

la boyá

revista ~

de artes escénicas



ISSN 2953-4445

la boyá es una revista anual
de la Secretaría de Extensión y Cultura
de la Universidad Nacional del Litoral



**#3 Ya plena luz
hago la sombra**
Títeres y objetos
en escena

Santa Fe, República Argentina. Año 3, N° 3, 2024



la boya, revista de artes escénicas

ISSN en línea: 2953-4445 / DOI: 10.14409/lb.3.3
160 pág. / Inicio: 2022 / Idioma: español y portugués
Publicación electrónica de periodicidad anual

Tipografía Bitter, diseñada por Sol Matas
para Huerta Tipográfica. Licence: Free (OFL)

Contacto: revista.laboya@unl.edu.ar
bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/laboya



AUTORIDADES UNL

Rector
Enrique Mammarella

Vicerrectora
Larisa Carrera

Secretaria
de Extensión y Cultura
María Lucila Reyna

Secretario Académico
y de Innovación
Educativa
Miguel Irigoyen

Directora
de Ediciones UNL
Ivana Tosti

EQUIPO EDITORIAL

Dirección
Rocío Giménez

Coordinación Editorial
Norma Elisa Cabrera

Consejo Editorial
Nidia Casís
Antonela Gonzalez
Daniela María Osella
Pablo Vallejo

Corrección de textos
Laura Prati

Diseño Editorial
Alina Hill

COMITÉ ACADÉMICO

Víctor Arrojo
UNCuyo

Jorge Dubatti
UBA

Viviana Fernández
UNLaR / UPC / UNC

Valeria Folini
UADER

Gerardo Hochman
UNSAM

Julia Lavatelli
UNICEN

Nidia Maidana
UNL

Celeste Medrano
UBA

Verónica Pérez Luna
UNT

Carla Pessolano
UNA

Patricia Pieragostini
UNL

Aldo Pricco
UNR

Damián Rodríguez Kees
UNL

Paula Tabachnik
UNRN

Ana Guillermina Yukelson
UNC



SUMARIO



4 Editorial

Norma Elisa Cabrera

MAPAS

12 **“El Teatro de Títeres Municipal presenta...”**
Medio siglo de aventuras titiriteras
Nidia Maidana

32 **Matías**
Carlos Falco

40 **Títeres y familia**
Fabián Rodríguez

51 **Voces titiriteras.**
De ayer, hoy y siempre
Autores varios



BITÁCORA

76 **Gente hecha bolsa.**
Flota. Rapsodia santafesina,
los objetos y los materiales
Autores varios

85 **La escena y el desborde.**
Notas de dirección
Sebastián Santa Cruz
Javier Swedzky

94 **Arte, música**
y poesía flotantes
Autores varios

108 **Pensar la dramaturgia**
después de la tormenta
Javier Swedzky

115 **Manifiesto del Teatro Choto**
Autores varios

3 Ya plena luz
hago la sombra
Títeres y objetos
en escena

CATALEJO

120 **Un solo cuerpo basta**
para generar sombra
Pablo Longo

129 **Teatro lambe lambe.**
Origen y algunas ideas
acerca de su expansión
Leonardo Javier Olivieri

140 **Prácticas experimentales**
César Luis Ramirez Mautone
María Belén Rodríguez Assandri

151 **El problema de los objetos**
en escena
Leonardo Volpedo



EDITORIAL

Norma Elisa Cabrera



#3 / Ya plena luz hago
la sombra. Títeres y objetos
en escena

Hace poco más de un año, cuando junto a Nidia Maidana y Sandra Franzen seleccionamos el proyecto ganador de la convocatoria Comedia UNL 2024, se despejó un camino que me llamó la atención y me llenó a la vez de vergüenza y euforia: tendría que llevar adelante la coordinación del proceso editorial de la revista sobre un área escénica de la que sabía poco y nada¹. Pero ¿es eso verdad? ¿Es posible no saber si de teatro de títeres y objetos se trata? ¿Cuántos niños no vieron títeres en su infancia? Como adultos ¿se pierde esa emoción, esa sensibilidad ante un lenguaje tan potente? ¿No sabemos o, simplemente por omisión, *no sabemos que sabemos*?

Cuando llegaron los primeros materiales del equipo creativo, que formarían luego la sección *Bitácora*, se amplió aún más la confusión (*fusión con*) de mi andamiaje conceptual: la duplicidad títere/objeto–manipulador que despliegan los artículos parece, desde mi perspectiva, una deconstrucción del trabajo actoral. Las referencias, Kantor, el teatro choto, tanta coincidencia personal con estas miradas políticas... Hay mucho acento en la visualidad, en la imagen, en la transdisciplinariedad no nombrada de ese modo porque es intrínseca (y para mí siempre lo ha sido también en la escena “a secas”). ¿Será que hice teatro de objetos sin objetos? ¿Que el sujeto es objeto en algunos abordajes, así como el teatro de objetos *sujetiza*?

Las cosas tienen perspectiva de mercado en nuestro mundo, hoy es lo que prima, sobre lo estético y lo simbólico. El teatro de objetos invierte (pone sus fichas en ello además de dar vuelta) ese uso y lo pone al servicio del pensamiento, la acción y la alegría. Tiene algo primario, algo infantil y desafortunado, porque los objetos pueden ocupar lugares —a la vista de todos— que los cuerpos no pueden siquiera imaginar. Tan adecuados entonces, tan únicos para mirar cara a cara un crimen hídrico y meterse a bucear las oscuras aguas de la inundación santafesina de 2003, temática que abordó el proyecto seleccionado de la compañía Hasta las Manos. Tan especiales

1/ Es a partir de las características del proyecto ganador de la Comedia UNL que cada año definimos el tema eje de nuestra publicación.

para salir a flote a los ponchazos, como se pueda meses después, húmedos de melancolía en la sala.

Por supuesto, la materialidad está siempre en juego bajo determinadas condiciones de producción, y en este caso no viene mal subrayar la coordenada espacio temporal: Argentina 2024. La revista abraza el proyecto de la Comedia UNL como catalizador y traza líneas al pasado, presente y futuro: del Estado, de las instituciones, del lenguaje escénico, de nosotres. Y en este contexto feroz una coincidencia surge de manera insólita, porque estamos ante un doble aniversario estatal: a la vez que la universidad pública del litoral santafesino sostiene 20 ediciones de elencos rotativos en escena, descubrimos (porque no habíamos sacado las cuentas, pero también porque esta vez ponemos allí nuestra mirada y despejamos territorio para ser cartografiado) que el elenco estable de títeres de la Municipalidad de la ciudad de Santa Fe está a punto de cumplir 50 años desde su creación. Dos monstruos, la Comedia UNL y el Teatro de Títeres Municipal (TTM), dos monumentos vivos, sencillos, con la gente que pasea, pasa, entra y sale de su cobijo para crear sentido de manera colectiva.

Es extraordinaria la forma en que naturalizamos estos esfuerzos comunitarios y los dejamos en penumbras. La escena independiente, y la escena estatal que trabaja con la misma impronta de la independiente, se sostienen en la ciudad prácticamente como la sombra de nuestras vidas, ficción compañía que nos interpela el inconsciente, el olvido, la oscuridad, el miedo. Juntas. Qué enorme construcción social de metáforas de cobijo nos permiten estos dispositivos ganados/arrancados/establecidos por la gente que construye las instituciones, y por los mecanismos que hemos sabido formalizar para su crecimiento, dignidad y continuidad.

Si todo siempre fluctúa, si la revista toma su nombre de la intención de transformarse en punto de referencia sobre un río de incertidumbre, qué decir del momento que vive hoy la universidad pública, atacada, desprestigiada, vilipendiada. Estas páginas son conscientes del entramado que les da existencia y oportunidad. Y de los riesgos. Han sido escritas en un río revuelto, por eso es tan emocionante acompañarnos en estos microsueños, grupos procesando sus inquietudes, sus sabores, sostenidos en la precariedad pero en la presencia, no en el abandono, en la defensa de lo que podemos hacer juntas, de lo que nos hace mejores.

Después de todo tenemos boya, que también es un objeto. Para agarrarse. No ahogarse. Esperar que afloje y no soltarse, sostener, iluminar, hacer sombra. A plena luz.

* * *

Tengo que dejar constancia del enorme trabajo que fue hacer un recorte para la sección *Mapas*. Llegaron los títeres, llegaron los objetos, ergo... ¡queríamos contar su historia en Santa Fe! En cinco artículos. A Nidia Maidana le pedimos algo general, conceptual, que nos ilumine sobre el tema, que nos cuente lo que pasó, pasa y pasará (muy fácil). Si podía incluir los festivales también quedaría hermoso (cada vez más sencillo). El segundo artículo sería del TTM y ahí queríamos referenciar a quienes partieron pronto y necesitamos traer a la memoria: Matías Rodríguez, Raúl “Mono” Venturini, Gaby Almirón, Jorge Delconte. A Fabián Rodríguez le pediríamos un artículo de “Los Rodríguez”. Y alguien tenía que escribir sobre los Thiel, y sobre Florentino Sánchez. Además había que hacer un enorme espacio, dada la trayectoria de peso y presente productivo de El Retablo, a los entrañables Oscar Caamaño y Cristina Pepe... ¿Por qué pensaríamos que esta, la primera, era la última oportunidad en la revista de hablar de los objetos y de este teatro fascinante? Rápidamente nos dimos cuenta de que la perspectiva no le haría justicia a nadie, imbuida de la ansiedad y presión de los tiempos desquiciados en los que todo sale rápido, y pasa. Quienes hacemos esta revista tenemos justamente nuestra mirada puesta en el valor opuesto y por eso recomendamos su descarga completa para leerla con paciencia (la atención en estos días interrumpidos es un acto de afecto devocional).

Cuando la cercanía del número mágico de los 50 apareció en el horizonte del TTM nos decidimos. No es la historia del teatro de títeres de la ciudad de Santa Fe, pero forma parte y nuestro espacio permite visibilizarla, ponerla en imágenes y palabras, recuperarla, apreciarla, distinguirla. A través de diversas miradas y voces, se teje una cartografía viva de casi medio siglo de historia titiritera, que abarca no solo los hitos de la institución, sino también los vínculos humanos y artísticos que han sostenido su labor a lo largo del tiempo.

Nidia Maidana nos ofrece una crónica detallada del desarrollo del TTM desde sus inicios, guiándonos por las transformaciones artísticas e institucionales que definieron cada etapa, desde la fundación en 1975 hasta el presente. Su texto nos invita a reflexionar sobre el rol de los títeres como un arte que trasciende épocas, géneros y espacios, conectando lo ritual con lo experimental.

Por su parte, Carlos Falco, desde una perspectiva más íntima, rememora su relación con Matías Rodríguez, uno de los pilares fundacionales del TTM. Su testimonio revela cómo las relaciones personales dentro del mundo artístico pueden forjar no solo trayectorias individuales, sino también legados colectivos que impactan en la vida cultural de una ciudad.

En un enfoque familiar, Fabián Rodríguez nos conecta con la tradición titiritera que atraviesa generaciones, subrayando el papel del TTM como un espacio que no solo ha resistido el paso del tiempo, sino que ha nutrido la cultura santafesina con una impronta de resistencia y creatividad.

Finalmente, una multiplicidad de voces titiriteras, tanto del pasado como del presente, se entrelazan en un relato colectivo que celebra los momentos compartidos y las experiencias vividas dentro del TTM. A través de sus recuerdos, reflexiones y anécdotas, los protagonistas de esta historia nos permiten vislumbrar el futuro de un arte que sigue evolucionando, siempre en diálogo con su comunidad.

La sección *Mapas* se convierte así en un espacio donde no solo se narra la historia, sino también se preserva y renueva el compromiso con una tradición que, a lo largo de los años, ha sabido reinventarse sin perder su esencia.

* * *

La sección *Bitácora* de este número de ~ la boya ~ se sumerge en el proceso creativo y la reflexión detrás del proyecto que se transformaría en *Flota. Rapsodia santafesina*, obra presentada por la Comedia UNL 2024. Los diferentes artículos abordan las múltiples capas que componen esta creación, donde la memoria de la inundación de 2003 en Santa Fe es representada desde un enfoque interdisciplinario, utilizando títeres, objetos y un lenguaje escénico que desafía las convenciones teatrales.

Desde la perspectiva del equipo creativo, se destacan los desafíos de transformar un evento traumático en un espacio de reflexión y memoria colectiva, sin recurrir al sensacionalismo. En este sentido, el uso de materiales como bolsas de plástico y objetos cotidianos toma un rol central, dotando a la puesta de una simbología que, lejos de ser solemne, permite un diálogo con el humor y la ironía. Así, la obra se erige como un acto de exorcismo emocional, un ritual compartido entre el elenco y el público.

El enfoque en la creación colectiva, detallado en varios artículos de la sección, resalta la importancia del trabajo colaborativo y de la construcción conjunta del discurso escénico. Las reflexiones sobre la dramaturgia y la dirección, a cargo de Sebastián Santa Cruz y Javier Swedzky, proponen un teatro que fomenta la participación activa del espectador, que rompe con las jerarquías tradicionales y genera una experiencia que apela tanto a lo sensorial como a lo emocional.

Por último, la inclusión del *Manifiesto del Teatro Choto* en la sección, a pedido del equipo de *Flota*, subraya la conexión entre las prácticas teatrales que surgen de con-

textos de crisis, como la vivida en 2001, y las propuestas artísticas que buscan reinterpretar esas experiencias desde lo colectivo y lo poético. Esta sección, entonces, no solo documenta un proceso artístico, sino que lo enmarca en un modo de hacer escena que apuesta por la resistencia y la memoria.

* * *

En esta edición de la sección *Catalejo*, los lectores se encontrarán con un abanico de exploraciones en torno al objeto, el cuerpo y la sombra como elementos fundamentales de las artes escénicas contemporáneas. Los artículos aquí presentados abordan desde investigaciones teóricas profundas hasta reflexiones que emergen de la práctica artística, invitándonos a repensar las relaciones entre los cuerpos, los objetos y el espacio.

En “Un solo cuerpo basta para generar sombra”, Pablo Longo nos introduce en el fascinante mundo del teatro de sombras contemporáneo. A través de un riguroso trabajo teórico y experimental, plantea interrogantes que desafían la manera en que entendemos esta extensión del cuerpo en un espacio tridimensional. El artículo nos invita a mirar más allá de lo visible, explorando cómo la sombra puede convertirse en un lenguaje propio dentro de la escena.

Leonardo Javier Olivieri, en “Teatro *lambe lambe*. Origen y algunas ideas acerca de su expansión”, nos transporta a un teatro en miniatura que, nacido en Brasil, ha encontrado resonancia en todo el mundo. Olivieri analiza el fenómeno del teatro *lambe lambe* y su capacidad de crecimiento, poniendo en evidencia cómo este lenguaje íntimo y delicado ha capturado la atención de artistas y espectadores más allá de sus fronteras originarias, generando un nuevo espacio de experimentación dentro del teatro de objetos.

Por su parte, en “Prácticas *experimentales*”, César Luis Ramirez y María Belén Rodríguez reflexionan sobre el lugar de los objetos y los híbridos en las prácticas escénicas contemporáneas. Partiendo de la experiencia de la compañía uruguaya Tormenta de Lagartos, a la que pertenecen, los autores nos llevan por un recorrido de exploración de formas escénicas no convencionales, donde la figura humana pierde protagonismo en favor de la materia, la bufonería y las máscaras. Este texto desafía los límites tradicionales de la escena, abriendo espacio a nuevas formas de narrar.

Para finalizar, “El problema de los objetos en escena” de Leonardo Volpedo nos enfrenta a un dilema central dentro del tea-

Objetos utilizados en la obra *Nosotros*, de Cuerda Floja Teatro (2024). PH: Laura Cardoso.



tro de objetos: el tratamiento de la imagen. Volpedo expone la necesidad de integrar de manera armónica el objeto con el texto y la acción, partiendo de sus propias experiencias y de una reflexión sobre los fundamentos de este lenguaje. Su enfoque nos revela cómo el sentido puede brotar de los objetos cuando se los interroga en profundidad, dotándolos de una dimensión narrativa.

Estos artículos, cada uno desde su perspectiva particular, nos invitan a cuestionar los límites entre lo material y lo simbólico, entre lo visible y lo invisible, y nos ofrecen un panorama rico en posibilidades para seguir explorando el vasto universo de las artes escénicas.

* * *

Un tejido une pasado, presente y futuro a través de múltiples lentes en este número. Desde el arraigo histórico y cultural del TTM en la sección *Mapas*, hasta la reflexión sobre la creación colectiva en torno a la memoria y la resistencia en *Bitácora*, pasando por las exploraciones experimentales sobre cuerpo y objeto en *Catalejo*, se percibe un claro llamado a repensar nuestras prácticas artísticas desde lo colectivo, lo simbólico y lo resiliente.

Cada una de estas secciones ofrece un enfoque particular de la escena, pero juntas nos invitan a reflexionar sobre el papel del teatro como un espacio de resistencia cultural, un lugar donde las voces pueden encontrar diversas formas de expresión y donde los objetos, las sombras y los cuerpos adquieren significados más allá de lo evidente. Es un número que desafía las convenciones, pero también honra la tradición, revelando cómo el pasado dialoga con las búsquedas estéticas del presente y las proyecciones futuras.

Si algo nos deja esta edición es la certeza de que las artes escénicas siguen siendo un territorio en constante expansión, donde la memoria y la innovación se entrelazan para crear nuevas formas de resistir y de narrar. Los artículos de *Mapas*, *Bitácora* y *Catalejo* no solo documentan o reflexionan sobre estas experiencias, sino que nos desafían a participar en la conversación sobre el poder transformador del teatro de títeres y objetos, un arte que, en su capacidad de moverse entre la luz y la sombra, explora otras maneras de contar historias, transformar realidades y reafirmar nuestro ser colectivo.

* * *

Posdata: en su artículo, Pablo Longo nos cuenta que dice Montecchi que la sombra es índice de una presencia, y esa presencia necesita luz para que su sombra se proyecte. Nada menos. Una luz que no puede faltar. *Lux indeficient*, el lema de nuestra Universidad Nacional del Litoral, que no puede faltar. A la sombra de su cobijo se escriben estas líneas, se catalizan estas presencias, se reúnen las sombras de los objetos, las ausencias, los conocimientos... Las luchas, las verdades redimidas, cuestionadas.

Un río de noche, una boya que busca faro entonces y lo encuentra en su comunidad vibrante, rota pero desplegada, solidaria, frenética. Se exorcisa y se levanta, la inunda el tiempo, el crimen que no cesa —ayer, hoy, ¿siempre?— se ilumina con velas led, con proyecciones mínimas dado este presente continuo exasperante que nos llena de incertidumbre. Pero que nos encuentra unidos, apretados, sosteniendo la misma antorcha, como gotas de agua del mismo río, gotas de fuego de la misma luz. ~

Norma Elisa Cabrera

Licenciada en Teatro (UNL).
Coordinadora Académica
de Artes Escénicas de la
Secretaría de Extensión y
Cultura (UNL). Dramaturga.
Docente. Cofundadora del
colectivo artístico Andamio
Contiguo. Directora escéni-
ca, actriz y diseñadora
multimedia.

DOI: 10.14409/lb.3.3.e0026



MAPAS

“EL TEATRO DE TÍTERES MUNICIPAL PRESENTA...” MEDIO SIGLO DE AVENTURAS TITIRITERAS

Nidia Maidana

La voz en falsete que interpretaba la frase “El Teatro de Títeres Municipal presenta...” era la del titiritero, actor y director Fabián Rodríguez. Luego sonaba la —antigua— música de la presentación de las películas de la compañía cinematográfica Metro Goldwyn Meyer. A continuación, se encendía la luz de una pantalla donde se veían proyectadas, en sombras, las imágenes de Inodoro Pereyra y su inseparable compañero, el perro Mendieta, y se escuchaba la incomparable voz de barítono del actor y director santafesino Ricardo Gandini anunciando el título de la obra: *Inodoro Pereyra, el renegáu*.

Así comenzaba este espectáculo del Teatro de Títeres Municipal (en adelante TTM), basado en la historieta homónima de Roberto “Negro” Fontanarrosa y dirigida por el titiritero, director y actor Raúl Venturini.

No encuentro modo más apropiado de iniciar este artículo acerca del TTM que no sea evocando aquel comienzo... divertido, paródico, intertextual, que inmediatamente captaba la atención del público adolescente a quien estaba destinado. Estrenamos *Inodoro Pereyra...* en 1995. El TTM había sido creado en el ámbito de la Municipalidad de Santa Fe en 1975 y ya hacía 20 años que se venía trabajando. Y desde aquel estreno, en 1995, a la actualidad, continúa andando el camino de la titiritería.

Dicho en otras palabras: desde 1975 hasta hoy el TTM lleva casi 50 años de trayectoria. Medio siglo brindando espectáculos propios que se renuevan anualmente, con presentaciones en salas y los diversos espacios del Teatro Municipal 1° de Mayo y en sitios de la ciudad alternativos y descentrados —escuelas, vecinales, parques, plazas...—, impulsando la actividad titiritera a través de festivales en los que partici-



#3 / Ya plena luz hago
la sombra. Títeres y objetos
en escena



pan elencos del país y extranjero, asistiendo a docentes interesados en los títeres, promoviendo la dramaturgia titiritera con convocatorias y concursos...

Un hecho inédito en nuestro país y que merece ser destacado. Así es... porque el TTM es un elenco estatal y estable, características que se constituyen en sus condiciones de producción.

Pertenecer al Estado municipal implica adecuarse a formas de trabajo muy diferentes a las de los grupos independientes. En su lógica productiva se incluyen los circuitos de la burocracia y los cambios en las políticas culturales propias de la alternancia democrática. Ser un elenco estable asegura a los artistas titiriteros que lo conforman la permanencia laboral y, al mismo tiempo, la obligación de entenderse con compañeros con los que deberán transitar la labor por muchos años.

No obstante, gracias a estas condiciones favorables y en constante intento de superar las no tan favorables, el TTM trabaja desde hace 50 años, incansable y silenciosamente, por la construcción del arte, del oficio y de la profesión titiritera.

Fui parte de este elenco titiritero durante 33 años, desde 1986 a 2019. Una riquísima experiencia en el oficio mágico de la escena titiritera que permea la totalidad de mi vida. Desde aquí escribo, a flor de piel.

De las generaciones de titiriterxs

La trayectoria del TTM fue sostenida por muchas manos. Cada titiriterx sumó sus saberes y competencias singulares, que se fueron amalgamando en el entramado creativo y en la construcción del proyecto cultural. De este modo se fue componiendo la identidad más vasta de las etapas del TTM. Cada momento de esta extensa construcción colectiva supuso vencer distintos desafíos y alcanzar diferentes propósitos.

La primera etapa fue de germinación y fundación institucional. Los nombres insoslayables aquí son los del titiritero y gestor cultural Matías Rodríguez y del director y arquitecto Carlos Falco. Muy jóvenes ambos, gestaron el proyecto de un Teatro de Títeres que perteneciera a la Municipalidad de nuestra ciudad, cuyo propósito fuera ocuparse de esa labor artística que, en aquellos tiempos, era un espacio de vacancia en nuestro medio, y que, además, estuviera destinado a las infancias santafesinas. El proyecto cuajó, y en 1975 se creó oficialmente este espa-

La trayectoria del TTM fue sostenida por muchas manos. Cada titiriterx sumó sus saberes y competencias singulares, que se fueron amalgamando en el entramado creativo y en la construcción del proyecto cultural.



cio destinado a las artes titiriteras. Los primeros espectáculos, siguiendo una de las tradiciones más arraigadas en la Argentina, fueron de títeres de guantes y se presentaron en la recién inaugurada Sala Marechal del Teatro Municipal 1º de Mayo. Con la clara conciencia de enraizar al TTM en la ciudad, Matías y Carlos se propusieron las tareas más ambiciosas de llevar adelante cursos de formación, festivales y concursos de dramaturgia de títeres.

Esto sustanció un proyecto integral en la ciudad y pionero en nuestro país. Basta mencionar que la Compañía de Titiriteros del Teatro General San Martín de la ciudad de Buenos Aires se fundó en 1977, mientras que nuestro TTM dejó de funcionar en 1979 sin ninguna explicación más que la oscura noche de la dictadura cívico-militar, mediática y eclesiástica que atravesábamos.

La segunda etapa se inició en la primavera democrática y se extendió, aproximadamente, hasta la primera década de los años 2000. En 1984 se reanudó la actividad del Teatro de Títeres, es decir que aquel primer impulso de Matías y Carlos germinó en democracia. Integramos este segundo elenco María Gabriela "Gaby" Almirón, Jorge Delconte, Fabián Rodríguez, Raúl "Mono" Venturini y yo misma, Nidia Maidana. Acompañaron, además, este trayecto Marina Vázquez y Adriana Falchini.

Al calor del resurgimiento de la cultura, fuimos multiplicando como rizomas el puñado de ideas que legaron Matías y Carlos, profundizando algunas extensiones

Escenografía y varillas de *Vida, pasión y muerte de la vecina de enfrente*, de Javier Villafañe, con dirección de Hector Di Mauro. 1977, Sala Marechal del Teatro Municipal 1º de Mayo.

en particular: una de ellas tuvo que ver con la creación de espectáculos de títeres; la otra, con una cantidad de acciones tendientes a “institucionalizar” el TTM en la propia Municipalidad, referenciarlo en nuestro territorio y posicionarlo en el mapa de la titiritería de nuestro país.

En relación con los espectáculos, había que conciliar —y sigue siendo de este modo— las demandas de las autoridades de la gestión municipal de Cultura con temáticas socioculturales del momento, con opciones estéticas que permitieran reconocernos y a la par construir la identidad de un teatro de títeres oficial, con pensar la transportabilidad o no del espectáculo conforme a dónde iba a representarse según la propuesta de Cultura municipal... entre otras... Un sinfín de variables.

Cada espectáculo se gestaba en el taller de TTM —que fue cambiando su localización espacial— al pulso de los debates entre lxs titiriterxs del elenco y las competencias específicas de cada unx de nosotrxs.

Concebíamos íntegramente cada propuesta: desde la selección de obras y/o elaboración de la dramaturgia, pasando por la construcción de títeres, la concepción escénica general, la actua-

**Cooperábamos. Experimentábamos.
Discutíamos. Nos amigábamos. Y, mientras,
transcurría nuestra vida.**

ción... Con el tiempo, los roles se fueron diversificando, aunque todxs colaborábamos en todas las tareas. Así, Fabián aportó muchos elementos desde el ámbito de lo teatral, al igual que Raúl, quien sumó la expresión del teatro callejero, y ambos se dedicaron más específicamente a la concepción de las puestas en escena y a la dirección. Jorge puso su fervor en la construcción de muñecos y en las resoluciones técnicas. Gaby fue la experta diseñadora y costurera de los vestuarios para títeres, en tanto que yo me ocupaba de dramaturgia y textos. Cooperábamos. Experimentábamos. Discutíamos. Nos amigábamos. Y, mientras, transcurría nuestra vida.

La otra extensión del rizoma profundiza en la institucionalidad del TTM. La primera lucha fue político-gremial, en cuanto a que los integrantes del elenco pasáramos de la situación de “contratados por servicios” a la de “personal de planta municipal”. Solo así se logró dar continuidad al proyecto. Alcanzamos este ansiado lugar en 1988.

Al mismo tiempo, y hasta hoy, movilizamos mucha energía en tejer redes con docentes de los distintos niveles educativos, con gente de instituciones intermedias, con artistas de nuestra u otras disciplinas. Para ello, nos dimos la estrategia de acercar nuestras propuestas mediante invitaciones, diseñamos y realizamos cursos y talleres, brindamos asesoramiento, organizamos festivales escolares de



Abel Monasterolo,
Adriana Falchini, Fabián
Rodríguez y María
Gabriela Almirón traba-
jando en la Sala Maese
Trotamundos del Teatro
Municipal 1° de Mayo.

títeres donde lxs niñxs eran lxs titiriterxs. Compartimos mates y charlas con quienes se acercaban al taller o en los lugares a los que asistíamos, tratando de esquivar, lo más posible, las burocracias.

Y los festivales de títeres, de los que participamos y los que organizamos, fueron y son los espacios de cruce con el movimiento titiritero del país. Tal vez, el origen trashumante del oficio hizo que los encuentros y festivales sean portales maravillosos incrustados en las rutinas a través de los cuales conocemos a compañerxs, vemos espectáculos, compartimos momentos de formación e intercambio de experiencias. Allí nunca faltan el vino y los amores, es inevitable...

En esta etapa, durante los años 1989 y 2004, el TTM contó con su propia sala. Se llamó Sala Maese Trotamundos. En honor a Javier Villafañe, tomamos en préstamo el nombre de su cuasi hermano títere presentador. La Sala Maese Trotamundos se localizaba en el Teatro Municipal 1° de Mayo, en un recinto al frente del edificio —ahora y desde 2005 se ubican allí los llamados “bares” del Teatro.

Fue un tiempo dichoso y de un notable crecimiento y expansión de nuestra actividad por lo que gestionar una sala del Estado significa. Allí nos visitaron, entre otros, el propio Javier Villafañe y Maese Trotamundos, Roberto Espina, Kique Sánchez Vera, Fernando Birri, Luis Felipe Noé, además de elencos titiriteros del país y del extranjero.



Función del TTM en la explanada del Teatro Municipal 1º de Mayo.

Es claro que esta segunda etapa fue el momento de la consolidación del TTM. La última y tercera etapa es la actual. Se inicia cercana a 2008, es el momento en el que se produce el recambio generacional. Nuevxs artistas ingresan al TTM, en principio compartiendo un camino común con transferencias de saberes. Lxs titiriterxs que veníamos trabajando, transmitiendo un legado fundado en la experiencia y en la formación; lxs nuevxs integrantes compartiendo las cosmovisiones de la vida, de las estéticas, de las narrativas, y de las preocupaciones en general de los millenials, una generación ya atravesada por la digitalidad. Ellxs son: Camilo Céspedes, Juan Candiotti, Juan Venturini, Manuel Venturini, Gretel Zapata, Matías Arce y Analía Poletti.

El espectáculo que posibilitó realizar la transmutación y produjo el efecto alquímico para conciliar las visiones fue *Revuelo en el monte* (2012), dirigido por Jorge Delconte. Una fábula cuyos personajes son animales del territorio antropomorfizados —en esto, de manera similar a espectáculos montados en la etapa anterior del TTM— que enfrentan, con mucho humor, climas hostiles, donde la variación entre sequías e inundaciones alude a la actual problemática de la desertificación. El espectáculo recorrió plazas, barrios, escuelas, durante varios años, hasta inaugurar e instalarse un nuevo espacio para los títeres que se popularizó entre las familias santafesinas, los ciclos de funciones en la explanada y el patio del Teatro Municipal los sábados a la mañana.

En paralelo, se siguió experimentando de manera intensa en otras propuestas. La pericia actoral de Camilo Céspedes, el conocimiento de los nuevos rumbos del oficio de la titiritería aportados por Manuel y Juan Venturini, el elogio de la música propuesto por Juan Candiotti, la ductilidad y perseverancia de Gretel Zapata, y la magia titiritera de Matías Arce encienden otras luces en los retablos y construyen nuevas escenas en el TTM.

Del lado del rizoma de la institucionalización también hubo logros significativos, en 2011 el TTM se constituyó en la estructura municipal en un Departamento bajo la Dirección de Teatro y Anfiteatro, de lo cual se derivan tres beneficiosas consecuencias: al adquirir el estatuto de Departamento, se reorganizaron y jerarquizaron tareas, se consolidó una Jefatura —especie de dirección general del TTM— con dos Secciones, una que atiende a la producción, y otra, a la programación. Además, se liberaron cargos de planta para ser ocupados por lxs nuevxs integrantes del TTM. Aunque levantamos la apuesta: gestionamos la realización de concursos abiertos y específicos para cubrir esos cargos. Un procedimiento con que cuentan los Estados para democratizar el acceso a puestos laborales y que para nosotrxs, lxs titiriterxs con más años en el elenco, fue estrategia para garantizar la transparencia y perduración del incomparable TTM. Por todo ello, podemos decir que esta tercera etapa es la de su normalización.

Con este movimiento se cierra un ciclo, una primera vuelta espiralada. Y, porque donde la vida anida con tanta potencia también rondan las parcas, tres compañerxs fallecieron trágicamente por la misma causa: accidentes automovilísticos. Raúl Venturini en 1997, Gaby Almirón en 2011, y Jorge Delconte en 2016. Tan jóvenes. Tan triste coincidencia en los destinos. Fabián Rodríguez optó por el rumbo de la gestión en el Teatro, la actuación y dirección de artes escénicas en 2013. Yo en 2019 opté por la enseñanza, la investigación y la gestión en artes visuales y diseño. Pero los telones del TTM siempre se levantan.

Hoy conforman el Teatro de Títeres Municipal: Camilo Céspedes, Cecilia Piccionni, Manuel Venturini, Juan Venturini y Gretel Zapata.

De los espectáculos

Quiero proponer una breve cronología de espectáculos que significaron bisagras o escalones en la producción del elenco, un modo de contar la trayectoria desde el rizoma creativo.

Títeres de distintas técnicas —guantes, manoplas, bocones, varillas, marotes, sombras, técnicas mixtas, entre otras— dieron cuerpo y movimiento a los personajes del TTM. Las voces, aportadas por lxs titiriterxs, con versátiles cambios de registros.

Los títeres de guantes, ágiles y muy populares, acompañaron mucha de la producción del TTM a lo largo de su historia y siguen acompañando... Tantos personajes, tantos espectáculos, tantas funciones.

¡Basta de Circo! se estrenó en 1986, bajo la dirección de Fabián Rodríguez. Un espectáculo basado en el cuento de Elsa Bornemann "Un elefante ocupa mucho espacio". Decidimos trabajar sin retablo, sobre mesa, con muñecos de manipulación directa de importante tamaño. Las funciones se realizaron en la Sala Marechal para público escolar. Significó un cambio de escala hacia la espectacularidad y hacia una concepción de espectáculos de complejidad.

Inodoro Pereyra, el renegáu se estrenó en 1995 con dirección de Raúl Venturini. Se trató de una versión de la historieta homónima de Fontanarrosa. Su estética se referenciaba totalmente en la historieta. Los títeres, de importante tamaño, combinaban manoplas y varillas (tipo Muppets). La puesta escénica integró la proyección de sombras. La propuesta estaba especialmente destinada a adolescentes y jóvenes. Fue la apertura hacia público de otra franja etárea e intereses.

El retablillo de Don Cristóbal es de 1998, con la dirección de Fabián Rodríguez. Es una obra para repertorio de títeres de cachiporra de Federico García Lorca, quien recupera la vena más popular de la tradición titiritera española. Fue un espectáculo concebido para público adulto. La innovación que se produjo a partir de *El retablillo...* fue invitar a artistas de otras disciplinas para que participaran en los montajes. El entrañable amigo y artista visual Abel Monasterolo diseñó los títeres y las escenografías, mientras que el eximio guitarrista Pablo Ascúa hizo la selección musical. Para las funciones, recreamos patios andaluces en distintos ámbitos institucionales de la ciudad: mesas de bar con sillas, velas y una copita de vino tinto esperaba a cada unx de los espectadores.

Amor con plumas, estrenada en 2008 y dirigida por Fabián Rodríguez, fue una puesta escénica que concertó el trabajo de destacadxs artistas santafesinxs: la dramaturgia se basó en el cuento "Porotita Pajarona", de Enrique Butti. El diseño de personajes —esta obra incluyó títeres planos—, elementos escénicos y utilería estuvo a cargo de Nydia Andino,



mientras su realización se resolvió en el Taller del TTM. La música original fue de Juan Candiotti, quien luego se incorporaría como titiritero al elenco. La puesta escénica incluyó un retablo circular y móvil que se abría y cerraba generando un nuevo paisaje en cada escena. Manuel Venturini y Matías Arce se integraron al elenco con este espectáculo.

