todas las producciones, la música adquiere un importante protagonismo, en especial, el canto que acerca un número importante de obras teatrales a la comedia musical.¹⁹

En el hacer rupturista del teatro cordobés para niños, así como la música ocupaba un lugar privilegiado, también era suplantada por el canto a capella que convocaba el absurdo o desolemnizada mediante la parodia de sinfonías clásicas, por ejemplo, en *La mayonesa se bate en retirada* del LTL (1972).

Niño-espectador activo

Hoy en Córdoba, en Argentina, en el mundo, vivimos situaciones de violencia y tensiones que en el apremio nos hacen olvidar que con la imaginación también se lucha. Este es mi desafío, nuestro desafío (José Luis Andreone, 1971).

El porqué hacer teatro para niños respondió a una necesidad de los grupos, pero también de los espectadores. Durante las giras por Latinoamérica -por ejemplo, del LTL o del dúo Nora y Delia- los niños eran los primeros que, interesados, curiosos, se acercaban a los actores y se sentaban adelante en las funciones.²⁰ Teniendo en cuenta esto, la mayoría de las obras planteaban una estructura fija que, en el momento de la representación, resultaba modificada por las intervenciones de los niños o por la reflexión de los mismos artistas ante su producción. Por ejemplo, el grupo Bochínche deja de montar su obra *La bolsa o la vida* de fines de los setenta, al observar que la figura de la bolsa presentaba una rigidez que se alejaba de su ideología.²¹

Las producciones que estudiamos tuvieron como principal objetivo respetar al niño a partir de propuestas seriamente pensadas para la diversión y también la

¹⁹ Lita Llagostera, ob. cit.

²⁰ Nora Zaga y Lindor Bressan en Laura Fobbio y Silvina Patrignoni, "Entrevistas" realizadas en el marco de la investigación "Teatro para ¿niños? ...", ob. cit.

²¹ Susana Palomas en Idem.



reflexión. Poniendo en diálogo las entrevistas realizadas a los hacedores, podríamos definir a este teatro para niños como un teatro libre –de “una ingenuidad libertaria”, como asegura Roberto Videla, integrante del LTL.²² Un teatro-juego, rebelde, creativo, que tenía que divertir en primer término a los mismos actores y, agrega Mónica Barbieri (miembro del grupo Nacimiento), debía “flexibilizar estructuras anquilosadas”.²³ Un teatro-acción política, renovador de la forma y del contenido, que seguía la idea del mayo francés de “la imaginación al poder”. Un teatro que, dice Jorge Luján (integrante de Los Saltimbanquis y del grupo Nacimiento) tenía la “misión” de “transformar la realidad”²⁴ y que, desde la perspectiva de Galia Cohan (miembro de La Chispa) debía ser capaz de “despertar conciencias”.²⁵ Las obras buscaban el punto medio entre el niño y quien lo acompañaba, sin infantilizar, como asegura Devetach.²⁶ Y afirma Myrna Brandán (actriz y directora del TEUC e integrante del grupo Ar-Co): “el teatro para niños tiene que ser mejor que cualquiera (...) a un niño no tenés derecho a que el teatro le sea desagradable, porque estás matando absolutamente la posibilidad de que esa persona sea un espectador, y sobre todo la calidad”.²⁷

Se trataba de un teatro que, según Lindor Bressan, integrante del LTL, se diferenciaba del “teatro ñañoso” que se hacía por esos años.²⁸ En correspondencia con la ideología que promulgaban, los grupos renegaban de la comunicación que subestimaba al niño y no pensaban al teatro en tanto hecho excluyentemente pedagógico. El niño era considerado un sujeto de pensamiento propio, junto al cual reflexionar. Según Nora Zaga, integrante del dúo musical Nora y Delia y del programa *Pipirrulines*: “Fue difícil –al entrar a ese mundo [de los espectáculos para

²² Roberto Videla en Idem.

²³ Mónica Barbieri en Idem.

²⁴ Jorge Luján en Laura Fobbio y Silvina Patrignoni, “Entrevista” realizada en 2008 en el marco de la investigación “Teatro para ¿niños? de la Córdoba de los 70...”; Córdoba, Ed. Recovecos, en prensa, 2010.

²⁵ Galia Cohan en Víctor Moll, Jorge Pinus y Mónica Flores, “Entrevista a Arti Barrionuevo y Galia Cohan. La Chispa” en *Las Lunas del Teatro. Los Hacedores del Teatro Independiente Cordobés (1950-1990)*; Córdoba, Ed. del Boulevard, 1996, p 127.

²⁶ Laura Devetach en Laura Fobbio y Silvina Patrignoni, “Entrevista” realizada en 2010 por Patrignoni en el marco de la investigación “Teatro para ¿niños? ...ob. cit.

²⁷ Myrna Brandán en Laura Fobbio y Silvina Patrignoni, “Entrevista” realizada en 2009 por Patrignoni en el marco de la investigación “Teatro para ¿niños?... ob. cit.

²⁸ Lindor Bressan en Laura Fobbio y Silvina Patrignoni, “Entrevista” realizada en 2009 en el marco de la investigación “Teatro para ¿niños? ...ob. cit.



niños]- ver que era muy fácil caer en los estereotipos de voces y gestualidad porque el destinatario era el niño. Eso lo tuve siempre presente para evitarlo”.²⁹

Teatralizaban la rebeldía, promulgaban la libertad desde propuestas antirepresivas, antiautoritarias. Recuerda Juan Carlos Gianuzzi -actor, escenógrafo, maquillador y director del TEUC- que “lo que más prevalecía era querer provocar en los chicos un sentimiento de solidaridad, como lo que quiere decir la palabra solidaridad: pensar en el otro”.³⁰ Entre los objetivos también estaba despertar la curiosidad del niño e incentivar la búsqueda, al no dar los planteos ya digeridos, y “nunca falsificar un igual a igual que no existe, porque éramos adultos que estaban frente a niños”, aclara Zaga.³¹ Toda la creatividad debía estar fusionada para interactuar con el niño, trabajando responsablemente y evitando la simple reproducción de las formas.

