



20 AÑOS DE TEATRO SOCIAL EN ARGENTINA

María Guillermina Bevacqua
Gerardo Larreta y Valeria Andrea Sánchez Martín
Cristian Palacios
Alan Robinson
Camila Mercado
Elina Martinelli
Lorena Noemí Calandi
Carina Noemberg

PREMIOS

 EDITORIAL
INTeatro

Bevacqua, Guillermina

20 años de teatro social en Argentina / Guillermina Bevacqua ; Alan
Robinson ; Camila Mercado. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires
: Inteatro, 2020.

235 p. ; 22 x 15 cm. - (Premios)

ISBN 978-987-3811-54-8

I. Teatro Argentino. I. Robinson, Alan. II. Mercado, Camila. III. Título.
CDD A862

Ejemplar de distribución gratuita

Prohibida su venta

Foto de tapa: Julio Locatelli, *Zumba la risa* espectáculo del grupo Matemurga.

Consejo Editorial

Gustavo Uano

Patricia Julia García

Oscar Rekovski

Carlos Pacheco

Staff Editorial

Carlos Pacheco

Graciela Holfeltz

Laura Occhiuzzi (Corrección)

Mariana Rovito (Diagramación)

Patricia Ianigro (Distribución)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN 978-987-3811-54-8

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Reservados todos los derechos.

TITIRIBIÓTICOS

ESTRATEGIAS PARA CAMBIAR EL MUNDO

Cristian Palacios

CRISTIAN PALACIOS

(BUENOS AIRES)

Dramaturgo, escritor, director, actor e investigador en las áreas de análisis del discurso, la semiótica, la lingüística y los estudios del teatro y el arte en general. Doctor en Lingüística por la Universidad de Buenos Aires, se desempeña además como gestor cultural y dirige el Festival Internacional de Teatro PIROLOGÍAS en las afueras de la Ciudad de Buenos Aires, festival que ha recibido a lo largo de sus once ediciones, a grupos, investigadores y artistas de cuatro continentes. Ha publicado dos novelas, dos libros de poesía, numerosas obras de teatro, y una veintena de artículos académicos en diversos libros y revistas especializadas. Como dramaturgo ha estrenado más de diez obras de su autoría, en Argentina, México, Perú, España, Francia, Bélgica, Sudáfrica, Cuba y Centroamérica, muchas de las cuales fueron premiadas nacional e internacionalmente. Su primera novela *Mundo Bilina*, finalista del premio de Novela El Barco de Vapor, ha sido publicada simultáneamente en Argentina y en México. Su segunda novela, *Margarana*, obtuvo el tercer premio en el V Concurso de Novela “Los Jóvenes del Mercosur”.

TITIRIBIÓTICOS

ESTRATEGIAS PARA CAMBIAR EL MUNDO

1

Aquello que llamamos teatro social corre el riesgo común a todas las disciplinas que conjugan términos de campos diferentes y que algunos podrían hasta juzgar como antitéticos, el de no caer bien ni a unos ni a otros. El de no ser lo suficientemente teatro para los creadores teatrales y el de no inmiscuirse lo suficientemente en el terreno de lo social para todos aquellos que trabajan en este. Por un lado, algunos argumentarían —me decantaré luego, en mayor o menor medida, por esta posición— que todo teatro, por principio, es social en tanto es parte de una sociedad en la que se desarrolla y en tanto y en cuanto solo puede ponerse en práctica en forma colectiva —del mismo modo que todo teatro es también político, ideológico, educativo, etcétera.—. Pero además, y esto es mucho más importante, todo teatro cumpliría, de una u otra manera, las funciones atribuidas al teatro social. En este sentido, el mal de este tipo de teatro consistiría en sacrificar la estética al servicio de una ética. Poner al arte unos límites y una finalidad que lo condicionan. Que lo reducen a no ser más que un pálido reflejo de sí mismo cuando, paradójicamente, sería en sus atributos como teatro *per se* donde se hallaría su mayor capacidad para cambiar (para bien) el mundo en que vivimos.

Por el otro lado, se podría argumentar que no hay suficiente compromiso social en el teatro que lleva ese nombre. Este caería en la trampa en la que suele caer —con sorprendente insistencia— una parte del progresismo optimista que insiste en hacer oídos sordos a las urgencias que atraviesan una determinada comunidad siempre en aras de asegurar para aquella la supervivencia de unos determinados valores que imperan en la nuestra. Algo así le sucede a Anton Marvelton (Steve Buscemi) en el maravilloso film humorístico *The incredible Burt Wonderstone* (2013) cuando al intentar llevar magia a aquellos remotos parajes de Camboya, donde los niños no tienen comida y agua potable, descubre que estos no necesitan magia, sino comida y agua potable [Anton Marvelton: *I go to places where the children have neither food nor clean water and I give them magic. Reporter in Cambodia: Do you also give them food and clean water? Anton Marvelton: Well, no, I'm a magician - I bring magic*]. El teatro se nos aparece como la menos urgente de las

necesidades en un país, un continente y un mundo donde amplios sectores de la población carecen de los recursos más básicos. Este dilema es absolutamente falso desde el punto de vista político —cuando se lo invoca, por ejemplo, desde las esferas de la gestión estatal como excusa para la supresión de programas de gobierno—, pero para nada inválido desde un punto de vista estético, en tanto y en cuanto implica poner en cuestión el sentido de nuestra actividad, aun para quienes nos dedicamos al teatro sin ningún fin social específico.