Pedro y el lobo, composición sinfónica de Sergei Prokófiev que el TTM llevó a escena en 2009, a propuesta de la gestión cultural municipal del momento, cuyo objetivo era que el Teatro Municipal 1° de Mayo se transformara en un ámbito de producción cultural. Este espectáculo de gran envergadura tuvo la dirección del actor, titiritero y gestor cultural Jorge Onofri y la resolución plástica de la artista visual y titiritera Julieta Tabbush. Integró la sinfonía de Prokofiev, interpretada por un grupo orquestal en vivo concertado para tal fin y la performance teatro-escénica del TTM. Las funciones se realizaron en la Sala Mayor del Teatro Municipal 1° de Mayo.

Laberinto Ubú, cuyo estreno fue en 2011, fue una obra destinada a adolescentes y jóvenes de escolaridad secundaria. La dirección fue de la actriz, titiritera y gestora cultural rosarina Laura Copello, en tanto que el diseño de títeres, objetos y escenografía, de los artistas visuales Germán Lavini y Damián Schneider.

Río del Cuento fue una puesta dirigida por Jorge Delconte destinada a las infancias de nivel inicial. Estrenada en 2015, versión libre de la obra "El dorado glotón", de José Luis Pagés, la propuesta integraba narración oral escénica, trabajo con objetos, juego dramático y títeres. Gretel Zapata y Analía Poletti se destacan allí como narradoras.

Canciones Animadas I y II, un espectáculo fresco, dinámico, que transitó la explanada y el patio del Teatro Municipal 1° de Mayo por más de una temporada, desde 2016 a 2019. Una propuesta escénico musical de los nuevos integrantes del TTM pensada para espacios no convencionales y destinada al público familiar. Títeres presentadores de manopla, canciones, pantomimas, articulaban un relato que se iba hilando mediante las canciones.

Teatro Adentro, estrenada en 2020, fue una propuesta absolutamente innovadora. Se trató de un recorrido por el interior del teatro incluso, por sus lugares más secretos, mientras se desarrollaba la acción dramática con títeres de gran tamaño y variadas técnicas. Dos historias se cuentan en paralelo en esta obra: la de los personajes titiritescos y la del propio Teatro Municipal 1° de Mayo.

Además, entre 2010 y 2020, los nuevos integrantes del elenco reversionaron numerosas obras de la tradición del TTM y del país: *El Gato y los Ratones*, *El país de los colores*, *Los De Monios*, y estrenaron en 2023 *Un bicho raro*.

La segunda vuelta de espiral iniciada en 2010 cuenta con toda la energía, iniciativa, creatividad y profesionalismo de Camilo Céspedes, Cecilia Piccioni, Manuel Venturini, Juan Venturini, Gretel Zapata, lxs titiriterxs responsables de dar continuidad a la historia del TTM.

Historia y trayectoria que refleja y repone en sus cronologías, búsquedas y desafíos, la de la titiritería en Hispanoamérica. ~

Los De Monios
(2010).



LOS TÍTERES, LOS OBJETOS, LA SOMBRA HUMANA EN EL PRIMER AMANECER

De los orígenes y pequeñísima historia

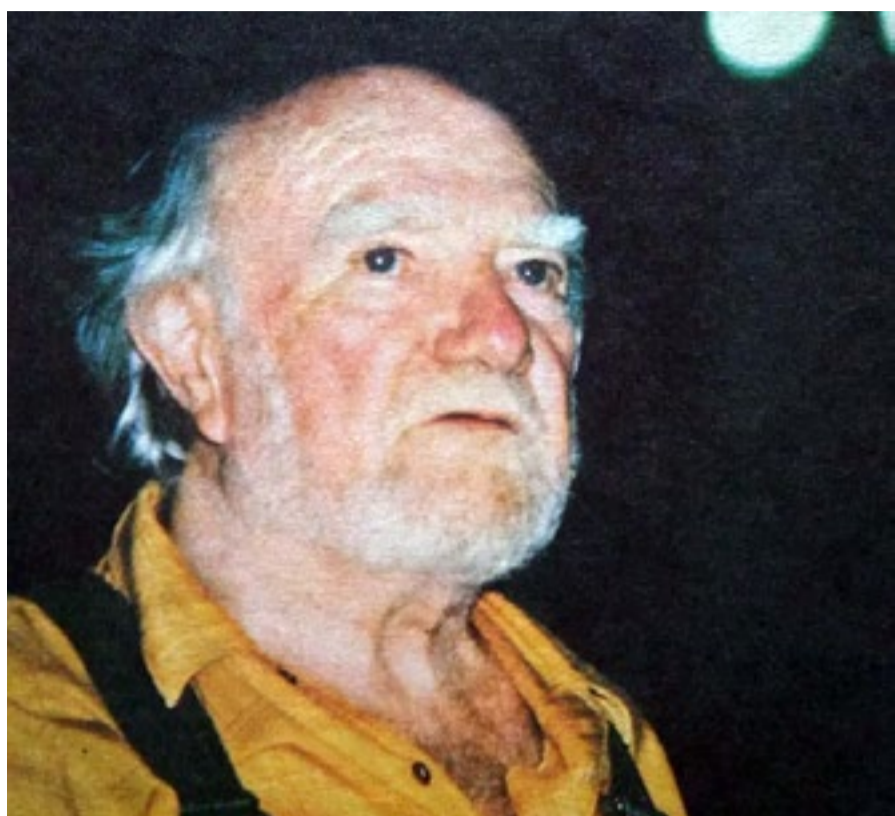
Los títeres son una especie particular de objetos que, muy temprano, conquistan la escena. Hay distintas hipótesis sobre sus orígenes; no obstante, la mayoría de los investigadores le atribuyen un origen ritual. Mijaíl Bajtín (2003) recupera de su historia la trama que los vincula con la cultura popular y la cosmovisión carnavalesca de la vida. Ata los débiles hilos de la presencia de los títeres en la antigüedad pagana, con su existencia más evidente en el Medievo cristiano y en el Renacimiento, siempre amparados por las ferias y las fiestas populares, que eran los lugares en los que se hacían las representaciones, espacios que hombres y mujeres del pueblo sustraían al poder.

Me gusta pensar hasta en el origen “escénico” de las palabras *títere* y *titiritero* en el idioma español, ya que, tanto el diccionario de la RAE como los etimológicos refieren a que esos términos son una onomatopeya derivada del sonido de un pito con que aquellos pioneros de la titiritería convocaban a sus representaciones. Otra versión, la de Sebastián de Covarrubias (1994) de su enciclopedia de 1661, relata que, mientras transcurría la representación detrás de un repostero o un castillo de madera, “el maestro está silbando con unos pitos, que parecen hablar las mismas figuras, y el intérprete que está afuera declara lo que quieren decir, porque el pito suena ti ti y se llaman títeres”. El idioma español hace un rodeo y selecciona, para bautizar a lxs titiriterxs y sus títeres, una secuencia sonora que guarda directa relación con la situación de la propia escena que representan.

Me gusta pensar hasta en el origen “escénico” de las palabras *títere* y *titiritero* en el idioma español, ya que, tanto el diccionario de la RAE como los etimológicos refieren a que esos términos son una onomatopeya derivada del sonido de un pito con que aquellos pioneros de la titiritería convocaban a sus representaciones.

Del nacimiento y fundación de la titiritería argentina

En nuestro país se plantea una protohistoria del movimiento titiritero y un relato fundacional de los maestros de la titiritería argentina que, como legado, se transmite entre generaciones de titiriterxs. El relato fundante demarca concepciones respecto del arte, su praxis y sus vínculos con otros campos de acción.



Javier Villafaña (1909—1996). Titiritero, poeta y narrador argentino.
PH: Alejandro Seta.



En síntesis, la protohistoria (Girotti, 2005) —en un esfuerzo por recomponer una narrativa mediante escasos datos— refiere a las periféricas presentaciones de títeres durante el siglo XIX, realizada por españoles que conocían el oficio y cuyas actuaciones se hacían en los márgenes de la ciudad para un público conformado por personas muy humildes. Luego, durante las primeras décadas del siglo XX, los movimientos anarquistas se apropiaron del teatro de títeres como herramienta ideológica, poseedora de una estética capaz de conectar con obreros y sectores más vulnerados de la población, y así transmiten sus ideas. Uno de los nombres propios que se registra de este movimiento es el de Emilio Juárez Sansiez, abogado español devenido titiritero en nuestros pagos. Recorre el Litoral acompañado con su títere Saturnino Sinomiento, que parodiaba a los políticos burgueses en representaciones instrumentadas a través del monólogo (Girotti, 2015, pp. 179–184).

En cuanto a la historia fundacional, es muy rica por las derivaciones que ocasiona. Obviamente, la historia tiene como protagonista a Javier Villafaña, quien, además de vivirla, articula esas experiencias en un relato. Hay un episodio que marcará para siempre el rumbo del oficio titiritero en la Argentina: la presencia de Federico García Lorca en Buenos Aires.

La estancia de Federico se produjo en los últimos meses de 1933 y los primeros de 1934. Poeta y dramaturgo aún poco conocido en nuestro país, el estreno de *Bodas de Sangre* en el Teatro Avenida por la compañía de Lola Membrives liberó “el duende” lorquiano. La seducción que provocó en artistas e intelectuales fue inmediata e

indisoluble. No era la única ofrenda con que el joven poeta granadino había cruzado el Atlántico, también cargaba un precario retablo y sus títeres, y, luego del estreno de *Bodas de Sangre*, ofreció una función. Allí estaba Javier Villafañe, junto a los poetas Enrique Wernicke y Juan Lanuzza.

Javier lo cuenta de este modo:

esto ocurría alrededor de las dos de la mañana, luego de finalizada la puesta teatral. Éramos alrededor de 50 personas y nos ubicamos en los asientos de adelante para estar más cerca del escenario. Ofrecieron una estupenda e inolvidable exhibición de títeres de cachiporra, y la representación contó con un repertorio muy especial: las *Euménides*, de Esquilo; un entremés de Cervantes; y el *Retablillo de Don Cristóbal*. Esta fue la primera puesta que se realizó de la obra de Federico. (Medina, 1990, p. 28)

Imagino el momento, la escena es inspiradora: la sala en penumbra, la acción de adelantarse del poquito público que queda en el teatro para ajustar la mirada, buscando cercanía. La expectación mientras se arma el retablo, se tensan las telas, Federico cuidando detalles... y luego la aparición de los títeres de guante... la socarrona voz de Don Cristóbal... "La Tarara" cantado por doña Rosita... su esperpéntica madre. El personaje del lánguido y lunar poeta, enamorado del amor.

Una marca indeleble en la memoria de Javier Villafañe transmitida oralmente en noches de festivales y a la hermandad titiritera a lo largo de muchas décadas.

Del entramado del arte, la pasión y el pensamiento

Como anticipé, el relato de Javier cifra una concepción del teatro de títeres que, con los años, se despliega en una historia diversa y múltiple, con algunos puntos de contacto.

Antes de conocer a Federico, Javier ya es poeta, un incipiente dramaturgo para títeres y gestor del proyecto de trashumar con su carreta La Andariega. Resulta oportuno conjeturar que el encuentro y las charlas con García Lorca precipitan las prácticas artísticas de Javier y sellan su poética.

Esta fundación del oficio titiritero en nuestro país entrama la tradición nómada, de larga data, con la apropiación de un discurso ideológico reivindicativo de las ideas de igualdad, confraternidad y lucha provenientes del movimiento anarquista. Así lo demuestra la dramaturgia de los primeros maestros, el propio Javier, Otto Freitas, Cándido Moneo Sanz, Juan de la Estrella, Roberto Espina, entre otros.¹

¹/ El periodista Juan Jesiot compila en *Teatro de Títeres. Breve Antología* las primeras obras de títeres escritas en el país, de las que se desprende lo expuesto.



El joven titiritero Fernando Birri, creador del colectivo artístico El Retablillo de Maese Pedro.

Y, por cierto, es en este cruce temporal y espacial donde se produce el giro poético e intelectual de la escena titiritera.

Muchos años más adelante, con la democracia recién recuperada, y con las artes y la cultura reunificando girones de su pasado, Juan Jesiot y Pablo Medina se ocupan de recopilar en una antología la dramaturgia que cimienta, durante 40 años, la trama titiritera. Los autores que la componen tienen trayectorias variadas, algunos dedicados solo a los títeres, otros provenientes de la literatura, otros repartiéndose entre la escritura teatral y titiritera. Sin embargo, todos parecen encontrarse en la caracterización poética con que Juan Jesiot prologa *Teatro de Títeres. Breve Antología* —actualmente, un clásico— señalando que: “El titiritero es un poeta... es un maestro... es un protestador... Hace reír, hace llorar, condena lo malo, exalta lo bueno; encarna la picardía, la inventiva... la voz popular cuando el mandón de turno la condena al silencio” (Jesiot y Medina, 1986, pp. 7–8).

Pero, ¿qué es un titiritero sin sus títeres? Tanto hemos hablado sobre estos objetos maravillosos. Tantas discusiones hemos dado respecto de técnicas, modos de construcción, estéticas, complejidades y simplificaciones.

Antes de que el concepto de “multidisciplinariedad” se instalara socialmente, lxs titiriterxs concebían su arte de esta manera y así llevaban adelante sus prácticas. A la dramaturgia poética e ideológicamente transgresora se suma el trabajo de artis-

tas plásticas en la construcción de títeres, objetos y escenografías. Por ejemplo, Antonio Berni realiza escenografías para La Andariega, el carromato trashumante de Javier Villafañe.² Y también otros artistas plásticos se pliegan a la aventura, entre ellos, Raúl Soldi, Juan Carlos Castagnino, Emilio Petorutti.³ El teatro de títeres se valida en el cruce de sus territorios contiguos, la escena teatral y las artes plásticas.

2 / [Consultar aquí](#) ↗

3 / [Consultar aquí](#) ↗

Algo similar sucedía en nuestra ciudad con el colectivo artístico creado por Fernando Birri, El Retablillo de Maese Pedro. Birri reúne en El Retablillo artistas locales jóvenes con pertenencia a distintas disciplinas, las artes visuales, la música, el teatro. Allí, los títeres eran el nudo de esta confluencia y a la vez excusa para expandirse en la cultura y el encuentro. El Retablillo perduró por aproximadamente una década, entre mediados de los años 40 y los 50.

También hay que destacar que hay una conciencia en la labor fundante de esta generación de titiriterxs de la modernidad (Caamaño, 1996), porque el oficio de titiriterx, la titiritería argentina, devenga en una profesión con estatuto visible en el campo de las artes escénicas. Entonces van marcando fronteras, construyendo la idea de especialidad escénica para el oficio, reivindicando este hacer ante el discurso dominante del teatro en el concierto de las artes. Uno de los modos de alcanzar este propósito es mediante la publicación de textos en los cuales se fundamenta el arte titiritero a través de la sistematización de lo aprehendido empíricamente. Las publicaciones recopilan obras para títeres, pero se dedican especialmente a la descripción sistemática del repertorio de técnicas y modalidades para su construcción. Títeres de guante, de varillas, marotes, sombras, marionetas (Rodríguez, 2009, p. 20) despliegan posibilidades técnicas, artificios y encantos. Aquí se establece un punto de inflexión y tanto los elencos como lxs titiriterxs solistas buscan caminos de especialización.

Birri reúne en “El Retablillo” artistas locales jóvenes con pertenencia a distintas disciplinas, las artes visuales, la música, el teatro. Allí, los títeres eran el nudo de esta confluencia y a la vez excusa para expandirse en la cultura y el encuentro.

Al inicio emergente de Javier se suman durante estas décadas otras voces y otras manos hasta generar un movimiento bajo el amparo de un ideario común, y con búsquedas específicas. Esas búsquedas pendulan entre alcanzar la perfección especializándose en una técnica o lograr la hibridación mediante la exploración experimental.

De la praxis, los objetos y los títeres

Este segundo relato de la escena titiritera argentina que propongo transcurre en la ciudad de La Falda (Córdoba) en 1987. Da el marco a la escena, un congreso de titiriterxs organizado por la UNIMA⁴. Tal vez, uno de los que reunió mayor cantidad de elencos, de titiriterxs solistas, de gestores culturales y gente allegada al *metier*. Cada noche, luego de las funciones en teatros y salas o espacios alternativos, se producía el encuentro de la cofradía. Nunca faltaba un retablo armado, una guitarra, los cuentos, la charla y el vino.

Una de esas noches, el actor, titiritero, dramaturgo y poeta Roberto Espina,⁵ maestro incomparable de la titiritería, abordó la escena y presentó una inolvidable versión de *La república del caballo muerto*, exquisito conjunto de obras para títeres de su autoría, un clásico de la dramaturgia titiritera en Latinoamérica. Roberto, con su imponente figura, trabajaba sin retablo. Sobre una mesa había algunos títeres, algunos objetos, entre ellos, una manzana y una alpargata. Roberto dejaba para el final el plato fuerte y cerraba su performance —realmente era una acción performática lo de aquella noche— con la escenificación de un idilio entre la alpargata y la manzana. Uno de los momentos más brillantes del Congreso. Luego vinieron las conversaciones, las preguntas, los entusiasmos, los rechazos, las puestas en discusión entre la comunidad titiritera.

¿Es una improvisación? ¿No lo es? ¿Es una broma? ¿Es un juego? ¿Es una nueva poética? ¿Es un gesto desafiante?

Visto a través de los años, leo el gesto del maestro como una invitación a una apertura, a explorar otros territorios estéticos, a aventurarse en nuevas poéticas.

La escena que comparto no es un hito histórico, como la representación titiritera de García Lorca. Está más acorde a un posible “caso” —entre otros— muy significativo, con repercusiones en el futuro... Si es posible pensar en la escena de García Lorca como un giro intelectual y poético, es posible también proponer la escena de Roberto Espina como un giro experimental del teatro de títeres en el país.

En varios seminarios y charlas en la década del 90, Ariel Bufano⁶ definía a los títeres como “objetos animados en función dramática”. Desde este punto de vista, caben en ello tanto una marioneta con su sofisticada técnica de hilos y comandos como una manzana. La condición para constituirse en títeres es que ambos objetos estén animados, es decir, que posean un alma que los invista —rasgo que adquieren mediante la labor del titiritero— y cumplan con un rol especificado en la escena.

4 / Sigla de la entidad denominada Unión Internacional de la Marioneta, institución cultural sin fines de lucro que nuclea a titiriterxs y allegadxs al movimiento. El TTM tuvo una participación muy activa en ella hasta el año 2000.

5 / [Consultar aquí](#) ↗

6 / [Consultar aquí](#) ↗

Desde la perspectiva del titiritero, su trabajo consiste en un desdoblamiento objetivado: "Como fenómeno inmanente de su arte, el titiritero ve el personaje que interpreta, objetiva cada gesto, cada movimiento y agudiza la expresión, proyectándola en un *cuerpo* que se mueve en un *espacio-tiempo* distinto al propio" (Curci, 2007, pp. 113 y ss.).

Hay una disociación entre el cuerpo del titiritero y el objeto que anima, hay dos espacios y dos tiempos en la representación titiritero: el tiempo y el espacio visibles y ficcionales que domina el objeto títere; el tiempo y el espacio invisibles, reales, delimitados, donde trabaja el titiritero.

Básicamente, la descripción más generalista de la teoría parece comprensiva tanto del teatro de títeres como del teatro de objetos. No obstante, en la frontera entre teatro y teatro de títeres, o hacia el interior de este campo, encuentra cada vez más cabida la expresión "teatro de objetos".

Si acudimos al *Diccionario de Teatro* (Pavis, 2003, p. 449) no encontramos una acepción para teatro de títeres. Pero sí una de "teatro de objetos" que involucra a teatro de títeres.

Cito la entrada: "Término reciente que a veces sustituye al de *Teatro de Títeres*, que se considera pasado de moda y peyorativo. Engloba además de los títeres y marionetas, la escenografía móvil, las alianzas entre actores y figuras" (Philippe Genty).



Manuel Venturini
y Matías Arce en
Los De Monios (2010)

En esta explicación se recuperan conceptos de Philippe Genty⁷ coincidentes con la noción de Bufano. Aquí la relación se invierte y el alcance de teatro de objetos es el término englobante. ¿Será que Genty pretende instituir un nuevo imaginario social sobre el teatro de títeres que lo rescate de un pasado condenatorio como arte menor, popular y contestatario, a partir de lo cual reclama el nuevo nombre?

7/ [Consultar aquí](#) ↻

Ana Alvarado⁸ (2015, pp. 8–10) sitúa el advenimiento de la categoría teatro de objetos al finalizar la década de los 80. Plantea, en coincidencia con Genty:

8/ [Consultar aquí](#) ↻

en sus orígenes el nombre pretendía ser más general y abarcativo que el más tradicional de *teatro de títeres o marionetas*. Muchos objetos no diseñados especialmente para la escena, podían obtener papeles protagónicos en las obras, a partir de esa denominación.

No obstante, no avanza en una definición categorial, más bien la rehúye, y, casi como un manifiesto, declara que nadie sabe a ciencia cierta qué es el teatro de objetos, y que es justamente en la fuerza de su indefinición donde radica su vitalidad.

La hipótesis de trabajo de la que parten estos neoactores–titiriterxs es que es un teatro donde los protagonistas son los objetos, de modo tal que las imágenes plástico–visuales que se van montando en la escena son constituyentes del texto principal. La palabra dramática se pone en tela de juicio y la puesta se sostiene en la tensión entre los cuerpos y las cosas, propiciando nuevos ensamblajes. El actor–titiritero se transforma en “manipulador” y la separación entre tiempo–espacio ficcional y tiempo–espacio del titiritero se disuelve .

Es indudable que el siglo xx es el del imperio de los objetos. Al punto de partida lo instaura Marcel Duchamp, quien los reifica con la puesta escénico–museal de su escultura *Fuente* en 1917. Luego vienen otros artistas y teóricos a consolidar el gesto. Jean Baudrillard (2003) los clasifica y organiza una sistemática basada en el vínculo que se establecen entre sujetos y objetos. Plantea en su texto que los objetos poseen dos funciones: la de ser utilizados y la de ser poseídos. Mientras la función de ser utilizados remite a un mundo exterior al sujeto, donde los objetos nos sirven para tareas específicas, cuando el objeto es poseído por el sujeto se abstrae de su utilidad, se vuelve relativo al sujeto y una nueva lógica se inaugura.

Algo de ello sucede en la escena de títeres y objetos, cae la función de uso en favor de su resignificación con relación a titiriteros, manipuladores, otros objetos.

En el año 1993 se realizó el Festival de Títeres Santa Fe '93, organizado por UNIMA Argentina, conjuntamente con el TTM y elencos independientes, como

El Pájaro Azul, dirigido por Matías Rodríguez, y El Retablo de las Maravillas, dirigido por Oscar Caamaño. Fue un festival de alcance internacional. En este marco, se invitó al grupo El Periférico de Objetos.⁹ Este grupo proponía un teatro experimental con eje en los objetos, explorando zonas periféricas y oscuras de lo teatral. Su espectáculo, una versión de *El hombre de arena*, se presentó en el Centro Cultural Provincial de Santa Fe. La propuesta abordaba, de manera metafórica, la problemática de la última dictadura militar y las desapariciones de personas ocurridas en ella. Muy movilizadora, concitó la discusión y el debate entre los artistas participantes del festival.

9 / [Consultar aquí](#) ↻

Preguntas

Unos meses atrás, mientras realizamos las tutorías de la Comedia UNL 2024, por la mesa de café en que conversaba con dos mujeres teatristas santafesinas rodó la pregunta: ¿qué diferencia hay entre teatro de títeres y teatro de objetos?

En esa oportunidad, respondí de un modo convencional apelando al profuso saber del campo y a mi experiencia: el teatro de títeres era en el que se presentaban títeres contruidos a partir de diferentes técnicas para representar personajes imaginarios, animales, personas, objetos... mientras que el teatro de objetos incluía elementos que no necesariamente eran títeres.

Sin embargo, la pregunta siguió repercutiendo y me llevó a releer, a repensar y a darme cuenta de que nada es tan obvio. Ahora me pregunto si en el campo del teatro de títeres y/o teatro de objetos las respuestas son tan planas, y si en la dinámica creativa y representacional resulta tan sencillo demarcar ontologías y clasificaciones.

Ahora me pregunto si en el campo del teatro de títeres y/o teatro de objetos las respuestas son tan planas, y si en la dinámica creativa y representacional resulta tan sencillo demarcar ontologías y clasificaciones.

Les dejo, entonces, esta cita, tan poética, de Javier Villafañe, a quien siempre le gustó desdibujar fronteras:

El títere nació cuando el primer hombre bajó la cabeza por primera vez, en el deslumbramiento del primer amanecer, y vio a su sombra proyectarse en el suelo, cuando los ríos y las tierras no tenían nombre todavía. (Medina, 1990, p. 54)

~

Referencias

Alvarado A. (2015). *El teatro de objetos, manual dramaturgico*. INTeatro.

Baudrillard, J. (2003). *El sistema de los objetos*. Siglo XXI Editores.

Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza Editorial.

Caamaño, O. (1996). *Dramaturgia para títeres en la Argentina*. *Tablas*, (50). Consejo Nacional de las Artes Escénicas.

Covarrubias, S. (1994). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Felipe C. R. Maldonado y Manuel Camarero. Castalia.

Curci, R. (2007). *Dialéctica del titiritero en escena. Una propuesta metodológica para la actuación con títeres*. Colihue.

Girotti, B. (2015). El teatro de títeres en Argentina: desde la colonia hasta los pioneros. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, (12).

https://www.researchgate.net/publication/340105966_El_teatro_de_titeres_en_Argentina_desde_la_colonia_hasta_los_pioneros

Jesiot J. y Medina P. (1986). *Teatro de títeres. Breve Antología*. Ediciones pedagógicas.

Medina, P. (1990). *Javier Villafañe. Antología. Obra y recopilaciones*. Sudamericana.

Pavis, P. (2003). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.

Rodríguez, M. (2009). *Detrás del retablo. Versión extendida*. Municipalidad de Santa Fe.

Nidia Maidana

Profesora de Letras. De 1987 a 2019 se desempeñó como titiritera y programadora en el elenco Teatro de Títeres Municipal (ciudad de Santa Fe). De 2019 a 2024 ejerce la dirección del Departamento Museos de Arte de la misma Municipalidad, museos "Sor Josefa Díaz y Clucellas" y "Casa Museo C. López Claro". De 1995 hasta hoy es docente investigadora en la FADU-UNL.

Para citar este artículo:

Maidana, N. (2024). "El Teatro de Títeres Municipal presenta..." Medio siglo de aventuras titiriteras. *la boya, revista de artes escénicas*, 3(3). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.3.3.e0027

MATÍAS

Carlos Falco



#3 / Ya plena luz hago
la sombra. Títeres y objetos
en escena

En el año 1974 se realiza en el “quincho” de la biblioteca Moreno, en el barrio Can-
dioti de la ciudad de Santa Fe, un curso de iniciación al arte de los títeres dictado por
el reconocido maestro cordobés Héctor Di Mauro. Este curso contaba por entonces
con el auspicio de Teatro Llanura, grupo emergente surgido luego de la diáspora del
teatro independiente santafesino en la década del 60.

Este grupo intentaba recoger los retazos de esa tradición cultural en la ciudad,
una de cuyas experiencias sustantivas fue El Retablo de Maese Pedro, creado y lide-
rado por un artista Mayor que tiempo después
crearía el Instituto de Cine de la UNL: Fernando
Birri. Ese gen titiritesco de Maese Pedro fue el
aglutinante de actores, plásticos, músicos, escri-
tores y poetas santafesinos que lucharon por
encontrar una síntesis de identidad artística y
cultural en aquellos esforzados años.

**Ese gen titiritesco de Maese Pedro fue
el aglutinante de actores, plásticos, músicos,
escritores y poetas santafesinos que
lucharon por encontrar una síntesis de
identidad artística y cultural en aquellos
esforzados años.**

De esa lejana experiencia participaron dos
jóvenes y talentosos artistas, uno, actor prove-
niente del teatro independiente: Chiry Rodríguez Aragón, y el otro, un bonaerense
de Pergamino radicado en Santa Fe, intelectual, escritor y poeta: Jorge Conti.
Tiempo después ambos integrarían como gestores los organismos culturales de la
Municipalidad en un caso y de la UNL en el otro. En esos avatares y cruce de cami-
nos, ambos mantenían una relación de amistad con Di Mauro, quien llegó a fines
del '74 a Santa Fe a realizar el mencionado curso.

Conti, constituido en uno de los líderes del Llanura, junto a Jorge Ricci y Ricardo
Gandini, decidieron crear la Escuela de Teatro del Teatro Llanura, la que tuvo un
éxito inusitado. Cabe recordar que entonces no existía una enseñanza sistemati-
zada oficial del arte teatral en la ciudad. Los grupos independientes de teatro eran

las instituciones donde se aprendían los secretos del oficio en el hacer. Desde un vínculo estrictamente discipular en la trasmisión del conocimiento, la Escuela del Llanura tenía el objetivo primario de encontrar compañeros de trabajo donde los más expertos transmitieran sus experiencias y conocimientos a los inexpertos vocacionales.

El curso de Di Mauro se inscribió como una actividad de extensión y ampliación de recursos teatrales en el marco de los preceptos ideológicos y conceptuales de la Escuela del Llanura.

Memoria

Dejo en este momento la microhistoria del momento y el lugar, para introducirme en primera persona y centrar el discurso en el magma difuso de la memoria y los afectos. Lo autobiográfico también es historia.

Perteneciente yo mismo al Llanura, me integré al grupo por mi relación con Marina Vázquez y por mi condición de alumno avanzado de arquitectura invitado por los directores a realizar trabajos de plástica teatral para algunos montajes del grupo. En ese carácter participé del curso de títeres.

Di Mauro era un extraordinario maestro. Conjugaba rigor estético, virtuosismo técnico (era un gran manipulador) y poseía mucho carisma. Heredero de la tradición del títere español, (de guante o cachiporra), que introdujo en Argentina Federico García Lorca en su recordada visita a Buenos Aires. Una de las funciones del gran andaluz fue presenciada por el poeta Javier Villafañe, quien quedó deslumbrado por la experiencia. En ese momento, "Javierito" como lo llamaban sus discípulos y amigos, inauguró la tradición del títere argentino. Villafañe, autor de grandes clásicos de la dramaturgia titiritesca a bordo de su legendaria carreta/retablo La Andariega, recorrió los más recónditos parajes del territorio nacional. Esa trashumancia también se transformó en una tradición del titiritero argentino. Héctor Di Mauro, discípulo de Javier, entre otros, articuló e insertó el arte del títere en el sistema educativo de la escuela pública e hizo legendarias giras por todo el país dando funciones y dictando cursos para docentes.

Villafañe, autor de grandes clásicos de la dramaturgia titiritesca a bordo de su legendaria carreta/retablo La Andariega, recorrió los más recónditos parajes del territorio nacional. Esa trashumancia también se transformó en una tradición del titiritero argentino.

El curso realizado en la Biblioteca Moreno culminó después de quince días con la consabida muestra final y el festejo correspondiente. Recuerdo vagamente mis roles en las ejercitaciones como aprendiz de titiritero. Uno de ellos fue la construcción de algunos dispositivos escénicos necesarios para la muestra final. Puedo decir que el curso fue, en lo personal, la apertura a un universo totalmente nuevo y el vínculo con un artista profesional de las calidades de Héctor.

Es aquí cuando los recuerdos se entremezclan en los remansos de la memoria y las cronologías se superponen. Quise relatar estos hechos solo con el archivo del recuerdo, sin ningún apoyo documental, para asociar libremente una experiencia de cinco años decisivos para mi actividad posterior en el campo teatral. Como decía Cesare Pavese: “siempre es difícil volver a un lugar donde uno ha sido feliz”, sobre todo en esos momentos donde todo es futuro, donde gozamos de la dulce irresponsabilidad de ser aprendiz en lo humano y en lo artístico.

Tiempo más tarde, estando en mi casa de calle Suipacha, escuché el timbre y atendí al llamado. Se recortó en la puerta la figura de un joven veinteañero, delgado, muy serio y formal, con un extraño bigote algo anacrónico a lo Errol Flynn. Se presentó y lo reconocí vagamente como participante del curso mencionado. El joven en cuestión era Matías Rodríguez. Momentos después de esta aparición, y luego de algunas formalidades, Matías me propuso integrar el Teatro de Títeres Municipal (TTM), próximo a ser relanzado luego de haber sido discontinuado tras alguna experiencia previa en la que había participado también Nancy Del Missier. Esto sucedió y sucede siempre por la tumultuosa y oscilante relación entre el arte y la cultura con el poder del Estado a través de los años y todos los gobiernos.

Esa tarde entendí que el curso de Di Mauro fue también, entre las razones planteadas, un *casting* para elegir a los futuros integrantes del TTM, dado que la actriz Stella Camiletti, del Llanura, también fue invitada a participar en el emprendimiento.

Fue entonces que un flamante arquitecto en busca de trabajo pertinente a su profesión se transformó en un titiritero trabajando, no en una oficina de obras en la Municipalidad de Santa Fe, sino en su teatro oficial, experimentando ahí la gratificante e inolvidable sensación de organizar espectáculos para los niños de la ciudad.

Mis conocimientos sobre el tema eran, obviamente, vagos y limitados. Todo lo que aprendí en cinco intensos y vertiginosos años sobre el arte del títere, fue al lado de un incomparable artista Matías Rodríguez. Poseedor de una fina sensibilidad y una creatividad desbordante, Matías encarnaba la idea del artista completo, dueño de una vasta cultura que se retransmitía desde su entorno familiar. Obsesivo, trabaja-

Matías Rodríguez, en una exposición de UNIMA Argentina en Santa Fe. (1978).



dor incansable, Matías era un autodidacta que poseía una profunda cultura poética, cuya base se asentaba en sus lecturas asistemáticas. Hijo de un talentoso actor y de una artista plástica, fue la persona más divertida que conocí en mi vida. Poseedor de un humor fino y elaborado y del don de ser un gran conversador, combinaba esta virtud dialéctica con la habilidad para resolver con destreza los múltiples problemas prácticos que plantean la puesta en escena y la construcción de muñecos y objetos en un espectáculo titiritesco.

Las largas horas de convivencia en el taller de construcción, alojado en la “chamorrera” del piso de tertulias del Teatro Municipal, forjó entre nosotros una entrañable amistad que perduró a través de los años.

Durante un lustro de locura productiva, el TTM realizaba entre 120 y 130 funciones por temporada en la Sala Marechal. *El*

dorado glotón, de José Luis Pagés; *La triste vaca del rey Tomás*, creación del elenco del TTM; una versión de *La calle de los fantasmas*, de Javier Villafañe, entre otras, fueron repertorio y rutina ofrecidos a los escolares de Santa Fe que concurrían con sus docentes a ver una función, pero también a conocer un edificio teatral y participar, tal vez por primera vez, en el rito de la representación convencionalizada.

El TTM asumió además la realización de festivales nacionales de títeres con el auspicio de UNIMA Argentina,¹ la organización mundial de titiriteros reconocida por Unesco, que convocaron a la ciudad a colegas de todo el país. Estos eventos reunieron a jóvenes y también a experimentados artistas como Kique Sánchez Vera, Alcides Moreno, Mane Bernardo, Manuel Vera, Sarah Bianchi, Silvina Reinaudi, Osvaldo Maggi, Oscar Thiel, Guillermo Thiel y Javier Villafañe, entre muchos otros.

Sería injusto no mencionar al profesor Enrique Muttis, director de Cultura por entonces, cuya gestión decisiva proporcionó impulso para el funcionamiento pleno del organismo.