El teatro para niños de la época implementó el modelo tradicional de participación del niño –en el cual, según explica Nora Lía Sormani, “no expecta, sino que juega activamente y es él mismo parte del espectáculo”–³² y se anticipó a la apuesta de algunos espectáculos actuales, mediante la ruptura de los espacios escénicos y la estimulación de la imaginación. Los niños intervenían y opinaban durante la puesta de *iGlup, Zas, Pum, Crash!* del LTL; interrogaban al personaje del Cocinero que hace Juan Carlos Gianuzzi en *El pececito mágico* del TEUC (1967); dibujaban en los espectáculos realizados por el dúo Nora y Delia en México. Y, además de ese intercambio que se efectiviza en toda obra para niños durante la función, en varias puestas la comunicación entre actores y público se continuaba después de finalizado el espectáculo. Los niños subían al escenario para hablar con los actores luego de las funciones de *Floralina, la vaquita cuadrada* de Hebe Conte realizada por el Departamento de Teatro (1965) o tocaban los títeres confeccionados por el grupo Bochínche, mientras las titiriteras les contaban cómo estaban hechos y las técnicas de manipulación: “Para que vieran que era mágico el momento del espectáculo, pero todo estaba hecho con cosas simples y concretas,

²⁹ Nora Zaga en Idem.

³⁰ Laura Fobbio y Yanina Gallardo, “Entrevista a Juan Carlos Gianuzzi”; Buenos Aires; En prensa, 2009.

³¹ Nora Zaga en Laura Fobbio y Silvina Patrignoni, “Entrevista” realizada en 2009 por Fobbio en el marco de la investigación “Teatro para ¿niños? de la Córdoba de los 70...”; Córdoba, Ed. Recovecos, en prensa, 2010.

³² Nora Lía Sormani, “Espacio e ideología en el teatro para niños” en *el Apuntador*, revista de artes escénicas, Nº 12; Córdoba, 2005 abril-mayo-junio; p. 29.



modeladas".³³ Realizaban dibujos sobre lo visto en *El pececito mágico* del Departamento o en *iGlup...* del LTL y este ejercicio fue interpretado por la revista *Panorama* (1973) como un procedimiento que "contribuye a comprobar y evaluar la captación y asimilación del niño, que en su gráfico reproduce escenas y personajes que lo han impactado particularmente".³⁴ En la introducción que el LTL hace a la publicación de *iGlup...* en 1985 en la revista *Conjunto*, es explicitada la importancia del dibujo de los niños:

La intención del trabajo es contribuir a la tarea de desarrollar en el niño una visión crítica de la realidad (...) Sonriendo, divirtiendo, sugiriendo y compartiendo es como realmente llegaremos a cumplir ese objetivo. Al finalizar el trabajo, los niños dibujan lo visto, lo que les impresionó, lo correcto y lo que falta. Esta participación es la más crítica y del estudio de los dibujos deberemos aprender a mejorar el trabajo... y nosotros.³⁵

Otra instancia de participación era el debate -práctica propia de la época que se hizo extensiva a las obras para niños- por ejemplo, luego de las funciones que La Chispa presentó en México. El niño se sentía próximo a lo que sucedía en escena, cuestionaba, proponía y se constituía entonces en espectador crítico.

Espacios de diálogo e influencias

Con respecto al lugar donde se hacían las puestas en escena destacamos que, en muchos casos, los grupos no esperaban que fueran a verlos, sino que iban adonde estaba la gente, generando así un nuevo público. Las obras se montaban en teatros oficiales, independientes, universitarios, confiterías (cuando no había apoyo oficial), barrios, escuelas,³⁶ sindicatos, giras y festivales nacionales e internacionales. A mediados de los sesenta, el Departamento de Teatro de la UNC

³³ Susana Palomas en Laura Fobbio y Silvina Patrignoni, "Entrevista" realizada en 2009 por Fobbio en el marco de la investigación "Teatro para ¿niños? ...ob. cit.

³⁴ "Teatro: Ejercitaciones para la libertad" en Revista *Panorama*, Año XI, Nº 321, 28 de junio al 4 de julio de 1973. Archivo de Roberto Videla.

³⁵ Libre Teatro Libre, *iGlup, Zas, Pum, Crash! o La verdadera historia de Tarzán* en revista *Conjunto, Teatro Latinoamericano*, Nº 64; Cuba, Casa de las Américas, 1985, p. 68-80.

³⁶ A partir de su representación en las escuelas, el teatro para niños se constituye en una fuente de información para los grupos teatrales. De ese trabajo rescatan ideas, necesidades de los docentes y deciden documentarlas. Así surgen obras como *Contratanto* del Libre Teatro Libre.



presenta una adaptación de *El pececito mágico* de Pushkin en el Festival Internacional de Teatro de Necochea, donde además la representan en escuelas. En 1969, *Las aventuras de Pirlimpipín* de Los Saltimbanquis –antecedente de La Chispa y del grupo Nacimiento- es puesta en escena en los sindicatos cordobeses Sitrac y Sitram, teniendo como espectadores a los obreros y sus hijos. Luego es representada en una comunidad mapuche del sur de nuestro país. Entre 1972 y 1973, el LTL representa al mismo tiempo *iGlup, Zas, Pum, Crash!...* y *La mayonesa se bate en retirada* en Córdoba y en Buenos Aires (Teatro Liceo, café concert El gallo cojo de Lino Patalano, Teatro Sarmiento). Y en enero del 73, Patalano los contrata para que monten esas obras en Mar del Plata, donde comparten cartelera con Niní Marshall. Luego son invitados por el V Festival Latinoamericano de Teatro y I Muestra Internacional de Manizales (Colombia) a hacer las obras para niños y *Contratanto*. A mediados de los setenta, *El paloliso* de Laura Devetach, dirigida por Mery Blunno, recorre el país de la mano de algunos integrantes de La Chispa (Horacio Acosta, Paco Giménez y Alberto Cebreiro).