El siguiente trabajo intenta canalizar algunas de estas inquietudes a través del análisis de una experiencia de teatro social que tuvo lugar en la Provincia de Buenos Aires entre 2011 y 2014: el programa Titiribióticos, cuyas líneas generales parecen, a primera vista, muy simples: la realización de espectáculos de títeres para niños internados en hospitales públicos de la provincia¹. El espectáculo era realizado al pie de la cama, en un intercambio cara a cara entre niños y artistas, a partir de la transformación de alguna clase de material quirúrgico que se resignificaba entonces para la creación de los objetos manipulables. Lo que los Titiribióticos se proponían, ante todo, era contar una historia. Llevar adelante una pequeña obra de teatro en miniatura. Las herramientas con las que sus integrantes se preparaban apuntaban todas a adquirir estrategias para que el espectáculo pudiera ser llevado a cabo. Cosa que no siempre sucedía. A veces el dolor era más fuerte (los Titiribióticos eran conscientes de que la magia o el teatro no podían suplantar la necesidad de comida y agua potable).

Se trata, por lo tanto, de aquella variedad del teatro con fines humanitarios que se practica en hospitales, por lo general a manera de paliativo o como complemento terapéutico. Pero la experiencia de los Titiribióticos nos permite trazar algunas hipótesis respecto de aquello que llamamos teatro social como un todo, ya se realice en cárceles, en villas o en manicomios, ya sea creado por un grupo de profesionales para presentarlo ante una comunidad específica, ya se constituya de manera vocacional como expresión genuina de un grupo social determinado. Lo que intentaremos demostrar, a partir del análisis de

¹ Debido al cambio político en la gestión de la Comedia, la experiencia no pudo luego ser reflotada. Un desprendimiento de Titiribióticos, rebautizado como Titirinautas, siguió funcionando empero en los alrededores de La Plata, de manera reducida, hasta agosto de 2017.

este proyecto, es el potencial transformador, no solo terapéutico, que tiene la verdadera experiencia estética. Lo que distingue a los Titiribióticos de algunos otros programas similares es que aquí lo social no obtura las posibilidades del teatro en su expresión más pura. En este sentido, el teatro social, aquel que se practica en condiciones de urgencia, tiene también mucho que enseñar a los creadores del teatro a secas, puesto que todo teatro, en mayor o menor medida, es esa apuesta contra la muerte que caracteriza al teatro de trinchera o barricada. La labor de los titiribióticos interpela a los creadores e investigadores del teatro y el arte, tanto en espacios formales como no formales; y nos presenta nuevas preguntas sobre el fin último de todo lo que hacemos.

2

¿Para qué nos contamos historias? Para combatir la rutina. Para no aburrirnos. Para estar juntos. Para no tener miedo por las noches. Espero que se me permita apelar aquí a una paradoja que resuelve aquella antigua dicotomía entre teatro y literatura: escribiendo historias, que por lo general se escriben y se leen en soledad, buscamos estar menos solos. Y al hacer teatro, una actividad que no se puede hacer sino en compañía, al amparo de la mirada del otro, lo que buscamos es encontrar nuestra propia intimidad. Hallarnos a nosotros mismos. De allí que en última instancia pueda pensarse en la literatura como en la infancia del teatro, ese antes al que no tenemos acceso sino en la pobreza inherente del recuerdo. Cuando menos del teatro, tal y como lo entendemos hoy en día². Y también en que el teatro pueda concebirse como una cierta infancia de la literatura. Como ese puro acto performático del que toda literatura, empezando por la poesía, parece proceder.

Existen otras razones de peso considerable por las que solemos contar historias: para cambiar la realidad, por ejemplo, para entender lo que nos

² Es decir, de ese teatro que no se resigna a ser la mera transposición de un texto previo. Hoy sabemos que la verdadera pericia de un artista del teatro se encuentra en la puesta en escena, con todo lo que eso incluye, y no en el material lingüístico previo. Aunque aceptando esa circunstancia debemos concluir por fuerza que el teatro, tal y como hoy lo conocemos, tiene poco más de un siglo de historia. Pues comienza a existir en el momento en que se considera que la creación artística teatral propiamente dicha se encuentra en la concatenación de ciertos elementos sobre un espacio específico y por un lapso de tiempo limitado. El teatro no sería entonces un arte milenario, si no una de las formas más contemporáneas del arte que conocemos.

pasa. Para cambiar la realidad, en definitiva, tratando de entender lo que nos pasa. César Aira dice: “Todo buen escritor, todo escritor de verdad, es útil para nuestras vidas, aunque nos falte solo un minuto para morirnos. Y eso, por lo general, es todo lo que nos queda. Un minuto. Me pregunto si no podría invertirse esta consigna y pensar que ese minuto restante es útil también para que una historia más se abra paso en el mundo³.”

Porque, ¿cuál es el sentido de una narrativa? ¿Dar significado a nuestras experiencias de vida? ¿Y no podría pensarse también que son esas experiencias de vida las que llenan de sentido una narrativa? ¿Será que los hombres y las mujeres vamos por ahí, como se dice, contando historias? ¿O será más bien que, como pensaba Levi-Strauss respecto de los mitos, son esas historias las que se cuentan a sí mismas a través de las mujeres y los hombres, son esas historias, ellas, las que nos cuentan a nosotros? (Levi-Strauss 2002).