EL TTM tuvo desde el comienzo la estructura de una comedia estable de trabajo diario, a pesar de que el vínculo laboral con la Municipalidad se establecía a través de contratos precarios anualizados. Se promocionaron talleres, cursos, charlas y reuniones sobre el tema. Recuerdo especialmente uno dirigido por Di Mauro, centrado en la técnica del títere de varillas con el montaje final de *Vida, pasión y muerte de la vecina de enfrente*, de Javier Villafañe.

Obsesivo, trabajador incansable, Matías era un autodidacta que poseía una profunda cultura poética, cuya base se asentaba en sus lecturas asistemáticas.

¹/ UNIMA es la sigla de la Unión Internacional de la Marioneta.



Kique Sanchez Vera (marionetista), Estella Camillett (integrante del TTM), Rubén Vera (marionetista invitado) y Carlos Falco (integrante del TTM) junto a los muñecos de los *Romances juglarescos españoles*. 1978, Teatro Municipal 1º de Mayo.

Otro curso decisivo fue el de construcción de marionetas o títeres de hilo, dictado por Manuel Vera, transitoriamente incorporado al elenco de los romances españoles, quien manipulaba una exquisita marioneta de juglar y presentaba estas encantadoras historias medievales y anónimas.

Este frenesí productivo culminó, precisamente, con la puesta de títeres para adultos de los *Romances juglarescos españoles*, estrenada en el último encuentro de UNIMA en Santa Fe y antes del cierre del organismo hacia fines de 1978. Como ustedes se imaginarán, el golpe fue duro, y las razones del cierre, las de siempre. Los que integrábamos el elenco nos dispersamos y comenzamos a buscar nuevos caminos de realización y sobrevivencia material y cultural.

En ese último encuentro de UNIMA en Santa Fe arribó a la ciudad Ryan Howard, un catedrático e investigador estadounidense de literatura española, con quien Matías mantenía sólida relación epistolar desde hacía un tiempo. Ryan quedó deslumbrado con el espectáculo de los romances. Poco después, una noche, Matías llegó excitado a mi domicilio de calle Vélez Sarsfield. Había recibido desde Estados Unidos, una invitación con dos años de anticipación para participar en el World Puppetry Festival de 1980, a realizarse en la ciudad de Washington. Ryan, como integrante de UNIMA Internacional, había gestionado nuestra participación en ese festival mundial de títeres. Claro, había un inconveniente: todo el material del montaje había quedado atrapado en algún rincón de la Municipalidad de Santa Fe. Salvo algún que otro muñeco que habíamos conservado como recuerdo, no quedaba absolutamente nada material del espectáculo.

Si hay algo de lo que no carecía Matías era de coraje. Después de mirarme fijamente, me dijo: “Carlos... no tenemos nada, pero vamos igual”. Algunos minutos después, mate amargo de por medio, comenzamos a diseñar la reconstrucción del espectáculo.

A mediados de 1980, arribamos a la capital de Estados Unidos un grupo constituido por Fabián Rodríguez, Marina Vázquez, Osvaldo Klug y Ethel Ranallo —estos dos últimos, esperancinos, alumnos de los talleres de Matías— y yo para actuar en una de las salas de la Universidad de Georgetown como integrantes de la grilla de ese imponente, increíble e inolvidable festival.

Vimos en este evento, en vivo y en directo en el Kennedy Center, el show de los Muppets dirigidos por su mismísimo creador, Jim Henson. Y en oposición a ese despliegue espectacular típicamente estadounidense, presenciábamos también la performance minimalista del gran maestro ruso Serguéi Obraztsov, a quienes todos

conocíamos por su libro *Mi profesión*, que lo transformó en leyenda de la teoría del títere. También a Bread and Puppet, que combinaba el ritualismo de la performance en sala como ceremonia religiosa con el arte en la calle lleno de contenidos políticos y éticos que preanunciaban un fin de época próximo, con el desenlace de la guerra en Vietnam.

De regreso en Santa Fe, nos dispersamos definitivamente. Matías abandonó el río y se instaló en Mar del Plata para desarrollar su arte de titiritero en esa ciudad.

Periódicamente nos veíamos. Cada vez que eso sucedía, renacía ese antiguo vínculo de camaradería, complicidad, y esa obsesión por imaginar proyectos artísticos y viajes extravagantes. Junto a su compañera, Adriana Derosa, tuvo un intento de radicarse de nuevo en Santa Fe que no prosperó.

Hacia 1982 fui convocado nuevamente por la Dirección de Cultura de la Municipalidad para reorganizar el TTM. Tanto Matías con proyectos en Mar del Plata como yo en Santa Fe declinamos el ofrecimiento. En las conversaciones con las autoridades municipales de ese momento comenzaron a surgir algunos nombres para el nuevo renacer: Jorge Delconte, Raúl Venturini, Fabián Rodríguez. Más tarde arribaron a este hermoso proyecto Gaby Almirón, Nidia Maidana, Marina Vázquez... y es aquí cuando en la memoria se comienza a generar la injusticia del olvido. Al trabajo de todos ellos y otros compañeros, debemos esta especie de milagro, de algo maravilloso en la historia de la cultura, su vigencia durante cincuenta años.

La última vez que vi a Matías, poco antes de viajar a Canarias, su último destino, no perdía la costumbre de invitarme a seguirlo para un nuevo comienzo.

Epílogo

En 2010 arribó a Santa Fe Fernando Birri para filmar su última película, *El Fausto criollo*, de Estanislao del Campo, y creo también para despedirse de su amada ciudad. Por esos misterios donde se constituyen las cosas, fui invitado a realizar las escenografías para la película. En los meses en los que duró el rodaje tuve la oportunidad, a través de extensas jornadas de trabajo, de conocer los más profundos pensamientos del anciano maestro sobre el lugar del arraigo y su relación con el arte y la misión del cine. En esas charlas (una Maestría para mí) creí entender el espíritu de Maese Pedro. Ese pensamiento romántico, que forjó una identidad para Santa Fe y la transformó por un tiempo en el epicentro cultural de Argentina, según la teoría del campo de Pierre Bourdieu. Matías era heredero directo de esa estirpe.

Una triste tarde, cuando me enteré de su partida, lo recordé años atrás, a mi lado, brazo contra brazo detrás del teatrino del TTM que habíamos diseñado juntos, manejando entre dos y tres muñecos en simultáneo, con esta extraordinaria capacidad y energía que tenía para los desplazamientos simbólicos, condición estructural en el arte del títere. Sus gestos, sus indicaciones silenciosas, su energía... era maravilloso verlo en acción y recordarlo así, en estado de arte puro.

Donde sea que estés, te extraño, amigo. ~

Carlos Falco

Arquitecto. Director teatral, escenógrafo e iluminador. Fue docente e investigador en FADU-UNL. Ha estado vinculado a innumerables proyectos teatrales y cinematográficos desde 1974. Actualmente diseña y construye la sala Cervantes (ATE, Casa España), que se incorpora al acervo cultural de Santa Fe.

Para citar este artículo:

Falco, C. (2024). Matías. *la boya, revista de artes escénicas*, 3(3). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.3.3.e0028

TÍTERES Y FAMILIA

Fabián Rodríguez



#3 / Ya plena luz hago
la sombra. Títeres y objetos
en escena

Parafraseando al maestro Javier Villafañe, puedo decir: *La relación con los títeres en mi familia nació cuando mi padre conoció a Fernando Birri y así esa relación vive y morirá con nosotros.*

En la década de 1940, Chiry Rodríguez conoció a Fernando Birri, fundador del teatro de marionetas El Retablillo de Maese Pedro, quien lo invitó a formar parte del proyecto. Desde ese momento los títeres desembarcaron en mi familia y el vínculo empezó a profundizarse y a aventurarse de diferentes maneras.

El Retablillo... vinculó nombres como José Planas Casas, Agustín Zapata Gollán, Ricardo Supisiche, César López Claro, Gastón Gori, Miguel Brascó, Francisco "Paco" Urondo, Chiry Rodríguez, José María Paolantonio, entre muchos otros.

Mi padre tenía amigos artistas, gente de teatro, de las letras, de la plástica, del cine, de la música, entre ellos, Jorge Conti. Fue así que, a través de este amigo, por un lado y por otro, el hecho de haber trabajado en la Secretaría de Cultura de la Provincia y luego en la Secretaría de Cultura de la Municipalidad, fue conociendo a artistas de las distintas disciplinas, a titiriteros como Javier Villafañe, Héctor Di Mauro, Roberto Espina, Alcides Moreno, Héctor Álvarez D'Abórmida.

Fernando Birri

(1925–2017). Poeta, dibujante, pintor, escultor, titiritero, cineasta formado en Cine Città (Italia), iniciador de la escuela documentalista de crítica social (Santa Fe, Argentina) y fundador del Nuevo Cine Latinoamericano. En sus años mozos creó el colectivo de artistas llamado El Retablillo de Maese Pedro (nombre inspirado en el personaje cervantino de *Don Quijote de La Mancha*), propuesta multidisciplinaria de títeres, teatro, cine, música y artes plásticas que recorrió Santa Fe con funciones en las escuelas primarias, barrios, en el Círculo Italiano y en el Centro Español.

Chiry Rodríguez

(1931–2009). Formado en el instituto ISER (Buenos Aires), en la Escuela Provincial de Teatro (1959–1963, Santa Fe) y en el Instituto de Cinematografía (UNL–Santa Fe), multifacético exponente del teatro en todas sus expresiones, a lo largo de su vida recorrió incesantemente el camino de las artes y la cultura. Actor, titiritero, director, dramaturgo, profesor de teatro y literatura. En su labor docente se destacan la dirección del Departamento Teatro del Liceo Municipal de Santa Fe, de la Escuela de Teatro de Paraná, y la regencia en Teatro del IPA (Instituto Provincial de Arte), luego Escuela Provincial de Teatro N° 3200.



Arriba, de izquierda a derecha: Carlos Ragone, Saida Rudigón, Paco Urondo, Cocho Paolantonio, Héctor Mónaco, Pirucha Martín y Chiry Rodríguez. Sentados sobre el puente: Paco Echarren y Neri Milesi; parados a continuación Rosita Agostini, Manucho Jiménez y Carlos Paseggi Cullen. Apoyados sobre el tablero eléctrico y con la marioneta "El payaso", Lionel Madeló; a continuación Humberto D'Ambrosio y Chela Murúa. Foto tomada en 1949, Sala Maese Pedro.

No faltaba oportunidad en que los titiriteros, con motivo de sus trabajos y viajes trashumantes, se alojaran en casa de Jorge Conti o en nuestra casa familiar, mientras organizaban funciones en la ciudad de Santa Fe y alrededores. De esta forma fue que mi hermano Matías se fascinó con el mundo de los títeres. Teníamos el privilegio de ver las funciones de títeres desde atrás de los teatrillos, de conocer los "secretos" y hasta algunas veces alcanzar algún objeto a los artistas.

Ese sería el germen del primer elenco estable de teatro de muñecos de la ciudad de Santa Fe.

El Teatro de Títeres Municipal

Desde 1975 a 1979

En el año 1974, Chiry Rodríguez presentó un proyecto a la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Santa Fe para crear un elenco estable de titiriteros. De allí surgió el TTM, que abrió su telón por primera vez en 1975, en la flamante e innovadora Sala Marechal, que fue el espacio en donde desarrolló su actividad en sus primeros años, es decir, hasta 1979.

El TTM es un elenco estable que depende de la Dirección del Teatro Municipal 1º de Mayo de Santa Fe, desde los comienzos de su actividad hasta hoy, con excepción de un período en que se vio interrumpida, entre los años 79 y 83, coincidente con las políticas represivas y la censura aplicadas sistemáticamente por la última dictadura cívico-militar que padeció nuestro país.

En un primer período integraron el elenco Matías Rodríguez, Gonzalo Palta y Nancy Del Missier. Luego, con la salida de Nancy y Gonzalo, se incorporó Carlos Falco. También colaboraban entonces Nora Carelli, Stella Camiletti, Luis Toribio y Alicia Giacomino.

En esa etapa inicial, el TTM organizó dos Festivales Nacionales de Títeres (1977 y 1978), un Curso Nacional de Formación Profesional en Títeres, y un Concurso Nacional de Obras para Teatro de Títeres.

Carlos Falco comenta:

En el 2do. Festival organizado por el TTM en 1978, llega a Santa Fe el profesor estadounidense Ryan Howard, un especialista en cultura hispánica en la universidad estatal de Morehead (Kentucky), quien recomienda a UNIMA internacional el espectáculo de los *Romances juglarescos españoles* para ser presentado en el Festival Mundial de Arte de los Títeres a realizarse en Washington DC en 1980.

En aquel inolvidable viaje a ese Festival Internacional, tuvimos la dicha de presentar nuestro trabajo junto a espectáculos tan disímiles y maravillosos como el Show de los Muppets en vivo, conducidos por el mismísimo Jim Henson, o una función de Serguéi Obraztsov, el maestro ruso de los títeres, amigo de Konstantín Stanislavski, padre de la escena moderna, o marionetistas de la talla de los alemanes Albrecht Roser o Peter Waschinsky o del cubano Enrique Valdés Pina; o de los mundialmente famosos Bread and Puppets (pan y títeres) con espectáculos en la calle y en la sala, entre tantos otros. (Rodríguez, 2009)

El historiador norteamericano Ryan Howard quedó impactado con el espectáculo del TTM y lo recomendó a los organizadores del Festival de Washington, pero el elenco titiritero había sido disuelto por el gobierno de facto. Igualmente, Matías y Carlos decidieron remontar *Romances juglarescos españoles* con nuevos muñecos, escenografía, utilería, actores y titiriteros. Fue entonces cuando me convocan a formar parte del proyecto. Empecé a involucrarme con teatro de títeres a los 19 años.



Raúl Venturini, María
Gabriela Almirón, Fabián
Rodríguez y Nidia
Maidana con Kique
Sánchez Vera.

Yo estaba cumpliendo con el compromiso del servicio militar obligatorio entre marzo de 1979 y mayo de 1980. Así es que, cuando salía de franco, o bien si tenía un rato libre en la conscripción, nos reuníamos para poner en escena el espectáculo que llevaríamos a Washington. Tuve la fortuna de comenzar mi carrera como titiritero nada más y nada menos que viajando a Estados Unidos representando a la Argentina. Una vez finalizado el festival, Matías y yo continuamos de gira por Colombia y Ecuador a lo largo de dos meses con dos espectáculos (uno para niños y otro para adultos) montados ex profeso con ese objetivo. Fue mi “bautismo de fuego”, a los 20 años, trabajando en tres espectáculos de títeres en una gira internacional.

En 1982 ingresé a la UNL con la intención de estudiar Profesorado en Letras. En la Escuela Universitaria del Profesorado conocí a Nidia Maidana. Pocos meses después nos fuimos a vivir juntos, nos casamos, tuvimos dos hijas, y abrazamos el oficio de titiriteros. Llevamos 42 años como pareja, como amigos, como compañeros de trabajo.

Desde 1984 a la actualidad

El elenco es uno de los más antiguos de Argentina, tanto en el ámbito privado como en el estatal, y cuya actividad continúa. Si bien en el transcurso de estos 49 años sus integrantes se han renovado, la esencia del proyecto que le dio origen permanece.

Hacia finales del año 1983, con el advenimiento de la democracia, volvió a insertarse en actividad el TTM, y para ello convocaron a Jorge Delconte, un titiritero muy conocido en la ciudad de Santa Fe, quien se había formado con Matías Rodríguez y Oscar Caamaño.

Jorge estaba interiorizado del tema y empezó a convocar a gente para conformar un elenco que tuviera cuatro integrantes. Llamó a Marina Vázquez, a María Gabriela Almirón y a mí. Así, a principios de 1984 se formó el primer elenco del renovado TTM. Dos años más tarde, en 1986, se incorporarían Raúl Venturini, teatrista santafesino, y Nidia Maidana, profesora en Letras y también titiritera, con quien fundamos La Tienda de los Milagros en 1985.

Una anécdota muy linda de esos años que recuerdo fue con un espectáculo de títeres de guante. Estábamos representando “El pícaro burlado”, un sketch de la Farsa de Maître Pathelin para un público escolar. En un momento dado, el personaje

Chímpete perdió su cabeza, o sea, se nos cayó, literalmente, la cabeza del títere porque estaría floja o algo así y quedó solamente el cuerpito del muñeco, es decir, el guante, y donde calzaba la cabeza asomaba el dedo índice. Entonces, para resolver la situación, ya que todo el mundo quedó impactado cuando cayó la cabeza, debimos improvisar. Una maestra, muy amorosamente, se acercó hasta el teatrillo, alzó la cabeza y se la colocó al muñeco. El personaje dijo: "Gracias, disculpe, señorita, pero tuve un lapsus y perdí la cabeza".

El proyecto cultural

El objetivo más abarcador del proyecto cultural del TTM, como es natural, consiste en la difusión del arte titiritero en nuestro medio.

El teatro de títeres tiene una especificidad propia dentro del amplio espectro que presentan las artes escénicas en la actualidad, cuya legitimación, en gran medida, está dada por su fuerte vinculación con la cultura popular.

En directa conexión con lo anterior, podemos decir que la recuperación de múltiples aspectos de la cultura popular, que en el caso del teatro de títeres se ancla en la historia de la disciplina, nos ha permitido realizar una política alternativa a la industria cultural que sujeta al público a una recepción alienada, maniqueísta, que se repite de manera diversa.

¿Cómo se alcanza este objetivo?

Propuestas culturales concretas

La tarea básica del teatro de títeres consiste en la realización de espectáculos titiriteros. Desde el año 1983 se han realizado alrededor de 30 puestas en escena y un promedio de 120 funciones anuales.

La selección de los textos, así como la concepción de la puesta en escena, busca abarcar una amplia franja etaria, llegar a los distintos públicos y sectores de la ciudad. De este modo, se propone modificar una concepción ampliamente arraigada en el país y en nuestro medio que considera al teatro de títeres como un género teatral destinado con exclusividad al público infantil.

A partir de este eje tenemos dos modalidades de trabajo:

- *Ámbitos no convencionales:* realización de funciones en plazas, escuelas, clubes, vecinales, parroquias, hospitales, etc. Esta actividad contribuye a sostener las

propuestas culturales que distintas organizaciones intermedias articulan en sus espacios de acción.

- *Salas*: uno de los objetivos centrales que se quiere alcanzar con las funciones en sala es un aporte para la formación de un público que, desde la infancia, participe de hechos teatrales y entienda al teatro como un ámbito de pertenencia. Así fue que el TTM empezó a funcionar en su primer trayecto en la Sala Marechal y, desde 1983, comenzó a presentarse en los diferentes ámbitos ya mencionados. Sin embargo, entre 1989 y 2004 tuvo su propia sala, bautizada Maese Trotamundos, ubicada en el Teatro Municipal, esquina de Juan de Garay y San Martín, donde llevó a cabo un promedio de cinco funciones de títeres semanales a lo largo de los quince años de existencia.¹

Hace unos años veníamos caminando con Nidia por la vereda sur del Teatro Municipal, por calle Juan de Garay llegando a San Martín, y en sentido contrario venía una parejita muy joven con un bebé en brazos. El muchacho nos detuvo y preguntó: “¿Ustedes no son los titiriteros que daban funciones de títeres en la sala de esta esquina?” Ante nuestra respuesta afirmativa, nos dijo: “¿No se acuerdan de mí? Yo habré tenido 8 años y ayudaba a mi papá a cuidar autos y ustedes nos llamaban, a mi hermanita y a mí, para que vayamos a ver los títeres que daban para escuelas... nunca me voy a olvidar de eso... les presento a mi novia, y este es nuestro bebé”.

¹/ En 2004, los senadores nacionales santafesinos presentaron ante su Cámara un proyecto de declaración para rendir justo homenaje y reconocimiento al celebrarse el 15º aniversario del emplazamiento de la sala.

En tanto, cabe mencionar que, como complemento de esta tarea, el TTM realiza diversas actividades de extensión:

- Asesoramiento a organismos sobre títeres y otros proyectos educativos interdisciplinarios vinculados con la problemática titiritera.
- Participación en producciones culturales locales, en las que en general, se pretende integrar en una puesta escénica, diversas manifestaciones artísticas desde una perspectiva interdisciplinaria.
- Colaboración activa en festivales, encuentros, cursos, congresos de titiriteros organizados en la ciudad. En los mismos se brinda asistencia técnica, atención de salas, armado de exposiciones, participación con espectáculos y tareas de apoyo organizativo en general.

- Otra de las actividades de extensión que realiza el TTM es el Festival Trotamundos que, desde el año 2009 y con un formato bienal, se viene desarrollando en forma ininterrumpida. Este acontecimiento artístico reúne a destacados artistas del teatro de títeres local, regional, nacional e internacional, y es una oportunidad para disfrutar espectáculos de jerarquía con el reflejo de diversidad de géneros, estilos y formas de creación. Además, dentro del mismo festival se desarrollan talleres, seminarios, charlas y exposiciones de títeres.

Los festivales de títeres

En los años 80 comenzamos a participar en festivales regionales y nacionales con los espectáculos del TTM. Asistir a los festivales de titiriteros implicaba viajar en familia, es decir, con nuestros hijos, porque el espíritu de esos festivales tiene cierto carácter familiar. Tal es así que los organizadores contemplan espacios recreativos para niñas y niños hijos de titiriteros, como también los incluyen en las comidas y los alojamientos. De modo que el elenco participó en diversos festivales y encuentros en las provincias de Córdoba, Mendoza, Salta, Entre Ríos, Buenos Aires,

Apertura del Festival Trotamundos '09 con el desfile de títeres gigantes, mascarones y cabezones realizados por alumnos de diferentes escuelas. Peatonal San Martín de la ciudad de Santa Fe.



Santa Cruz y Santa Fe. Además de la participación con espectáculos y la camaradería compartida con gente de distintos puntos del país y extranjeros, son una posibilidad de tomar cursos de formación profesional y la oportunidad de ver muchos espectáculos con variadas propuestas temáticas y técnicas, convirtiéndose en una suerte de universidad. Por las noches no faltan las peñas con vino, guitarras, canciones, bailes y títeres.

En 1991 participamos con el TTM en el XVI Encuentro Nacional de Titiriteros en la ciudad de Salta. Viajamos en nuestro auto Nidia, nuestras hijas María Sol, Rocío, y Raúl Venturini con su hijo Juan. En el colectivo viajaron Jorge Delconte, su compañera Lucila Viola, y Gabriela Almirón con sus hijos Mateo y Lautaro. En suma, éramos seis adultos y cinco niños. Nos alojaron en una cabaña de troncos de madera y Juancito Venturini la llamaba “casita de cocholate”. Finalizado el hermoso encuentro, con Nidia y nuestras hijas fuimos a conocer Cafayate, allí realizamos tres funciones con nuestros títeres de La Tienda de los Milagros. Nos recibieron en su chacra “Utama”, donde nos alojaron Emilio Haro Galli (artista visual) y su familia.

Espectáculos

El primer espectáculo de gran magnitud que realizó el TTM de los '80 se llamaba *¡Basta de Circo!*, una versión dramática para títeres del cuento de Elsa Bornemann “Un elefante ocupa mucho espacio”, que habla sobre la libertad y fue prohibido durante la dictadura militar. Se estrenó en 1988 e implicó un gran desafío en lo artístico y en lo técnico, ya que empezamos a trabajar con títeres de mesa con un tamaño importante —tenían de 60 a 70 centímetros de alto— y entre los que se incluyeron títeres de sombras y cámara negra con el fin de lograr algunos efectos.

Otro espectáculo de importancia fue *Inodoro Pereyra, el renegáu* (1995), versión obviamente de la historieta del personaje de Roberto “Negro” Fontanarrosa. Una experiencia destacada, destinada a adolescentes y adultos. Fue muy hermoso poder ponerlo en escena. La anécdota con Inodoro es que, en una de las funciones que se organizaron en el Teatro Municipal 1º de Mayo para escuelas secundarias, donde la Sala Mayor se llenaba de adolescentes (alrededor de 500 por función), los chicos venían desgastados porque consideraban que a su edad ya eran grandes para estar viendo títeres. Pero, al cabo de pocos minutos de comenzada la función, se sorprendían cuando descubrían este personaje maravilloso, no paraban de reír y terminábamos el espectáculo con el público coreando a viva voz “¡I-no-doro, I-no-doro, I-no-doro!” como si fuese un ídolo *superstar*.

En el año 2008 estrenamos un espectáculo muy querido para el grupo, que fue *Amor con plumas*. Lo que hicimos entonces fue adaptar el cuento infantil “Porotita Pajaroná”, del escritor santafesino Enrique Butti. Traspusimos el cuento a texto dramático para títeres. Teníamos un teatrillo cilíndrico con ruedas, se trasladaba, giraba y tomaba diferentes formas. Finalizábamos las funciones abriendo el teatrillo, mostrando el interior, donde estaban los títeres, y les pedíamos a los niños su opinión sobre el espectáculo, qué cosas les habían gustado más, qué personaje los había cautivado y si tenían algo para aportar y contar.

Una tarde coincidió que, además de la escuela invitada, concurrió una profesora alfabetizadora del barrio San Agustín II con sus alumnos adultos, había gente de distintas edades, de entre 20 y 80 años. Los niños iban levantando la mano para opinar, preguntar, sacarse dudas. En un momento dado, vimos que una señora muy mayor levantó la mano y, a su tiempo, dijo: “Quiero contarles que tengo 78 años, estoy aprendiendo a leer y escribir. Hace muy poco tiempo mi hijo me llevó a ver una película y fue la primera vez para mí que estaba en una sala de cine”. Y agregó: “En esta oportunidad la profesora nos trajo al teatro y es la primera vez en mi vida que yo entro a un teatro y que puedo ver un espectáculo adentro de una sala de teatro”.

En varias ocasiones trabajamos en forma interdisciplinar con artistas, invitándolos a participar en el diseño plástico, en la composición de la música, en el entrenamiento corporal, como también a titiriteros de destacada trayectoria para que dirigieran nuestros proyectos. Concretamente, en 2009 realizamos una versión del cuento infantil sinfónico *Pedro y el lobo*, de Sergei Prokofiev, bajo la dirección de Jorge Onofri, un destacado titiritero de Cipoletti (Río Negro). Trabajamos con una pequeña orquesta en vivo y con narrador, como suele tener este cuento, pero además animado con títeres. La experiencia realmente fue maravillosa. Y otro espectáculo que invitamos a que nos dirigieran fue *Laberinto Ubú* (2011), basado en el personaje Ubú, saga de Alfred Jarry, bajo la dirección de Laura Copello, de la ciudad de Rosario. Estaba destinado a jóvenes y adultos y fue un éxito ante un público que no salía de su asombro.



Desde 1975 hasta la actualidad,

el TTM ha contado con numerosos integrantes en su elenco:

- 1975–1979: Matías Rodríguez (fundador), Gonzalo Palta, Nancy Del Missier, Carlos Falco, Luis Toribio, Manuel Vera.

- 1983–2024: Jorge Delconte, María Gabriela Almirón, Marina Vázquez, Fabián Rodríguez, Nidia Maidana, Raúl Venturini, Adriana Falchini, Manuel Venturini, Matías Arce, Analía Poletti, Gretel Zapata, Camilo Céspedes, Juan Candiotti, Juan Venturini, Cecilia Piccioni.

Tristezas

Entre tantos bellos recuerdos, también fuimos golpeados por las partidas de nuestros queridos colegas, amigos, hermanos. Raúl Venturini (1997), a los 42 años; Matías Rodríguez (2004), a los 48 años; Gabriela Almirón (2011), a los 45 años; y Jorge Delconte (2016), a los 58 años.

Alegrías

Hoy el TTM continúa trabajando arduamente con un elenco compuesto por Gretel Zapata, Camilo Céspedes, Cecilia Piccioni, Juan y Manuel Venturini. Sus espectáculos son el fiel resultado de estos jóvenes talentosos. Nuestros hijos, nuestros colegas, nuestros amigos, en suma, nuestra familia. ~

Referencias

Rodríguez, M. (2009). *Detrás del retablo*. Versión extendida. Prólogo de Carlos Falco. Gobierno de la Ciudad de Santa Fe.

Fabián Rodríguez

Lic. en Teatro, UNL. Titiritero, actor. Director y docente en teatro y títeres. Se inició con los títeres en 1980 y en teatro hacia 1986. Fue integrante del TTM durante 30 años. Docente de la Esc. Prov. de Teatro N° 3200 desde el año 2000. Coordinador de Programación del Teatro Municipal 1° de Mayo desde 2013.

Para citar este artículo:

Rodríguez, F. (2024). Títeres y familia. *la boya, revista de artes escénicas*, 3(3). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.3.3.e0029



VOCES TITIRITERAS DE AYER, HOY Y SIEMPRE

Manuel Venturini, Marina Vázquez, Marcela Sabio, Adriana Falchini, Jorge Onofri, Laura Copello, Juan Candiotti, Gretel Zapata, Camilo Céspedes, Cecilia Piccioni

La sección *Mapas* de este tercer número de ~ la boya ~ está dedicada a la inmensa labor del Teatro de Títeres Municipal (TTM) de la ciudad de Santa Fe. ¿Cómo cartografiar casi cincuenta años de paisaje titiritero estatal y comunitario? La trayectoria del TTM merece un retrato que le haga justicia y esté a su altura. Con ese afán nos atrevemos a compilar y compartir aquí un entramado de recuerdos, sentires, postulados, sueños y emociones de muchas personas que con su mirada y arte aportaron (y aportan) a la construcción de esta rara joya de la ciudad. Sus voces rondan listas de obras estrenadas por década, que actúan casi como fotos, mojones, sin pretensión de darle exhaustividad cronológica al relato, sino más bien de asentar sus referencias sensibles, haciéndonos partícipes de una historia que, por la prepotencia del trabajo de sus hacedores, nos pertenece.



#3 / Ya plena luz hago la sombra. Títeres y objetos en escena



**Manuel Venturini**

Recuerdo mañanas cálidas de titiriteros que se reúnen alrededor de una mesa. Recuerdo la sala, un grupo de trabajadores, amigos, un mate, una estufa vieja y una biblioteca, y títeres, muchos títeres. Cuando era chiquito, las mañanas sin escuela me tocaba acompañar al trabajo a mi viejo a un lugar mágico, pequeño dentro de un teatro gigante. Me acuerdo del entrepiso de la Maese con cajas llenas de proyectos sin terminar. Los titiriteros eran un grupo díscolo, eran el Estado, no habían elegido, se acompañaban, con sus roces se hermanaban. Creo haber escuchado que, cuando cobraban el sueldo, para festejar iban al bar de enfrente y le pedían algo especial; como no tenía nada especial, el dueño del bar se cruzaba al súper y compraba una bebida un poco más costosa de lo normal, y ese día era una fiesta de trabajadores. Esos titiriteros municipales convivían con un mundo de trabajadores de la peatonal: de los bares, los diarieros, los que limpiaban, los que atendían el local de videojuegos o de ropa, también quienes cuidaban y limpiaban autos, y otros artistas que gustaban visitar ese lugar una mañana cualquiera. A la noche, en otros bares había tertulias posfunción, ya no eran el Estado ahí.

Recuerdo con amor cómo se doblaban los telones al finalizar cada función, de los pasadizos secretos entre la Maese y el gigante 1º de Mayo. Ellos eran el Estado, pero eran tan humanos, orgullosos municipales santafesinos. Una vida de mal pagos, maltrato estatal y amor de una comunidad. Esas mañanas tenían pasión, discusiones, dignidad y planes interminables, todo eso pasaba en Santa Fe. No conocí las de la primera generación, de Matías Rodríguez, pero deben haber sido particulares también. Un jerárquico de la Municipalidad dijo “ustedes son parias”. Puede ser, varios se fueron sin jubilarse; y autos apurados hicieron que las mañanas no sean las mismas, pero todo se transforma, tiene lutos y alegrías.

En el Estado sobrevive un elenco estable de títeres, uno de los lados más humanos de nuestro municipio. Con sus caras, sus olores, sus miserias y sus risas. Mucha vida. Esas mañanas son algo nuestro, santafesino, esas mañanas con frío o calor son propiedad de toda la ciudad, y así las agradecen generaciones que conocieron al TTM. Los títeres municipales despedazados de tanto actuar, despintados por llegar tarde a funciones penosamente organizadas, ya casi 50 años pateando las calles, el elenco que más veces actuó en nuestro 1º de Mayo, además de haber actuado en cada recoveco en el que se puede actuar. Orgullosos de tener mañanas tan humanas, de un espacio de vida en ese frío Estado. Esas mañanas son un carboncito para la ciudad; esas mañanas son algo extraño y necesario.

LOS '70

1975–1976–1978

Pipeta vendedor de cubanitos

De Bravo, Del Missier y Rodríguez.

DIRECCIÓN MATÍAS RODRÍGUEZ

El dorado glotón

De José Luis Pagés.

DIRECCIÓN GRUPAL

La triste vaca del rey Tomás

Creación colectiva del TTM.

DIRECCIÓN GRUPAL

La calle de los fantasmas

De Javier Villafañe.

DIRECCIÓN GRUPAL

1977

Vida, pasión y muerte de la vecina de enfrente

De Javier Villafañe.

DIRECCIÓN DE HÉCTOR DI MAURO

1978

Romances juglarescos españoles

Anónimos populares.

DIRECCIÓN GRUPAL



*Romances juglarescos
españoles (1978).*



Marina Vázquez

Un títere duerme.
Remolonea y sonrío.
En su valija de cartón,
El títere sueña.

Juancito y María, dos títeres de guante.
Creaciones de Javier Villafañe.
Los enamorados de raigambre lorquiana.
Empatía y sabor popular.

El vino cura
las penas del titiritero.
Lo hace filosofar,
arropa.

* * *

Apuntes a propósito de Javier Villafañe. Mi madre recordando a La Andariega. Carromato mágico. Casa y teatrino. Hogar trashumante de muñecos y de intérpretes. En la memoria de mi madre, La Andariega fue el pasaporte a la maravilla. Madre, cuánto amor a los niños. Cuán importante la mediación de Javier y su Andariega. Miles de maestros convocados por el Maestro de los Maestros, abiertos a la epifanía.

* * *

Festivales de títeres UNIMA.¹ Oscar Caamaño y Cristina Pepe. Literatura y muñecos. Contexto: dictadura militar. En Santa Fe los titiriteros de la Argentina se reúnen. Una falla del sistema represivo lo hace posible. Encuentros propiciatorios.



Curso dictado por
Héctor Di Mauro
—puesta en escena—,
Jorge Conti —dramatur-
gia—, y Armando Ruiz
—plástica— (1977).

1/ UNIMA es la sigla de
la Unión Internacional
de la Marioneta.

Héctor Di Mauro. Formador de titiriteros. De su cantera surgen o se profesionalizan Matías Rodríguez y su hermano Fabián, Stella Camiletti, Carlos Falco, Jorge Delconte, Marina Vázquez.

Bajo la advocación militante por la cultura de Jorge Conti.

¿Qué traman los titiriteros reunidos festivaleando? Gente peligrosa, capaz de robarte el corazón en un pase de magia y amor.

* * *

El dorado glotón, de José Luis Pagés. Quizás la primera obra del repertorio del TTM de Santa Fe. Mojarritas en cardumen que, obrando colectivamente, son capaces de controlar la desmesura del poderoso. Matías Rodríguez, Stella Camiletti, Carlos Falco. José Luis Pagés, autor exquisito. Entramado vivencialmente con Morita Torres, Ana Candiotti, Hugo Mandón. Tertulias, vino, lecturas, conversaciones, libros, formación.

* * *

El *duende* de Federico García Lorca es un concepto que nos habla de lo inefable, de lo esquivo de la poesía. La semiosis poética es duende. Un algo imperecedero y a la vez infinitamente mutable. El duende lorquiano habita también aquí. En los cajones y los baúles en los que sueñan los títeres del TTM.