En dichas giras y festivales los hacedores se encontraron con referentes como Boal, Buenaventura y Barba, y tuvieron la oportunidad de discutir con ellos en torno a las problemáticas de este nuevo teatro. Asimismo, respetaron y siguieron teórica, metodológica e ideológicamente –además de los mencionados- a Artaud, Brook, Brecht, Grotowski, Kantor y Weiss. Otros artistas, por su parte, decidieron abrazar también la revolución propuesta por Mao Tse Tung. En cuanto a los ecos de lo específicamente para niños, aparecen los nombres de Enrique Pinti y las cordobesas Laura Devetach, Lucía Robledo, Lilia Lardone y Silvina Reinaudi. Y destacamos, especialmente, la influencia de María Elena Walsh y sus canciones en la mayoría de las producciones cordobesas de la época. Al respecto, el crítico Juan Garff afirmó que la forma transgresora de hacer teatro del LTL se aproximaba a la propuesta de María Elena Walsh e iba más allá pues, el LTL “incluye a los chicos en el clima de efervescencia política que se vivía a comienzos de los 70, tal como lo hacía el célebre Grips-Theater en el Berlín de esos años”.³⁷

³⁷ Juan Garff, “Por múltiples razones, los temas “adultos” ganan cada vez mayor espacio en la cartelera infantil. El teatro para chicos se pone serio” en el suplemento “Espectáculos, Artes y Estilos”, *Clarín*, Buenos Aires, 8 de agosto de 1994, p. 2.



Lo dramático

¿Qué obra representar? Esta era una inquietud común entre los creadores cordobeses: ¿textos propios?, ¿clásicos adaptados?, ¿fórmulas desestructuradas?, ¿modelos burlados?... Cada grupo creaba los textos dramáticos, partiendo de estructuras que luego serían refuncionalizadas, reescritas y darían lugar a otras obras. Así encontramos nudos dramáticos o visuales similares en distintas producciones de un mismo grupo.

El Departamento de Teatro y el TEUC trabajaron con clásicos (*El pececito mágico de Pushkin*, *Alicia en el país* versión de Bettina Romero sobre la obra de Lewis Carroll), pero adaptándolos a la estética revolucionaria del grupo y sus directores, y al contexto sociopolítico del momento. Otra autora muy representada fue Laura Devetach, en puestas que ella misma coordinó, y en espectáculos que La Chispa hizo en México, como *El truco retachado* -en base a los guiones de *El Paloliso* y *Pipirrulines*- y *La calle del piolín* -donde retoman *El truco retachado* y suman personajes y elementos. Como dijimos, algunos espectáculos están basados en canciones de María Elena Walsh; es el caso de *El reino del revés*, espectáculo realizado por actores y músicos a comienzos de los 80, también en México.

Al no encontrar en otros autores lo que ellos querían expresar, algunos grupos -como el LTL y el grupo Bochínche- creaban sus propios textos. En el caso de Los Saltimbanquis, es interesante que tuvieran como textos base de sus obras, creaciones de niños cordobeses. Estas eran musicalizadas por Jorge Luján y luego el grupo las complejizaba agregando personajes, coreografía, algunos elementos escenográficos para hacer, por ejemplo, *Las aventuras de Pirlimpipín*. Luján emparenta este modo de creación con una especie de Comedia del Arte, que cuenta con una parte de improvisación y una parte fija.³⁸ La obra mutó a lo largo del tiempo, cambió de nombre y, en 1980, el grupo Nacimiento -integrado por algunos miembros de Los Saltimbanquis- hace en México *Los músicos ambulantes*, espectáculo en el que se filtran canciones de *Las aventuras de Pirlimpipín*.

³⁸ Jorge Luján en Laura Fobbio y Silvina Patrignoni, "Entrevista" realizada en 2008 en el marco de la investigación "Teatro para ¿niños? -...ob. cit.



Teatro despojado y de experimentación

Generalmente, cuando se piensa en teatro para niños se lo vincula a vestuarios suntuosos y coloridos, a disfraces de animales, maquillaje exagerado, sonidos estridentes, mil formas de distracción. Sin embargo, éstas no son características del nuevo teatro cordobés para niños. Al tratarse de obras que surgieron en viaje (sea durante giras planificadas o en el exilio) o para las cuales no había presupuesto, la simplificación de la escena era un rasgo común a la hora de facilitar el traslado de los materiales, pero también en relación con una estética y una ideología que se valían de la síntesis y la experimentación.

La síntesis plástica era un procedimiento recurrente en la composición de las historias. Así observamos cómo el LTL prescindía de escenografía y vestuario en sus puestas: actuaban vestidos con jeans y remeras y se valían de mínimos objetos cotidianos. En *Floralina, la vaquita cuadrada* del Departamento de Teatro, los personajes se configuraban a partir del discurso verbal como sucedía en *Las aventuras de Pirlimpipín* de Los Saltimbanquis, donde además se incluían canciones coreografiadas en danza moderna y pocos elementos puntuales e incompletos para que el niño terminara de imaginar lo que apenas se sugería. La elección de hacer puestas despojadas respondía a la metodología de trabajo, a la horizontalidad que caracterizaba a los grupos.

Por su parte, la experimentación les permitía a los hacedores travestir los espectáculos y sacudir las expectativas del público. Así, tras investigar nuevas técnicas, el grupo Bochínche trabajó con teatro negro en la década del setenta, diez años antes del surgimiento del Teatro Negro de Praga. Las críticas periodísticas realizadas sobre Bochínche durante su viaje por Latinoamérica, rescataron, entre otros recursos, el tamaño natural de los muñecos -por ejemplo, en *Los tesoros de Dulporito-* propuesta revolucionaria ante el teatro guiñol que empleaban los titiriteros de otros países. Siguiendo con la innovación, Bochínche incluyó el teatro de sombras en obras como *El susto anda en la luna* (de mediados de los 80), para recrear el recuerdo del personaje y establecer una ruptura con el presente de la



historia. Asimismo, el LTL incorporó recursos del *pop art* y del cine mudo -guerra de tortas de crema al final de algunas representaciones de *iGlup...* .

En el montaje de *Alicia en el país*, si bien el TEUC optó por elaborados vestuario y escenografía -resaltados por la crítica- y por la tradicional sala a la italiana, la innovación residió en la incorporación de nuevos materiales. El escenógrafo Rafael Reyerós confeccionó máscaras, trajes, utilería con poliéster, material comúnmente empleado en la actualidad, pero que cuarenta años atrás era un hallazgo en el uso teatral. Y coloreó el poliéster con sprays, brillos y pinturas fluorescentes.³⁹ A fines de los setenta y en México, otra propuesta innovadora en cuanto a materiales es *La calle del piolín* de La Chispa, cuya escenografía estaba totalmente realizada con canastos mexicanos.