En las páginas que siguen intentaremos mantener estas preguntas como un norte que pueda guiarnos a través del relato de un proyecto artístico bastante singular. Y aunque la pregunta, cuando es sincera, implica un cierto territorio de duda, un lugar de incertidumbre, comenzaremos por una certeza. Una hipótesis que esperamos poder llegar a demostrar en este ensayo. La hipótesis de que aquello que llamamos una experiencia artística resulta de importancia vital en nuestras vidas. Para que no pueda prestarse a malentendidos (aunque la comprensión, sea, como se sabe, solo un caso particular del malentendido) será necesario aclarar qué entendemos por “experiencia artística” y a qué nos referimos cuando decimos “importancia vital”. Para ello debemos apelar a otra paradoja (por lo menos en apariencia) relacionada con el asunto principal de este artículo y en correspondencia con la hipótesis que acabamos de enunciar. En dicha paradoja se encierran algunas de las contradicciones que se nos presentan al intentar pensar un proyecto como el de Titiribióticos. Se trata de un programa con fines solidarios, cuyos principios generales parecen muy simples a primera vista: realizar espectáculos de títeres para niños internados en

³ Dice María Elena Walsh: “La lectura no da plata, no da prestigio, no es canjeable, no sirve para nada. Es una manera de vivir, y los que de esa manera vivimos querríamos inculcarla en el niño y contagiarla en el prójimo, como buenos viciosos [...] Nada quisimos ganar con la lectura, sino seguir leyendo. Solo aspiramos a no morir antes de llegar al final de *Los miserables*. Por ese hábito perdimos trenes, empleos, novios, concursos, status, ascensos y días de sol (citado en Garralón 2004)”.

hospitales públicos. Es, por un lado, una experiencia de acción social y, por otro lado, una experiencia de teatro para niños o teatro infantil, como suele decirse.

Por lo general uno y otro, el arte con fines sociales y el arte dedicado a los niños resultan excluidos de aquel dominio al que denominamos Arte, con mayúsculas. En el primer caso, porque la cuestión artística, de la que se supone que en el Arte debe ser un fin en sí mismo, resulta subordinada a expensas de unos resultados que se pretenden conseguir (políticos, sociales, pedagógicos, etc.); mientras que en el segundo caso el foco de atención está puesto en los posibles destinatarios, sin que se pretenda de estos que lleguen a alguna conclusión predeterminada, cambien su conducta o mejoren su calidad de vida. Es que, al parecer, el Arte con mayúsculas no puede ni debe subordinarse a nada: ni a la consecución de unos fines predeterminados, ni a limitar sus recursos para adaptarse a la comprensión de unos espectadores que aún no pueden gozar plenamente de sus beneficios. Se trata de dos conjuntos de problemas diferentes: por un lado, el problema del arte en su relación con la sociedad, del arte en su relación con lo político, y, por otro lado, el problema de la infancia y la cultura, o de la relación entre infancia y cultura.

Pues bien, la paradoja (aparente) podría enunciarse de esta forma: si bien consideramos que el arte o alguna clase de experiencia artística resulta fundamental para nuestra existencia como hombres y mujeres, solo podremos afirmar tal cosa de aquellas experiencias artísticas que no tienen otro fin que la experiencia artística en sí misma. En otros términos diríamos que solo el Arte escrito con mayúsculas, sin alguna otra finalidad específica, es lo que resulta realmente necesario en un sentido que esperamos aclarar un poco más adelante. Con la salvedad de que la oposición, así planteada, resulta engañosa, dado que pretende la existencia de un arte no-subordinado-a alguna otra cosa. Pero resulta fatal que el arte, con mayúsculas o con minúsculas, se encuentre siempre atado a alguna clase de parámetros por los que resulta determinado qué cosa es arte y qué no, y en consecuencia qué métodos va a utilizar para llegar a serlo. De modo que la exclusión del teatro social o de cualquier otra práctica creativa con fines humanitarios del terreno del gran arte responde más bien a un prejuicio de una y otra parte que a las posibilidades inherentes a dichas prácticas.

Dispensémonos del problema de definir el arte y sus variantes y avancemos sobre la idea de que existen ciertas operaciones imaginarias que por consenso

solemos incluir en el dominio de lo artístico⁴. Por ejemplo, la producción de vastos territorios de ficción y su unificación en una estructura que adquiere la forma de una *fábula* (en el sentido aristotélico) o relato. Por ejemplo, los recursos que un actor, un director de cine o un historietista utilizan para comunicarlo. Por ejemplo, la toma de posición frente al lenguaje con el que se lo comunica. Si el caso de los Titiribióticos nos resulta tan interesante, es porque justamente son esta clase de operaciones las que constituyeron el punto de partida de su proyecto y no simplemente un medio que tenía que ser justificado. Su objetivo era contar una historia y era con ese fin que se preparaban. Dado que la historia solo podía ser contada si se producían las condiciones adecuadas, aprender a reconocer esas condiciones y cambiar las reglas del juego, si estas cambiaban, fue una de las premisas de su trabajo en los hospitales. Porque además, en sus cuatro años de trayectoria, los Titiribióticos aprendieron que contar una historia es siempre una batalla contra el tiempo y contra la muerte. Y tenían que obrar en consecuencia.

3

Gestado por Omar Álvarez, Roxana Bernaule y Vanina Grossi, con financiamiento de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, Titiribióticos nació a partir de la propia experiencia hospitalaria de Roxana como paciente. En las largas horas de espera de aquellas interminables noches de internación. En esos espacios hostiles habitados por el dolor. Roxana encontraba alivio en los pequeños espectáculos y juegos que Vanina, al otro lado del vidrio que las