* * *

Cicatrices de la dictadura en el colectivo artístico TTM de Santa Fe. La primera conformación del grupo realiza una infinidad de funciones para niños hasta que la administración municipal decide el cierre. El funcionario nos dice que no somos confiables. Años más tarde, otro funcionario nos llama para reabrir el TTM. Se acerca el final de la dictadura y quieren hacer buena letra democrática. Con una nueva conformación, el TTM inicia su resurgimiento. Con otros actores, con nuevas experiencias. Un camino de búsquedas incesantes. Un camino gozoso, por momentos trágico, pero siempre fiel a sí mismo, ineludible. Por más saberes en el universo maravilloso de los títeres.

LOS '80

1984

La princesa y el Diablo

De Jorge Delconte, para títeres de guante.

DIRECCIÓN GRUPAL

El pícaro burlado

De Javier Villafañe, para títeres de guante.

DIRECCIÓN GRUPAL

1985

Las andanzas de Juan el Zorro

Adaptación de cuentos populares argentinos.

DIRECCIÓN GRUPAL

1987

Historias de Don Gaspar

Espectáculo compuesto por obras de Javier Villafañe.

DIRECCIÓN GRUPAL

1988

¡Basta de Circo!

Adaptación del cuento de Elsa Bornemann "Un elefante ocupa mucho espacio".

DIRECCIÓN DE FABIÁN RODRÍGUEZ

1989

Nuevas historias de Don Gaspar

Montaje compuesto por obras de Luis Claysen y Roberto Espina.


DIRECCIÓN GRUPAL



¡Basta de Circo! (1988).


Marina Vázquez

UNA PICARESCA SANTAFESINA. En un pliegue de la ciudad, un basural. Los niños transitan entre bolsas de desperdicios. ¡Ahí llegan los títeres! Jorge (Delconte) y Marina (Vázquez) serán los oficiantes. Armamos el teatrino. Los yuyos del terreno sin desmalezar, nos abrazan las piernas hasta la cintura. Jorge despliega al presentador. Los niños y sus papás se arraciman, cerca del teatrino. Comienza la función. Risas, gozo. De pronto, a unos metros, estalla una riña. Gritos. Machetazos. Alguien se lleva a los contendientes. La obra continúa. Termina la función. Los niños se prueban los títeres de guante. Juegan entre sí. Nos ayudan a cargar la camioneta. Nos abrazan. Nos besan. Nos iluminan.

 En marzo de 2016 el teatro santafesino lamentó la inesperada muerte del artista Jorge Alberto Delconte, integrante del TTM desde el año 1983. En la ocasión, el diario *El Litoral* publicó, entre otros, el testimonio que compartimos a continuación.


Marcela Sabio

Hay una murga de títeres que, sin preguntar, te siguió. Esos títeres, a los que les diste voz, cuerpo, alma y libertad (¡y tanta!), que se fueron detrás tuyo... Y acá nos dejaste, buscando una foto tuya, para retenerte un poquito más (porque dicen que las fotos capturan algo de las personas), y entonces busco. Busco y busco entre las fotos y ahí, como el genio que saca magia de una flauta aparecés: estás en Sarastro, en la Reina de la Noche, en la Enorme Serpiente y en cientos de personajes, y miles de risas y emociones, en la ilusión nuestra de cada día; en ese otro mundo de la ficción que hace que este mundo sea más llevadero, y más justo, y más habitable y más amigo. Militante del arte y de la vida, compañero... Seguramente, la función magistral que hoy estás dando, y de la que los que aquí nos quedamos no podemos disfrutar (porque llueve, y llueve mucho por estos ojos), seguramente —digo—, ha sido presentada por Maese Trotamundos, de la mano de Javier Villafañe que —con su mejor vino— te dio el primer abrazo de bienvenida, justo justo en el instante en que nosotros aleteábamos al aire, queriéndote abrazar “de despedida”. Jorgito querido, nos vemos allá, en el “Carnaval del Mundo”, en donde la danza del arte, la risa sincera y el vino nunca se acaban.

LOS '90

1993

Por un valiente y una flor

Montaje compuesto por obras de Luis Alberto Sánchez Vera.

DIRECCIÓN GRUPAL

1995

Inodoro Pereyra, el renegáu

Adaptación para títeres de la historieta homónima de Roberto Fontanarrosa.

DIRECCIÓN DE RAÚL VENTURINI

1997

Público, respetable público

Montaje compuesto por obras de Javier Villafañe.

DIRECCIÓN GRUPAL

Villafañe en música

Espectáculo multimediatóico en homenaje a Javier Villafañe, con participación del TTM.

IDEA Y DIRECCIÓN DE MARCELA SABIO

1998

Diabladas

Montaje compuesto por obras de Javier Villafañe y José Pedroni.

DIRECCIÓN GRUPAL

El retablillo de Don Cristóbal

De Federico García Lorca.

DIRECCIÓN DE FABIÁN RODRÍGUEZ



*Inodoro Pereyra,
el renegáu. (1995).*

**Adriana Falchini**

De mi experiencia en los años que participé como integrante del elenco, recuerdo un proyecto en el que estuve desde sus inicios, de lo que implicó pensarlo, de su diseño, de la producción y la puesta, que fue una experiencia estética integral sobre la obra *El retablillo de Don Cristóbal*, de Federico García Lorca. En esa puesta evoco un gran desafío, que fue poner en vigencia el legado y la memoria de lo que significa el arte de los títeres, un arte popular y poético. Para García Lorca, lo popular es poético, y creo que esa es una clave que el TTM tiene desde su etapa fundacional, la cuida, la preserva y la mantiene. La poesía en el arte de los títeres no es fácil, porque es un arte visual, es un mundo donde se dice menos y se muestra más. Para esta obra se reunió a músicos, una propuesta plástica contemporánea de Abel Monasterolo, y una puesta en escena que disponía a disfrutar de todos los sentidos, ya que en sus presentaciones se buscaba recordar el ambiente lorquiano. Las funciones se hicieron en distintos patios emblemáticos de la ciudad de Santa Fe, como el patio del Colegio Inmaculada, del Club Español o del mismo Teatro Municipal. En esos patios se ponían mesas, velas, música flamenca, vino, y se invitaba a compartir esa provocación de los sentidos y de la irrupción de la vida cotidiana, que es la poética que nos propone la dramaturgia lorquiana.

Desde esa vivencia encuentro algunas claves que distinguieron al TTM desde siempre, y que fue una antorcha de los distintos integrantes que pasaron por el equipo y también de aquellos que partieron, no por su voluntad sino porque la vida se los llevó. Una antorcha que es el símbolo que se mantiene en lo que es este elenco estable de titiriteros y titiriteras.

La primera clave es preservar, hacer honor y divulgar el arte y el oficio de los títeres. Los títeres son un arte ancestral que conserva mucho de lo artesanal, aun donde se combina con otros lenguajes, y es un oficio que se transmite de titiritero a titiritero, de titiritera a titiritera, como todos los oficios. Entonces, requiere un gran compromiso con lo colectivo, con lo grupal, con la elaboración de redes. En primer lugar, un elenco estable que tiene la conciencia político-estética-pedagógica de mantener en la comunidad a la cual pertenece de forma viva, vital, dinámica, un derecho de las infancias y las adulteces a vivenciar como espectador un espectáculo de títeres. Un arte que es parte de la biografía de todo ser humano.

En segundo lugar, tiene que ver con la producción de una estética que trate de ser experimental, integral de otros lenguajes. Donde pueda combinar lo tradicional con los desafíos estéticos de cada época. Así es como fueron apareciendo, además de

los tradicionales títeres de guante, títeres de mesa, incorporación de recursos musicales o audiovisuales como fue la recordada puesta de *Inodoro Pereyra, el renegáu*, que combinó todo eso de manera muy original y quedó como parte de la memoria escénica de la ciudad.

En tercer lugar, tomando los orígenes de un elenco que no fue municipal pero fue la semillita, en el elenco dirigido por el maestro Fernando Birri que tenía como premisa llegar a todas las poblaciones, se inspiró el propulsor del elenco municipal, Chiry Rodríguez, y transmitió la consciencia de que había que llegar a los públicos a los que habitualmente no se llegaba. Entonces siempre se cuidó que las obras y las funciones del elenco llegaran a donde no podía llegar un artista que ofreciera su obra por otros medios, y de esa manera, además, no competir con el trabajo del titiritero. Así, las funciones del elenco llegaron a cada vecinal, a cada escuela, a cada club, a cada festejo del día de las infancias y, sobre todo, a la barriada. Fue realmente un elenco itinerante, rememorando que los titiriteros, las titiriteras y las obras de títeres siempre circularon en carretas, en plazas, en las calles, un oficio que nació itinerante, popular y comunitario.

La virtud de un elenco estable es que permite todas estas claves porque tiene una continuidad, desarrolla un conocimiento, una confianza y una formación compartida.

Algo que es un hito, y que es fundamental recordar, es la Sala Maese Trotamundos. Funcionó en lo que hoy es un bar, al lado del Teatro Municipal, y fue una decisión importantísima en lo que es el acceso a la cultura y el arte de los títeres, ya que, además de la itinerancia del elenco, se propuso tener una sala propia para los títeres. Tenía el objetivo de que las mismas grupalidades a las que hago referencia pudieran también ir al Teatro de forma gratuita. Yo participé de sus últimos años y recuerdo la emoción que significaba para los artistas que en el mismo lugar donde se producía, se cocían los títeres, se creaba la dramaturgia y se ensayaba, los días que había función se montaba en ese lugar el teatrino y se abrían las puertas a las escuelas que disfrutaban de un espectáculo de títeres. La sala cumplió un rol fundamental también en la formación de maestros y maestras, ya que venían estudiantes de formación docente, y compartíamos estos saberes para que fueran transmitidos en las aulas.

A la par de referirnos a esta historia maravillosa que fue la Sala Maese Trotamundos, hay que decir que no debió cerrarse nunca, porque los pibes y pibas que venían además visitaban el Teatro, se hacía una guía, veían la función, se les mostraba el

taller, era una experiencia de arte integral para ellos. La sala proporcionaba esa otra experiencia, ya que a veces no solo es necesario llegar a los lugares, sino también traer a los espacios públicos a los espectadores. No debió suceder el cierre de la sala, nunca.

Para mí, el teatro de títeres es una familia, desde mi acompañamiento a Raúl, desde mi experiencia dentro del elenco, porque el trabajo no eran solo las horas de producción sino también participar de los festivales, recibir a otros titiriteros, era una actividad de 24 horas. Ser parte del elenco es ser parte de un proyecto de la ciudad y la región. En ese sentido, una estética, experimental y popular, la consolidación de un grupo que se formara de manera compartida. Y contar con una sala propia tuvo que ver también con la formación de redes. Todos los participantes del elenco fuimos y somos activos propulsores de las redes nacionales e internacionales del género, y desde ese lugar se milita mucho la cultura, porque eso posibilita el encuentro y la formación con grandes referentes. De todo eso también surgió el Festival Trotamundos, que fue la réplica de intercambio de esas redes que se hacen en nuestra ciudad. Recuerdo, en las épocas duras de nuestro país, que también sirvió para intercambiar y buscar soluciones para mantener este oficio en cada contexto.

Formé parte del TTM aproximadamente entre los años 2000 y 2002. Primero me sumé a las propuestas ya existentes, a las obras que tenían en carpeta y que estaban destinadas a niños, niñas y también adultos. Al elenco, sin embargo, me tocó acompañarlo desde otro lugar durante muchos años, ya que mi compañero de vida, Raúl Venturini, abrazó el oficio de titiritero, y particularmente a ese elenco desde mediados de los años 80 hasta su partida. Los pocos años que fui parte de este elenco fue gracias a un contrato que caducó por la emergencia económica en el período de gobierno de Reutemann; al tiempo también se cerró definitivamente la sala y luego se inundó la ciudad de Santa Fe. Capítulos negros de nuestra historia, de nuestra ciudad y nuestro arte.

Durante la inundación, cuando el agua ya nos llegaba a la cintura, llegó una amiga del gremio docente a ayudarme y por la ventana le pasé las carpetas del archivo de Raúl, lo único que le pedí que se llevara. Raúl era un obsesivo archivador, y esta vuelta a la memoria del elenco, a la memoria del arte de los títeres, es una excusa para abrir esas carpetas y recordar las vivencias de una gran familia de artistas de la ciudad.

LOS '00

2000

La vuelta de la manzana

Creación grupal del TTM basada en un cuento de Ziraldo (historietista brasileño), donde se integran, además, una pantomima de Guayra Castilla (titiritero argentino) y un cuento de Silvia Schujer (escritora argentina).

DIRECCIÓN DE JORGE DELCONTE

2002

Pepe el marinero

Obra para teatro de títeres de Roberto Espina.

DIRECCIÓN DE MARÍA GABRIELA ALMIRÓN

2008

Amor con plumas

Adaptación del cuento "Porotita Pajarona", de Enrique Butti.

DIRECCIÓN DE FABIÁN RODRÍGUEZ

2009

Pedro y el lobo

Versión adaptada para títeres y orquesta del cuento sinfónico homónimo de Sergei Prokofiev.

DIRECCIÓN DE JORGE ONOFRI



Pedro y el lobo. (2009).



Jorge Onofri

Creo que el primer encuentro fue a mis 10 años, en un salón repleto del Club Cipolletti. Detrás de escena e invisibles, Kique Sánchez Vera y equipo; en escena, una chanchita que hablaba con voz chillona, cantaba y se las daba de estrella. Sin darme cuenta, quedé hipnotizado, seguí cada movimiento y reí sin parar creyéndolo todo, descubriéndole el truco y creyéndolo todo una y otra vez. Fui feliz.

Luego olvidé, mientras sufría una escuela religiosa sin arte, sin amor ni alegría. Un milagroso giro me llevó a otra escuela, al teatro y a los títeres, y en poco tiempo era yo quien estaba detrás de escena, invisible, cambiando el mundo con obras contestatarias y burlonas, creyéndolo todo y, otra vez, fui feliz.

Crear y ser feliz son dos excelentes motivos para iniciar algo, sobre todo si tenés 14 años y los títeres se encargaron de eso. Siguiéron muchos caminos titiriteros, obras, maestros, directores, festivales, y un día, después de una función en Paraná con *La niña invisible*, dos emocionadísimas titiriteras, Nidia Maidana y Gaby Almirón, me abrazaron y dijeron “queremos que dirijas al elenco municipal de Santa Fe”. No pasó mucho tiempo y la propuesta llegó.

Sería *Pedro y el lobo*, de Serguei Prokofiev, la obra; serían los miembros del elenco municipal los actores titiriteros y realizadores plásticos; la magnífica orquesta dirigida por el maestro Gustavo Nardi ejecutaría la música en vivo; el actor Daniel Vitale sería el narrador; y Julieta Tabbush, la creadora de los paisajes con retroproyecciones y sombras.

El escenario mayor del Teatro Municipal sería el espacio donde poner todo ese mundo en acción, un desafío inmenso que nunca imaginé y que fue posible por la pasión y compromiso de todos los involucrados, artistas, técnicos, realizadores y funcionarios.

El espacio escénico fue determinante en la definición de la puesta en escena, por lo que utilizamos una inmensa pantalla de fondo para las retroproyecciones de paisajes y la manipulación de personajes con figuras planas, articuladas y translúcidas, mientras que inmensos árboles, troncos y follajes, la enmarcaban y eran el espacio de los personajes.

Grandes cabezudos sobre el cuerpo de los actores vestidos de negro actuaban el magnífico relato hasta el momento culminante en que Pedro sale a la cacería del lobo, allí desaparecía la monumentalidad de escenografías y personajes reduciéndose a una mesa rodante de un metro y medio en la que se reproducía el mismo

espacio en miniatura y los personajes manipulados en vivo representaban la última escena con el triunfo de Pedro sobre el lobo.

Sobre los laterales de la escena de ambos lados, la orquesta, una licencia que generosamente me permitió el director musical para equilibrar el espacio.

El estreno a sala llena fue un recorrido vertiginoso hasta llegar a aquella primera vez, a mis diez años, a la chanchita presumida, y volví a creer y a ser feliz.

Gracias a mis queridos colegas y amigos.

Nidia Maidana, Fabián Rodríguez, Manuel Venturini, Jorge Delconte, Gabriela Almirón, Daniel Vitale, Gustavo Nardi, Julieta Tabbush, Leonardo Rusillo, Miriam Gellay, Matías Arce, Patricia Pieragostini y tantos, tantos más.



Nidia Maidana, Jorge Delconte y Fabián Rodríguez en *Pedro y el lobo* (2009).

LOS '10

2010

Los De Monios

Puesta en escena de las obras
El buen diablo y El sereno y el diablo
de Luis "Kique" Sánchez Vera.

DIRECCIÓN DE NIDIA MAIDANA
Y MARÍA GABRIELA ALMIRÓN

2011

Laberinto Ubú

Basada en las obras del legendario
personaje Ubú, de Alfred Jarry.

DIRECCIÓN DE LAURA COPELLO

2012

Revuelo en el monte

Creación grupal con idea original de Jorge
Delconte. DIRECCIÓN DE JORGE DELCONTE

2014

Río del Cuento

Versión libre de la obra para títeres
El dorado glotón, de José Luis Pagés.

DIRECCIÓN DE JORGE DELCONTE

2016

El Gato y Los Ratones

Obra de Roberto Espina

DIRECCIÓN GRUPAL

2018

Mysterius: flor de historia

Creación grupal basada en la obra *El ladrón
de margaritas*, de Marta Giménez Pastor.

DIRECCIÓN GRUPAL

Canciones Animadas

CREACIÓN Y DIRECCIÓN GRUPAL



Laberinto Ubú. (2011).

**Laura Copello**

En junio de 2011 fue el estreno. Busco en mi memoria, que a veces no es fiel, y entonces busco entre mis papeles. Revuelvo mis archivos... *Laberinto Ubú*. Espectáculo del TTM de Santa Fe. Estreno: jueves 9 de junio de 2011 a las 20 y 30. En la Marechal.

Antes, mucho antes, conocerles en un encuentro de UNIMA. ¿Un elenco estable de titiriteros? ¿En Santa Fe?

Y compartir charlas y deseos, risas y brindis. Discutir de ética y estética. Del futuro.

Después, mucho después, esa llamada... dirigir y coordinar la puesta de *Ubú*. Primeras ideas básicas. Me dijeron: trabajar varios planos de representación. Técnicas variadas, articular con artistas plásticos. Hablar sobre la libertad, relativa y condicionada.

A ver... cinco razones para montar *Ubú*, les dije. Interpelar lo cotidiano. Probar y descartar. El humor. Hablar sobre el poder y la ambición. Superar convenciones y límites. Rupturas y provocaciones. Porque es un desafío. Porque siempre es actual, es un clásico marginal, de borde. Porque sí. Porque no.

Y entonces fueron meses de autopista, encuentros, construcciones, búsquedas, valijas cargadas de objetos. Construir, diseñar, entrenar, ensayar.

Entrañable, complejo y divertido proceso. Idas y vueltas, diseños, traducciones, gran trabajo plástico, lo sonoro, las imágenes, iluminar, diseñar el espacio.

Montar, estrenar, la charla del después, las críticas, el brindis. Siempre compartir. Fueron pocas funciones, esa es otra historia. Demasiado triste.

Brindo, entonces, por los que están y por los que no están, amorosos y entrañables compañeros de ruta.

Larga vida al Teatro de Títeres Municipal de Santa Fe. ¡Salud!

* * *

 Reproducimos
un texto publicado

el miércoles 30 de
noviembre de 2011 en
el blog del TTM .

Para Gaby Almirón

Querida Gaby:

Estamos en el Taller del Teatro de Títeres Municipal, rodeados de los árboles del Parque del Sur, tratando, como en otros fines de año, de poner un poco de orden. Acomodando muñecos, escenografías, papeles...

Acá estamos con las fotos que guardamos a lo largo de los años y que de tanto en tanto miramos, recordando con risas y nostalgia esos retazos de vida que llenaron nuestros corazones desde 1984.

En esta estás con Adriana Falchini y Nidia, vestidas con ropa clara, en el Festival de Granadero Baigorria, en febrero de 1989. Allí fuimos con nuestros hijos y llevamos el espectáculo *¡Basta de Circo!* ¿Te acordás? Estaban Javier Villafañe, Kique Sánchez Vera, Héctor Di Mauro, Ariel Bufano, Sarah Bianchi y Mane Bernardo, el Toto Villarroel, entre muchos otros. Hacía pocos años que trabajábamos juntos, 3 o 4 y estábamos ávidos del encuentro con los maestros... Nuestras “chicas” estaban muy lindas porque se habían arreglado para una noche de festejos con los colegas titiriteros.

En esta otra, en blanco y negro, junto a Kique Sánchez Vera, títeres y titiriteros posamos para la foto, luego de presentar nuestra función de *Juan Valiente*, en un Festival en Santa Fe, en los años 90.

¿Te acordás de la Sala Maese Trotamundos? Acá estás junto a Raúl Venturini, Laurita Venturini y Nidia, un día de mucho calor, parecido a estos, cerca de Navidad. Detrás se ve el teatrillo, decorado con soles y lunas que esa mañana recortamos y pintamos con pintura dorada. Acabábamos de dar una función en la explanada. Fueron 15 años de trabajo gratificante en un espacio dedicado a los niños de la ciudad. Luego nos fuimos con nuestras familias a un Club de Colastiné a zambullirnos en la pileta y a compartir un asadito para despedir el año. En ese tiempo, no existían los teléfonos celulares... y el titiritero que llevaba la carne se equivocó de club... el asado llegó para el traspase, pero igual disfrutamos...

¡Mirá esta! Estamos haciendo una función de *Inodoro Pereyra* en la Sala Mayor del Teatro Municipal. Nos viene a la memoria la intensidad, el humor y la ironía que ponías al interpretar a “la Eulogia”, por ejemplo, cuando Inodoro te decía:

—En el futuro las enciclopedias dirán: Pereyra, Inodoro, gaucho emblemático.

Y Eulogia le respondía:

—Y también dirán: Tapia, Eulogia, china que sacó a patadas al gaucho emblemático.

Pero, sobre todo, había un texto de Eulogia que sintetizaba de alguna manera tu vida y te retrataba de cuerpo entero. Decía así: “Desde ahora vivo intensamente el presente”.

Y además, si hay algo que aún nos resuena es tu bella voz cuando cantabas con Doña Rosita “La Tarara” en el Retablillo de Don Cristóbal, tan clara, dulce y diáfana, tan diferente a la socarrona voz de la Eulogia. La foto del personaje de Doña Rosita, con su vestido rojo y sus labios carnosos, se ve aterciopelada y seductora como tu voz. Esta misma foto nos recuerda cuando nos decías: “Prefiero hacer la ropa para los títeres porque nunca se quejan de cómo les queda”. Sin embargo, querida Gaby, hoy los títeres extrañan tus manos de delicada y paciente puntada.

En fin... acá quedaron guardadas las fotos como un tesoro de postales de tu vida, de nuestra vida, que deberán sumarse a las otras que te retratan como luchadora incansable, madre y protectora de tantos hijos.

Te imaginamos leyendo esta carta y regalándonos, como siempre, una sonrisa, un beso y un abrazo profundos.

Fabián, Jorge, Manuel, Matías y Nidia.



Nidia Maidana,
María Gabriela Almirón
y Adriana Falchini.

LOS '20 HASTA AHORA

2020

Teatro Adentro. Una aventura tras bambalinas

Espectáculo que se desarrolla como una visita guiada al Teatro Municipal 1º de Mayo.

CREACIÓN Y DIRECCIÓN GRUPAL

2021

El país de los colores

De Sofía Koconos, Alejandro Koconos y Julia Scordomaglio.

DIRECCIÓN GRUPAL

2023

Un bicho raro

CREACIÓN Y DIRECCIÓN GRUPAL

2024

Al pan pan y vino el diablo

Adaptación del clásico de Javier Villafañe *El panadero y el diablo*.

DIRECCIÓN GRUPAL



El país de los colores (2021).

 **Juan Candiotti**

El TTM es parte de mi familia artística como yo soy parte de él. Oficialmente estuve hasta mediados de 2021, cuando me trasladé al Coro Municipal. Y me gusta recordar con alegría lo que dice una canción de Los Mamelli: “si el mundo es redondo te volveré a encontrar”. ¡Y es así que jugamos a la aventura en los espacios públicos y nos seguimos encontrando con los títeres y la música! Compartiendo un trabajo, tan maravilloso, tan milenario, que hace vibrar y estremecer a grandes y a peques. Me une la maravilla de haber formado, junto a mis compas de elenco, una comunión que perdura y perdurará. Ser titiritero es ser muchas cosas. Entrar en el terreno de la plástica, la música, la construcción, la dramaturgia, y tener un espíritu especial: el de entregar tu alma en cada función.

 **Gretel Zapata**

Una vez alguien me dijo que empezar con los títeres era un viaje de ida. Recuerdo esas palabras sonando en mi cabeza, quizás un poco descreída, otro poco inquieta. Decidí adentrarme en este universo mágico sin saber realmente qué esperar. Pronto me di cuenta de que ser parte del elenco estable de títeres municipal es más que un trabajo, es más que un oficio; es una forma de vida, una manera de conectarme profundamente con el arte y con el público. Los títeres tienen una magia única, capaz de transformar cualquier espacio en un escenario... y eso ocurre porque estamos dispuestos a poner el cuerpo, a dejarnos atravesar por lo que suceda.

En el viaje descubrí que los títeres pretenden de nosotros algo más que habilidades técnicas; piden nuestra alma, nuestro corazón y nuestra pasión. Es involucrarse en una danza silenciosa de emociones, donde cada movimiento y cada gesto transmiten una historia, un sentimiento, una parte de nuestra humanidad compartida. Cada función es una oportunidad para tocar corazones, para hacer reír y llorar, para enseñar y aprender.

En este viaje de ida, me encontré con un elenco extraordinario, Fabián, Nidia y Jorge, los tres a la cabeza, cada uno con sus formas pero muy cerquita nuestro para darlo todo. Mis maestros de pronto pasaron a ser mis compañeros (y siguieron siendo maestros, claro).

Fabi me enseñó de la disciplina, respeto a los muñecos... Nidia, mi querida Nidia, el amor por los textos, la profundidad del oficio... Jorge, a jugar, a romper las estruc-

turas, a tallar, locura y diversión, y en 2016 se nos fue dejando un vacío enorme. Los tres me enseñaron el amor por este espacio, a defenderlo y cuidarlo.

También Manuel y Camilo, compañeros leales con los que seguimos compartiendo, y nos quedan como 20 años por delante, creando y aprendiendo... el oficio en la sangre y el deseo de que siga vivo este elenco. La pandemia nos cambió a un Juan (que extrañamos muchísimo) por otro Juan; el segundo, con toda su sabiduría y chispa, llegó para quedarse. Y el año pasado Cecilia, una gran artista, vino a compartirnos su dulzura y conocimiento.

Y así, en cada función, renuevo mi compromiso de dar lo mejor de mí, porque sé que los títeres, con su magia eterna, siempre tendrán algo increíble que ofrecerme a cambio.



Camilo Céspedes

Los títeres son una forma de arte increíblemente antigua y mágica. Desde hace miles de años, personas de todas partes del mundo han utilizado títeres para contar historias, enseñar lecciones y simplemente entretener. La habilidad de darle vida a un objeto inanimado es, en sí misma, algo fascinante. Con solo mover algunas cuerdas o meter la mano en un muñeco se puede infundir alma y carácter a una cosa que, de otro modo, sería solo un pedazo de madera, tela o papel. A través de los movimientos y las voces, los titiriteros crean mundos enteros y estados anímicos diversos. Un simple gesto puede transmitir tristeza, alegría, miedo o sorpresa. Valorar que el Estado proporcione un espacio para la creación, práctica y profundización de técnicas sobre este arte es crucial. Un entorno que apoye y fomente la creatividad y la práctica permite que los titiriteros exploren nuevas ideas, perfeccionen sus habilidades y mantengan viva esta forma de arte milenaria.



Cecilia Piccioni

¡Chechu, entraste al elenco, desde que te conozco siempre soñaste con estar ahí! ¿Qué? ¿Llevaba diez años con este deseo? Puede pasar que demos vida a los deseos, como a los títeres. Dar vida, en este caso, tiene que ver con el deseo intrínsecamente.

Primer día. Me dan una llave. El taller estalla de trabajo. La mesa está cubierta de procesos, materialidades y materiales en ebullición. Los primeros días me dediqué a ordenar (*mi vida, ella quería ordenar*). Resulta que Camilo también ordenaba, cho-

que los cinco, mucho gusto, encantada. Gretel es la mejor cirujana de pieles y costuras invisibles, y me abraza su bienvenida; Juan despliega las herramientas y las técnicas mientras las comparte y se comparte; Manuel coordina, me cuenta la movida y me muestra mecanismos. Empiezo a filmar videos para las redes. ¿Cómo es posible que esta parte del trabajo artesano y profesional, mano a mano, no se conozca? ¡Hay que compartir esta *tremenditud*, este cotidiano estatal tan disímil! A los días nomás... ¿querés hacer el diablo? Y bueno, dale. A tallar telgopor. Meto mano, aprendo, soy una esponja absorbiendo conocimiento y felicidad, quiero hacerlo bien. La lentitud de los tiempos de secado, de pegamentos, de hacer y deshacer marcan el ritmo. Hay métodos en el elenco, cada cual tiene el suyo y todo convive y se retroalimenta. Empezamos a ensayar. Cada cumpa comparte datos, técnicas, ideas. El intercambio es de una riqueza simple y potente. Hay un enorme ventanal que nos baña de sol. Ya pasaron seis meses. Es mi primera vez en un elenco estable municipal, estatal. Viniendo del ámbito independiente, empiezo a preguntarme: ¿de qué va esto?

Yo no entendía nada allá por el año 2009 (tampoco es que ahora entiendo mucho, pero me fui nutriendo); y en una fiesta, cumple de Manuel Venturini, a la que asistí de rebote, conocí a Jorge Delconte. Charlamos, nos reímos y brindamos, por supuesto. Alguien me dijo al oído: este es un titiritero groso de Santa Fe. Esas cosas que te dicen al oído en fiestas.

Por esa misma fecha manipulé un títere por primera vez, en un ensayo, sin tener idea de nada (ahora tampoco la tengo mucho, pero me fui enamorando). Y me dijeron, che, tenés algo con los títeres, una conexión. Pero fue un primer brillito que guardé. Yo sabía que algo me pasaba ahí.

Me contaban de la Casa del Mono, del Mono Venturini, me contaban de Gabriela Almirón. Yo no los conocí, pero era amiga de sus hijos.

Con el correr del tiempo me fue asustando el poder del títere, de los objetos. Comencé a sentir un respeto muy grande por titiriteros y titiriteras locales, nacionales. Por el trabajo, la profesionalización que veía, me fue pareciendo cada vez más lejano, enorme. Me parecía una tarea tan noble que, para hacerla, había que hacerla bien. Como cualquier tarea, podríamos pensar, pero yo sentía que si no la hacía bien, en serio, le faltaba el respeto al oficio, a los titiriteros y a los títeres. Porque no era solo salir a hacer títeres de buena calidad y con buenas técnicas de manipulación; para hacerlo en serio había que comprender una comunidad muy grande, una red a lo largo y ancho del país. Pero aun así la búsqueda seguía.

Realicé talleres, seminarios. Me atraparon los títeres en miniatura del *lambe*. Ahí me empecé a animar, a trabajar con más data (aunque una siempre puede seguir sumando data y compartiendo, eso no termina).

Decidí investigar sobre los objetos, los títeres, el elenco estable de títeres, en el marco de la Licenciatura en Teatro de la UNL. Y ahí conocí un poco más a Nidia Maidana, a Fabián Rodríguez, a Adriana Falchini. El legado era enorme: Teatro de Títeres Municipal, porque antes había sala donde ahora hay un bar. Una sala que se llenaba de escuelas que iban a ver títeres. Que los títeres son la resistencia cultural, que no es tanto la temática, que la resistencia es que haya títeres, que no desaparezcan. Que haya un elenco, que haya presupuesto a la altura, si no es imposible. Que el elenco siga existiendo, más allá de los gobiernos que se van sucediendo. Que el elenco funcione como un elenco estable de verdad, como funciona en Córdoba, en Buenos Aires en el Teatro San Martín. Que los títeres son de las infancias, de la gente y el Estado debe garantizar esa potencia. Que el elenco crezca y se conforme por personas idóneas. Llegar a ser parte del elenco es un deseo cumplido, pero también es una responsabilidad. Trabajar con el impulso del deseo del independiente dentro de la maquinaria estatal es el desafío. Dar vida, en este caso, tiene que ver con decisiones, intrínsecamente. ~

Para citar este artículo:
Venturini, M.; Vázquez, M.;
Sabio, M.; Falchini, A.; Onofri,
J.; Copello, L.; Candiotti, J.;
Zapata, G.; Céspedes, C.;
Piccioni, C. (2024). Voces
titiriteras. De ayer, hoy y
siempre. *la boya, revista
de artes escénicas*, 3(3).
Universidad Nacional del
Litoral.

DOI: 10.14409/lb.3.3.e0030

ATANDO CABOS

TTM + CAPITAL CULTURAL

A lo largo de 2020, a pesar de la imposibilidad de realizar funciones presenciales a raíz de la pandemia, el elenco del Teatro de Títeres Municipal (TTM) se mantuvo activo creando contenido audiovisual exclusivo para la web. Estos videos, subidos a la plataforma *Capital Cultural* —creada por la Municipalidad de Santa Fe a través de su área de Educación y Cultura— marcaron un cambio significativo en su forma de trabajo.

Pensando el edificio del teatro como escenario (de estos proyectos y a la vez de un futuro espectáculo) desarrollaron títeres de gran tamaño fabricados con materiales y técnicas que nunca antes habían utilizado, como látex y poliuretano. Este proceso de adaptación también fue una oportunidad para el elenco de explorar nuevas formas de actuación, trabajar con títeres frente a cámara requiere una lógica diferente, sin la retroalimentación inmediata del público se modifican el ritmo y el tiempo escénico.

Nos complace compartir el enlace a la página que alberga estas cinco experiencias de “videotítere”: *El conjuro*; *Los fantasmas del Municipal*; *Revuelo en el monte*; *Canciones animadas 1* y *Canciones 2: Esta vez sin...* Como bien se deja constancia en la plataforma web, el 2020 encontró al elenco en su 45° aniversario experimentando nuevos formatos para dar vida a las historias titiriteras. ~



Más información aquí: [▶](#)



BITÁCORA

GENTE HECHA BOLSA

FLOTA. RAPSODIA

SANTAFESINA,

LOS OBJETOS

Y LOS MATERIALES

Mónica Álvarez, Juan Venturini, Manuel Venturini,
Sebastián Santa Cruz, Javier Swedzky, Jaquelina Molina,
Matías Bonfiglio, Franco Bongioanni, Ariel Theuler

Puntos de partida

Cuando comenzamos con *Flota*, nos dimos cuenta de que hablar de las inundaciones de la ciudad de Santa Fe de 2003 era inabarcable en solo una hora de espectáculo: lo que sucedió fue de una complejidad tal, y tuvo tantos aspectos —de lo íntimo a lo social y político, de lo material y concreto a los sentimientos— que no sabíamos por dónde comenzar. Tomamos algunas decisiones: quisimos hablar con nuestra comunidad que atravesó y conoce la historia, plantear algunas preguntas e inquietudes que todavía nos reverberan, compartir fantasmas, exorcizar miedos y, sobre todo, poner palabras allí en donde nos parecía que había mucho silencio. Nos propusimos hacer un ejercicio de memoria y no-ficción que pusiera en marcha una máquina de contar lo callado y de compartir experiencias que, con el tiempo, iban quedando en la privacidad y en el olvido. Nos pareció que podíamos hacer un puente entre la percepción de la inundación como algo íntimo y la vivencia colectiva.