De este modo, los espectáculos para niños ponían en crisis los estereotipos, pero también la representación. Los personajes, caracterizados con escasos elementos, eran construidos por los actores con su voz y su cuerpo ante la mirada atenta de los espectadores. La incorporación de la metateatralidad respondía al hecho de considerar al niño un espectador activo, capaz de reflexionar acerca de la ficción que se estaba construyendo y de la cual formaba parte. Así, en *Los tesoros de Dulporito* la acción giraba en torno a la búsqueda de un tesoro que resultaba ser un teatro de sombras, el cual se montaba dentro de la misma obra, luego de mostrar a los niños los elementos que lo constituían. Entonces, la *magia* que posibilitaba el teatro era desarticulada frente al espectador, pues se le advertían los principios de ese juego al cual se lo invitaba a jugar. Se mostraban los hilos de la puesta, para hacerlo partícipe de lo que se estaba gestando, que no por eso dejaba de ser mágico. Este procedimiento obedecía al objetivo que explicita Zaga en una entrevista:

Desterrar los efectos emocionales de la manipulación como son el terror, el ocultamiento sin aviso, la sorpresa malintencionada, los sonidos estridentes. Siempre hablar con lenguaje claro, hacer todo a la vista, descubrir el juego.⁴⁰

³⁹ Juan Carlos Gianuzzi en Laura Fobbio y Yanina Gallardo, "Entrevista a Juan Carlos Gianuzzi"; Buenos Aires; En prensa; 2009.

⁴⁰ Nora Zaga en Laura Fobbio y Silvina Patrignoni, "Entrevista" realizada en 2009 por Fobbio en el marco de la investigación "Teatro para ¿niños? de la Córdoba de los 70..."; Córdoba, Ed. Recovecos, en prensa, 2010.



El LTL, Laura Devetach y el grupo Bochínche se valían de la metateatralidad, dejando expuesto el aparato escénico. En el caso de *La mayonesa...* del LTL, el Hada y la Bruja mueven varita y escoba para encantar y desencantar al resto de los personajes, convirtiéndolos, *in situ*, en animales y objetos que serán tales a partir del manejo corporal de los actores y, por supuesto, de la imaginación del público. En *El Paloliso* de Devetach, el títere de la osa Brunilda interactúa como tal con su titiritero, evidenciando la *conciencia* de la manipulación; y el personaje del Mago, frente a la mirada del público, cambia su aspecto para encarnar a otros personajes. Este último recurso -actores que hacen de actores y personajes que hacen de otros personajes- también aparece en *El susto anda en la luna* de Bochínche, en el programa televisivo *Pipirrulines* y en el espectáculo del dúo Nora y Delia *La guitarra está de farra* realizado en México.

La representación convencional era desarticulada desde la libertad con que se daba forma a las obras, desde la improvisación misma y el simulacro de esa improvisación. Los personajes en escena interactuaban con los actores ubicados fuera de la escena. En tanto que actores, estos intervenían en la historia, suspendiendo el *normal* transcurrir de la acción:

UNO DE LOS ACTORES QUE FORMÓ LA MECEDORA ANUNCIA AHORA:
ACTOR: Capítulo... capítulo... siguiente: llegada de Caperucita. La abuelita está en su diván-cama.
EL OTRO: Che, ¿trajeron un diván cama?
ACTOR: No... somos nosotros... (PESE A LA PROTESTA ARMAN UN DIVÁN. SOBRE LAS ESPALDAS SE RECUESTA LA ABUELA. SIGUE CANTANDO "CARMEN").⁴¹

El suspenso era parte de ese juego libre, desenfadado, donde las reglas se corrompían y todo era inesperado, promoviendo la experimentación continua.

⁴¹ Libre Teatro Libre, *La mayonesa se bate en retirada*, escena X. La cita no contiene número de página porque fue tomada de un mimeo del texto dramático proporcionado por Lindor Bressan.



Teatro libre

En el discurso dramático de los setenta, la metáfora era uno de los recursos más empleados para que el teatro denunciara y se postulara política e ideológicamente, sin caer en lo panfletario. De allí que las obras para niños se valieran de la metáfora para abordar temas como la igualdad de derechos y la libertad de expresión, *lei motiv* de la época. Así, el problema de la discriminación aparece en *Floralina, la vaquita cuadrada* del Departamento de Teatro.

En *iGlup...* del LTL (1972) y en *Llegó el circo* de Bochínche (1978) -cada una con sus estéticas particulares- los animales se reúnen para reclamar por sus derechos expresando la idea de lucha y unidad.⁴² Como observamos, la solidaridad es otro *lei motiv* que se destaca en las obras para niños, como en *Alicia en el país* del TEUC. Luego de que el director Andreone decidiera junto a los actores el matiz que le darían a la obra, Gianuzzi, actor de la puesta, resume que Alicia sería una niña "Rebelde, transgresora y solidaria."⁴³ Y si bien la adaptación no tenía una direccionalidad política explícita, reconoce Gianuzzi que la propuesta del grupo era política. La rebeldía de Alicia, según afirma Myrna Brandán, se sumaba a la rebeldía del TEUC que renegaba de la moda y arremetía contra quienes bloqueaban la creatividad.⁴⁴

El Nene de *iGlup...*, como Caperucita en *La mayonesa...* -ambas obras del LTL- evitan ponerse la ropa que indican sus padres. El espectador niño se sentía identificado con la resistencia de los personajes a los mandatos de los adultos.⁴⁵ Susana Palomas recuerda que, luego de participar de *El reino del revés*, los niños mexicanos no se querían vestir *normalmente* porque habían visto que en la obra los

⁴² En el ámbito nacional, el cuento "Un elefante ocupa mucho espacio" de Elsa Borneman también aborda, a mediados de los 70, el tema del reclamo de animales por los derechos de sus pares. Claramente el arte se hace eco de la denuncia, la lucha comunitaria y el peso que los sindicatos tienen en esa década.

⁴³ Juan Carlos Gianuzzi en Laura Fobbio y Yanina Gallardo, "Entrevista a Juan Carlos Gianuzzi"; Buenos Aires; En prensa; 2009.

⁴⁴ Myrna Brandán en Laura Fobbio y Silvina Patrignoni, "Entrevista" realizada en 2009 por Patrignoni en el marco de la investigación "Teatro para ¿niños? , ob. cit.