⁴ A grandes rasgos, la actitud del arte en el siglo XX, del que somos herederos, ha consistido en oponerse a cualquier principio de determinación con el que pretendiera encasillárselo. Tomado como una noción transhistórica, es decir, intentando comprender desde la actualidad lo que el arte ha implicado para todas las épocas desde que el hombre es hombre —algo insensato desde donde se lo mire— puede establecerse que el arte realiza alguna clase de trabajo con el sentido a partir de determinadas prácticas discursivas. La música lleva al máximo las potencialidades de la ejecución musical. La literatura opera sobre el sentido del lenguaje y la escritura para transformarlo, modificarlo o cuestionarlo. “La literatura, en síntesis, es un nuevo régimen de identificación del arte de escribir. Un régimen de identificación de un arte es un sistema de relaciones entre prácticas, de modos de visibilidad de esas prácticas, y de modos de inteligibilidad. Por lo tanto, es una cierta forma de intervenir en el reparto de lo sensible que define al mundo que habitamos” (Rancière 2011: 20). El sentido del arte es el arte del sentido. Su trabajo se da en el plano de los significados y las significaciones. El arte se mete con el mundo.

separaba, realizaba para ella. Ambas pensaron entonces en la capacidad del arte para mitigar la angustia de aquellos niños y niñas que tenían que enfrentar un proceso semejante. Juntas acudieron a Omar Álvarez, fundador e impulsor del Centro Cultural Espacios, un pequeño polo de cultura situado en el barrio de Villa Ballester, en el gran conurbano, además de talentoso y reconocido títritero. Entre los tres fueron pergeñando el proyecto que finalmente fue elevado a la Comedia de la Provincia de Buenos Aires cuyo director de entonces, Siro Colli, decidió adoptarlo como propio y darle los canales de financiamiento e institucionalización que precisaba⁵. Durante cuatro meses, ocho títriteros profesionales, egresados de la Universidad de San Martín o de la Escuela de Títriteros del Teatro San Martín, investigaron las relaciones entre los procesos de creación artística y los procesos de recuperación de niños en estado de internación prolongado, con el objeto de crear espectáculos breves que debían realizar en las locaciones asignadas, en un intercambio de uno a uno.

No se trataba de explorar las virtudes del arte como método terapéutico (no hubo médicos en el proyecto), sino de contar una historia, realizar un espectáculo. “Lo que queríamos hacer —dice Roxana— era crear pequeñas obras de teatro de corta duración, de no más de diez o quince minutos. Lo importante era que fueran obras. Espectáculos con principio, nudo y desenlace”. (Comunicación personal). Como las obras iban dirigidas a niños que no podían salir de sus camas, la idea de un gran salón o pabellón quedaba descartada. Había que hacerlas al pie de la cama, en la interacción cara a cara entre un títritero y un paciente, acompañado, a lo sumo, por algún familiar, enfermero o médico. Se trataba de extraer el máximo potencial creativo en el intercambio más sencillo. Generar entre artistas y espectadores la misma relación que entre padres, madres e hijos a la hora de contar un cuento para dormir o cantar una canción de cuna. De allí el lema que los acompañó durante sus cuatro años de existencia: lo máximo de lo mínimo.

⁵ El programa se desarrolló casi enteramente en hospitales de La Plata y el conurbano bonaerense, es decir, en la región que rodea a la ciudad de Buenos Aires. Es esta una región históricamente constituida a partir de asentamientos de poblaciones provenientes tanto del interior del país como de migraciones europeas al comienzo del siglo XX a las que se sumaron posteriormente migraciones de países limítrofes en las últimas décadas. Se trata, por lo tanto, de una región singularmente heterogénea compuesta ya por barrios de clase media, ya por asentamientos precarios, ya por zonas altamente industrializadas, ya por barrios cerrados de alto poder adquisitivo.

Esas obras tenían, además, que narrar una historia. Eligieron para ello volver sobre la antigua estructura dramática del camino del héroe, desarrollada por Joseph Campbell en su clásico libro *El héroe de las mil caras* (1992). Toda acción quedaba predeterminada entonces por la consecución de un objetivo cuya meta final era la redención del personaje. A partir de un camino lleno de obstáculos, el protagonista recompone su relación con su propia mortalidad. Y a partir de esta recomposición, con la sociedad que lo rodea. Las piezas de los Titiribióticos eran aristotélicas, no solo en el sentido en que la acción y los caracteres que la ejecutaban quedaban subordinadas al poder totalizador de la trama, sino también porque se buscaba deliberadamente el poder catártico de la fábula, en la resiliencia de un personaje central con el que pudiera identificarse aquel niño que miraba desde la cama.

Otra de las premisas de creación era que cualquier elemento utilizado en la escena tenía que surgir de la transformación de alguna clase de material quirúrgico: jeringas, guantes de látex, frascos de píldoras. Elementos por lo común asociados al dolor se transformaban en pingüinos, animales fantásticos, personajes extravagantes. A través de estas metamorfosis, se buscaba operar un cambio en la forma en que los niños percibían esos objetos. Generar las condiciones para que la imaginación pudiera abrirse paso en un territorio hostil⁶. Se trata de uno de los principios más elementales de la práctica artística: el cambio de perspectiva. El extrañamiento de nuestra realidad cotidiana. Con el único atenuante de que esa realidad era encarnada aquí por el dolor de un cuerpo sufriente. Por el grito de otros niños que llegaban desde el otro lado del pasillo.

Finalmente, con los espectáculos ya montados, los Titiribióticos tuvieron que aprender a reconocer las condiciones donde iban a realizar su trabajo. Aprender a leer a su público. Saber, por ejemplo, retirarse en el momento adecuado. Las obras estaban preparadas para durar un minuto o quince, de acuerdo con la reacción del niño al que estuviera dirigida. En algunos casos, los pequeños espectadores los recibían con hostilidad. En otros, aparecía el llanto. A veces el dolor superaba el deseo que aquellos chicos tenían de ver lo que les ofrecían. Y muchas otras veces, también, la historia ganaba la partida

⁶ Esa es una de las cosas que uno debe aprender acerca del dolor, del verdadero dolor: obtura siempre nuestra capacidad de imaginar. Como dice Chejov: "El dolor no hace más buenos ni mejores a los hombres, en realidad los hace bastante peores".

y el espectáculo llegaba al final. Como los antiguos rapsodas griegos, como los juglares medievales, como el moderno payaso callejero, que va de plaza en plaza, de parque en parque, buscando a su público, haciendo lo imposible para tenerlo en vilo, luchando por llamar su atención. Los Titiribióticos eran conscientes de que el tiempo es nuestro recurso más escaso, que cada minuto es valioso, que es indispensable, ante todo, saber ganarse al público, ya se trate de cien personas en un auditorio o de un único niño en una cama, demostrarle que escuchar vale la pena, y descubrir, al final, entre todos, el sentido de aquello que hacemos y narramos.