Un desafío enorme era qué contar y cómo hablar de eso en la misma ciudad de Santa Fe. Teníamos a disposición muchísimo material. Trabajamos con documentos, con testimonios cercanos, recuerdos personales, con poesía.¹ ¿Cómo no decir obviedades? ¿Cómo plantear un tema político dando lugar a la diversidad de opiniones, puntos de vista, trayectorias? ¿Cómo tratar un tema doloroso sin ser obscenos y “pornográficos” (era la palabra que usábamos), es decir, no ser “miserabilistas” y patéticos? ¿Cómo plasmar en escena que algunas percepciones cambiaron con los años y que en esos días todo estaba al revés como en un carnaval alucinado, y que



#3 / Ya plena luz hago
la sombra. Títeres y objetos
en escena

* El presente artículo aborda el proceso creativo de la obra *Flota. Rapsodia santafesina*, Comedia UNL 2024 (estrenada el 1 de junio en la Sala Maggi del Foro Cultural Universitario, Santa Fe, Argentina). Pueden consultarse el elenco y ficha técnica completa del trabajo [aquí](#).

1/ Nuestras fuentes principales fueron: *A mí nadie me avisó*, trabajo de memoria santafesina de Matecosido Audiovisual; el *Archivo Inundación* (Bernardo Gaitán Otarán); los trabajos de Adriana Falchini, Mari Hechim, y las poesías de Horacle, Estela Figueroa y Francisco Bitar.

sucedieron cosas bastante ridículas? ¿Qué palabras usar, qué imágenes podían dar cuenta de una experiencia? ¿Cómo ser emotivos, delicados, cariñosos, respetuosos, y a la vez no ser solemnes y no perder el humor?

Y de manera mucho más concreta: ¿con qué herramientas construir una obra sensible? ¿Qué lugar podrían tener los títeres y los objetos, y qué títeres y objetos? ¿De qué modo se podía traer el agua a escena sin mojar el suelo —algo que no era factible hacer—, qué otros materiales podían evocarla? Y la gran pregunta: ¿cómo convertir la experiencia de la inundación en una maquinaria teatral en la que los títeres y los objetos no solo evocaran sino también construyeran un presente escénico?

¿Cómo plasmar nuestra propia mirada política sin imponerla y abrirla a otras miradas? ¿Qué temas rescatar, entonces, cómo tomar distancia —si eso era posible— de nuestra propia vivencia para hacer algo que interpelara a más gente?

Cada momento de la inundación era tan diferente uno del otro que nos dimos cuenta de que pensar una unidad era reducir y simplificar las posibles discusiones. Estas diferencias nos hicieron acordar a las rapsodias, esas formas musicales en las que cada parte tiene una independencia de estilo de la otra. Decidimos hacer una rapsodia santafesina: las partes que componían nuestra obra iban a ser la subida del agua, el éxodo, la ciudad bajo el agua, los centros de evacuados, el juicio popular, la memoria, y cada uno de estos momentos sería tan particular que bien podía tener un estilo teatral propio. No buscamos ni la uniformidad ni la coherencia, lo que nos pareció, en realidad, la forma más fiel de pensar en lo que pasó.

El inicio de la obra, una de las primeras cosas que supimos, iba a plantear la rapsodia, tres tentativas de hablar de la inundación de diferentes maneras: dos linternas subían desde el suelo acompañando a un actor que se subía a su vez a una silla con cajas, marcaba hacia arriba lo iluminado y dejaba una zona, lo inundado, en sombras. Una actriz tiraba barro sobre unos muebles de casa de muñecas y los revolvía con un pincel. Un actor era pintado con barro pacientemente por otros dos desde los pies y subiendo por las piernas hasta llegar casi a su cintura mientras señalaba a lo lejos. Una frase: “Nos es muy difícil encontrar la manera de hablar de lo que pasó” nos permitiría pasar de una escena a otra.

¿Cómo convertir la experiencia de la inundación en una maquinaria teatral en la que los títeres y los objetos no solo evocaran sino también construyeran un presente escénico?



PH: Juan Martín Alfieri.

Cartón y plástico

Comenzamos nuestras primeras pruebas, por casualidad, con los cartones y plásticos que teníamos a mano, creando unos “crototipos”, y tuvimos la evidencia de que esos eran los elementos presentes en el universo material de la inundación. Tomamos la decisión de hacer toda la obra con cartón y plástico. Incluso los personajes, que se volvieron bolsas. No “de” o “con” sino personajes–bolsas. Gente hecha bolsa. La literalidad nos permitió convertir frases y palabras en imágenes escénicas.

Estas bolsas, que se ve que son bolsas, cumplen dos roles simultáneos: por un lado, evocar el paisaje objetual y el momento histórico y, por otro, exponer la vulnerabilidad, la fragilidad y la pobreza de recursos disponibles tanto en la inundación... como ahora. Hablar también de nuestro presente teatral. Estos “objetos bajos”, silenciosos y discretos, funcionales y sin dignidad, son capaces de ser los portadores de mucha poesía. En este sentido, tomamos la idea del “objeto bajo” que surge del teatro de Kantor y ha acompañado el crecimiento del teatro de objetos.² El hecho de que al ver a los personajes se reconocieran las bolsas también nos dejaba trabajar con algo que nos interesaba particularmente: que los objetos pudieran identificarse y no se perdieran en el personaje, por lo tanto, en la metáfora, que se vieran y se reconocieran como tales, es decir, que resistieran a la metáfora.³ Esto es, que más allá de la ficción de la escena, más allá de lo que se dijera o se hablara, la realidad material de la inundación estaría presente durante toda la obra.

² / Ver en particular el manifiesto “Embalajes” en Kantor (1984, pp. 62–63).

³ / La idea de “resistencia a la metáfora” es desarrollada por Jean–Luc Mat-téoli como una de las bases de la poética del teatro de objetos, dentro de un libro esclarecedor y agudo sobre los objetos en la escena. (2011, pp. 90–91).

El trabajo sobre la expresividad plástica y dinámica de los materiales nos daría la posibilidad de no ser directos: hablar de la inundación, pero construir poesía en escena. Si lo pensamos con un poco de distancia, el paisaje y los hogares alterados, la construcción de entornos precarios, el aspecto de los objetos, las decisiones que tuvieron que tomar las personas, colaboraron a crear un mundo absolutamente extrañado e inusual. Para eso sirvió la mirada asombrada e incrédula de uno de los directores del proyecto, que no es de Santa Fe y no había vivido la inundación. Su sorpresa constante era un signo de cómo en Santa Fe se había normalizado lo excepcional. Ese estado de la realidad alterada fue uno de los objetivos a trabajar en escena.

Para elaborar ese nuevo paisaje utilizamos los títeres como parte de la ficción y la reconstrucción de los hechos, los objetos como testimonios silenciosos y reconstructores de realidades concretas,⁴ y el cartón y el plástico como evocadores de la materialidad de la inundación. Títeres, objetos y materiales fueron convocados en la obra para obrar como *mediums*. Su función es traer de una forma u otra el pasado a escena.

Los títeres dan testimonios hablados: no se sabe si están vivos o muertos y cuentan experiencias —reales— que no son ni concesivas ni tranquilizantes. Las experiencias que cuentan son de personas muy cercanas al grupo, personas reales que se convirtieron en títeres.

Sus testimonios originales fueron ligeramente adaptados y expuestos no para establecer recorridos arquetípicos de la inundación ni mucho menos. No creemos que haya un tipo de persona “inundada”; está lo que le pasa a toda la comunidad y lo que le pasa a cada quien. Nos pareció importante hacer esa diferencia. Estos títeres fueron hechos a partir de una diversidad de bolsas, sin disimular sus formas para los cuerpos, sin dejar de reconocerlas en los rostros (lo contrario a esconder el material). Se utilizaron las dinámicas de cada tipo de bolsa para caracterizar a cada personaje. Los títeres irónicos, ridículos, nos muestran con sus cuerpos una realidad que es tan maravillosa como monstruosa. Hay otros títeres que surgieron de recuerdos particulares, como las personas en el éxodo, o la caca flotando por doquier y una en el bolsillo de una camisa. Estas cacas se volvieron no solo una evocación alocada, sino también un grupo de políticos irresponsables.

4 / Dando vuelta un ejercicio de la memoria emotiva de Stanislavski, de reconstruir el objeto ausente a través de las emociones, los objetos presentes en escena —y tocados por el público— reconstruyen escena ausente.

Se utilizaron las dinámicas de cada tipo de bolsa para caracterizar a cada personaje. Los títeres irónicos, ridículos, nos muestran con sus cuerpos una realidad que es tan maravillosa como monstruosa.

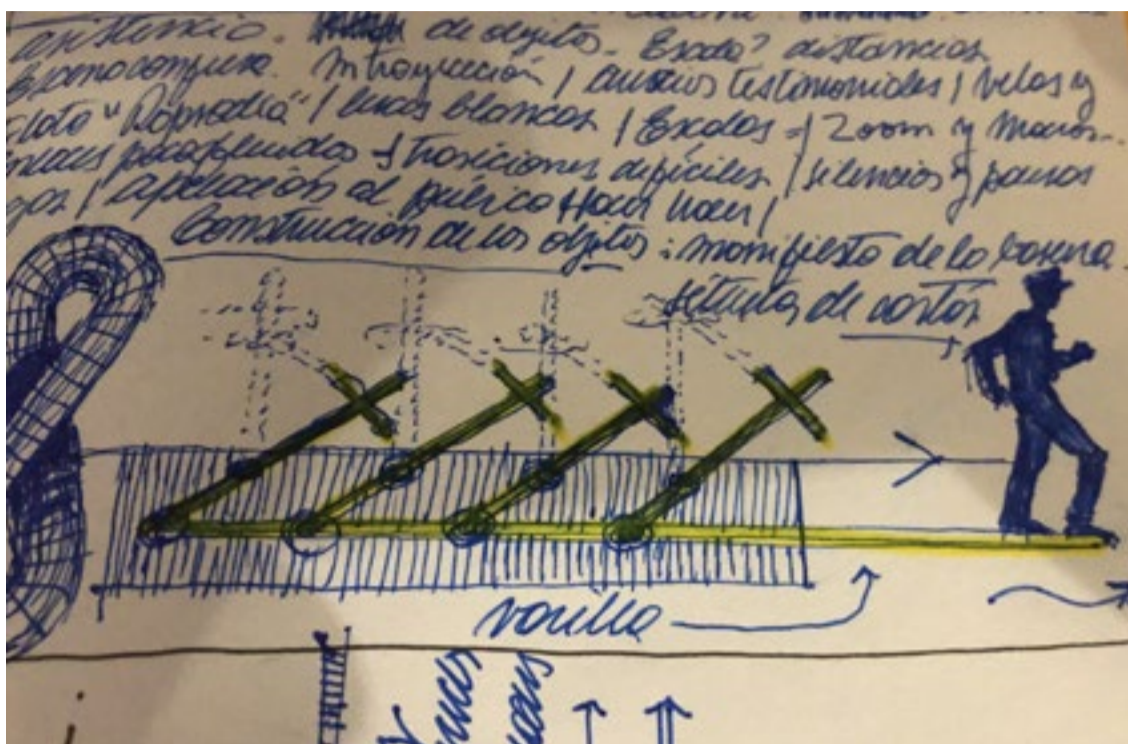


PH: Hugo Pascucci.

Los paisajes fueron realizados con cartón y plástico: maquetas, mesas. Reconstituidos de manera pobre, urgente, ingeniosa, evocando las estrategias de las personas para sobrevivir y también los recursos de los que disponían. Incluso algunos hechos históricos —la puja entre la policía y los familiares por poner cruces en memoria de las víctimas en la plaza— se volvió un juguete de cartón.

Los materiales son reales: barro que se seca, plásticos que se mojan, se secan, protegen del agua. Plásticos que reflejan la luz y parecen un río sin dejar de ser nunca un plástico. Traen a escena la experiencia física de ese momento sin decir la palabra “inundación”, exponen discretamente la inundación de manera constante.

Los objetos de tamaño real no son los objetos de la inundación, pero nadie parece darse cuenta: una silla trucada que se hunde en el suelo, tachos de plástico, libros mojados, pinceles embarrados, ropa real para doblar y colchones reales en un centro de evacuados, alfajores reales. Los objetos concretos tienen tanto poder para transportarnos a otra realidad que la escena del centro de evacuados, realizada no solo con el objetivo de reproducir su dinámica, sino con la clara consigna de que todo el público toque un objeto que podría haber estado en esa situación, provoca una inesperada conmoción en aquel. Decimos inesperada porque es una escena que se probó el día del estreno. Una escena de “no teatro”, como nos gusta decir, de “otra cosa que no es teatro”. Hay objetos realizados especialmente para la obra que



PH: Matías Bonfiglio.

dan cuenta en su mecánica de movimientos públicos: sobre una rueda de bicicleta puesta horizontal giran continuamente unas siluetas de personas acarreando sus bienes, bicicletas, bolsas, familias, algo que llamamos “el éxodo”. Un juguete mecánico de cartón muestra las luchas de la policía y los familiares por poner y sacar cruces en la plaza 25 de Mayo: cuando el policía se acerca, las cruces en memoria de los fallecidos bajan; cuando la que se acerca es la manifestación, las cruces suben, y el movimiento de subida y bajada de las cruces toma un ritmo alocado y caótico.

Trabajamos también con algunos elementos propios del lenguaje de los títeres, como la escala, que nos permitió traer barrios inundados y caudales de agua a escena, hacer que un títere juegue con el mástil de la plaza 25 de Mayo, lo que nos habilitó a poblar las paredes con sombras de gente buscando su rumbo con sus paquetes a cuestas —unas pequeñas siluetas pegadas a una rueda de bicicleta—, a deformar perfiles, a confrontar a una pequeña Alicia con un enorme juez.

Otro elemento es la transformación en vivo de los materiales y los cuerpos: en escena se secan, pliegan, mojan, pasan de lo inerte a lo vivo, hacen un viaje desde un espacio ordenado a un caos enorme.

Todo esto conforma una serie de universos poéticos que solo necesitan de intérpretes que los dejen aparecer y los pongan a disposición del público.

Otro elemento es la transformación en vivo de los materiales y los cuerpos: en escena se secan, pliegan, mojan, pasan de lo inerte a lo vivo, hacen un viaje desde un espacio ordenado a un caos enorme.

El proceso creativo

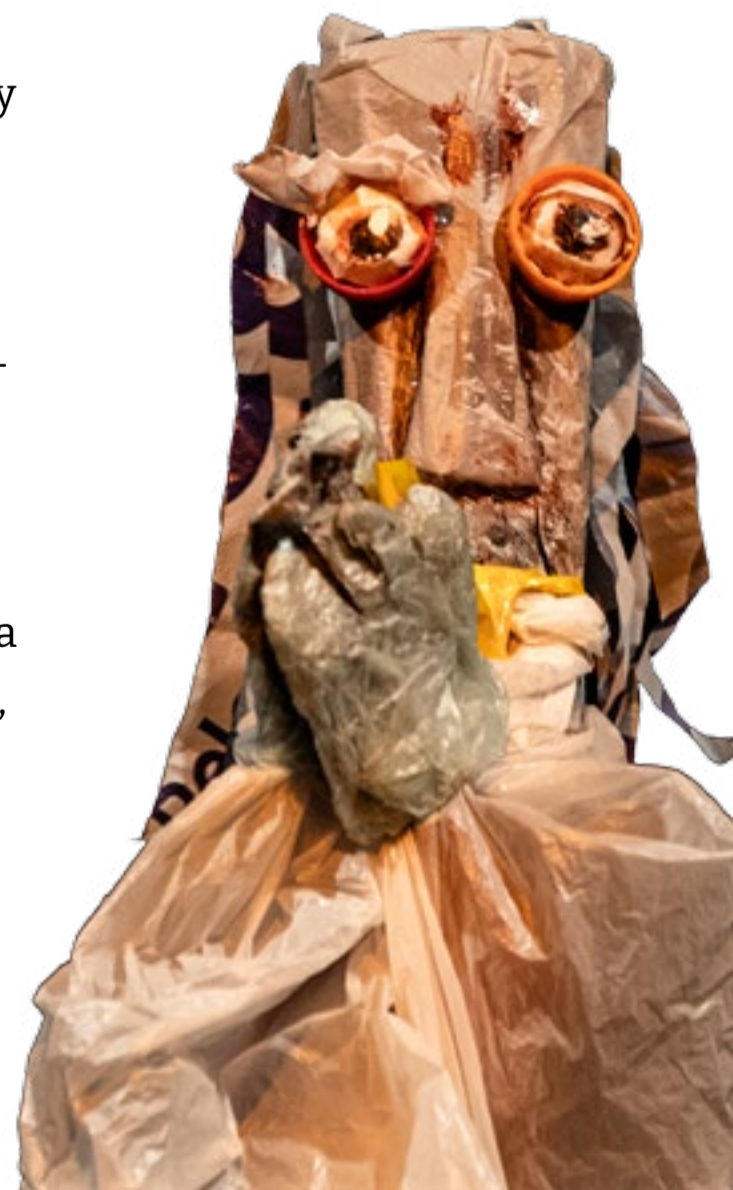
Fue muy importante encontrar el tono en el que se mezclaran la emoción a flor de piel, la ironía, el humor negro y, al mismo tiempo, dar cuenta de una realidad por fuera de toda coherencia posible.

El grupo trabajó constantemente en Santa Fe, con algunas visitas de uno de los directores desde Buenos Aires. El equipo de intérpretes se amplió con colaboradores fundamentales: dos artistas plásticos, un músico y un iluminador. El equipo de realización trabajó en la elaboración de los universos de cartón y plástico a partir de algunas ideas: un mundo sumergido que emergía del suelo (a través del artista plástico Javier Torres y su obra sobre *El Tigre* en Buenos Aires) y la exposición constante de los materiales en los diversos e infinitos objetos que se realizaron. Entre gestos crudos y delicados, apareció para la obra un universo potente y evocador.

Desde lo musical se tomaron dos materiales preexistentes (músicas con su carga histórica y semántica) como puntos de partida rapsódicos: la presencia irónica al inicio del vals vienés *Danubio Azul*, bello, grandilocuente y “noble”, que sufre transformaciones sutiles hasta desdibujarse y volverse sonidos indefinidos e inquietantes. Y un tema disco de los '70 versionado y regrabado utilizando “instrumentos caseros” (en sintonía con la elección del material escenográfico): baldes, latas, bolsas, cajas, una guitarra rota con las cuerdas flojas, flautas desafinadas. Ridiculizado para lograr una parodia musical que acentuara lo bizarro de la situación tanto escénica como real/histórica: inauguración de una defensa inconclusa. De esta versión “crota” salió la instrumentación para generar el resto de música original: una cumbia (*leitmotiv* santafesino ineludible), el “Danubio Marrón” (versión libre, litoraleña y despojada de su primo vienés) y otros momentos musicales que se entrelazan constantemente con otros universos sonoros. Por un lado, el de los testimonios, material de archivo de la radio y documentales, que fue cuidadosamente seleccionado, procesado y utilizado a veces con su claridad, a veces como voces fantasmáticas, y material sonoro lejano. Por el otro, el uso de sonidos “concretos” que inundan el espacio auditivo: el agua, los insectos, las ranas, un helicóptero, el ruido de una luz fluorescente, una radio encendida...

Todos estos mecanismos sonoros dan a la obra una dosis de realidad que remarca al público presente que eso con lo que tanto fantaseamos dentro de la obra fue real, tuvo gente real en una situación completamente alterada.

Las luces se centran en crear climas independientes para cada momento, casi como si fueran obras independientes. Desde luces delicadas que evocan la noche o





Programa de mano
de la Comedia UNL 2024.

el alba, haciendo de unas simples cajas de cartón cortado una poderosa reconstrucción de los barrios inundados, a unos tubos fluorescentes desangelados y ruidosos (reforzados por el sonido) para crear la iluminación de un verdadero centro de evacuados. Desde la iluminación se trabajó, también, en cómo convertir un plástico negro anónimo en un río con sus reflejos.

El proceso de creación fue una sucesión de corroboraciones, intuiciones y descartes de material, y podemos decir, ahora que hemos estrenado, que la obra nos sorprende en su capacidad de conmoción y comunicación con el público y la vemos casi como un ritual colectivo de memoria y exorcismo, nuestros objetivos iniciales, y de agregación comunitaria.

Esperamos que todo eso sea vivido por el público con un poco de humor y de insolencia, que nos parecían las herramientas esenciales para poder hablar —repetimos— con cariño y respeto de lo que nos pasó a todos en esta ciudad. ~

Referencias

Kantor, Tadeusz (1984). *El teatro de la muerte*. Ediciones de la Flor.

Mattéoli, Jean-Luc (2011). *L'objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*. Presses Universitaires de Rennes.

Para citar este artículo:

Álvarez, M.; Venturini, J.; Venturini, M.; Santa Cruz, S; Swedzky, J.; Molina, J.; Bonfiglio, M.; Bongioanni, F.; Theuler, A. (2024). Gente hecha bolsa. *Flota. Rapsodia santafesina*, los objetos y los materiales. *la boya, revista de artes escénicas*, 3(3). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.3.3.e0031



LA ESCENA Y EL DESBORDE

EL PROYECTO *FLOTA* DESDE LA DIRECCIÓN

Sebastián Santa Cruz, Javier Swedzky

Primeras ideas

Abordar la dirección de *Flota*, que en un principio no era una rapsodia, propuso muchos desafíos de diferente orden: políticos, escénicos, operativos. Entre ellos, ¿cómo hablar con una comunidad de un evento traumático reciente, del que las personas que han sido afectadas van a estar en escena y en el público? Ese “cómo” no era solamente ético o filosófico, muy lejos de eso: era una duda escénica. Por ejemplo, ¿habría personajes o no en nuestra obra? ¿Qué es pertinente decir sobre la inundación de 2003 que no haya sido dicho o, en todo caso, cómo aportar una mirada nueva, o nuevas preguntas? Ese “qué” implicaba una selección de acciones, textos, montajes, también algo concreto. Habíamos sido convocados por el trabajo con objetos, pero, ¿cuál sería el lenguaje teatral para utilizarlos? El teatro de objetos no es un estilo, ni una estética uniforme, ni un lenguaje homogéneo. Habiendo tanto material: documentales, investigaciones científicas, archivos... ¿Qué seleccionar? ¿Cómo dar cuenta de lo real en escena? ¿Qué sería en este caso ese “real”... las experiencias propias, la información comprobada, lo escondido que se revela, solamente lo evidente y tangible? En este sentido, ¿qué es la realidad cuando está alterada? Y de manera más amplia, ¿cuál es el lugar del teatro en todo esto? Porque ante todo la experiencia teatral no es ni investigación, ni archivo. Este “cuál” nos ubicaba en un lugar de incertidumbre, entre dar y no dar información, haciendo un espectáculo entre local y universal. Pero, por sobre todo, ¿qué puede aportar el teatro al espacio público?

Sabíamos que el tema de la inundación de 2003 era excesivo, inabordable, imposible de ser resumido sin volverse reduccionistas y simplificadores de una complejidad y una cantidad de facetas que eran las cosas que nos parecían más atractivas. Teníamos algunas certezas. Entre ellas, que hay dos comunidades que están presentes en la obra: la de la ciudad y la del propio grupo. Hay un núcleo del grupo que



#3 / Ya plena luz hago la sombra. Títeres y objetos en escena

* El presente artículo aborda el proceso creativo de la obra *Flota. Rapsodia santafesina*, Comedia UNL 2024 (estrenada el 1 de junio en la Sala Maggi del Foro Cultural Universitario, Santa Fe, Argentina). Pueden consultarse el elenco y ficha técnica completa del trabajo [aquí](#) ↗.

trabaja en conjunto desde hace más de veinte años en creaciones teatrales, proyectos comunitarios. Incluso durante la inundación estuvo conectado, una parte del grupo inundada, otra yendo en canoa a ayudar a la casa con agua por el techo y la improvisación de un centro de evacuados en otra casa. Asimismo, era una certeza el hecho de saber que para este proyecto el grupo decidió dejar algunas moralejas afuera, puesto que la obra debía ser una ceremonia colectiva de exorcismo, es decir, de dejar salir fantasmas guardados; y que *Flota* tenía que ser una experiencia sensible que no hablara racionalmente de la inundación (para eso los estudios académicos y los archivos), si no que trabajara en otro nivel, el de las sensaciones físicas y las emociones que fueron vividas.

Flota tenía que ser una experiencia sensible que no hablara racionalmente de la inundación (para eso los estudios académicos y los archivos), si no que trabajara en otro nivel, el de las sensaciones físicas y las emociones que fueron vividas.

También apareció la necesidad de la risa. Nos parecía novedoso poder agregar el humor en donde siempre habíamos visto seriedad y dolor, algo totalmente comprensible y con lo que había acuerdo, y muchas otras veces solemnidad, cristalización de la memoria y victimización, que al grupo le parecieron actitudes con las que se estaba en desacuerdo, porque estas últimas son formas rígidas que no permiten dinamizar el pensamiento dado que lo revisten de formas ceremoniales y lo envuelven en un respeto inmovilizante.

Había un particular interés por investigar hoy qué forma posible puede tener un teatro político, un teatro de títeres y de objetos político y, de manera más amplia, un teatro de las imágenes, contemporáneo, igualmente político. Nuestra obra tenía que abrir preguntas, poner en relieve algunos aspectos guardados o acallados, poner algunos temas incómodos en discusión, pero sobre todo tenía que ser divertida, llevadera y emocionante. ¡Todo eso a la vez!

Por parte del grupo Hasta las Manos¹ quedaba en claro que se quería hacer un ejercicio de memoria colectiva, es decir, de poder pensar lo sucedido tanto desde la experiencia personal como desde lo social y cuestionar algunas construcciones de memoria inamovibles. Las herramientas elegidas para poder abordarlo fueron el humor en muchas de sus versiones: irónico, bajo, ambiguo, absurdo, conviviendo con el drama. A eso sumamos el desparpajo y la poesía, en un delicado equilibrio con el respeto a las víctimas, a quienes trabajaron solidariamente, y a quienes pensaron —y piensan— sobre la inundación. Pero... ¿cómo pueden estas ideas plasmarse en “teatro”, en una experiencia sensible en tiempo presente?

¹ / La compañía Hasta las Manos es un colectivo títerero con más de quince años de trabajo en la ciudad de Santa Fe, cuyo proyecto *Flota* fue seleccionado en la convocatoria Comedia UNL 2024.

Vino una segunda etapa, que fue encontrar los diversos modos de habitar el espacio escénico. Teníamos algunas certezas, los títeres y los objetos son un lenguaje teatral de por sí distante: no están presentes los cuerpos de las personas, están sus alusiones, representaciones, simulacros, evocaciones. Esta distancia nos iba a permitir hablar de algo traumático y doloroso sin que fuera insoportable. Entonces la catástrofe podía encarnarse en esos cuerpos, en esos objetos y en esos materiales “para equiparar la inestabilidad y la catástrofe objetual a la humana”, frase que traemos de Shaday Larios en su libro,² y retomamos su principio de que los objetos pueden contar y ser la catástrofe, y que la catástrofe objetual puede ser equivalente a la humana. Sabíamos que los cuerpos catastróficos de los títeres, entre vivos y muertos, entre reales y fantásticos, entre una memoria de carne y hueso y unas bolsas de descarte, serían el mejor medio para dar a conocer testimonios que necesitaban de las palabras. Que algunos de los materiales presentes en la inundación, no todos, solo cartón, plástico y alguna cosa más, podían constituirse en una metáfora potente en escena: un mundo pobre, efímero y hecho con pocos recursos, los vestigios de la catástrofe.³ La última certeza era que los objetos eran

2 / Larios da un ejemplo acerca de cómo los objetos son mensajeros de las catástrofes desde las tragedias griegas. “Jerjes partió rumbo a la batalla de Salamina (480 a.C.) con mil naves y “todo un ejército”, según la dramaturgia de Esquilo, *Los Persas*, y retornó a su palacio en Susa, capital de Persia, solitario, con la indumentaria palatina desgarrada, la mirada pletórica de una memoria de desapariciones, un arco y un carcaj vacíos” (2011, p. 24).

3 / *Escenarios Post Catástrofe. Filosofía Escénica del Desastre* (2011, p. 44).



testimonios de una fuerza enorme. No solo para mostrarlos y exponer su destrucción. Tocar esos objetos funcionaba como un transporte directo a otro tiempo, como los “trasladores” de Harry Potter, esos objetos humildes y encantados que pasan desapercibidos para los *muggles*, pero que son utilizados para que la gente del mundo mágico sea llevada inmediatamente de un lugar a otro.

Todos estos principios se articularon con condiciones de trabajo particulares: el poco tiempo de ensayo y la distancia, un equipo en Santa Fe, uno de los directores en Buenos Aires, nos llevaron a organizarnos con cuatro encuentros quirúrgicos y súper eficaces y dos supervisiones con el equipo del concurso, tutorías que servían no solo para la formalidad del proyecto universitario si no para tener un encuentro real con quienes estaban siguiendo el trabajo, un primer público calificado que podía hacer devoluciones para que el proyecto avanzara.

Debemos decir que a la catástrofe contada de 2003 se sumaron unas cuantas catástrofes contemporáneas e intensas, entre dengue, incertidumbre económica —con la consecuente suspensión de estrenos por la necesidad de hacer trabajos pagos— y problemas de salud. Era una catástrofe dentro de otra. Fue la comunidad afectiva la que sostuvo la realización del espectáculo.

Esta puesta en acción impuso una dinámica intensa y eficaz: desde la dirección debíamos decidir rápidamente qué funcionaba y qué no, y organizar el material de manera intuitiva, sin mucho ensayo. Uno de los directores, Javier, evocó que en un montaje lo había dirigido una actriz de Kantor. Ella contaba que no ensayaban mucho, ensayaban poco e intenso y concentrados, dejando líneas de acciones claras para las obras, armadas de un modo tal que era imposible repetir lo que se hacía, porque era necesaria una enorme concentración y atención a lo que sucedía. Esa fue una línea de trabajo salvadora en la que nos refugiamos.

En el artículo de presentación en esta revista hemos hablado de la decisión de trabajar con una rapsodia. Después de esa decisión tuvimos que definir el funcionamiento interno de cada fragmento, la articulación caótica, para poder plasmar a la vez algunas escenas con relación al momento de la inundación, como el desconcierto, la falta de planificación, la situación de desborde y el caos. Y otras respecto del momento de narrar la inundación: la imposibilidad de contenerla completa en escena, la dificultad de encontrar una sola forma de hacer referencia, la manera en la que la inundación modificó o arrasó con nuestros recuerdos materiales.

Para dar cuenta de la estructura rapsódica de la obra y de nuestra libertad en el armado del espectáculo, el inicio es el momento de las tentativas conceptuales de



PH: Juan Martín Alfieri.

representación de la subida del agua y la aparición de los primeros títeres como testimonio. Hacen su aparición el plástico, el cartón, el barro y las sombras. El cartón y el plástico dan lugar a un primer testimonio demostrativo y a una primera maqueta, en la que dos títeres muestran un conflicto social que con la inundación aparece en toda su crudeza. Con un simple objeto que proyecta sombras, como en una instalación plástica, se mezclan personas y figuras animadas, se vuelven lo mismo.

En el segundo momento, con el agua en altura, pasamos del tono conceptual y tal vez serio a lo divertido a través de una poesía contemporánea, distorsionada, y trabajamos un humor festivo, absurdo, desbordado y escatológico. Hacemos una incursión en dos de las formas del teatro político: la invectiva sarcástica y la información numérica irrefutable, tomadas del *agit-prop* soviético.

En el tercer momento, con la ciudad inundada, trabajamos con una imagen poética potente, a la vez irreal y documental: una maqueta en movimiento que hace entrar un barrio entero en pocos metros cuadrados. Al mismo tiempo, exponemos un testimonio con un títere que no es del todo amigable, tan extraño como la situación de vigilia en los techos de las casas. Luego pasamos a un momento claramente surrealista para dar cuenta del paisaje inundado, pero en escala real, donde convi-



PH: Juan Martín Alfieri.

ven imágenes que mutan todo el tiempo y un texto extrañado. Los objetos de esta escena hacen clara referencia al dadaísmo y termina en el foco más pequeño de toda la obra: la boca de un actor, iluminada, hablando algo que no se entiende, dentro de un cono de metal. Después, el espacio explota e incluye a la platea y comienza un momento que, según nosotros, no es teatro. Se le pide al público que haga determinadas acciones que implican tener contacto físico con objetos que formaron parte de la realidad de un centro de evacuados. En medio de esa situación irrumpen un segundo momento de teatro político para hablar del juicio popular, este mucho más ligado al teatro político de los '70. Y finalmente la bajada de las aguas, con una imagen entre ritual y festiva, la imagen del río inocente encarnado en un títere, mezclado con el secado de libros, un momento conmemorativo que expone el caos.

El final fue un tema de mucha discusión. Por un lado, al finalizar un ensayo, uno de los directores quiso salir de la sala porque sentía un clima demasiado opresivo y sofocante. Creímos en su intuición. Quisimos sacar al público de la sala y terminar la obra afuera, haciendo una marcha de antorchas. Pero se hacía muy difícil desde la logística. Tuvimos que encontrar, entonces, un final pequeño, sensible y esperanzador, que permitiera al director volver a la sala y, sobre todo, al público quedarse atento y con una comunicación afectiva.

Como se puede ver en este resumen, la obra pasa de un estilo a otro sin transiciones ni justificaciones. No se intenta crear un espacio de ilusión, porque toda ilusión creada deja ver el mecanismo teatral que la produce (manipuladores haciendo viento para que se agite un títere, manipulaciones a la vista, materialidades puestas

en evidencia). Solo nos guía la idea que se repite en la obra: “nos es muy difícil encontrar la forma de hablar de lo que pasó” y la siguiente hipótesis de trabajo: ¿cómo hablar de esto otro?

El espacio escenográfico se convierte en nuestra memoria en funcionamiento. Una memoria arbitraria, incompleta, distraída, sometida a interrupciones, divagues, rodeos, banalidades, relativizaciones, comentarios ácidos, insultos. Una memoria que en un principio es del grupo creador, pero que, por una operación “no teatral”, se convierte en una memoria ocupada por las personas que esa noche están viendo la obra y que construyen algo único en un grupo más grande.

Una de las premisas más importantes que guió el trabajo fue la transformación de los cuerpos, los objetos y los materiales. Todo lo que se ve, en la medida de lo posible, es modificado: un plástico negro se desenrolla como un río y tapa a una actriz que intenta hablar por detrás, pero después es un telón y un retablo de títeres, y luego es el suelo brillante de una

maqueta. Un títere está dentro de un bollo, se despliega, no se sabe si flota o vuela, se desvanece por debajo del río. Otro da tanta información que pierde su cabeza. Los objetos se transforman para dar la ilusión de estar hundidos en el suelo (nuestro agradecimiento al plástico bonaerense Javier Torres, quien nos permitió utilizar su idea), o muestran las trazas de la inundación a través de los efectos en una fotografía. Los títeres tampoco responden a una técnica en particular, son híbridos. Lo único que tienen en común es el material constitutivo. Los objetos reproducen fielmente lo que sucedió: un libro mojado gotea sobre un fuentón. No hay representación; hay exposición. El espacio de la obra hace varios viajes: orden al caos, de lo limpio a lo sucio, de lo despojado a lo acumulado. El universo sonoro acompaña, comenta, ironiza, resalta y nos trae voces del pasado. La obra es desordenada, un poco difusa, es interrumpida... como nuestra memoria.