⁴⁵ María Inés Falconi reconoce que esta crítica al mundo adulto se continúa en el teatro para niños de los 80 y que, como la sociedad actual es más hipócrita, esos temas no se podrían tratar actualmente en el teatro para niños. (En la mesa "ATINA - ¿Teatro para niños o teatro infantil? Un teatro al que le cuesta crecer", coordinada por Nora Lía Sormani y de la cual también participaron Carlos de Urquiza, Pablo Di Felice y Juan Garff, realizada en el marco de las II Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral, Feria Internacional del Libro, 29 de abril de 2010, Buenos Aires).



actores se ponían cualquier prenda en cualquier parte del cuerpo.⁴⁶ Esa rebeldía que transmitían las canciones de Walsh, sumada a la puesta de los artistas cordobeses, tenía repercusiones más allá del momento de la representación en sí.

Las obras defienden la libertad de expresión y se postulan contra las normas impuestas por las instituciones y las autoridades. Lindor Bressan caracteriza al teatro para niños como antiautoritario, ya que "tenía una visión ideológica de crítica a los estereotipos, a la sociedad de consumo, una visión ideológica en torno a los valores que estaban impuestos".⁴⁷ Entre 1975 y 1976, el grupo Bochínche hace *Aventuras de Canilla y Canillita*, donde cuestiona a la escuela tradicional. Los músicos de "La Mayonesa Band" (*La mayonesa se bate en retirada*) incumplen la disciplina aplicada por el director de la orquesta e impiden la concreción del concierto. Esto también aparece en *Las aventuras de Pirlimpipin* donde Los Saltimbanquis, en 1969, defienden la libertad ante la autoritaria figura del Tamborista, y proyectan en escena fotos de la violencia y represión sucedida durante el Cordobazo, unos meses antes de la puesta. Estamos ante un teatro que cuestiona el modo de representar la vida y, mediante lo que por entonces era innovación técnica y dramática, la metáfora cede lugar a la denuncia explícita, para que la realidad hable a través de sus imágenes. Luján reflexiona sobre la puesta en escena de *Las aventuras de Pirlimpipin*:

Nunca trabajamos valores en el sentido convencional. Yo siento que un verdadero texto literario conlleva el aprendizaje, conlleva lo humano en sentido profundo y que al contrario, si nosotros le queremos encajar un valor explícito al niño, matamos todo. Creo que ahí radicaría tener en cuenta al adulto, pero en el sentido de que si soy responsable con las palabras que uso -y que usamos- eso va a hacer que el adulto piense en lo que estoy diciendo y cómo lo estoy diciendo.⁴⁸

Esa libertad defendida en las obras, resulta sacudida por la censura que ya empieza a regir en la Argentina de 1974. De allí que *Viva el Canguro* de Laura

⁴⁶ Susana Palomas en Laura Fobbio y Silvina Patrignoni, "Entrevista" realizada en 2009 por Fobbio en el marco de la investigación "Teatro para niños? ob. cit.

⁴⁷ Lindor Bressan en Laura Fobbio y Silvina Patrignoni, "Entrevista" realizada en 2009 en el marco de la investigación "Teatro para niños? ob. cit.

⁴⁸ Jorge Luján en Laura Fobbio y Silvina Patrignoni, "Entrevista" realizada en 2008 en el marco de la investigación "Teatro para niños? ob. cit.



Devetach, teniendo los muñecos listos y la puesta preparada, no fuera aceptada para su realización:

Quando en 1974 la obra fue ofrecida a un teatro oficial, el sueño empezó a desgranarse. Tras muchas vueltas y un primer sí, no fue aceptada. Los canguros se habían convertido en realidad y cualquier ficción que los nombrara empezaba a dar ojeriza.⁴⁹

Humor cordobés y teatro-juego

El humor es un rasgo característico de la identidad cordobesa y, por lo tanto, un recurso destacado en las obras para niños, una forma de tratar algo tan serio como el compromiso político y la lucha ideológica.⁵⁰ María Elena Walsh destaca el humor argentino y especialmente el cordobés, sea en artistas dedicados a generar la risa (dibujantes, escritores, contadores de chistes, etcétera) como en la gente en la calle, y apela a "cuidar nuestro humor local, humor sutil que no se está burlando de nadie."⁵¹ Y otro de los rasgos que los mismos artistas eligen para definir los espectáculos es el juego, el dinamismo con que se representaba la acción. Humor y juego se combinaban para acortar la distancia entre hacedores y público, solicitar complicidad con la fábula y activar la participación. Se buscaba que todo sucediera sobre el escenario, aún lo que en otra obra pasaría fuera de escena, porque el público era un testigo activo, como postula el teatro épico de Brecht.

La crítica a los mandatos impuestos que aparece en *iGlup, Zas, Pum, Crash...* ya se gesta en los sketches de humor realizados por los estudiantes de teatro que luego formarán el LTL. En esas fiestas que llevan a cabo a fines de los 60 en el Teatrino de la Universidad, especie de *happenings* o "blufas" -como ellos mismos las denominaban- está la matriz de lo que será la "escuela de Tarzán" de *iGlup...*

⁴⁹ Laura Devetach, "Molestamos su atención" en *Viva el Canguro*; Buenos Aires, Ed. Colihue, 1995, p. 10.

⁵⁰ También encontramos el humor en sus distintas formas en las obras de teatro *para adultos* de la época, igualmente vinculado a lo político. Es el caso del humor en tanto que mecanización de la parodia, comicidad por contraste, desconcierto, inversión de roles, paradoja en *El que dijo sí-El que dijo no*, adaptación del texto de Brecht que pone en escena el TEUC en 1973. (Ver Laura Fobbio, "La parodia teatral para la metacomunicación social. *El que dijo sí-El que dijo no* de Brecht (TEUC, 1973)" en *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*; Córdoba, Ferreyra editor, En prensa. ISBN: 978-987-1110-90-2, 2010).