4

Como se ve, los principios sobre los que se asentaba el programa Titiribióticos eran los mismos que siguen siendo más o menos centrales a toda práctica artística que se precie clásica o moderna, posmoderna o contemporánea. Si convenimos en que el verdadero teatro, el arte verdadero, no es cosa de este mundo, resulta bastante lógico pensar que esta experiencia que cobra forma en ese verdadero límite del mundo que constituye el cuerpo de un niño enfermo en una institución hospitalaria, luchando por su propia vida, no es una forma derivada o marginal del teatro, esa forma que llamamos teatro social, sino la quintaesencia del arte teatral tal y como lo entendemos hoy en día.

Tal y como lo entendemos hoy en día, el teatro no es una práctica milenaria que hunde sus raíces en la noche de los tiempos, sino un modo particular de comprender la actividad representacional viva, que cobra así autonomía del texto previo que le daba sustento (ver nota al pie número 2). El teatro actual surge en el momento mismo en que la práctica teatral pierde el monopolio de la representación frente a lenguajes artísticos novedosos como el cine o la historieta. Y es en ese preciso momento cuando la puesta en escena se constituye como un arte en sí mismo del que no se encuentran excluidas la elección del espacio de presentación o la búsqueda de un sentido político, social o pedagógico como parte fundacional del dispositivo teatro.

Es otra forma de decir que aquello que llamamos teatro social no es un modo periférico de esta práctica, sino que se encuentra en el centro mismo de las posibilidades del teatro moderno. No es casual, por ello, que gran parte

de las teorías sobre el oficio del director escénico más contemporáneas, que alcanzaron su auge en la Europa de posguerra (desde la segunda mitad del siglo XX hasta acá), encuentren su precursora en las líneas de trabajo de Asja Lacis en la inmediata Rusia posrevolucionaria. Discípula de Meyerhold, ayudante de Bertolt Brecht y posterior confidente y amante de Walter Benjamin, su biografía se inicia con uno de los primeros experimentos de teatro infantil político y comunitario en los albores del siglo XX, un auténtico proyecto de avanzada que anticipa en muchos años al teatro de Augusto Boal y que la liga a los grandes teóricos de la creación teatral de comienzos del siglo XX: Meyerhold, Brecht, Piscator, Artaud.

Lejos de los métodos pedagógicos burgueses, que perseguían la efectividad a través del desarrollo de ciertas específicas habilidades individuales, el proyecto de Asja conservaba lo que a su juicio era mayormente importante en un verdadero teatro infantil proletario (o a secas): el placer del juego y la creación sin un rumbo específico, es decir, la experimentación sobre lo escénico sin anclaje en un texto previo. Este proceso, que hoy se nos aparece como naturalizado, implicaba una inversión radical de lo que hasta ese entonces se tenía por teatro⁷.

No es casual, tampoco, que la historia del teatro argentino del siglo XX se encuentre fundamentalmente ligada al movimiento teatral independiente

⁷ En 1918 se le encargó la dirección del teatro municipal de Orel, una pequeña ciudad al sur de Moscú que caería luego en poder de las tropas contra-revolucionarias. Al llegar encontró un panorama desolador "En las calles de Orel, en la plaza del mercado, en el cementerio, en bodegas, en casas abandonadas, me encontré con montones de niños descuidados, los *besprisorniki* (1971: 21, traducción propia)". Estos huérfanos de la guerra, que no habían tomado un baño en meses, andaban en grupos, conducidos por pequeños líderes, robando lo que pudieran, como verdaderas bandas de ladrones. Confinados por el régimen soviético en casas de acogida, se las arreglaban para escaparse. En este contexto, Asja concebirá su proyecto teatral en el cual podremos ya advertir el surgimiento de un discurso teatral vinculado a la puesta en escena como arte: "Lo fácil hubiera sido escoger una pieza, realizar un *casting* entre los niños, ensayar y producir un espectáculo. Les hubiera dado algo en lo que entretenerse por un tiempo, pero difícilmente hubiera contribuido a su desarrollo. Una vez que uno comienza a trabajar en una pieza previamente escrita, se trabaja con la mira puesta en un punto de llegada: el espectáculo. Los niños sienten incesantemente la sensación de que la voluntad de un extraño los dirige y los guía, la voluntad de un director. Eso no me hubiera permitido alcanzar mis objetivos, la educación estética de esos niños, el desarrollo de sus habilidades morales y estéticas. Quería que sus ojos fueran entrenados para ver mejor, sus oídos para escuchar más claramente (1971: 22, traducción propia)".

que se inicia, como se sabe, a partir de una serie de prácticas vinculadas con las líneas de teatro político que los inmigrantes habían importado de Europa. Prácticas que hoy no vacilaríamos en catalogar como teatro social, político o panfletario se encuentran en las bases mismas del lenguaje escénico argentino contemporáneo.