El trabajo con los intérpretes requería un tono particular, modesto y humilde, cómplice, con gran profesionalismo y eficacia; no había dos años para experimentar. La obra no es el resultado de una experimentación, es el resultado de nuestras maceraciones puestas en movimiento, de nuestras hipótesis esbozadas y puestas al lado del tacho de descartes. Se prueba más o menos, se le ve potencial, funciona, sí, no, no insistimos mucho. La rapsodia nos da libertad, una libertad insolente

El espacio escenográfico se convierte en nuestra memoria en funcionamiento. Una memoria arbitraria, incompleta, distraída, sometida a interrupciones, divagues, rodeos, banalidades, relativizaciones, comentarios ácidos, insultos.



PH: Juan Martín Alfieri.

marcada solo por el montaje y el ritmo. La actuación, la de los cuerpos de las personas que asumen el discurso con sus movimientos y su voz, es muchas veces pequeña y distante para que aparezcan los objetos y los títeres, que son frágiles y tienen un mensaje pequeño y sutil. Otras veces —las menos— los cuerpos son un desborde de energía que ocupa y explota en la escena. Los objetos necesitan su espacio para ser discurso en escena: no hay que hacer mucho, solo pasarles el foco, no hacer nada interesante, retirarse.

Los títeres hablan, y en sus palabras, que parecen dichas al azar pero que escogimos con cuidado, surgen flechas y dardos arrojados en todas direcciones. Son títeres que, con aire de inocencia e ingenuidad, cuentan cosas atroces, intolerables, absurdas, aterradoras como el miedo a la muerte solitaria, el despojo y el abandono, la pérdida de sentido de una vida de trabajo, la aparición de comportamientos de intolerancia y odio. Si eso hubiera sido dicho por personas, se habría tomado por una exageración: en los títeres, curiosamente, cobra credibilidad.

Flota. Rapsodia santafesina se nos construyó como un espacio lúdico, libre y tremendamente divertido. Al mismo tiempo, queremos dar cuenta en él de todas las emociones que nos atraviesan al trabajar con un material sensible de una situación traumática que aún nos resuena. La obra nos desborda en varios aspectos: como el agua, en la posibilidad de contenerla en su totalidad. Como la memoria, en la posibilidad de ordenarla, limpiarla, jerarquizarla. Desde los objetos, en sus posibilidades

expresivas y su potencial. Se nos va de las manos todo el tiempo y decidimos entregarnos a otras dinámicas y procesos por fuera de los tiempos de las personas. El espacio teatral desborda a la platea, o la platea desborda en el espacio teatral construyendo algo que nos fascina y que todavía no entendemos bien qué es. Pero, sobre todo (esto lo escribimos al momento de hacer la quinta función), hay algo del desborde de las emociones del público, de las palabras que aparecen, de los recuerdos que estaban guardados. El desborde se refleja en las charlas posteriores, en la necesidad de la gente del público de contar anécdotas a las personas del equipo. Es un desborde festivo que nos da la sensación de volvernos un instante colectivo con la gente con la que compartimos la inundación. Eso nos da esperanzas.

Nuestro trabajo desde la dirección de *Flota* fue administrar la información intentando que no sea redundante y articular el material por su materialidad, no por su psicología, un material de una contundencia tal que solo necesitaba ordenarse para convertirse en un momento de agregación comunitaria. ~

Referencias

Larios, S. (2011). *Escenarios Post Catástrofe. Filosofía Escénica del Desastre*. Premio Internacional de Ensayo Teatral 2010. Artezblai y Paso de Gato.

Para citar este artículo:

Santa Cruz, S; Swedzky, J. (2024). La escena y el desborde. El proyecto [Flota] desde la dirección. *la boya, revista de artes escénicas*, 3(3). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.3.3.e0032

Sebastián Santa Cruz

Actor, director, docente de teatro. Hacedor de títeres y música, gestor cultural. Promotor sociocultural en Teatro. Se formó con destacados referentes de la actividad escénica. Gestó e integró diversos grupos, poniendo en escena espectáculos que alcanzaron gran reconocimiento del público y recibieron premios y distinciones, tanto grupales como individuales.

Javier Swedzky

Escribe, interpreta y dirige teatro. Estudió cine en UNC, títeres en ESNAM y pedagogía teatral en París III, Francia. Trabajó con El Periférico de Objetos y con Marie Vayssières. Es docente de posgrado en la UNA, director de la Licenciatura en Artes Escénicas y coordinador de la focalización en Teatro de Títeres y Objetos de la UNSAM.

ARTE, MÚSICA Y POESÍA FLOTANTES

Juan Venturini, Jaquelina Molina,
Matías Bonfiglio, Manuel Venturini, Franco Bongioanni,
Mónica Álvarez, Sebastián Santa Cruz



#3 / Ya plena luz hago
la sombra. Títeres y objetos
en escena

Las artes escénicas pueden ostentar, con orgullo, el mote de arte colectivo. La escena es una amalgama de creaciones diversas y singulares que contiene y expande la fusión de sus elementos originarios. A continuación se presentan los testimonios de algunxs integrantes del equipo de la obra *Flota. Rapsodia santafesina*, Comedia UNL 2024 (estrenada el 1 de junio en la Sala Maggi del Foro Cultural Universitario, Santa Fe, Argentina). Esta serie de relatos pone de manifiesto, una vez más, ese proceso creativo “inter”, en lo personal y en lo disciplinario, que constituye la polifonía de lo escénico.

Pueden consultarse el
elenco y ficha técnica
completa del trabajo
aquí [🔗](#).



HASTA LAS MANOS

Juan Venturini

Me es inevitable pensarme en *Flota. Rapsodia santafesina* siendo parte del proceso que viene llevando hace más de 15 años nuestra compañía de títeres Hasta las Manos, nacida de la mano de los títeres de guante. A lo largo de su trayectoria fue pasando por diversos procesos de producción y exploración de técnicas del arte de los títeres que fueron afianzando un camino. En ese andar, tuvimos maestros que nos acompañaron e interpelaron a cada paso, como Jorge Delconte, Miguel Oyarzún, Manuel Mansilla, entre otros.

Nuestra identidad se va forjando a través de transmisiones, diálogos e influencias del hacer cultural de Santa Fe. Nos reconocimos en el ejercicio cotidiano de hacer arte colectivo y comunitario con las grupalidades del Centro Cultural y Social El Birri, los emblemáticos Entepola y la comunidad titiritera de la ciudad.

El grupo Hasta las Manos traza un modo de trabajo que se consolida a lo largo de su trayectoria, una manera de organización y creación colectiva. Tal como nos guió y convidó siempre en sus visitas, charlas y procesos creativos compartidos, el gran cineasta y titiritero (también) Fernando Birri. Lo importante no es necesariamente la obra como único hecho, el proceso y su forma son lo que nos modifica; en todo caso, la “obra” es el resultado de un proceso consciente.

El modo de creación colectiva que el grupo elige respecto de lo estético, lo político y lo poético, está atravesado por dos grandes variables. Por un lado, el reconocimiento de los roles activos e intercambiables de los participantes de un equipo de creación. En el proceso, todos y todas tienen poder de decisión sobre la dramaturgia y la puesta. Ninguno es más importante que otro, ni los directores están por encima de los actores, ni los dramaturgos o el texto por encima de los actores ni directores, ni todos estos por encima del músico, el diseñador de vestuario, los artistas visuales, el iluminador, entre otros. Todos estos roles se ponen en juego en un proceso donde se potencian, se tensionan y aportan distintos universos sígnicos y simbólicos. En esa dialéctica se provocan y se regulan mutuamente.

Por otro lado, hemos pergeñado una forma de trabajo que da en llamarse provocaciones, término acuñado en una formación que nos dimos en el año 2019, en un encuentro de 14 titiriterxs de todo el país. Esta figura del provocador, que puede

Lo importante no es necesariamente la obra como único hecho, el proceso y su forma son lo que nos modifica; en todo caso, la “obra” es el resultado de un proceso consciente.



PH: Juan Martín Alfieri.

estar inmersa en cualquiera de los roles, trae como consecuencia que cada nuevo camino del elenco es descubrimiento y aprendizaje. Una estética que nunca se queda quieta. La idea del provocador (que hasta ahora casi siempre estuvo colocado en el rol de la dirección) es que aparezca algo que nos descoloque, que nos ponga en un lugar incómodo con relación a todos los saberes aprendidos y transitados. En ese sentido, asumimos el desafío de revitalizar el arte de los títeres en cada puesta.

Cada proceso de gestación, exploración, se convierte, así, en un entrenamiento constante. Desde ese lugar, cuando pensamos en presentarnos en la Comedia Universitaria, revisamos qué nos quedaba en el tintero de nuestros deseos creativos y apareció un hecho de la memoria colectiva de nuestros cuerpos y de nuestra historia de ciudad: el crimen hídrico de aquel abril de 2003, experiencia psicosocial que habíamos vivido en carne propia en nuestra adolescencia y juventud.

Cuando definimos que era una oportunidad para visitar lo vivido, y sabiendo que iba a ser un montaje de poco tiempo, empezamos a pensar quién iba a “provocar” en ese proceso creativo, y pensamos en una dirección: Javier Swedzky. Con Javier habíamos tenido una experiencia de entrenamiento e intercambios sobre un trabajo anterior. Sabíamos que Javier tenía una gran capacidad de montaje y un ojo

muy afinado que nos iba a ayudar a tramar los materiales que teníamos sobre la mesa y a transformarlos en “puesta”. Lo llamamos, y la grata noticia no fue solo que aceptara sin dudar, sino que ya en los primeros encuentros nos dimos cuenta de que su provocación iba a ir por el lado de su “extranjería”. Es decir, era un director que, siendo cordobés radicado en Buenos Aires, estaba muy alejado de la inundación de 2003. Ese lugar permitió que él fuera preguntando e interpelando al proceso de manera muy genuina y neutralizando el palimpsesto que íbamos desarrollando. Nosotros nombramos naturalmente cuestiones sobre las que él iba deteniéndose: ¿qué es un inundador? ¿Cómo se es un inundado? ¿Cómo un objeto aún es inundado? Todo 21 años después de lo ocurrido.

Su concepción del hecho teatral fue la que necesitábamos para el material sensible, documental y de archivo que teníamos entre manos. Para Javier Swedzky, el actor no construye desde lo que le pasa (al punto de no importar lo que le pasa) sino que es un manipulador de las escenas comprometido con el

Para Javier Swedzky, el actor no construye desde lo que le pasa (al punto de no importar lo que le pasa) sino que es un manipulador de las escenas comprometido con el universo que está creando.

universo que está creando. La apuesta es la creación de escenas desde la pureza de las imágenes, como, por ejemplo, primera capa de un montón de otras capas que cuentan algo diferente de lo mismo que se está viendo. “No se cuenta dos veces lo mismo”, nos repetía. Todo ello además de su gran capacidad de dirección en la manipulación de títeres y objetos.

Esa dirección y entendimiento del proyecto permitió que se entramaran otras provocaciones: Jaqui, junto a Mati (creación visual y plástica de la obra), como Franco (creación sonora), Ariel (diseño de luces), Seba (codirector y dramaturgo). Junto con lxs actores compartieron el proceso continuo de proponer, crear, poner en discusión distintas etapas de la creación colectiva.

Así, fue tomando forma *Flota. Rapsodia santafesina*, una obra caótica, como lo fue la catástrofe social y política de la inundación ocurrida en nuestra ciudad. Las voces, los archivos tratan de recuperar algo de la experiencia vivida a través del arte de los objetos y los títeres. Una teatralidad que no puede prescindir del público que está en la sala, porque él es parte de esta historia. Y este pasado que no termina de pasar vuelve al presente para volver a sentirnos, percibirnos y preguntarnos. Teatro experiencia, arte de los títeres y de los objetos, deber de memoria. ~

UNA FLOTA DE OBJETOS Y TEXTURAS DANZANDO EN ESCENA

Jaquelina Molina, Matías Bonfiglio

Nuestra relación con el mundo está mediada por objetos. Operamos la realidad a través de ellos, construimos cosas para fabricar más cosas, pero, ¿podemos desde y a través de los objetos aproximarnos a la historia para releerla, reinterpretarla, inventarla y expandir sentidos?

Como artistas y realizadores, *Flota* nos dio la posibilidad de ver los objetos más allá de su mera funcionalidad cotidiana e imaginarlos situados en un nuevo contexto: dispuestos en el espacio escénico, en movimiento o estáticos, apoyados o levitando, en penumbras o sugerentemente iluminados, libres o manipulados por titiriteros. De una u otra manera, su rol es siempre mediando mundos. Bajo una nueva forma, como títeres o como una “máscara”, interrumpen el contrato entre el público y los actores para ayudar a contar lo que de manera directa y sin intermediarios sería imposible por indecible o doloroso. Estos objetos-máscara son un gesto ficcional que se vale de lo verosímil para contar lo real, no son la verdad, pero la expresan. ¿Cómo evocamos lo que nos duele sin volver a pasar por el cuerpo los acontecimientos? ¿No es la metáfora una verdad disfrazada de otra cosa? Esta mediación coloca a los objetos como portadores de un mensaje, los pone en el centro y los vuelve protagonistas.

¿Qué nueva lectura se podía construir de los acontecimientos ocurridos en Santa Fe en 2003? ¿De qué modo enfatizar y aportar desde la materialidad? Un precario minimalismo material. Menor cantidad de elementos para una mayor contundencia obligan a analizar exhaustivamente las posibilidades expresivas

de un mismo material. Línea, plano y volumen. Línea alambre, plano nylon y volumen cartón para representar un universo de cosas: evacuados, animales, ranchos, chaperío, casas, vecinos, metal, muebles, ropa, puente, vías, escuela, barrio, canoa, helicóptero, techos, caca. Lo sólido y lo fluido, la vulnerabilidad, el vacío, el éxodo y la desesperación. Una danza de elementos y signos visuales componiendo y tensionando en la creación de una nueva imagen, que no hace más que devolvernos otra forma consciente de atravesar el río.

Lo sólido y lo fluido, la vulnerabilidad, el vacío, el éxodo y la desesperación. Una danza de elementos y signos visuales componiendo y tensionando en la creación de una nueva imagen, que no hace más que devolvernos otra forma consciente de atravesar el río.



PH: Juan Martín Alfieri.

Una serie de personajes pescados entre tanto río nos relata historias conocidas, o no tanto, o bien que se mezclan con las de tantas otras anécdotas. Vecinos de cuerpo entero que llegan a escena en bolsas camiseta, se desembolsan, se secan y señalan a través de las manos de titiriteros, siendo una directora de escuela y un ferretero. Un enredo de nylon blanco que empieza a desarmarse con un gran viento que lo vuela y lo rearma en forma de una mujer aferrada a una reja, que la salva. De pronto una gran panza, un hombro de perchas, manos blancas y el rostro de Mario, quien, junto a su perra Satanasa, nos mira desde arriba del techo. Camino al juicio popular, el extenso juez de bolsa de consorcio, de manos sutiles y con una mirada apenada, manipulado por titiriteros en su dualidad con fiscales que aparecen en un gesto corporal frente al público tras su pelo que se convierte en máscara. Junto a ellos, una pequeña, perfecta y colorida Alicia, como títere de dedos que juega en escena y se va corriendo al ver un moncholo blanco con reloj. Finalmente, una hermosa virgen del agua que viene a cubrirnos con su manto de paraguas, a declarar amor al río y correr el foco de tanto daño recibido.

Los espacios resguardan la memoria y el registro de quienes los habitan. Los objetos también almacenan en su materia energía y recuerdos de quienes los han

alzado, manipulado, tomado y olvidado. Las cajas de cartón, las bolsas tipo “camiseta” o las negras típicas “de consorcio”, los colchones, los paquetes de alfajores, resplandeciendo en escena se vuelven un disparador de historias que muchos suponían olvidadas, pero que reaparecen en el acontecer estético y poético. El archivo familiar se hace presente en las fotografías impresas, un pequeño plano de color brilla en las manos de titiriteros que llaman a todas aquellas identidades que lavaron con el agua.

Flota evoca imágenes estampadas en el imaginario santafesino: fotografía el instante, el efímero acontecer de la escena. Mientras aturde y confunde, arrasa con su caudal un centro de evacuados, pero también invita a reposar en su lecho, junto a una boca iluminada como una luna que lo dice todo, desde una mímica que aturde con la voz del poeta que estruja y cala. La rapsodia enlaza y recompone acontecimientos para elaborar testimonios de primera mano y, como un arqueólogo, nos muestra las marcas del pasado ¿Cuál es el registro de la inundación en nuestra piel? ¿Cuáles son las marcas? La respiración, como aquellas noches, se vuelve fría y húmeda. La marca se sublima en el brillo del río encandilado, o con el sonido de un helicóptero que vuela rasante, o en el eco de las voces amontonadas en galpones que buscan en la penumbra del agua a sus seres queridos. El agua no distingue barrios, gustos, deseos y pieles, el agua es, y cuando es sigue de largo, no hay quien la pare.

Seguramente el pasado no permanezca inmóvil en tanto sigamos construyendo “cosas” que sirvan como punto de diálogo con la memoria. Es la repetición, el ejercicio de recordar, el mayor acto de resistencia política y poética que podemos dar. ~

INTERPRETAR LA MAREA EN CARNES DE PLÁSTICO

Manuel Venturini

Los titiriteros prestamos nuestro cuerpo en una danza para hacer teatro, imagen, poesía y potencia. Y para *Flota* estamos llenos, llenos de agua que arrastra historias, sensaciones, papeles mojados que desgarran nuestra voz muda, del inundado que cada aniversario realiza la misma entrevista para recordar la inundación y el joven que no puede creer que el mundo se cae a pedazos. Todo eso está en la obra, pero no actuamos de eso, no es biodrama, no somos una unidad de sentido. Porque en la inundación no hubo una unidad, la irrupción del agua, de lo real, rompió cualquier orden simbólico, todo quedó desajustado, oblicuo. De esa manera, actuamos rotos en la continuidad, somos intérpretes rotos, disociados, no hay personajes, pero está

lleno de voces, texturas e ideas. Obedientes creadores fuimos. “Lo que a los intérpretes les pasa no le importa a nadie”, decían desde la dirección, lo que hacemos va a contar una marea de voces, texturas y colores. Entregándose, actuando, desafiando y entendiendo que nuestra interpretación rota no enmascara la violencia y el sinsentido con el que se caminó ese 29 de abril, sino que lo jerarquiza. Rotos, riendo y llorando, prestando nuestro cuerpo insignificante para contar una marea llena de historias que brotan sin parar, historias maravillosas, extrañas, descolocadas, delirantes, emocionantes y, sobre todo, absolutamente nuestras. ~

LA MÚSICA DEL BARRO

DRAMATURGIA SONORA DE FLOTA

Franco Bongioanni

“

*Todo se pudre en el barro,
todo renace del barro”.*¹

¿Cómo contar o evocar algo que sucedió en otro espacio/tiempo? ¿Cómo colabora lo sonoro en la construcción de la dramaturgia? ¿Cómo se encuentra una sonoridad y una dinámica de trabajo única que le pertenecen solo a esta obra en particular?

Podemos diferenciar tres capas de materia sonora o universos sonoros que son parte de esta obra: lo musical (las músicas preexistentes y la original compuesta para este caso), lo verbal (la palabra de los testimonios, material de archivo) y los sonidos “concretos” (sonidos de ambiente, ruidos de cosas, objetos). Podemos determinar asimismo tres ámbitos subjetivos sobre los cuales actúan estos “universos”: emocional, racional, sensorial. En una burda simplificación, diríamos que la música apela más a lo emocional, la palabra al entendimiento y los sonidos ambientales a lo sensorial. Más allá de que la realidad es, afortunadamente, mucho más compleja, nos es útil para entender los ámbitos sobre los cuales vamos a trabajar.

Nuestra única premisa ante una nueva obra es lograr una simbiosis creativa entre lo escénico y lo musical/sonoro. Para ello partimos de la observación y la escucha del material que ya trae o propone la escena. En este caso, se usaron dos músicas preexistentes (que eran utilizadas en los ensayos y formaron parte de la génesis de la obra) aprovechando su carga simbólica, pero resignificándolas



¹/ Frase estampada en remeras de la agrupación musical santafesina Barro, a la que pertenece el autor y cuyo repertorio aborda la canción ecléctica del litoral argentino.



PH: Juan Martín Alfieri.

mediante diversos procesos de manipulación. También perduraron de esa primera aproximación el sonido de helicóptero y parte de los testimonios documentales, que tuvieron un tratamiento que más adelante explicaremos.

El punto de partida para lo musical fue el arreglo (o, mejor dicho, desarreglo) de *Celebration*, un tema disco que fue versionado, regrabado empleando instrumentos caseros (cotidiáfonos): baldes, la carcasa de un termo roto, ollas, papeles, cartón, bolsas. Sumando además algunos instrumentos precarios: flautas desafinadas, kazoo, guitarra rota con las cuerdas flojas, melódica. Esta versión “crota” funciona como parodia musical que acentúa lo bizarro de la situación tanto escénica como real/histórica: inauguración de una defensa inconclusa que provoca el desastre. A partir de allí, esa fue la materia prima, nuestra paleta sonora para crear la música original para el resto de las escenas. Una materia en sintonía con la materialidad escénica que, a su vez, se relaciona con la materialidad de la inundación y con lo que nos interesa transmitir: precariedad de recursos. Además, pone en valor el trabajo artístico (humano): cómo hacer algo bello desde la precariedad o carencia de recursos materiales. Con esa instrumentación se creó una cumbia (*leitmotiv* santafesino ineludible) y momentos musicales de transición que se entrelazan constantemente con los otros universos sonoros.

La otra música preexistente, *El Danubio azul*, vals vienés, tuvo un tratamiento diferente, se trabajó directamente sobre la grabación, su presencia irónica al inicio

de la obra, bella, grandilocuente y “noble”, genera disonancia con el contexto escénico cotidiano, despojado y “pobre”. Sufre distorsiones sutiles, progresivas y constantes (de manera análoga a como “crece” el agua) hasta desdibujarse y transformarse en sonidos indefinidos e inquietantes. Esta música también fue inspiración para *El Danubio marrón*, una versión libre litoraleña, austera, despojada, que acompaña otra escena.

El resultado de esa mixtura de fuentes tan dispares es claramente rapsódico, donde cada pieza musical tiene una pregnancia importante, un potencial de imponerse como *leitmotiv* y, sin embargo, se elige la forma plural, “multifónica”, equiparada en importancia en la totalidad de la obra. Se deja que, al igual que en lo escénico, la diversidad de voces que pueblan la obra pueda en su fragmentación acercarnos una experiencia de lo vivido.

La capa sonora verbal, las voces reales de los protagonistas de la tragedia, se construyó a partir de un inmenso trabajo que el grupo hizo de recopilación, clasificación y selección de material de archivo: grabaciones de radio y audios de documentales. A partir de este corpus agrupado según la temática de cada

escena se armaron *collages* donde, según el caso, se vuelve más o menos inteligible la palabra, cuya síntesis se encuentra en pequeños fragmentos que se superponen con otros creando polifonías que parecen establecer diálogos imposibles. Su función es anticipar, situar cada escena, comentar, completar, pero nunca graficar. Las voces aparecen, a veces en primer plano acompañadas con un fondo musical o ambiente, otras veces en plano lejano. En un nivel más sutil, sensorial y emotivo, esas voces transmiten en su textura, sus modulaciones, sus modismos y maneras de enunciar, mucho más que lo que están diciendo.

El tercer universo sonoro es el de los sonidos “reales”, sonidos de agua, insectos, ranas cantando en la noche, hasta la aparición de un helicóptero que ocupa el espacio sonoro con una intensidad perturbadora, o el ruido de luz fluorescente que acentúa el efecto lumínico. Esta capa sonora colabora para situar al espectador en otro espacio-tiempo, de modo similar a como lo hace el cine.

Luego, en la última etapa de ensamblado, lo sonoro se sincroniza con la escena y esta es coreografiada por lo sonoro. Se termina de cerrar así la simbiosis buscada.

La capa sonora verbal, las voces reales de los protagonistas de la tragedia, se construyó a partir de un inmenso trabajo que el grupo hizo de recopilación, clasificación y selección de material de archivo: grabaciones de radio y audios de documentales.



PH: Juan Martín Alfieri.

Los diversos mecanismos y materiales utilizados dan a la obra una manera de contar fragmentada que se asimila a cómo actúa el recuerdo de algo tan grande y complejo como una tragedia; y en ese caos de fragmentos es el espectador quien debe asumir la tarea de reconstrucción de la historia basándose en su propia experiencia.

Las condiciones de producción fueron ideales; los aportes de cada área fueron nutriendo el resultado final con el foco en el valor del trabajo humano, amoroso, las flores de solidaridad que crecieron desde el barro de la tragedia. Fue un espacio colaborativo de gran libertad para diseñar el espacio sonoro. La verdadera libertad, que es siempre colectiva, donde la creatividad y decisiones individuales se ponen al servicio de algo superior: la obra, el hecho artístico y su vinculación con la comunidad, su aporte a la construcción y el cuidado de la memoria. ~

EXPERIMENTANDO CON OBJETOS E IMÁGENES

Mónica Álvarez

Para mí, la constante en el proceso creativo de *Flota* fue la sensación de extrañeza ante lo que estábamos montando. Tuve que distanciarme de los relatos tan cercanos y conocidos para ocupar un rol desdoblado de la intención dramática tradicional, o de mis formas conocidas. Es decir, antes, si representaba un texto dramático, buscaba emociones acordes a ese drama: tristeza, enojo, frustración. Con Javier experimentamos la aventura de ir hacia otras intenciones de representación totalmente disímiles a la intención original del relato. ¿Cómo se cuenta algo terrible riendo? ¿Cómo comparto un dolor payaseando? ¿Cómo encuentro ternura en el horror? Esta experiencia de desdoblamiento y extrañeza también me colocó en un lugar de operaria teatral abocada al funcionamiento de los elementos implicados en la obra: títeres, objetos, texto y coreografías. De esta forma, ya no era primordial mi sentir como actriz sino lo que podíamos generar en el público con la suma de estas imágenes y manipulaciones. Hay un perfume de riesgo en la aventura de dejar las formas conocidas. Abandonar lo conocido es también abrazar la incertidumbre o, por lo menos, el control de lo que se está haciendo.

Siento que aprendí a actuar y a mirar de otra manera. Javier nos trajo una forma metafórica de ver el mundo donde las palabras tienen otro peso y consistencia: si hablo de inundados, pienso en personas llenas de agua; “hechos bolsa” nos lleva al universo de seres que aparecieron en la obra.

Estos personajes al margen, periféricos como los materiales descartables de los que están compuestos, por estar vacíos de contenido son susceptibles de llenarse con poesía.

Esta nueva mirada me abre a un mundo de poesía cotidiana que encuentra otros significados en lo conocido metaforizando el decir y el hacer tanto dentro como fuera de la escena.

Flota: un hermoso y cálido viaje rodeada de gente que admiro y quiero. Con el amor como vela transitamos el río de la memoria colectiva. Amen (de amar). ~

Esta nueva mirada me abre a un mundo de poesía cotidiana que encuentra otros significados en lo conocido metaforizando el decir y el hacer tanto dentro como fuera de la escena.

EN FLOTA USAMOS UN POEMA DEL HORACLE

Sebastián Santa Cruz

El Horacle. El Horacio Bravo. El poeta. El amigo. El que conocimos en el bar “Skorpio” con el Alan, la Jime, el Fede, la Gaby, el Martín, la María. El de la ginebra y los poemas. El de “Memorias y olvidos de la gente del Oeste”. El artesano, el hippie, el de la plaza Pueyrredón. El de las bicicletas de alambre. El joven de aquellas clases de ballet junto al Flaco Rodríguez, Fernando Silvar, ¿Julio Beltzer? El viejo de “La Llave”, el antro, la botella. El de los textos que publicó Ediciones UNL. El de “Las Puertas son de Adorno”, la casa de los cualquiera, el centro de evacuados. El de la palabra excusa en “Demasiado tarde para nada”, el programa del Chuka. El “padre” de la Yeni, el “abuelo” de la Priscila y la Pía y los hermanos. El de Villa Hipódromo. El del carnabarrial en El Birri con la murga “Manzana Negra”. El que me inspiró Olvidencio. El de la “Rubia de ojos celestes”, la pepa para ir “re loco” a la revisión y zafar de la colimba. El “inapto”, insano, inundado. El del secuestro. El que estuvo preso. El hermano de la montonera. El que se le rió al flaco Spinetta cuando tocó para 50 en el Teatro Municipal y dijo “las drogas no son el camino”. El que llegaba a casa porque a esa hora no había más colectivos. El que compartía la pobreza y los poemas conmigo, la Gaby, la Mari y el Mateo bebé. El que despertaba en alguna vereda abrazado a la ginebra. El que el día de la marcha tiró la garrafa prendida fuego a la oficina de la Casa de Gobierno. Con el que corrimos de la cana y las balas de goma. El que se fue a morir a la sequedad de las sierras. El de “por la montaña vas como viene la brisa”. El que se quedó en el techo mirando la luna reflejada en el agua sucia. El viudo de la Silvia Malatesta. A la que no le aguantó el corazón y no despertó de la noche cuando todavía había agua en las patas de la cama. El que le llevaba la pizza y la birra con este que escribe a la cruz de la plaza. El eterno enamorado de su musa “la gorda”, la Silvia. El de la víspera. El que armaba su carpa el 28 de abril bajo del jazmín magno de la plaza 25 de Mayo. El que ponía aquel cartel que habíamos pintado a mano que decía “Y no me canso de ir...”. El autor de ese poema que recitaba cada vez que podía y nos reunía y que aprendimos de memoria. El poeta, el cualquiera, el Horacle, al que querremos siempre. ~

“

No me canso

*Y no me canso de ir
Porque a pleno sol llego
Siendo testigo del agua errante
Y de su fruto, manzana negra
Aves me preguntan
¿Hacia dónde?
Hacia vientos
Hacia flores
Hacia veletas
Y no tiene remedio mi enfermedad inquieta
Si llevo mis ojos con círculos rojizos
Y el párpado cansado me dice morir en cada queja
A veces
De no ser sonrío a veces
Y al querer ser amaso la vida entre las piedras
Abro la puerta hacia la vida
Y la muerte me la cierra
Pero no me canso de ir
Porque a pleno sol llego
Y a plena luz
Hago la sombra*

(Horacle, 1954–2012)

Para citar este artículo:

Venturini, J.; Molina, J.; Bonfiglio, M.;
Venturini, M.; Bongioanni, F.; Álvarez,
M.; Santa Cruz, S. (2024). Arte, música
y poesía flotantes. *la boya, revista
de artes escénicas*, 3(3). Universidad
Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.3.3.e0033



PENSAR LA DRAMATURGIA DESPUÉS DE LA TORMENTA

Javier Swedzky

No tuvimos tiempo de pensar en la estructura dramática de *Flota. Rapsodia Santafesina*. Tuvimos que resolver con lo que teníamos, a pura intuición y movimiento, a corazonada, acierto y error. Todo lo que sabíamos estaba ahí sin mucho razonamiento. Ahora, pasado el estreno, pasadas las tensiones y los ajustes, podemos reflexionar en qué hay por detrás, qué elementos se articularon.

Flota... una creación colectiva en la que conviven muchas formas de escritura. La dramaturgia colectiva, la dramaturgia escénica, la dramaturgia de los títeres, los objetos y los materiales (una dramaturgia de la imagen), el teatro documental, elementos del teatro político panfletario, modos de la ficción y de la no-ficción.

Como fue un proceso de escritura escénica, gran parte de la organización de la estructura dramática general se hizo desde la mirada exterior, unificando en algunos momentos los roles de dirección y dramaturgia mediante un trayecto particular de creación colectiva. Las decisiones de dirección fueron todas acordadas y consensuadas con el grupo. Nos parece que en este momento de glorificación de la individualidad y de la propiedad privada es primordial procurarse espacios de encuentro y desarrollo, en donde el grupo potencie el crecimiento de las personas y aporte una dimensión en la que se articula algo diferente.

Los principales elementos de creación colectiva fueron el aporte y selección de los profusos documentos, testimonios e imágenes que se iban a mostrar en escena, y el acuerdo de los momentos que estructuraron la obra y permitieron su desarrollo, así como la discusión y el consenso con respecto a las posiciones críticas que se iban a exponer. También hubo un trabajo colectivo para pensar los dispositivos escénicos que fueron las bases de las distintas partes de la obra. La escritura misma de los textos fue colectiva, realizada a partir de las propuestas individuales, en las que cada quien elaboraba un texto que se ajustaba en la escena y en la discusión grupal. Ningún texto tal como figura en la versión final de la obra está en su versión



#3 / Ya plena luz hago la sombra. Títeres y objetos en escena

* El presente artículo aborda el proceso creativo de la obra *Flota. Rapsodia santafesina*, Comedia UNL 2024 (estrenada el 1 de junio en la Sala Maggi del Foro Cultural Universitario, Santa Fe, Argentina).

Pueden consultarse el elenco y ficha técnica completa del trabajo [aquí](#) ↗.

original o individual. Incluso ciertas fuentes externas, como poemas o textos informativos, fueron procesadas de la misma manera.

La inundación fue una experiencia colectiva y traumática, y hablar sobre el tema nos parecía muy delicado. Los matices del discurso son muy importantes y formaron parte de la discusión en los ensayos sobre lo que se iba a decir o no. Se confrontaron experiencias, vivencias, y surgió un contraste por la presencia de la mirada de un extranjero (nombrada en otros artículos de la sección *Bitácora* de este número de ~ la boya ~), ya que uno de los directores nunca vivió en Santa Fe y lo que se daba por sentado le parecía totalmente extraño. Algunas veces el exceso de humor negro, la ironía, el absurdo o la crueldad fueron cuestionados por respeto a las víctimas. De igual modo, ciertas memorias y ciertos discursos cristalizados fueron puestos en cuestión y sacudidos para encontrar ligereza, humor, contradicciones y distancia que permitieran ser pensados desde otra mirada.

Para jugar con las perspectivas y trabajar sobre la memoria, la obra se estructura en dos tiempos: un presente que reflexiona sobre un pasado y su posible representación, y ese pasado, que es expuesto de manera cronológica. El pasado es presentado con una estructura temporal que permite comenzar con el anuncio que hicieron los insectos antes de la inundación subiendo por las paredes hasta la altura a la que iba a subir el agua y terminar con un homenaje con antorchas a los fallecidos, algo que se hizo durante las manifestaciones mucho después del 2003.

La inundación fue una experiencia colectiva y traumática, y hablar sobre el tema nos parecía muy delicado. Los matices del discurso son muy importantes y formaron parte de la discusión en los ensayos sobre lo que se iba a decir o no.

Títere invitado, creación de Silvina Vega, Esteban Fernández y Alfredo Iriarte.



Los eventos tienen un orden: la subida de las aguas, el barro que lo cubre todo, la correntada, la partida de las casas, los barrios inundados, la creación y el final del centro de evacuados, los efectos del agua en las casas, el juicio popular, las luchas por la memoria. Esta cronología entre presente y pasado es presentada por el universo sonoro —ruido ambiente y testimonios—, algo que desarrolla Franco Bongioanni en su artículo, y es detenida y alterada por la aparición de los títeres, que están en una especie de no-tiempo y que son presencias fantasmáticas que vienen a contar lo que sucedió en algún preciso momento: la subida de las aguas, la salida de las casas en la correntada, la vigilia en los techos, el juicio popular. Algunos otros títeres tienen un rol simbólico y efímero, como los soretes que, de ser soretes, pasan a ser los políticos que inauguran la obra inconclusa y a conformar el cuerpo del inundador (una de nuestras bromas pesadas), o un títere que solo existe para dimensionar lo que son diez metros de muro sin construir y sacar otras cuentas.