⁵¹ María Elena Walsh, "Letras brujas", conferencia dada en el Teatro Comedia de Córdoba, julio de 1999.



donde se parodia al rey de la selva. El crítico Alberto Minero observa en las obras del LTL

...un humor constante, inteligente y casi cinematográfico por el ritmo veloz con que se lo practica y por las imágenes que acompañan permanentemente a las distintas actitudes y observaciones de los componentes del grupo.⁵²

En *La mayonesa...* James Bond es reemplazado por el detective Brox –agente de la TIA, parodia de la CIA– y protagoniza aventuras junto al Jefe, el Invencible enemigo, la Secretaria y Bailarinas hawaianas. El discurso cinematográfico es reproducido con sonidos y posturas exageradas, voces que imitan un doblaje del inglés al español. En el marco del juego lingüístico, la Secretaria repite las últimas palabras dichas por el Jefe:

JEFE: Agente Brox, lo hemos mandado a llamar...

SECRETARIA: ...mandado a llamar...

JEFE: Para encomendarle una difícil misión...

SECRETARIA: ...difícil misión...

JEFE: Debe rescatar el Diamante Negro

SECRETARIA: ...mante negro...

JEFE: Que se encuentra en poder...

SECRETARIA: der...

JEFE: del Invencible Enemigo...

SECRETARIA: blenemigo...⁵³

Esta automaticidad, más allá de producir risa, se posiciona críticamente ante la autoridad y reflexiona sobre la incorporación –en Argentina y en Latinoamérica– de temas e idioma propios de la cultura norteamericana. En el juego idiomático hay una clara posición crítica y, como afirma Graciela Ferrari, integrante del LTL, el humor también es planteado como ruptura “ante lo terrible que se está mostrando”.⁵⁴ Por su parte, Bressan reconoce:

En el teatro podíamos jugar, pero nos lo tomábamos en serio en la investigación, muchísimo ensayo, horas de trabajo, discusiones de qué,

⁵² Alberto Minero, *La Voz del Interior*, 6 de octubre de 1974.

⁵³ Libre Teatro Libre, *La mayonesa se bate en retirada*, escena VIII. La cita no contiene número de página porque fue tomada de un mimeo del texto dramático proporcionado por Lindor Bressan.

⁵⁴ Graciela Ferrari en Víctor Moll, Jorge Pinus y Mónica Flores, “Entrevista a Graciela Ferrari, Lindor Bressan, Roberto Videla y María Inés Maleh. Libre Teatro Libre” en *Las Lunas del Teatro. Los Hacedores del Teatro Independiente Cordobés (1950-1990)*; Córdoba, Ed. del Boulevard, 1996, p. 138.



cómo y por qué (...) éramos puristas, el teatro que hacíamos debía ser el más revolucionario en la forma y en el contenido, de ahí viene lo de Libre en la forma y Libre en el contenido. El teatro debía ser lo más serio posible, lo más riguroso y lo más concientizador posible; en ese sentido éramos muy brechtianos sin hacer Brecht.⁵⁵

En *El susto anda en la luna* del grupo Bochínche también resuenan los juegos con el eco que invitan a replicar, a liberarse en forma de rimas, desestructurando el idioma.

El teatro era planteado como juego, pero un juego sin reglas o para romper las reglas, donde se transgredían códigos y formas, sin elementos que distanciaran ni bloquearan el encuentro convivial.⁵⁶ El teatro-juego libre como espacio abierto a la diversidad, a nuevas formas de combinar letras y acciones: la sorpresa como objetivo, la improvisación como medio. En *El paloliso* y en *El petirilio* de Laura Devetach el idioma se renueva con palabras que se cargan de sentido en el contexto de la obra y con el avance de la acción.⁵⁷ Así encontramos términos como "jicoycoy", "fufifo/a", "pipirrulines", "repimpóm verde", "pirisbulda".⁵⁸ Esta innovación en el lenguaje -una constante en el teatro de Devetach- requiere de la participación del niño para que interprete el discurso e identifique a los personajes.

Desde la burla y el desconcierto, las historias teatralizadas le restaban poder a los personajes autoritarios y mostraban situaciones cotidianas con resoluciones insospechadas, absurdas. Posibilitaban así configurar la denuncia desde el desenfado, como vimos en obras de Los Saltimbanquis, Bochínche, entre otros. Y para ejemplificar esto, nos detenemos especialmente en *El Paloliso* de Devetach, donde el Guardián entra a escena para prohibir por prohibir aún lo que desconoce, aún lo que no existe; entonces resulta burlado y engañado por el resto de los personajes y por su propia conducta:

⁵⁵ Lindor Bressan en Laura Fobbio y Silvina Patrignoni, "Entrevista" realizada en 2009 en el marco de la investigación "Teatro para niños? ob. cit.

⁵⁶ Jorge Dubatti, "Teatralidad y cultura actual: la política del convivio teatral" en *Dramateatro revista digital*, N° 12, Mayo-Agosto de 2004. [En línea] http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n12/dubatti_web.htm [2008, mayo]

⁵⁷ Una vez más relacionamos el trabajo de estos hacedores con María Elena Walsh y su innovación en el lenguaje de sus canciones.

⁵⁸ Laura Devetach, *El paloliso*, 1973. Las citas no contienen número de página porque fueron tomadas de un mimeo del texto dramático proporcionado por la autora.



GUARDIÁN. (*Tratando de entender*) El jicoycoy es el jicoycoy... no sé, no entiendo...! Pero no importa. Si está prohibido. Prohibido el jicoycoy. (*canta*)

Yo sigo camino recto
camino de prohibición
Y aunque no sé lo que es esto
hoy prohibo el jicoycoy.⁵⁹

El humor funciona como herramienta para hablar de la realidad y “crear en ellos [los espectadores] la actitud crítica”.⁶⁰ Y en tanto constituye la identidad, acompañó a los hacedores en su exilio. Tanto en *El reino del revés* –que retoma el *nonsense* propio de las canciones de María Elena Walsh–⁶¹ como en *Los tesoros de Dulporito*, está presente el humor en sus múltiples formas: confusiones entre el sentido figurado y literal de las palabras, malentendidos, respuestas sonoras (los personajes estornudan cada vez que se nombra a la Capitana Ana en *Los tesoros...*).