5

¿Cómo se mide el éxito de una experiencia como la de Titiribióticos? Se trata de una pregunta compleja, de aristas muy variadas, que no difiere de la también compleja pregunta por el éxito de una práctica artística, que no se encuentra ni en la cantidad de público asistente, ni en las críticas, ni en su duración en el tiempo. Tal vez, quizás, en una concatenación de todos esos factores. Para el caso del programa que nos ocupa, su triunfo puede medirse quizás en la cartas de los familiares, pacientes y enfermeros que les manifiestan su agradecimiento y rompen el cerco de silencio que el dolor suele imponer a estos procesos. También, podría ser, en haber logrado trascender la resistencia que su intromisión en estos espacios institucionales, por lo general muy politizados, solía generar no solo por parte de sus autoridades, sino también de sus empleados, enfermeros, personal de apoyo y médicos. No nos detendremos en estos resultados, empero, sino en algunas de las cuestiones planteadas al comienzo de este trabajo.

En primer lugar, habíamos afirmado que alguna forma de experiencia artística resulta de vital importancia para nosotros, seres humanos, en el transcurso de nuestras vidas, restringiendo esa premisa al arte por el arte como suele llamarse al arte como un fin en sí mismo y no al arte como un medio para otra cosa. Con la salvedad de que el arte por el arte, habíamos dicho, no existe realmente ni ha existido nunca, excepto como un ideal a ser alcanzado por toda forma artística que se precie. Y es en ese ideal en donde se encuentra aquello que es realmente necesario para nuestras vidas. Habíamos problematizado también el estatuto del teatro social en su relación con el supuesto Teatro con mayúsculas o teatro a secas, postulando como hipótesis de base que no se trata de un modo periférico de las artes escénicas, sino una de las posibilidades inherentes a dichas artes y que su exclusión del terreno del gran arte resultaba ni más ni menos que un prejuicio que debería ser reconsiderado. Finalmente,

quisiéramos volver a repensar, también, qué es eso que llamamos teatro para niños o teatro infantil y su relación con las Artes Escénicas como un todo. No será nuestra intención resolver estos problemas, sino más bien abrir espacios para que nuevas y más preguntas puedan ser formuladas.

Empecemos por discutir la afirmación de que algún tipo de experiencia artística resulta de vital importancia para los hombres y las mujeres en nuestras vidas. Con ella queremos afirmar que esta clase de experiencias son una parte inherente de la estructura básica de nuestro sistema cognitivo. Es a través del tipo de operaciones imaginarias que forman parte de lo que llamamos arte que atribuimos significados al mundo que nos rodea y le damos sentido. Pero es también a través de ellas que cuestionamos este sentido, lo cual resulta fundamental para la constitución del proceso discursivo por el que devenimos en sujetos, hombres y mujeres. Pensemos, por ejemplo, en la importancia que atribuye Paul Ricoeur a la función narrativa. Las tramas que inventamos nos ayudan a configurar nuestra experiencia del tiempo que es en sí confusa, informe e indecible. “¿Qué es el tiempo? —se preguntaba Agustín—. Si nadie me lo pregunta, lo sé; si alguien me lo pregunta, ya no lo sé” (Ricoeur 2008). Sin el auxilio de las capacidades de la trama para articular en una estructura ficcional, la agobiante multiplicidad de experiencias que componen nuestra realidad individual, no podríamos contar la historia de quiénes somos, recordar quiénes hemos sido, preguntar quiénes habremos de ser.

Pensemos también en la importancia que atribuye Remo Bodei a la imaginación como capacidad para desafiar los condicionantes no elegidos de nuestras vidas (el tiempo y el lugar en que nacemos, las decisiones que ya no podemos volver a tomar, las condiciones en las que existimos) para proyectar la existencia más allá de sus confines. Gracias a la imaginación podemos vivir otras vidas, que se alimentan no solo del encuentro con otras personas y situaciones reales, sino también de figuras y modelos procedentes de textos literarios o de los medios de comunicación:

Por lo general, nunca nos ha parecido suficiente ser lo que somos: falta algo y los deseos van en su busca. Para huir de los horizontes estrechos en los que está confinada nuestra vida, nos servimos de la imaginación como antídoto de la pobreza y de la finitud de toda experiencia individual. Tratamos de recuperar, al

menos en parte, aquella riqueza de posibilidades a la que tuvimos que renunciar al ir podando una tras otra las sucesivas ramas laterales de nuestro ser, borrando así, con el crecimiento, aquellos esbozos de “yo” que habrían podido consolidarse y conseguir su permanencia (Bodei 2014: 21-22).

No es el acto de crear lo que tiene en sí valor, sino la “experiencia estética” en sí misma. Es muy importante que la gente vea teatro, lea libros, escuche música y mire películas; no sé, en cambio, si resulta tan importante que la gente actúe, escriba, toque algún instrumento o intente realizar un filme. La segunda serie de actividades puede ser, sin lugar a dudas, muy placentera, incluso económicamente rentable, una clase de felicidad o un medio de ganarse la vida, sin embargo, no creo que esto resulte vital para nadie. La primera serie, por el contrario, sí lo es.

Ello va en línea con lo que afirma Rancière en *El espectador emancipado* (Rancière 2010): las artes escénicas se han visto atrapadas a lo largo de su historia por aquello que él llama “la paradoja del espectador”. Es decir, por un lado, no hay teatro sin espectador, pero, por otro lado, parecería ser que el hecho de ser espectador es una cosa bastante mala. Lo es por dos razones muy simples. En primer lugar, porque “mirar” parece ser lo contrario de “conocer”. En segundo lugar, porque “mirar” parece, además, ser lo contrario de “actuar”. Ello conduce a dos posiciones históricas singularmente arraigadas, aún hoy en día, en nuestra forma de concebir y pensar no solo el teatro, sino también otros lenguajes artísticos. En primer lugar, a la idea de que el teatro es una cosa absolutamente mala, dado que conduce a la pasividad más absoluta, impidiendo el conocimiento, por un lado, y la acción, por el otro. El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre y, como si esto fuera poco, lo hace sentado en su sitio, sin movilizarse ni hacer nada al respecto. Esto es Platón. La segunda posición mantiene las premisas, pero cambia las conclusiones: si bien el teatro se encuentra condicionado por ese mal necesario que es la mirada, de lo que se trata ahora es de “movilizar” al espectador, sacarlo de su ensimismamiento, hacerlo actuar. Transformar a los espectadores en actores.