Otros títeres tienen un rol funcional, como

Alicia, que es a su vez un conejo blanco panfle-
tario que nos guía a través de un juicio popular
con juez y fiscales y provoca la aparición de
mucha información, de forma muy concreta, y
un títere que es el espíritu del río, es decir, un
títere que le da cuerpo a algo que no lo tiene.

Los títeres no tienen un único rol, así como no

tienen una única técnica de manipulación. En la obra nos tomamos la libertad de no ser del todo coherentes al respecto. Tampoco fue coherente lo que pasó, así que nuestra decisión nos pareció razonable.

De los temas propios de la dramaturgia para títeres y objetos se tomaron las ideas de escala (la posibilidad de hacer entrar generalidades en el espacio para poder tener una mirada global sobre el tema, como barrios inundados enteros), la idea de cuerpos extraños, o monstruosos —en el sentido de que el propio cuerpo es una revelación— y, finalmente, la idea de trabajar con cuerpos inestables para poder mostrar las metamorfosis en vivo. Ninguno de los cuerpos, que no sea de las personas, queda en su misma configuración durante la obra. Las materialidades de estos cuerpos es también parte del discurso, como ya se habló muchas veces, constituida por bolsas en distintas variedades y declinaciones. No por la idea de reciclado sino por la importancia del objeto bolsa y el material plástico en las inundaciones. Los objetos en la obra son expuestos, rodeados de un espacio que permite que aparezca

Los títeres no tienen un único rol, así como no tienen una única técnica de manipulación. En la obra nos tomamos la libertad de no ser del todo coherentes al respecto. Tampoco fue coherente lo que pasó, así que nuestra decisión nos pareció razonable.



PH: Juan Martín Alfieri.

un discurso que emana de su sola presencia. Los objetos también constituyen rápidamente paisajes, ya sean concretos (la plaza 25 de Mayo, un bote en la inundación con una carcasa de televisor) o abstractos o híbridos (una silla que se hunde, una boca humana que asoma dentro de un altavoz). En un momento de la obra, nos parecía importante que el público tocara la materialidad de los objetos de la inundación, y esa es la guía de la escena del centro de evacuados: todas las acciones que se requieren al público implican contacto directo con objetos: ropa, colchones, cartones, alfajores, pelota, cinta, lista de evacuados, lapicera, megáfono. De esta forma se delega directamente la construcción dramática en la relación entre cuerpos y objetos, y la resonancia que eso pueda tener en el público.

Uno de los grandes desafíos de la obra fue el manejo de la información, y de nuestra ansiedad porque algunas cosas sean dichas. Intentamos dos cosas constantemente, una es imponer el principio “las cosas se dicen una sola vez”, y que entonces lo que ya está dicho o sugerido no se diga de nuevo. Esto nos obligó a cambiar testimonios y parlamentos y a deshacernos de mucho texto. También nos costó no comentar cosas tan explícitas y atroces en sí mismas que la sola presentación decía mucho más que cualquier agregado. Tratamos todo el tiempo de exponer (objetos, títeres, información) y que sea el público el que haga su propia reflexión. Estamos mal acostumbrados a un discurso teatral explicativo y paternalista, que cree que el público no puede razonar, lo cual crea unas jerarquías y diferencias entre la escena (que sabe y explica) y el público (que necesita la explicación) que queríamos modifi-

car. No es el diálogo y la relación que queremos establecer con nuestra gente, nuestra comunidad, que son pares.

Mucha de esta carga dramática-informativa real está en el diseño y las materialidades de los títeres, los objetos, y en los materiales brutos expuestos que conforman una imagen, y trabajamos de manera tal que esta imagen, estática o dinámica, ya tenga una carga simbólica con solamente ser mostrada o puesta en funcionamiento.

Esto se ve claramente en la escena del juicio popular con un juguete autómatas que resume las luchas entre la policía y los familiares para poner, o sacar, las cruces de la plaza. En un simple movimiento, la policía se acerca y las cruces bajan. Se acerca la manifestación y

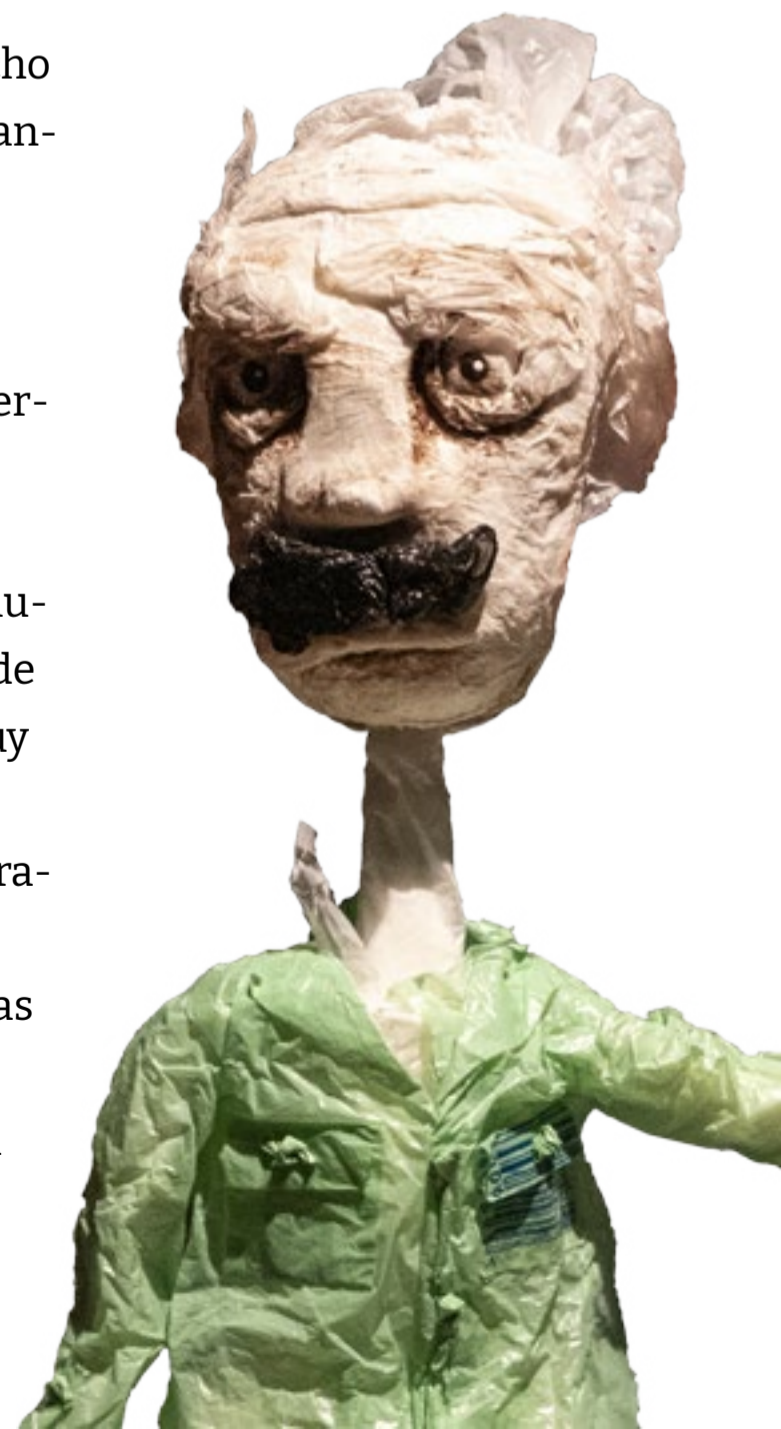
aquellas suben. El movimiento, que es suave en las primeras dos veces, se acelera y se vuelve alocado; la imagen cuenta todo y no hay nada más que agregar.

Al ser tan fuerte esta carga previa, la escritura escénica surgió del juego sensible de los títeres, objetos y materiales, con los cuerpos, con lo que ya se narraba por sí mismo. Y, en el caso de ciertos parlamentos, se puso especial atención en que las palabras no aludieran o subrayaran lo que era contado por la imagen. El texto dicho —el parlamento— fue desplazado de su lugar central para tener la misma importancia, o menos, que otras cosas, dando lugar a un teatro visual.

Este teatro visual se refleja en una escritura escénica que propone un cambio constante de planos, de focos en el espacio que van de lo micro a lo macro, de un lugar a otro distante, creando un movimiento que se pretende incesante y que permite no solamente apelar a la razón y a la memoria del público —algo propio del teatro épico, del teatro político— sino también tener una experiencia emotiva y física. Las imágenes se crean efímeras, no se acentúan, lo que genera un ritmo alucinado parecido al de los sueños. No son un montaje —ni una escritura— en donde hay claridad y limpieza. Más bien hay confusión y superposición. Nos pareció muy importante tener un discurso plástico, visual, potente, que posibilitara sacar la carga de la información cruda y crear momentos de —lo que entendemos y esperamos haber logrado— fuerte teatralidad.

En el teatro clásico, las transiciones de una escena a otra están marcadas por las necesidades psicológicas de los personajes, o por sus objetivos a cumplir, o por necesidades narrativas que a veces dan lugar a las “escenas obligatorias”. En esta

Este teatro visual se refleja en una escritura escénica que propone un cambio constante de planos, de focos en el espacio que van de lo micro a lo macro, de un lugar a otro distante, creando un movimiento que se pretende incesante...





PH: Juan Martín Alfieri.

obra hemos tratado de evitar eso todo lo posible. Entre otras cosas, porque los personajes desarrollan una psicología pero son efímeros, y los objetos aluden a un momento preciso pero no son animados de manera antropomórfica, no tienen una interioridad psicológica. No nos animamos a decir que una fotografía familiar arrugada por el agua, que muestra deformaciones y grietas, no tiene carga psicológica, pero lo que no tiene es una interioridad tal como se la entiende en el teatro clásico. Tampoco quienes interpretan componen personajes. Son testigos, inundados, operadores. Nunca intentan convencernos de que son otras personas, salvo cuando manipulan un títere y le dan su carácter. Lo cual no quiere decir que no actúen; nos gusta ese espacio indefinido porque nos da mucha libertad. Como consecuencia de todas estas decisiones, los pasajes del montaje están dados por los saltos temporales y bruscos de los eventos que se sobreponen unos con otros, algo que nos pareció mucho más cercano a lo que pasó. Pero, sobre todo, los hilos que sostienen los pasajes de una escena a otra son los propios materiales u objetos con sus dinámicas, despliegues, tiempos, metamorfosis. Es decir, el barro, el pincel, una luz, un plástico, el movimiento de una bolsa.

Al tratarse de una estructura dramática de estas características, cercana a la presentación de hechos, hay un alejamiento del naturalismo o del realismo. Esto no

quiere decir que en la obra no se apele a estos para ciertas escenas, como la animación realista de algunos títeres o ciertos parlamentos de quienes interpretan. O que algo del orden de lo real no aparezca en escena con mucha fuerza, como en el caso de la transformación en un centro de evacuados con la participación del público. Pero la estrategia acerca del naturalismo y la no-ficción es diferente; hemos tomado y revisado algunas de las ideas del teatro épico de Brecht, algunas de las ideas de la creación colectiva del LTL (Libre Teatro Libre) dirigido por María Escudero en Córdoba en los '70 y su revisión posterior, y las preguntas actuales sobre lo que puede ser un teatro que permita compartir un momento con la comunidad.

Hay anécdotas que dan cuenta de la aventura de creación de esta obra: una de las escenas principales nunca había sido ensayada antes del estreno por falta de público. La idea nos daba pánico y al mismo tiempo nos encantaba. Este momento “no teatral”, si tomamos algunos parámetros clásicos, nos entusiasma y emociona.

Al reflexionar un poco después de un mes y medio del estreno, podemos afirmar que la obra es realmente un espacio lúdico en el que un tema enorme y de gran peso es tomado con ligereza y libertad, permitiéndonos excesos, barrabasadas, impertinencias, irreverencias, tal vez como modos de protegernos del espanto que sigue ahí presente acechando. Una de las grandes alegrías que nos trae la obra es que efectivamente colabora al intercambio entre el público, que comparte experiencias dejadas en el ámbito de lo privado. Al ser pares de esta gente inundada, se da una complicidad inesperada, llena de guiños y silencios, algunos traviosos, otros dolorosos. Hemos descubierto que una acción cotidiana —doblar ropa— puede, en el contexto del teatro, convertirse en un acto de una emotividad casi incontenible. Estamos muy agradecidos de haberlo encontrado, y nos preguntamos cómo esta obra nos va a marcar las próximas cosas que hagamos. ~

Javier Swedzky

Escribe, interpreta y dirige teatro. Estudió cine en UNC, títeres en ESNAM y pedagogía teatral en París III, Francia. Trabajó con El Periférico de Objetos y con Marie Vayssières. Es docente de

posgrado en la UNA, director de la Licenciatura en Artes Escénicas y coordinador de la focalización en Teatro de Títeres y Objetos de la UNSAM.

Para citar este artículo:

Swedzky, J. (2024). Pensar la dramaturgia después de la tormenta. *la boya, revista de artes escénicas*, 3(3). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.3.3.e0034

MANIFIESTO DEL TEATRO CHOTO

Flor Sartelli, Leo Volpedo, Carolina Tejeda, Laura Cardoso,
Nicolás Botte, Román Lamas, Javier Swedzky



#3 / Ya plena luz hago
la sombra. Títeres y objetos
en escena

Este número de ~ la boya ~ dedica su sección *Bitácora* al proceso de creación de la obra *Flota. Rapsodia santafesina*, Comedia UNL 2024. Algunos artículos señalan que abrazan el *Manifiesto del Teatro Choto*¹, escrito durante la creación del espectáculo *Aquí hay leones* (2018). El mismo se presentó en 2022 en el Festival Titereré organizado desde hace años por el grupo Hasta las Manos en Santa Fe, Argentina.. La obra habla de la vivencia íntima de la crisis de 2001 y está basada en las experiencias personales de los integrantes del grupo. En escena, una mujer y un hombre tratan de llevar adelante su cotidiano arriba de siete colchones, haciendo de la inestabilidad y la zozobra un dispositivo escénico.

1/ En Argentina, algo “choto” es de mala calidad, algo que no dura nada y se rompe enseguida, una baratija, o un objeto que es una imitación de baja calidad y precio.

2/ Su texto, inédito en Argentina, fue publicado en Lora, Lucía y Dubatti, Jorge (Coord., Eds.) (2023). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*, Tomo IV.

(pp. 593–594). Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático. Agradecemos a Jorge Dubatti su autorización para incluirlo en esta edición de la revista.





Javier Swedzky, Mónica Álvarez, Manuel Venturini, Juan Venturini y Sebastián Santa Cruz.
PH: Juan Martín Alfieri.

Nos complace presentar aquí el *Manifiesto*² a pedido del equipo de *Flota*, que quiso compartir las ideas con las que se identifica.

Manifiesto

Hacemos teatro, pero no sabemos para dónde ir. Estamos perdidas/os y el teatro que nos sale no tiene valor de cambio ni perspectivas. Escribimos este manifiesto a sabiendas de que no lleva a ningún lado.

Somos un pequeño grupo teatral y vivimos en la Argentina de hoy, pero no somos contemporáneas/os. Nuestro lenguaje es fallido, está fuera de cuadro, no responde a las expectativas de las vanguardias ni de la modernidad, menos aún a las de la crítica. Por lo que nos dimos cuenta de que es, definitivamente, choto. Hacemos teatro acá, pero no hacemos teatro argentino. Tanteamos en terrenos desconocidos, guiados por nuestras ganas de divertirnos y nuestra decisión de compartir nuestras dudas.

Nuestros pensamientos, elecciones y acciones no colaboran a erigir la identidad de un ser nacional, ni a la de un teatro nacional. Menos aún están pensadas para

edificar un teatro argentino de títeres (que nos mira como si recibiera en su casa un sobrino borrachín y cleptómano al que se le aguanta con una sonrisa que diga cualquier barrabasada mientras se controlan las pertenencias con disimulo). Nos libramos de la responsabilidad de colaborar con un teatro que no terminamos de entender y que nos quiere imponer una mirada.

No somos tributarias/os de las tradiciones teatrales, pero tampoco las negamos; no somos, por fortuna, depositarias/os de herencias, fardos ni misiones teatrales y no tenemos legado alguno a transmitir. Estamos al margen de las conversaciones interesantes y afuera de los templos. Nos falta lustre.

Financiamos nuestro trabajo con nuestro dinero. Las colaboraciones del estado o privadas para la creación de estos espectáculos son ridículas y consideran nuestros salarios de una manera menor, refregándonos en la cara que para ellos nuestro trabajo no vale nada. Esto tiene consecuencias en nuestro funcionamiento y creaciones: ensayamos poco porque es caro, pagamos todo, o con suerte casi todo, y nos queda poco o nada para nosotras/os. Por eso hacemos lo que nos viene en gana, con la complicidad de nuestras amistades, con las pocas chucherías que hemos podido conseguir y sabiendo que lo que hacemos no le importa a nadie. Las obras que producimos están muy lejos de ser obras bien hechas.

Nos gustaría ser parte de una familia, la de Kantor (a quien le copiamos la idea de hacer un manifiesto), los dadaístas, Gironde, Zappa y Bonino —y la lista sigue—, pero creemos que ninguno de ellos nos hubiera prestado atención o les hubiera convencido la idea, de todas maneras nunca lo sabremos.

Hoy, acá, hacemos teatro choto.

Los que hacemos *Aquí hay leones*: Flor Sartelli, Leo Volpedo, Carolina Tejada, Laura Cardoso, Nicolás Botte, Román Lamas, Javier Swedzky.



Para citar este artículo:

Sartelli, F; Volpedo, L.; Tejada, C.; Cardoso, L.; Botte, N.; Lamas, R.; Swedzky, J. (2024).

Manifiesto del Teatro Choto. *la boya, revista de artes escénicas*, 3(3). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.3.3.e0035

ATANDO CABOS

COMEDIA UNL 2024 + DESBORDE

Desbordar es derramar, salir del cauce; sobrepasar, abrumar, superar las previsiones o límites. *Desborde* es un ciclo audiovisual sobre arte contemporáneo desde la mirada de quienes lo hacen, emitido por Litus, la señal de TV de la Universidad Nacional del Litoral. Litus forma parte de la familia de medios de la universidad que aportan a una nueva mirada, con el objetivo de generar y difundir contenidos orientados a la difusión de la cultura, la educación y la ciencia.

El 8 de agosto de 2024 *Desborde* emitió su capítulo número 44, *Agua y río*, con la participación de los artistas Rocío Ricagno y Juan Venturini, este último en representación de la Comedia UNL 2024. Compartimos esta pieza audiovisual que combina la narración de Juan con imágenes del proceso creativo de *Flota. Una rapsodia santafesina*. El video, editado con fragmentos de ensayos y planos detalle de diversos elementos, nos sumerge en el universo visual y poético de la obra. Esta entrega de *Desborde* se convierte así en un testimonio íntimo del recorrido artístico de la Comedia UNL 2024. ~



Video disponible aquí: [▶](#)



CATALEJO

UN SOLO CUERPO BASTA PARA GENERAR SOMBRA

Pablo Longo

Universidad Nacional de Cuyo

RESUMEN

El teatro de sombras contemporáneo necesita nuevas indagaciones sobre la presencia de la sombra y el cuerpo. El presente artículo integra un capítulo de la tesis final de Maestría en Teatro que elabora el autor en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Los fundamentos teóricos que aquí se exponen están sustentados por experimentaciones desarrolladas en conjunto con Teatro Lumbra (Brasil) entre 2020 y 2024. Plantea interrogantes que abran nuevas posibilidades exploratorias para pensar la sombra y su vinculación con los cuerpos de objetos y/o sujetos dentro de un espacio tridimensional. Da cuenta de la necesidad de entrenar, experimentar y sensibilizar la corporalidad y colabora a entender el lenguaje ampliado de la sombra. Palabras clave / teatro, sombras, contemporáneo, objetos, sujetos

ABSTRACT

One single body is enough to generate shadow / Contemporary shadow theatre requires new inquiries into the presence of shadows and the body. This article is part of a chapter of the author's final thesis for his Master's Degree in Theater at Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. The theoretical foundations presented here are supported by experiments conducted in collaboration with Teatro Lumbra (Brazil) between 2020 and 2024. It raises questions that open up new exploratory possibilities for understanding shadows and their connection to the bodies of objects and/or subjects within a three-dimensional space. It addresses the need to train, experiment and sensitize corporeality and collaborates to understand the expanded language of the shadows. Keywords / theater, shadow, contemporary, objects, subjects



#3 / *Y a plena luz hago la sombra. Títeres y objetos en escena*

RESUMO

Um só corpo basta para gerar sombra / O teatro de sombras contemporâneo necessita de novas indagações sobre a presença da sombra e do corpo. Este artigo integra um capítulo da Tese final do Mestrado em Teatro elaborado pelo autor na Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Os fundamentos teóricos aqui apresentados são apoiados em experimentos desenvolvidos em conjunto com a Cia Teatro Lumbra (Brasil) entre 2020 e 2024. Levanta questões que abrem novas possibilidades exploratórias para pensar a sombra e sua conexão com os corpos de objetos e/ou sujeitos dentro de um espaço tridimensional. Indica uma necessidade de treinar, experimentar e sensibilizar a corporalidade e colabora a compreender a linguagem ampliada da sombra. Palavras chave / teatro; sombras, contemporâneo, objetos, sujeito



Lucina (interpretada por Nadya Kotlik) en el campamento. *Boitatá* (2021). PH: Pablo Longo.

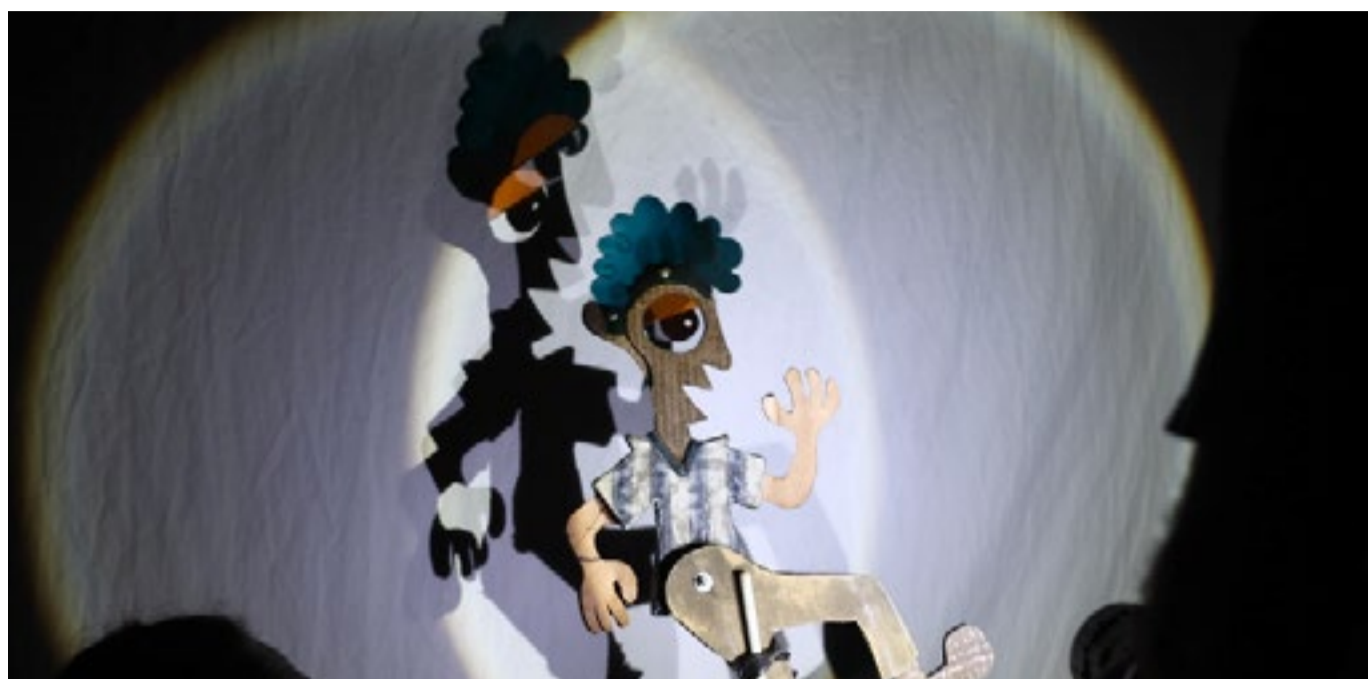
El sombrista Fabrizio Montecchi, en su libro *Más allá de la pantalla*, propone pensar el teatro de sombras a través de un dispositivo que ha llamado proyectivo, que puede ser dinámico o fijo: “Se trata de un espacio tridimensional delimitado en sus extremos por la fuente luminosa y por la superficie de proyección. Dentro de ese espacio se mueve el cuerpo que origina la sombra” (2016, p. 83).

En el presente artículo me centraré en uno de los componentes del dispositivo, que es el cuerpo. Hay una ley que es propia del fenómeno de las sombras y consiste en que, valga la redundancia, un solo cuerpo basta para generar sombra.

Al hablar de cuerpos en el teatro de sombras, conviene diferenciarlos en dos categorías primarias: por un lado, están los cuerpos–objetos que son inanimados, cosas varias y sustancias sólidas como las que apreciamos en técnicas de sombras con arena; sustancias líquidas; títeres; escenarios; y, por otro lado, tenemos los cuerpos–sujetos que refieren al cuerpo humano esencialmente, ya que hay experiencias que han incluido insectos vivos, como hormigas, arañas, gusanos. A su vez, los cuerpos tienen la característica de ser opacos o traslúcidos.

a. ~ Son *opacos* aquellos cuerpos que no permiten el paso de la luz y generan la sombra tal como comúnmente la conocemos: negra, por ende, sin luz. Estos son los que más nos interesan analizar porque no hay dudas de que proyectan sombras. El cuerpo humano y todo el universo de títeres y objetos que generen sombras que visualizamos negras entrarían en esta categoría. Se puede objetar que hay sombras de color, pero estas se generan utilizando al menos dos artefactos lumínicos, filtrando la luz de, igualmente, al menos uno de ellos, como se observa en la foto de *Boitatá* que figura en esta página.¹

¹/ Producida por Teatro Lumbra (Brasil) y Pájaro Negro (Argentina) con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro y el Programa Iberescena en 2020/21. [🔗](#)



Personaje de Jacinto
con sombra duplicada.
A viagem de Jacinto
(2024). PH: Pablo Longo.

b. ~ En el caso de los cuerpos *traslúcidos*, que bien pueden ser dignos de una investigación, prácticamente deberíamos cuestionarnos si lo que generan al proyectarse son sombras o la filtración de la luz. Actualmente, en las obras, ya se trabaja sobre una diversidad de propuestas que mixturán partes opacas con otras coloreadas, desde mi punto de vista a través de la filtración de la luz, y se incorporan texturas con la intencionalidad de que las mismas les otorguen mayor expresividad a los objetos.

En la foto de arriba vemos cómo la figura del personaje de Jacinto (títere para teatro de sombras de la obra *Boitatá*) posee gran parte de su cuerpo realizado con materiales que no permiten el paso de la luz (opacos), y tanto el párpado naranja como el pelo azul están realizados en acetato de color que posibilita la translucidez; a su vez, Jacinto está vestido con una camisa a rayas, y con terminaciones más finas para que pueda mostrarse a público.

¿Por qué es que hablamos de al menos un cuerpo?

De igual manera que sucede en un eclipse, en el cual un cuerpo celeste se interpone en el camino de la luz natural de una estrella y proyecta su sombra sobre la superficie de otro cuerpo celeste, ocurre con el fenómeno sombra y, por consiguiente, en el campo de lo teatral. Cada vez que se realiza un espectáculo de teatro de sombras, es un juego de eclipses menores el que opera en escena.

La sombra que se proyecta implica siempre la presencia de un cuerpo, como lo indica Montecchi: “la sombra es índice de una presencia (...) No solo es, sino que

Cada vez que se realiza un espectáculo de teatro de sombras es un juego de eclipses menores el que opera en escena.

remite a otra cosa” (2016, pp. 48–49). El filósofo italiano Roberto Casati reafirma este concepto al decir que “si hay una sombra en los alrededores, en algún sitio debe haber también un cuerpo que hace sombra” (2001, p. 59). Continuando en su indagación sobre la sombra, deduce que: “un teatro de sombras es la imagen de una imagen” (Casati, 2001, p. 10). Este concepto de sombra–imagen da continuidad a la alusión de Montecchi cuando refiere a que: “lo que vemos en pantalla siempre será su representación bidimensional” (2016, p. 109).

Absteniéndonos de la sombra, los cuerpos en escena son tridimensionales y se hallan interactuando en un espacio tridimensional.

Recordemos que los cuerpos–objetos en escena pueden ser figuras, títeres, escenarios, vestuarios, elementos de utilería o escenográficos, entre otros. Estos tienen la particularidad de necesitar la animación de alguien. Vivimos en un mundo de materialidades. Operamos y nos movemos entre las cosas. El director teatral chileno Eugenio Griffiero señala que “el cuerpo en escena no existe sin objetos, y aun desnudo, hay una estructura que lo envuelve, un foco que ilumina, un espacio ya construido” (2011, p. 120).

Los cuerpos, ya sean de objetos o de personas, tienen una historia y la misma está escrita en el propio cuerpo: raspaduras, asimetrías, lesiones, cuidados, necesidades, deseos. Los cuerpos transmiten información aún sin necesidad de hacerlo. La sola presencia de un cuerpo en escena es suficiente para que como público busquemos un sentido de dicha presencia. ¿Por qué está ahí? ¿Para qué? ¿Qué hace? ¿Cómo llegó allí? ¿Qué me quieren decir con eso?

Cuando decidimos introducir un objeto al escenario llevamos un mundo con él. Todo elemento objetual que se incorpora dentro de un encuadre constituye un referente, un signo y está ahí para señalarnos una pista, lugar, atmósfera, posesión, memoria, diálogo. (Griffiero, 2011, p. 120)

A su vez, los cuerpos son evocativos, sean objetos o personas, su mera presencia ya nos dispara imágenes, recuerdos, vivencias, nos conecta con espacios, tiempos, otras personas, ausencias, con lo que fuimos. Un gesto, una mirada, una manera de pararse, de sostenerse, de hablar, de respirar, de moverse, nos puede conectar con otros momentos, con otros objetos.

los cuerpos son evocativos, sean objetos o personas, su mera presencia ya nos dispara imágenes, recuerdos, vivencias, nos conecta con espacios, tiempos, otras personas, ausencias, con lo que fuimos.



La actriz Carolina García haciendo pruebas con su cuerpo y su sombra. Realizadas junto a Alexandre Fávero (2022). PH: Pablo Longo.

Ahora, si queremos hablar de cuerpos–sujetos en el espacio cambia la dinámica. El 23 de agosto de 2022, la finalización de mi estadía en la Residencia Artística de Vale Arvoredo, en Brasil —donde estuve investigando junto a Alexandre Fávero, de Teatro Lumbra, sobre la tridimensionalidad en el teatro de sombras contemporáneo—, coincidió con la presencia de la actriz y animadora de títeres y objetos Carolina Márquez. La invitamos a participar de la experiencia y planificamos el día para realizar pruebas focalizándonos en la presencia de su cuerpo en el espacio.

Nadie sabe lo que puede un cuerpo, sentencia Spinoza al referirse al cuerpo humano. Por lo tanto, por extensión, nadie sabe lo que puede su sombra. Lo que sí podemos comprobar es que la sombra, a diferencia de un cuerpo humano, puede romper con las leyes físicas, como la de la gravedad; y puede expandirse, deformarse, cambiar de tamaño por partes.

La deformación de la sombra se produce por una serie de variables generadas por la ubicación espacial del cuerpo con respecto a la luz y la superficie de proyección. El cuerpo es tridimensional y se halla en un espacio tridimensional donde todos los elementos pueden moverse utilizando el alto, ancho y largo, generando aún mayores alteraciones.

Una diferencia sustancial es que el cuerpo humano para ir de un punto al otro se desplaza, se deslocaliza, abandona un sitio para llegar al nuevo. Ese traslado le implica el accionar, el movimiento físico con su respectivo peso, volumen. Por su parte, la sombra, a diferencia del cuerpo, se proyecta, no requiere abandonar el sitio de origen para llegar al nuevo, utiliza el cuerpo como pivote y desde este punto es que se proyecta en el espacio, esto le posibilita a la sombra llegar a sitios donde el

cuerpo no puede o donde se le dificultaría, y lo mejor es que lo hace en un tiempo de inmediatez.

Trabajar con cuerpos–sujetos es una tarea compleja. Porque podemos animarlos, colocarlos en un sitio, hacerlos o adaptarlos a nuestras necesidades, y eso es justamente lo que no podemos conseguir con un cuerpo–sujeto, con el cuerpo de una sombrista que se coloca en el espacio a disposición de una historia. Aquí, quizás tenemos el punto de conexión con todas las artes escénicas que involucren el trabajo con el cuerpo humano.

La filosofía se pregunta por el cuerpo humano, ¿qué entendemos entonces por cuerpo? El filósofo Darío Sztajnszrajber, a través de su programa televisivo *Mentira la verdad* de 2022, dedicado al cuerpo, abre el debate al generar diversos cuestionamientos que no tienen una respuesta concreta, y redobla la apuesta: ¿Podemos ser sin un cuerpo? ¿Tengo un cuerpo o soy un cuerpo? ¿Quién es ese yo que supuestamente tiene un cuerpo?

Quizás hace años nadie se preguntaba por el cuerpo humano en el teatro de sombras, pero hoy su presencia física es constante, visible, y sería ilógico considerar estudiar la sombra sin estudiar el cuerpo. Como público, vemos sombras y también cuerpos. Griffero considera: “El cuerpo humano en el espacio es una figura plástica, evocadora, contenedora de emociones; nos remite a situaciones y genera por su estar y movimiento acciones internas y externas” (2011, p. 111).

Hay una tendencia a considerar que en el teatro de sombras el cuerpo queda en segundo término, relegado, ya que el mismo es utilizado en función de la sombra que es la protagonista. La historia se cuenta con sombras y, visto de este modo, podemos considerar que posee cierta lógica. Sin embargo, si consideramos que la sombra no puede existir sin un cuerpo que la anteceda, entonces el cuerpo tiene tanta importancia como la sombra.

La sombra proyectada es una extensión del cuerpo, pues de este es que se proyecta aquella. Por lo tanto, la sombra es la presencia incorpórea de esa materialidad corpórea que la genera. Si lo que deseamos trabajar es un teatro de sombras contemporáneo con fuerte presencia de sombras corporales, inevitablemente tendremos que abordar y preparar el cuerpo–sujeto de la sombrista.

Es común ver en las primeras experiencias de quienes se inician en el camino del teatro de sombras que, al poner el

Sombra proyectada y deformada de la actriz Carolina García. Realizada junto a Alexandre Fávero (2022).

PH: Pablo Longo.



cuerpo en escena para generar sombras, se tornan muy dependientes de la pantalla. Le sombrista que se inicia en el camino del teatro de sombras corporal concentra demasiada atención en lo que está generando y paradójicamente, casi de manera hipnótica, olvida o anula su cuerpo, como si este no participara del fenómeno de la sombra, como si la sombra tuviera autonomía para el movimiento.

Esto me genera mucha curiosidad sobre todo en prácticas de talleres donde he presenciado que cuerpos diversos, con trayectorias de aprendizaje disímiles, algunos provenientes de la danza, otros que cargan con años de teatro, otros que nunca han pisado un escenario, de pronto, se encuentran casi analfabetos ante la sombra, como si necesitaran aprender a caminar de nuevo, a expresarse, soltar unas pocas palabras, reconocer su volumen, peso o tamaño.

Una sombra expresiva requiere un cuerpo expresivo. ¿Cómo reconocer el límite, la frontera, entre la carne y la sombra?