Así como el juego y el humor vinculan las producciones para niños, el objeto que materializa a ambos en escena es la soga, elemento simple, cotidiano, liviano, fácil de transportar. En el imaginario del niño la soga convoca el juego; en el escenario, complementa el movimiento de los actores, hace surgir objetos y situaciones ante los ojos del espectador. La soga adopta forma de barco en *iGlup...* o de paraguas, flores, avión en *La mayonesa...* del LTL; y sigue anudando recuerdos en el exilio: Lindor Bressan dice retomar el espíritu de las obras que hacía con el LTL e incorpora el uso de la soga en una obra que monta en España. La soga constituye un barco pirata y posibilita juegos (hacer nudos, amarrarse uno con otro) en *Los tesoros de Dulporito*; y en una experiencia sobre atención primaria de la salud organizada por la UNESCO en el Amazonas, la titiritera Susana Palomas la emplea para armar figuras.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Horacio Acosta, Susana Palomas, Julio Saldaña y Susana Rivero, “Bochinche y La Chispa abren mañana temporada en Otrarte Latinoamericano en la Casa de la Paz en *Diario unomásuno*; México, 30 de marzo de 1979. Archivo de Susana Palomas, texto facilitado por la titiritera.

⁶¹ Alicia Origgí, “El placer de crear, con integridad”, en “Autores: María Elena Walsh”, *Imaginaria. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*. N° 19, 23 de febrero de 2000. [En línea] <http://www.imaginaria.com.ar/01/9/walsh1.htm> [2009, noviembre].



En ese juego que está presente desde la gestación de la obra, el teatro cordobés para niños recurría a otros géneros literarios como la poesía (versos escolares, coplas) y la narrativa (el cuento de hadas, la fábula) para parodiarlos. Contrariaba la lógica clásica del cuento infantil; la fantasía de la fábula era trocada por el cuestionamiento de la historia y la búsqueda de la verosimilitud; cada respuesta era inesperada. La multiplicidad se intensificaba mediante la apropiación y reformulación de la comedia musical y de diversos discursos que se entretejían (escolar, futbolístico, televisivo, cinematográfico). Hacemos extensiva a este teatro la reflexión que Jesús Calzada hace sobre el teatro mexicano para niños

...en un país de reprimidos la transgresión es fuente segura de risa y aplauso. Así pues, no es el nivel de la producción ni del público al que se dirige, sino las propuestas y los propósitos escénicos, lo que distingue al teatro tóxico del buen teatro⁶²

Los niños del exilio

El 26 de enero del 76, dos meses antes del golpe militar, María Escudero invita al grupo Nacimiento a viajar a Perú para hacer teatro. Jorge Luján recuerda esto con emoción: "sin que lo supiéramos, nos salvó la vida a todos (...) cómo le tendría que haber agradecido eso a la María..."⁶³ Otros grupos se disuelven antes de la dictadura, como el LTL, en 1975. Otros se exilian y se vuelven a reunir en Venezuela o México, países en los que habían participado de festivales o donde los esperaban amigos como Carlos Giménez, para tenderles una mano.

Esa solidaridad que promulgaban en sus obras se materializa fuera del escenario. La situación de exilio los lleva a reunirse para sobrellevar el desarraigo, discutir sobre teatro, producir espectáculos juntos. Así surge, por ejemplo, Otrarte Latinoamericano (Organización de Trabajadores del Arte) integrado por hacedores pertenecientes a cinco disciplinas: cine, música, teatro, danza y títeres. De Córdoba

⁶² Jesús Calzada, "El teatro mercenario esa otra piratería" en *Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro*, Nº 3, julio/agosto, 2002.

⁶³ Jorge Luján en Laura Fobbio y Silvina Patrignoni, "Entrevista" realizada en 2008 en el marco de la investigación "Teatro para ¿niños? ob. cit.



eran el grupo Nacimiento (música, teatro, pantomima), Bochínche (teatro, títeres, pantomima), Nora y Delia (dúo de canto popular) y Teatro La Chispa. Según registró Armando Ponce (1979) periodista de diario *El Proceso*:

Los 32 integrantes se reúnen semanalmente, discuten las obras, forman comisiones de trabajo e investigación, se habla sobre la participación del público, de las necesidades concretas de los lugares donde se va a representar (...) conciben al artista integrado siempre al proceso revolucionario. Proponen un arte de cambio y consideran que las manifestaciones culturales deben acompañar en todo momento los procesos sociales.⁶⁴

Nora Zaga reconoce que Otrarte Latinoamericano trataba de preservar y sostener algunos de los principios que configuraron al Movimiento Canto Popular: solidarizarse, enriquecerse, sumar vivencias y, especialmente, "poder compartir y experimentar con lenguajes diferentes".⁶⁵

Continuando con la idea de la multiplicidad de formas, técnicas y prácticas, los cordobeses se vinculan a otros artistas latinoamericanos como Los Guaraguau, Soledad Bravo, Cecilia Todd, Alberto Vera, Lilia Vera, El Galpón, Jesusa Rodriguez, Circo, marona y teatro, Teatro triángulo, Grupo Cine Sur, entre otros. La investigación y experimentación acompañan sus propuestas, como sostiene en una entrevista Liliana Felipe del grupo Nacimiento, Horacio Acosta de La Chispa y el Grupo Bochínche:

A priori, no nos negamos a ninguna posibilidad estética; experimentamos a ver si ella puede acompañar bien lo que queremos decir... buscamos la claridad (...) No creemos que nada de nuestra producción sea inmodificable. Tratamos de hablar de una realidad cotidiana que uno no hace, sino que hace la sociedad.⁶⁶

[A los miembros de Otrarte] Nos une el hecho de promover la actitud crítica del niño o del adulto de lo que sucede en la realidad, de querer que el espectador no sea un ente pasivo, sino que participe en nuestra actividad, ya sea gritando, diciendo algo o reflexionando. Queremos – señalaron- que los contenidos no estén separados de las formas, ya que

⁶⁴ Armando Ponce, "Otrarte Latinoamericano: lenguaje colectivo de transformación social" en diario *El Proceso*, Nº 130, 30 de abril de 1979. Archivo de Susana Palomas.

⁶⁵ Nora Zaga en Laura Fobbio y Silvina Patrignoni, "Entrevista" realizada en 2009 por Fobbio en el marco de la investigación "Teatro para ¿niños? ob. cit.