Muy por el contrario, Rancière es partidario de la idea de que todos somos, en una medida u otra, espectadores y que no hay nada pasivo en el

hecho de serlo. “Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento lo que ven con lo que han visto y dicho, hecho y soñado” (Rancière 2010: 23). Lo que hay en realidad detrás de la concepción de los espectadores como sujetos pasivos es la idea de que existe una identidad absoluta entre lo que se dice y lo que se escucha, que el sentido es un sistema lineal, sin interferencias de ningún tipo. Sin embargo, sucesivas investigaciones han demostrado una y otra vez que el receptor “construye” realmente el sentido de lo que se dice. El significado de una obra de arte nunca es una cosa previamente dada. Necesitamos realizar una operación de traducción, que es el tipo de operaciones que hacemos siempre, cada vez que nos lanzamos a intentar “comprender” qué es lo que el otro quiere decir cuando habla:

La misma idea ha sido expresada recientemente por una disciplina tan aparentemente apartada de la filosofía como lo es la neurociencia: “para un maestro en el aula, un padre o un amigo es muy útil saber que el que aprende asimila la información en un marco conceptual muy distinto del suyo [...] No se trata simplemente de hablar más sencillo, sino de traducir lo que uno sabe a otro lenguaje, a otra forma de pensar. Por eso, paradójicamente, ocurre que la enseñanza a veces mejora cuando el maestro es otro alumno que comparte el mismo marco conceptual (Sigman 2008: 258).

No solo aprender es traducir. La misma estructura del pensamiento depende de estas transformaciones, de estos pasajes de uno al otro. Ninguna palabra tiene sentido sino en la medida en que se la comparte. Que es otra forma de decir, en palabras de Wittgenstein, que lo que importa no es el significado, sino el uso.

La virtud principal de una experiencia como la de los Titiribióticos no consiste simplemente en hacer pasar un rato alegre a unos niños aburridos (aunque eso sea muy importante), ni en la utilización de la risa como un paliativo contra el dolor. La virtud principal es que esas historias que se buscan contar son tan necesarias para las vidas de esos niños, de esos padres y madres, de esos enfermeros y acompañantes, porque sencillamente le dan sentido al mundo. Nos permiten afrontar el dolor de una forma que ni la ciencia, ni la

religión, ni la filosofía pueden hacerlo. Por eso es importante no reducir la función narrativa como soporte de algún pensamiento de alguna otra clase, por ejemplo, moral. En el tipo de experiencias más común de lo que se llama “arte social” ese sentido está ya puesto en otra parte y, por lo tanto, se pierde lo que de más esencial tiene cualquier experiencia artística. La experiencia de construir nuevos significados, de transformar la realidad:

Las interpretaciones en sí son cambios reales cuando alteran las formas de visibilidad de un mundo común y, con ellas, las capacidades que los cuerpos ordinarios pueden ejercitar sobre un nuevo paisaje de lo común. Y la frase que opone la transformación del mundo a su interpretación forma parte del mismo dispositivo hermenéutico que las “interpretaciones” a las que contesta (Rancière 2011: 54).

No es casual que se haya elegido para crear esas historias las estructuras clásicas y míticas del camino del héroe. En el hecho de ser espectador de una fábula en la que un personaje cualquiera triunfa o fracasa en la consecución de sus objetivos se ponen en juego operaciones cognitivas muy complejas que nos permiten lidiar con nuestras propias experiencias, dándoles forma, configurándolas.

Algo semejante dice Freud con respecto al humor. En el humor —dice él— nuestro aparato psíquico rehúsa someterse a las restricciones del principio de realidad, extrayendo placer de aquello que debería causarle sufrimiento. Es por ello que Freud puede ubicar al humor entre la lista de procedimientos que los seres humanos utilizamos para combatir el dolor del mundo, “una serie que se inicia con la neurosis y culmina en el delirio, y en la que se incluyen la embriaguez, el abandono de sí, el éxtasis”, salvo que es el humor el único que no compromete nuestra salud mental o física (Freud 1991: 158-159).

Digamos, entonces, que más allá de la importancia de esas experiencias donde el arte se pone al servicio de la transformación social y se convierte entonces en un “medio para”, lo que quisiéramos reivindicar aquí es el potencial transformador y político del teatro *per se*. Y ese potencial se encuentra hoy en día en su capacidad para contar historias. Y en su capacidad para hacerlo de una manera lúdica, cara a cara. Las historias que nos contamos, a través del teatro,

no son pura diversión (que también es importante), sino formas en que le vamos dando sentido al mundo. Y al hacerlo como un juego, sabemos también que ese sentido es un poco ilusorio, puede cambiar de cuando en cuando; ya lo estamos cambiando cuando contamos una nueva historia y comenzamos a imaginar nuevos y mejores mundos posibles.