⁶⁶ Liliana Felipe en Armando Ponce, "Otrarte Latinoamericano: lenguaje colectivo de transformación social" en diario *El Proceso*, Nº 130, 30 de abril de 1979. Archivo de Susana Palomas.



no estamos con las manifestaciones artísticas panfletarias, sino con las formas estéticas que atraigan al público.⁶⁷

En Latinoamérica, el teatro para niños de los cordobeses es bien recibido y produce, a su vez, una renovación en la forma de hacer obras de este tipo. En ese espacio "otro", los artistas conjugan lenguajes, personajes y acciones para efectivizar la comunicación con los niños de las ciudades y campesinos, con niños venezolanos, ecuatorianos, mexicanos... experiencias que harán un sin fin de aportes a sus obras.

En las giras y en el exilio, quizás la música fue una de las cosas más fáciles de llevar y más complicadas de olvidar. Recuerda Susana Palomas que, viviendo en México, los domingos escuchaban a Mercedes Sosa y a María Elena Walsh.⁶⁸ Con acordes que intentaban ser pegadizos, la música de los espectáculos de fines de los setenta y principios de los ochenta, era emplazada por instrumentos convencionales (el piano que tocaba Francisco Heredia), o adoptados de otros países (el tiple y el cuatro empleados por el Dúo Nora y Delia) o improvisados por los músicos-actores que jugaban a ser *luthiers* (la pandereta con sombrero que incorpora Nacimiento o las dos guitarras que toca Jorge Luján). La música acompañaba poemas y convocaba géneros representativos (valsecito, guajira, corrido, zamba) de distintos lugares de esa América que los recibe en la diáspora. Encontramos, entre 1976 y 1985, espectáculos músico-teatrales como *El reino del revés* (según el programa de mano, un "espectáculo con canciones de María Elena Walsh, ritmos latinoamericanos y muñecos", realizado por el dúo Nora y Delia, los mejicanos del grupo Viraje y el Grupo Bochínche), *Los músicos ambulantes en la esquina del disparate* (puesto en escena por el grupo Nacimiento, con la participación de Paco Gimenez y Horacio Acosta de La Chispa, Lito Nebbia, entre otros); *Los tesoros de Dulporito* (Dúo Nora y Delia, Dúo Liliana y Francisco, Grupo Bochínche, Amalia Assadourian, Héctor Beacon y los mexicanos Jorge Peña y Alejandra Dorantes):

⁶⁷ Horacio Acosta, Susana Palomas, Julio Saldaña y Susana Rivero, "Bochínche y La Chispa abren mañana temporada en Otrarte Latinoamericano en la Casa de la Paz en *Diario unomásuno*; México, 30 de marzo de 1979. Archivo de Susana Palomas, texto facilitado por la titiritera.

⁶⁸ Susana Palomas en Laura Fobbio y Silvana Patrignoni, "Entrevista" realizada en 2009 por Fobbio en el marco de la investigación "Teatro para ¿niños? ob. cit.



Se tuvo especial cuidado en trabajar un lenguaje poético infantil que no recurriera a los lugares comunes y simplificadores de este tipo de género. Así como en lo musical se evitó la reducción armónica y melódica, teniendo en cuenta el olvidado antecedente de que los niños participan auditiva y corporalmente tanto o más compenetrados que los adultos de la música conocida como "para adultos".⁶⁹

En estos recitales músico-teatrales voz, teatro y música funcionaban enlazados para seguir generando la transformación social, aún en el exilio. Retomando lo que postula Patrice Pavis sobre lo espectacular,⁷⁰ juego y poesía confluyeron como confluyen múltiples prácticas artísticas en una representación basada en la investigación y experimentación constantes para, en este caso, interactuar con los niños, en pos del hombre nuevo, y *despertar conciencias* en los adultos.

Luego de esas experiencias contundentes, algunos hacedores continuaron haciendo obras para niños, mientras otros lo recuerdan como un momento importante en su producción, y hay quienes decidieron retomarlo actualmente.

Identidad teatral

Para concluir, podríamos decir que el nuevo teatro cordobés *inclusive* para niños planteó una ruptura respecto del modelo tradicional, experimentó e innovó. En formato televisivo, a través de recitales músico-teatrales o desde el escenario de un teatro; en una escuela o en un sindicato; por medio de la manipulación del cuerpo de los actores o de títeres y muñecos; con vestuario, maquillaje y escenografía o prescindiendo de estos, los espectáculos postularon claramente el respeto al niño como espectador activo. Lejos de la sistematización de la puesta en escena y negando las rimas fáciles, el teatro para niños se completó en el convivio

⁶⁹ Programa de mano de *Los tesoros de Dulporito*. Archivo de Susana Palomas.

⁷⁰ Patrice Pavis, *Diccionario de Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*; Barcelona, Paidós, 1998; p. 178 y 180.



con el público, motivando su imaginación e intervención en lo que ocurría en escena.

Las obras se valieron de diferentes prácticas espectaculares que se ensamblaban complejizando el hecho teatral, donde los héroes se desinflaban y terminaban burlados; los débiles se defendían; los niños enseñaban a los actores a representar correctamente un papel; los actores confesaba que habían jugado; los animales se reunían en sindicatos. La libertad y la solidaridad como *leit motiv*; la rebeldía, el juego y el humor como recursos.

Los denominadores comunes que aquí describimos nos llevan a pensar en una identidad teatral cordobesa que, en una época de agonismos y antagonismos,⁷¹ trascendió las fronteras de cada país, se sostuvo durante el exilio de los hacedores y permitiría configurar, por qué no, una identidad latinoamericana de acción y resistencia cultural.

laura.fobbio@gmail.com

Abstract:

In the sixties, the critics recognize the emergence of a "new cordovan theater." As part of this renovation, theatre "for children" carried out by cordovan artists raises aesthetic ruptures and ideological postulates in accordance with the political events that shake Argentina and the world at the end of the '60s and along the '70s. Beyond the specificity of each group, theatre performance "for children" share the experience of its makers in the National University of Cordoba, the horizontal and interdisciplinary approach as a work methodology, the respectful treatment of the active child-spectator, the free play as a way of communication, the theater as a possibility to change reality, the exile, among others.

Palabras clave: teatro para niños – Córdoba – exilio - juego libre – transformación social

Keywords: theatre for children – Cordoba – exile - free play – social transformation

⁷¹ Chantal Mouffe, "Por una política de la identidad nómada" en revista *Debate Feminista*, Año 7. Vol. 14. Octubre, 1996.