6

Finalmente, nos gustaría agregar algunas palabras sobre eso que denominamos Teatro para Niños. Si existe una especificidad del arte dirigido a niños, esa especificidad consiste en un ligero cambio de perspectiva: mientras que el teatro que no es para niños va desde la cultura hacia el juego; el teatro para niños emprende el camino inverso y va desde el juego hacia la cultura. No hay temáticas, problemáticas, modos de abordaje o estéticas que sean propias de un teatro para niños y que no puedan encontrarse en el teatro que no es para niños. Y viceversa.

Digamos para explicarnos que, por lo general, cuando se habla de teatro, cine o literatura para niños, aparece la cuestión de lo que se puede o no decir, de lo que se puede o no enseñar, de si debe o no ser didáctico, qué valores se transmiten, etc. Se cae, entonces, en el mismo problema que observábamos con respecto a las experiencias de teatro social. Se pone el sentido en alguna otra parte, afuera de esa obra, de esa historia, de esa canción. Sin embargo, como nos enseña el más sencillo acto del mundo, el contar una historia para dormir, no hay nada que no pueda ser dicho o imaginado que un niño no pueda asimilar a su manera, tal y como un adulto, a su manera, lo asimila también. Lo que principalmente se juega en el campo de los bienes culturales para niños es un asomarse al límite de aquello que somos, al límite del yo, de la cultura y del lenguaje. Nuestra hipótesis principal es que hay en dicho campo una dimensión de la imaginación más radical que se abre camino a toda costa, pese a quien le pese, transformándolo todo a su paso.

Con todo, esta perspectiva corre el riesgo de ser un poco idealista: realmente siempre que escribimos novelas u obras de teatro para niños, aparece una cierta dimensión de lo moral, lo pedagógico, justamente la cultura: qué es lo que pueden escuchar o no, qué es lo que está bien transmitirles o no. Es

por eso que podemos afirmar que la literatura para niños y jóvenes es siempre una literatura subalterna, para sujetos subalternos, escritas por unos adultos-colonizadores, que son siempre los que, fatalmente, escriben esos libros, actúan esas obras, etc. Aquella imaginación radical que se abre camino en el universo de los bienes culturales para niños debe constantemente negociar con la cultura, entendida aquí como la serie de normas, preceptos, códigos que se nos aparecen como ya dados, establecidos. Todo lo que es el mundo, como diría Wittgenstein:

El dilema, sobre el que todavía parece demorarse el debate de cuantos aman y sirven la literatura infantil, encuentra sus razones profundas no solo en el inevitable dualismo existente entre la perspectiva de los adultos (padres y educadores) que eligen los libros para la infancia, y la de los niños, que los leen o los miran, sino también en el paisaje no poco accidentado de la propia tradición de pensamiento que esos libros cargan sobre sus espaldas. En efecto, en ella parecen cruzarse o alternarse continuamente adultos que reverencian la fantasía y la espontaneidad infantiles [...] y otros que, con moralismos más o menos bien estructurados, nada tienen en su corazón salvo el deseo de someter esa fantasía y esa ingenuidad a la ética filistea de un útil de clase, ética que se refleja a menudo en la literatura para la infancia introduciendo la obligación de la “moral” conclusiva, para la que los “niños buenos” siempre deban “estar limpios”, los “niños buenos” nunca deban “contestar” y así sucesivamente. (Schiavoni 1989: 10).

Podemos, entonces, comportarnos como “adultos-colonizadores” pretendiendo transmitir un sentido, enseñar algo que nosotros sabemos y ellos no (una actitud que está condenada al fracaso, porque, como hemos visto, siempre la comprensión es un caso particular del malentendido, lo cual quiere decir que, sea como sea, el sentido se construye de a dos; pero que por lo mismo, puede ser una actitud bastante violenta cuando nos empeñamos, de todos modos, en transmitir “ese” significado determinado); o también, podemos cambiar nuestro punto de vista y aprender como sugiere Rancière, y como hacen los Titiribióticos, que a uno y otro lado de la cama hay sujetos que son a la vez actores y espectadores, que van modelando una realidad, cada uno a su propio ritmo.

Finalmente, resulta imposible no recordar aquí a la ingeniosa princesa Scherezada. Ella también, como los Titiribióticos, contaba historias al pie de la cama, en un intercambio de uno a uno y ella también sabía cómo hacer que la atención del sultán no decayera ni un solo segundo, porque le iba en ello no solo su propia vida, sino también la de su padre y la del resto de las mujeres del reino.

Porque ¿para qué sirve contar historias, a fin de cuentas? También para no perder la cabeza. Y para muchas otras cosas: para conciliar el sueño, para escapar de la muerte, para viajar. Para conocer otros países, otros mundos. Y para cambiar el nuestro, por supuesto. Sin eso, todo lo otro no tendría ningún sentido. Ha sido así desde siempre. Desde que alguien por primera vez se preguntó ¿para qué nos contamos historias? Y se puso a contar una historia para intentar responder esa pregunta.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2007) [1978] *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, Walter (1989) *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bodei, Remo *Imaginar otras vidas: Realidades, proyectos y deseos*. Barcelona: Herder.
- Campbell, Joseph (1992) *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Culioli, Antoine (2010) *Escritos*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Freud, Sigmund (1991) [1927] “El humor” en *Obras Completas, Tomo XXI*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Lacis, Asja (1971) *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*. Munich: Rogner & Bernhard.
- Levi-Strauss, Claude (2002) *Mitológicas I. Lo Crudo y lo cocido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rancière, Jacques (2011) *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Rancière, Jacques (2010) *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones.
- Ricoeur, Paul (2008) *Tiempo y Narración 2. Configuración el tiempo en el relato de ficción*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Schiavoni, Giulio (1989) “Frente a un mundo de sueño. Walter Benjamin y la enciclopedia mágica de la infancia”. En Benjamin, Walter, 1989, *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva Visión.