Yendo a lo específico del cuerpo-sujeto para la proyección de sombras, en conversaciones y prácticas que he sostenido con Noelia Martínez (licenciada en Kinesiología y bailarina, investigadora del movimiento)² concluimos que es importante la exploración de la tridimensionalidad, planteándole al cerebro otra imagen del cuerpo más allá de lo filosófico.

En definitiva, el trabajo concreto del cuerpo en el teatro de sombras contemporáneo requiere de un entrenamiento específico: tomar conciencia de la tridimensionalidad de su cuerpo en el espacio; aplicar la multidirección del cuerpo que implica la disociación de tareas; y activar una mirada atencional periférica para animar y ejecutar lo propio, operar artefactos y objetos simultáneamente dentro de los límites de las superficies de proyección que se han dispuesto; y como si todo lo anterior fuera poco, atender las necesidades que puedan surgir en el imprevisto de un escenario, interactuando con otros cuerpos de manera armoniosa en los tiempos precisos marcados, solucionando así conflictos sin que el público se dé cuenta de ello. Todo esto requiere entrenarse, y hacerlo como si fuese un lenguaje nuevo, un tecnicismo que se necesita aprender y que es propio de esta disciplina.

¿Qué pasa si el propio cuerpo se vuelve continente y las sombras se proyectan sobre él? Probar otras superficies, otras dinámicas de proyección que rompan la dependencia con la pantalla.

Una sombra expresiva requiere un cuerpo expresivo. ¿Cómo reconocer el límite, la frontera, entre la carne y la sombra?

² / Comunicación personal, 17 de junio de 2024.

El punto que más me atrae al observar cuerpos–sujetos y sus sombras en escena es que la sombra rompe con cierta lógica de estandarización de la belleza, deconstruye una lógica de mercado a través de la cual la cosmética y lo aparente se subyuga a la potencia de una imagen que desde su vital presencia nos desconecta del prejuicio. Sin embargo, la mercantilización y cosificación de nuestros cuerpos asoma a través de nuestros patrones de conducta, comportamientos, por la manera de movernos, de actuar, de accionar, de emocionarnos, de mirar y comprender las ideas.

Vive en nuestro inconsciente que la sombra va detrás del cuerpo, pero en nuestra práctica artística es el cuerpo el que va por detrás. Nuestras sombras arrastran nuestros cuerpos. Cuerpos que cargan con la memoria de nuestra historia. Para Griffero, los cuerpos en escena “remueven nuestros sentidos, nos evocan sensaciones, nuestra memoria tanto personal como histórica” (2011, p. 121).

Noelia Martínez considera que más allá de la proyección de la sombra, que es expresiva en sí misma, hay un componente corporal expresivo que parte de la percepción del cuerpo volumétrico. Este es un potencial a explorar que tiene que ver con la presencia, en palabras de Montecchi: “Aunque la sombra es incorpórea no puede prescindir de 3 niveles de presencia: la sombra en sí, el cuerpo–objeto del cual se informa y el cuerpo–performer del cual se anima” (2016, p. 56).

Esta afirmación me parece válida si al fenómeno sombra nos atenemos, mas si queremos referirnos al teatro de sombras deberíamos incluir una presencia, que es la de la persona que observa, que mira (en su rol de público), compartiendo un espacio de reunión y siendo parte esencial del acontecimiento teatral.

La presencia de su cuerpo es transformadora, contagia su energía, se presiente, estimula. Es la destinataria de toda creación, sin ella no habría encantamiento, no habría posibilidad alguna de sorpresa ni emoción ni provocación. ~

Referencias

- Baxandall, M. (1997).** *Sombras e Luzes*. Editora da Universidade de São Paulo.
- Casati, R. (2001).** *El descubrimiento de la sombra: la historia de un enigma que ha fascinado a los grandes genios de la humanidad, de Platón a Galileo*. Debate.
- Dubatti, J. (2010).** *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Atuel.
- Fávero, A. (2012).** Dramaturgias da sombra. *Móin-Móin: revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, (9), 148-165.
- Griffero, R. (2011).** *La dramaturgia del espacio*. Ediciones Frontera Sur.
- Montecchi, F. (2016).** *Más allá de la pantalla: hacia una identidad en el teatro de sombras contemporáneo*. UNSAM Edita.
- Sztajnszrajber, D. [Canal Encuentro] (6 de mayo de 2022).** *Mentira la verdad: el cuerpo (capítulo 1)*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=vSIINPSV6o8t=1s>

Pablo Longo

Lic. en Arte Dramático y Profesor de Teatro (UNCuyo). Diplomado de Dramaturgia (FILO-UBA). En proceso de Tesis de Maestría en Teatro (UNICEN). Director y productor de la Cía. Pájaro Negro de Luces y Sombras. Actualmente trabaja junto a Teatro Lumbra (Brasil) y produce el Festival "Don Segundo de teatro de sombras" desde 2012.

Para citar este artículo:

Longo, P. (2024). Un solo cuerpo basta para generar sombra. *la boya, revista de artes escénicas*, 3(3). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.3.3.e0036

TEATRO LAMBE LAMBE

ORIGEN, CARACTERÍSTICAS Y ALGUNAS IDEAS ACERCA DE SU EXPANSIÓN

Leonardo Javier Olivieri

RESUMEN

El teatro *lambe lambe*, un lenguaje escénico que, por lo general, presenta un espectáculo en miniatura dentro de una caja para un solo espectador por vez, tiene su origen en Brasil. Nacido en 1989, hoy experimenta una creciente expansión alrededor del mundo. Este artículo ensaya una explicación para dar cuenta de la gran difusión que tiene en estos últimos tiempos, y lo hace a través del análisis crítico de algunos casos particulares en relación con sus características, sus contextos y sus condiciones de producción. Así, se pretende echar luz acerca del nacimiento, identidad y desarrollo de esta nueva especificidad dentro del teatro de objetos y de la manera en que se encuentra con nuevos públicos y artistas que experimentan con él más allá de las fronteras. Palabras clave / teatro, títeres, objetos, teatro *lambe lambe*, creación, artes escénicas.

ABSTRACT

Lambe lambe theater. Origin, characteristics and some ideas about its expansion / Lambe lambe theatre, a performance language that usually presents a miniature show inside a box for a single spectator at a time, has its origins in Brazil. Born in 1989, today it is experiencing growing expansion around the world. This article attempts an explanation to account for its great diffusion in recent times, and does so through the critical analysis of some particular cases in relation to their characteristics, their contexts and their production conditions. Thus, the aim is to shed light on the birth, identity and development of this new specificity within the theater of objects and the way in which it meets new audiences and artists who experiment with it beyond borders. Keywords / theater, puppets, objects, *lambe lambe* theater, creation, artes cênicas



#3 / *Y a plena luz hago la sombra. Títeres y objetos en escena*

RESUMO

Teatro lambe lambe. Origem, características e algumas ideias sobre sua expansão / O teatro lambe lambe, linguagem performática que geralmente apresenta um espetáculo em miniatura dentro de um camarote para um único espectador por vez, tem origem no Brasil. Nascida em 1989, hoje vive uma expansão crescente pelo mundo. Este artigo tenta explicar a sua grande difusão nos últimos tempos, e fá-lo através da análise crítica de alguns casos particulares em relação às suas características, aos seus contextos e às suas condições de produção. Pretende-se assim lançar luz sobre o nascimento, a identidade e o desenvolvimento desta nova especificidade no teatro de objectos e a forma como este encontra novos públicos e artistas que a experimentam além-fronteiras. Palavras chave / teatro, marionetes, objetos, teatro *lambe lambe*, criação, performing arts

Aunque existan diferentes maneras de llamarlo, de acuerdo con la geografía, la lengua, o la costumbre, el teatro *lambe lambe* parece tener un mismo y único origen, aquí cerca en el espacio y en el tiempo. Lo que vemos con sorpresa es la velocidad de su expansión y de su desarrollo, con la aparición de experimentos escénicos, textos académicos y profesionales que se especializan en su lenguaje. Comenzaremos por narrar una conocida historia: corría el año 1989 en Bahía, Brasil, y la titiritera Denise dos Santos tenía a cargo un taller de títeres con adolescentes. Quería montar una pequeña escena que representara un parto: tenía listo el títere que representaba a la mujer, el del bebé también, había resuelto la realización plástica de manera tal que pudiera verse cómo sucedía el prodigio, pero, al compartirlo con su amiga y colega Ismine Lima, se encontró con un consejo atinado: aquello que se quería contar era algo demasiado íntimo como para mostrarlo arriba de una mesa y adelante de todos.

Ese fue el momento en el que nació una de las ideas que dan sustento al teatro *lambe lambe*: la intimidad. Ismine propuso pensar otra forma, buscarle la vuelta, direccionar el *sensorium* hacia ese dispositivo, tan simple y sencillo como una caja, para que pudiera contribuir a generar el extrañamiento y que lograra resolver la cuestión de la intimidad presentándose la escena a una sola persona por vez.

Luego, con el correr de los años y de las experiencias, fue desarrollándose otro concepto, el otro pilar sobre el que se sostiene esta técnica: el secreto. Entonces, más allá de las descripciones bienintencionadas que se copian y se pegan para poder contarles a los públicos de qué se trata, de qué hablamos cuando nos referimos al teatro *lambe lambe*, estos dos conceptos son los denominadores comunes mínimos de cualquier espectáculo de este tipo: intimidad y secreto.

Respecto de la particular forma del nombre que adopta, extraña para nuestra lengua, es necesario aclarar que no existe un consenso acerca de su origen o etimología. *Lambe lambe* tiene varios significados en el idioma portugués: puede referirse a una intervención plástica en el espacio público urbano en formato de poster (*Poster bomber*) y también puede tener connotaciones sexuales y referirse a ciertas prácticas eróticas; pero la asociación directa, en nuestro caso, es con los fotógrafos de las plazas que portaban sus cámaras-laboratorio y que ofrecían retratos en unos minutos. En los países de habla castellana, a estos fotógrafos, populares en los

Ismine propuso pensar otra forma, buscarle la vuelta, direccionar el *sensorium* hacia ese dispositivo, tan simple y sencillo como una caja, para que pudiera contribuir a generar el extrañamiento y que lograra resolver la cuestión de la intimidad presentando la escena a una sola persona por vez.

espacios públicos desde principios del siglo XX y habituales hasta entrados los años 80, se les conocía con el nombre de *minuteros*. Dentro de esta práctica, el origen del término *lambe lambe* está en discusión. La explicación más difundida es, de acuerdo con Ruben Nunes Moraes cuando cita a Kossoy, la menos probable:

A origem do termo lambe-lambe é controvertida. Segundo alguns lambia-se a placa de vidro para saber qual era o lado da emulsão o que explicaria o nome. Tal fato, porém, parece pouco viável, pois o simples tato, ou a observação da chapa em local escuro mostra qual o lado da película sensível. (2013, p. 166)

Siguiendo con sus argumentos, Moraes afirma:

Existem outras explicações, algumas até folclóricas que dizem que era por causa da lavagem das fotos no balde que o fotógrafo realizava. As fotos 9x12 e no caso das fotos 3x4 antes de cortar. Esse ato de lavar lembrava a língua de um cachorro lambendo a água, então estava à causa de chamar lambe-lambe. Outros diziam que o fotógrafo lambia para secar as fotos. (2013, p. 166)

Lambe significa lame, y esta explicación que involucra a la imagen de un perro tomando agua es con la que más concuerda la investigadora Cássia Xavier, conforme a lo conversado con ella en el marco del Encuentro de Teatro *lambe lambe* de Brasilia 2018, oportunidad en la que pudimos coincidir.

Más allá de estas controversias y conjeturas, lo que aquí nos interesa saber es que el fotógrafo *lambe lambe*, en Brasil, con su cámara-caja y su trípode, fue protagonista del momento *Eureka* de Ismine, quien, junto a Denise, llamó luego a su invento teatro *lambe lambe* y a su primer espectáculo *La danza del parto*.

Cierto es que existieron desde el Medioevo, y hay una profusa documentación que da cuenta de ello, una gran cantidad de experimentos ópticos y espectáculos dentro de una caja, los que luego, a fines del siglo XVIII, se popularizaron gracias a los mecanismos e invenciones que precedieron al cine.¹ Pero lo auténtico y original de *La danza del parto*, la obra creada por Denise e Ismine, fue incorporar títeres y presentar una obra artística interpretada en el momento, dotándola de un *aura* que no es posible disolver.

En lo que sí existe un consenso bastante amplio, que podemos encontrar explícito tanto en programas y otras piezas gráficas y digitales producidas por

1/ Para conocer más sobre este tema, recomendamos vehementemente leer el trabajo de Pedro Cobra, *Teatro lambe lambe, su historia y poesía de lo pequeño*, accesible en [🔗](#)

artistas y elencos, como en textos de diferente tipo, es en la descripción de ciertas características que hacen a un espectáculo de teatro *lambe lambe*, lo que nos anima en este momento para aventurar una definición: el teatro *lambe lambe* es una forma de teatro de títeres en miniatura, presentado dentro de una pequeña caja. Cada función suele ser para un solo espectador o un pequeño grupo, quienes miran a través de una abertura. Las presentaciones duran entre 2 a 5 minutos, con escenarios y títeres diseñados para caber en la caja.

Según nuestra visión, límites de espacio y tiempo siempre son capaces de explorarse con obras que experimentan con diferentes escalas y se aventuran con dramaturgias más extensas. Pero lo que nos parece relevante aportar involucra los dos conceptos presentados más arriba: un espectáculo de teatro *lambe lambe* se caracteriza *también* por el tipo de experiencia que ofrece a su público, en la que juegan un papel importante la intimidad y el secreto.

Quisiéramos ahora enfocarnos en dos espectáculos que son representativos de esta visión que estamos desarrollando aquí. Se trata, por un lado, de la obra *Emiliano*, de la compañía Tato Criação Cênica.² Destacamos la hechura de esta *caja*, que representa una puerta, y la propuesta que hace al espectador de *espiar* por debajo de ella. La perspectiva de la persona que mira se vuelve un ingrediente fundamental para la experiencia: aquí el espectador se convierte en un *voyeur*, alguien que cruza un límite, que lo transgrede para alimentar su curiosidad. Este efecto es explorado y explotado también por la tradición de los *Peep shows*³ ingleses. Es necesario hacer el ejercicio de ponerse en lugar del público para comprender que este espectáculo es capaz de generar algo original y muy valioso como experiencia estética. La intimidad y el secreto juegan aquí papeles preponderantes, configurando y disponiendo la mirada de antemano. La historia de *Emiliano* luego se despliega, y lo hace recurriendo a una dramaturgia sencilla y concreta, con una estructura de planteamiento–nudo–descenlace que ofrece un remate, algo que se estila en este tipo de obras y que sirve para completar el espectáculo.

Otro ejemplo en el mismo sentido aporta el espectáculo *O segredo da bruxa*, de la compañía Alma Livre.⁴ Aquí podemos encontrarnos con una obra que propone un vínculo íntimo entre espectador e intérprete, cuando este último se vale de un personaje caracterizado que invita personalmente a espiar al público por el ojo de una cerradura. En esta obra, la bruja convida de manera explícita a espiar y conocer su secreto, por lo que configura también la experiencia desde el principio, generando

2 / [Puede verse en](#) 

3 / Para comprender mejor recomendamos [la lectura del artículo](#) 

4 / [Puede verse en](#) 



complicidad y disponiendo de un modo especial a quienes asisten como espectadores. Estos ejemplos concretos sirven para tener una idea de algo que, en realidad, sucede con cada caja cuando encontramos una original forma de interpelar al público mediante un vínculo efímero pero estrecho con la persona a cargo de la interpretación, y con la oportunidad de ser un único espectador del hecho artístico, o a lo sumo de serlo con tan solo una o dos personas más.

Quisiéramos ensayar, ahora, una explicación para comprender el porqué del vertiginoso proceso mediante el cual el teatro *lambe lambe* conquista nuevas tierras, con su expansión sostenida y consistente. Para ello, analizaremos la influencia de varios factores. Tendremos en cuenta el rol de las personas y los elencos, que llevan adelante sus producciones y las muestran en cualquier parte: plazas, festivales, escuelas, foyeres, callejones; y de quienes llevan sus talleres de formación para nuevos artistas y los programan en centros culturales, teatros, casas de familia. Luego, consideraremos las organizaciones: festivales, ferias y eventos de todo tipo que propician el encuentro entre artistas y públicos. Asimismo, será importante

Cajas *lambe lambe* de Umami Teatro. Festival de Teatro Callejero “Corriendo la coneja”. Entre Ríos, 2017. PH: Pablo Vallejo.

analizar los contextos: la ingente cantidad de información que circula en Internet y su consecuente influencia en los comportamientos de las personas, la búsqueda de protagonismo y la adopción de una actitud activa respecto de los consumos culturales y la *estetización* de la vida cotidiana en el capitalismo tardío. Por último, consideraremos la dimensión económica: las castigadas artes escénicas que, diagnosticadas con la enfermedad de los costos, o enfermedad de Baumol y Bowen,⁵ buscan una hendidura para colarse y sortear los mecanismos de producciones costosas y arquitecturas financieras complejas, en un corrimiento hacia lo artesanal, en la búsqueda del gesto mínimo y de la poesía, del encuentro con una humanidad más despojada de intermediarios y de algoritmos.



Acerca de las dos primeras observaciones, aunque carezcamos de estudios sistemáticos sobre el número de personas que se dedican, de espectáculos que se estrenan y de festivales que programan teatro *lambe lambe*, datos concretos como los que arrojan los catastros de espectáculos en Brasil, Argentina y Chile, constituyen evidencia fehaciente del incremento en el número de producciones a lo largo de este último lustro.⁶ Y no hace falta más que hacer una búsqueda rápida en Internet para encontrar nuevos festivales dedicados a la técnica que comienzan a llevarse adelante en Europa y Asia, lo que sirve de ejemplo para dar cuenta de la expansión de este lenguaje escénico más allá de sus primitivas fronteras.

Para abordar el análisis de los otros dos factores, el contexto social y la dimensión económica, es necesario reconocer, primero, que es extremadamente difícil detenerse a pensar en las características particulares de los tiempos que corren y en los que interactuamos: la complejidad, que se acrecienta a la par de las transformaciones en usos y costumbres por la influencia del desarrollo tecnológico en las comunicaciones, hace de cualquier intento por analizar alguna coyuntura concreta una tarea abrumadora.

Diversos autores, sin embargo, identifican y abordan el análisis del comportamiento de las personas en sociedades que, abandonando el antiguo y agotado Estado de bienestar, se adaptan a un nuevo modelo en el que priman la fragmentación, resultado de las segmentaciones de los mercados; un capitalismo artístico, como lo entienden Lipovetsky y Seroy cuando afirman que

estamos en el momento en que los sistemas de producción, distribución y consumo están impregnados, penetrados, remodelados por operaciones de naturaleza funda-

5 / William J. Baumol y William G. Bowen fueron economistas destacados que, en la década de 1960, llevaron a cabo una investigación encargada por la Fundación Rockefeller para estudiar la financiación de la educación superior en los Estados Unidos. Su trabajo se centró en el análisis de los costos y las tendencias de financiación en las universidades. Uno de sus hallazgos más influyentes fue la identificación del "efecto Baumol-Bowen", que describe cómo los costos en sectores como la cultura, la educación y la medicina, tienden a aumentar a un ritmo más rápido que en otros sectores debido a la naturaleza intensiva en mano de obra de estos servicios y la limitada capacidad para mejorar la productividad.

6 / [Acceso a la base de datos del catastro de espectáculos realizado para Argentina en 2019.](#)  [Acceso a los diferentes catastros de espectáculos de teatro en miniatura realizados por el grupo Girino en Brasil.](#) 

mentalmente estética, en el que, entre otras cosas, se diluyen las barreras entre quienes producen y quienes consumen. (2013, p. 9)

En lo que respecta a los cambios en los comportamientos de las personas, podríamos coincidir en afirmar la influencia de un elemento *posmo*, un elemento que, en el campo de la cultura, podría sernos útil para indagar en la naturaleza de las transformaciones que interesan a este análisis. Existe una relación directa, como un paralelismo, entre el comportamiento activo de las personas frente a la generación de contenidos que se producen y comparten en la red, con una actitud similar en cuanto a la producción artística con métodos tradicionales. Las mismas redes funcionan ampliando los intereses de las personas por la pintura, el dibujo, la escultura, el teatro y otras expresiones artísticas. Quizá lo más distintivo a este respecto es el hecho de que aquellas técnicas que no requieren más que la participación de una sola persona para su ejecución son las que más interés suscitan.

Si bien existe una gran cantidad de proyectos de teatro *lambe lambe* en los que se involucran equipos de trabajo, lo que prima es la producción individual, para la que se ponen en juego los conocimientos adquiridos en diferentes disciplinas. Con un tutorial o un curso online, la persona que se propone crear un espectáculo puede planificar y ejecutar una serie de tareas que resultarán en una obra de teatro. Tomar las riendas de un acto de creación tan concreto es empoderador, no hay lugar a dudas. Comprobar que alguien que conocemos, con escasos recursos y herramientas, es capaz de producir algo tan complejo, es altamente motivante. He aquí cómo creemos que funciona en lo pequeño e inmediato: la cosa se contagia rápidamente.

Con referencia a la dimensión económica, hablábamos más arriba de la enfermedad de los costos, un término utilizado en economía para dar cuenta de una situación que sufren las actividades de industrias con baja productividad. Sandra Rapetti realiza un análisis certero y señala:

La comparación de la evolución de costo por espectador o del precio de la entrada con el nivel general de precios permite verificar la hipótesis que los costos unitarios de los espectáculos en vivo crecen. Los precios de los espectáculos aumentan más rápido que la inflación, aún así no logran cubrir la brecha de ingresos (*income gaps*). El aumento de precios reduce la demanda (de acuerdo a los estudios de Baumol y Bowen), especialmente en las personas de menores ingresos y en los jóvenes. Asimismo, en períodos de

recesión económica los consumidores de ingresos altos pueden reducir el gasto en esta área. (2005, p. 3)

Entonces, los costos implicados en la producción de espectáculos teatrales se incrementan, inevitablemente, con el correr del tiempo. A diferencia de lo que sucede en la industria tradicional, en la que los salarios suben a la vez que sube la productividad fruto de los adelantos tecnológicos y de las mejoras en los procesos de trabajo, en las artes performáticas en general, como en la educación, o la atención médica, no es posible aumentar la producción sin sacrificar la calidad. Para dar un ejemplo clásico a este respecto, la interpretación de una determinada sinfonía requiere el mismo número de músicos y la misma cantidad de tiempo para ser interpretada hoy que hace 100 años. El trabajo realizado por Baumol y Bowen nos permite comprender que las artes performáticas necesitan de aportes externos para poder desarrollarse, lo que ha influido en el diseño de políticas públicas para favorecer su financiamiento.

Lo que podemos argumentar es que, más allá de las diferencias entre las políticas culturales que se diseñan y se aplican actualmente en Latinoamérica y en Europa para dar respuesta a esta realidad expuesta, existe una brecha entre proyectos artísticos profesionales que cuentan con equipos propios de gestión y artistas que pueden estar profesionalizados o no, pero que no cuentan con una estructura que les permita la gestión y administración eficientes de los recursos económicos. Hay un acceso desigual al financiamiento y, por ello, son muchas las personas que quedan al margen de las condiciones mínimas necesarias para la supervivencia. Las subvenciones, mecenazgos y aportes especiales del estilo, ya sean estatales o del sector privado, suelen conseguirse a través de complejos mecanismos de gestión que insumen tiempo, dinero y un conocimiento específico por fuera de lo que tiene estrictamente que ver con el quehacer artístico.

En concreto, en nuestro país, según Gustavo Schraier: “En las artes escénicas existen dos grandes Sistemas de Producción –Pública y Privada– que están a su vez integrados por otros sistemas y subsistemas” (2011, p. 22). El sistema de gestión pública se financia a través de los Estados para sostener su estructura, que a veces puede llegar a ser realmente grande.

En el sistema de producción privada, el *teatro empresarial* consigue su financiamiento principalmente mediante la gestión de patrocinios y con la venta de localidades en las boleterías. Este modelo suele responder a la lógica del mercado a tra-

vés del ofrecimiento al público de productos que puedan garantizar de antemano cierta rentabilidad, más allá de que el objetivo del lucro muchas veces no sea alcanzado. Dentro del sistema privado también se encuentra, siguiendo con el trabajo de Schraier, el *teatro alternativo*, que despliega diferentes estrategias para subsistir con cierta independencia de las reglas de la oferta y la demanda, y muchas veces depende de subsidios especiales y/o del aporte individual de las personas que integran sus proyectos. Los elencos que producen dentro de este sistema y que logran sostener sus actividades en el tiempo suelen ser formados por pocas personas. En el caso del teatro de títeres, la mayoría de las veces nos encontramos con elencos unipersonales.

El teatro *lambe lambe* puede ser producido con pocos recursos, algo que sucede con la mayor parte de los espectáculos. Encontramos en propuestas más complejas, como las de grupos o elencos consolidados, que las utilizamos como ejemplo más arriba, la articulación de sus miembros en tareas necesarias como la dramaturgia, la realización plástica, el diseño, escenografías y vestuarios, la puesta de luces y la edición de sonido. Sin embargo, en la mayoría de los talleres de formación se brindan herramientas para que una sola persona pueda cumplir con todos estos roles, y es lo que solemos encontrar que sucede con los primeros trabajos de quienes asumen el desafío de producir y llevar a escena una historia en este lenguaje. La obtención de recursos financieros para la producción de un teatro *lambe lambe* puede resolverse de manera relativamente sencilla, con aportes propios o recurriendo a programas y subsidios en la forma de becas, que suelen revestir menor complejidad para su solicitud que aquellos destinados a producciones teatrales más convencionales. En Argentina, aportes como la beca creación del Fondo Nacional de las Artes han podido financiar la producción de espectáculos de teatro *lambe lambe*.

El elenco Umami Teatro, del cual soy director, ha producido, para dar un ejemplo concreto de versatilidad y variedad de recursos para la realización, una trilogía de espectáculos *lambe lambe* basados en la obra de Julio Verne. El primero de ellos surgió como parte del proyecto “El espejo de la lectura” presentado en el año 2013 al gobierno de la provincia de Mendoza, junto al grupo Teatro *lambe lambe* Mendoza, para ser realizado en el marco de la Feria del Libro organizada en el espacio cultural Julio Leparc. Con recursos económicos limitados, conseguidos mediante un austero aporte de dinero por parte del Estado provincial, en una estrategia de colaboración

El teatro *lambe lambe* puede ser producido con pocos recursos, algo que sucede con la mayor parte de los espectáculos.

entre el resto de los artistas que tuvieron por delante el desafío de realizar otros siete espectáculos para el mismo proyecto, en menos de un mes vio la luz *Viaje al centro de la tierra*. Luego, en 2017, con apoyo del Fondo Nacional de las Artes, por medio de una beca grupal de creación, se consiguió producir *De la tierra a la luna* y *Cinco semanas en globo*, tarea que fue realizada con un presupuesto relativamente acotado y que pudo programarse para la Feria del Libro de la ciudad de Buenos Aires ese mismo año. Estas obras, como el resto de las producidas en teatro *lambe lambe* por nuestra compañía hasta entonces, fueron creadas para ser presentadas a tres personas a la vez. La inversión más grande en tecnología significó la compra de auriculares y de un amplificador para poder conectar varias señales al mismo tiempo sin perder la potencia.

El resultado fue un espectáculo compuesto por tres propuestas diferentes, con intérpretes caracterizados que interactuaron con las personas más allá del momento específico en el que se espía, en una estrategia que buscó la complicidad con el público, que encontró una manera de lograr la intimidad presentándose para pocas personas a la vez, y que pudo ser *secreta* por proporcionar diferentes puntos de vista, por medio de un sistema de mirillas, que aislaron a los espectadores de su entorno y ofrecieron una experiencia *inmersiva*.

el recurso del teatro *lambe lambe*, de la obra producida con recursos limitados y ejecutada por una sola persona, puede volverse una alternativa de producción artística que no sacrifica calidad, sino que propone un minimalismo extremo.

Conclusiones

El panorama económico descrito es ante el que las diferentes políticas públicas han venido reaccionando, cada cual acorde a los tiempos e ideas de los gobiernos que las han diseñado e implementado, y es por ello importante reconocer que el acceso desigual al financiamiento disponible atenta directamente contra la diversidad de propuestas teatrales. Aquí, el recurso del teatro *lambe lambe*, de la obra producida con recursos limitados y ejecutada por una sola persona, puede volverse una alternativa de producción artística que no sacrifica calidad, sino que propone un minimalismo extremo. El eco resuena y se amplifica en sociedades en las que personas con hambre de acción y protagonismo encuentran en esta forma de hacer teatro una oportunidad de tomar las riendas para la creación de sus propias formas de ver

el mundo, de expresar sus rasgos identitarios, de interpelar a sus iguales y de participar activamente de la vida social izando sus banderas estéticas.

El horizonte luce esperanzador respecto del desarrollo del teatro *lambe lambe*. Sin embargo, en nuestra opinión, este crecimiento vertiginoso enfrenta desafíos propios de dicha difusión acelerada y otros relacionados con la particular naturaleza que lo caracteriza y que conforma su lenguaje escénico, cuando requiere de una serie de recursos y herramientas específicos para poder alcanzar su potencia expresiva. La aparición de gurúes con recetas rápidas, de autoproclamados referentes que aprovechan el poco conocimiento y la escasa existencia de material teórico para imponer terminología y canon, los intentos tempranos y apresurados de incorporar su enseñanza desde el ámbito académico y la proliferación de propuestas de producción *exprés* y poco cuidadas en sus estéticas y narrativas atentan, según nuestro parecer, contra el espíritu del teatro *lambe lambe*, que pone en primer lugar la construcción de un vínculo honesto con su público para, en una presentación que se realiza de manera íntima, contada como un secreto, poner a jugar la sorpresa y la maravilla al servicio de la imaginación. ~

Referencias

- Baumol, W. J. y Bowen, W. G. (1966).** On the performing arts: the anatomy of their economic problems. *The American Economic Review*, 55(1), 495–502.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2013).** *La estetización del mundo, vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama.
- Nunes Moraes, R. (2013).** De fotógrafo À retratista *lambe lambe*. *Expedições: Teoria da História & Historiografia*, 4(1).
- Rapetti, S. (2005).** El problema del financiamiento de la cultura: una aproximación a partir del estudio de casos. *Anuario Ininco*, 17(2), 217–240.
- Schraier, G. (2011).** *Laboratorio de producción teatral I*. Ebook. Edición de autor.

Leonardo Javier Olivieri

Gestor cultural y titiritero. Desde el año 2003 trabaja en producción, docencia e investigación con el teatro *lambe lambe*. Dirige el elenco Umami Teatro, la sala Al pan pan teatro y organiza el Festival Cultural en las Sierras Puntanas. Reside en la localidad de El Trapiche, provincia de San Luis, Argentina.

Para citar este artículo:

Olivieri, L. (2024). Teatro *lambe lambe*. Origen, características y algunas ideas acerca de su expansión. *la boya, revista de artes escénicas*, 3(3). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.3.3.e0037

PRÁCTICAS EXPERIMETRALES

César Luis Ramirez Mautone

María Belén Rodríguez Assandri



#3 / *Y a plena luz hago la sombra. Títeres y objetos en escena*

RESUMEN

Este texto presenta una reflexión sobre las prácticas artísticas contemporáneas, la aspiración de la ausencia de protagonismo humano en lo escénico y su contraste con las demandas actuales. La compañía independiente Tormenta de Lagartos ha desarrollado diversas experiencias que exploran el contraste entre deseos, preconcepciones y necesidades con la vivencia personal y colectiva. En el artículo se ofrece un registro de estas vivencias, junto con las ideas que surgieron y sirvieron de motivación para nuevas prácticas, abarcando la materia, la bufonería, las máscaras y los híbridos.

Palabras clave / objetos, bufones, híbridos, máscaras, títeres, artes escénicas

ABSTRACT

Experimetales* *practices* /

This text presents a reflection on contemporary artistic practices, the aspiration of the absence of human protagonism in the stage and its contrast with current demands. The independent company Tormenta de Lagartos has developed various experiences that explore the tension between desires, preconceptions and needs with personal and collective experience. The article offers a record of these experiences, together with the ideas that emerged and served as motivation for new practices, covering matter, buffoonery, masks and hybrids.

Keywords / objects, buffoons, hybrids, masks, puppetry, performing arts

* / Neologismo que combina experimental y perimetral.

RESUMO

Práticas experimetales* /

Este texto apresenta uma reflexão sobre as práticas artísticas contemporâneas, a aspiração à ausência de protagonismo humano no palco e seu contraste com as demandas atuais. A empresa independente Tormenta de Lagartos tem desenvolvido diversas experiências que exploram a tensão entre desejos, preconceitos e necessidades com a experiência pessoal e coletiva. O artigo oferece um registro dessas experiências, juntamente com as ideias que surgiram e serviram de motivação para novas práticas, abrangendo matéria, bufonaria, máscaras e híbridos.

Palavras chave / objetos, bufões, híbridos, máscaras, marionetes, artes cênicas

* / Neologism that combines experimental and perimeter.

Esta es una invitación, para que quienes lean, puedan reflexionar en torno a las problemáticas que comentamos aquí y encontrar otras formas creativas, ya que la investigación está abierta.

Tormenta de Lagartos¹ es una compañía fundada en Montevideo, Uruguay, en febrero de 2009. Nuestro eje artístico de trabajo se basa en el mimo corporal, un tipo de teatro físico creado por Étienne Decroux (1898–1991). Parte de lo que el mimo corporal dramático propone es introducir el drama dentro del cuerpo, busca representar lo invisible, emociones, tendencias, dudas, pensamientos. Esto lo vinculamos con títeres y máscaras, tanto de construcción como de manipulación.

Nos iniciamos actuando en la calle, tomándola como escenario de nuestros experimentos como estudiantes de la Escuela Uruguaya de Mimo y Pantomima. Plazas, peatonales, parques y cualquier espacio abierto o cerrado lo transformamos en un escenario. Allí comenzaron nuestras operaciones sobre la materia. En paralelo, desarrollamos nuestro teatro de objetos, nuestro teatro de formas animadas:

Este término fue acuñado, tentativamente, en 1991 por la titiritera–académica Ana María Amaral, brasileña, pionera en introducir este teatro en la formación de actores dentro de su país. Es, de cierta manera, el equivalente de lo que muchos investigadores y creadores europeos denominan “teatro de figuras”, puesto que ambas acepciones remiten a un mundo más flexible y expansivo de lo inanimado en escena, del cual no se excluye ningún material, por lo que no necesariamente debe adoptar rasgos antropomórficos, como sucede en el teatro de títeres o en la “marionetización del objeto”, aunque, según Amaral, la diferencia entre el TFA y el teatro de figuras radica en lo que se comprende como “forma” y como “figura”. En su perspectiva, y basándose en argumentos platónicos y aristotélicos, la idea de forma resulta más adecuada en tanto que remite a una posible cualidad animada de la materia, a diferencia de la idea de figura. (Larios, 2020, pp. 7–8)

La evocación pasó a ser materia. De esta manera, los vestuarios cobraron vida propia, los muñecos pasaron a ser compañeros de trabajo, los objetos se animaron y las máscaras nos revelaron los infinitos seres que nos habitan.

Estas experiencias fueron y siguen siendo registradas por escrito en nuestras bitácoras, con un tipo de escritura que es mezcla de notación técnica, vuelo poético y contexto espacio–temporal. Se trata de un registro vital en constante revi-

1 / Pantomima, máscaras, animación de muñecos y objetos son los ingredientes principales que definen a nuestro trabajo y búsqueda escénica. Con 15 años de actividad artística y pedagógica, nuestras obras han sido reconocidas en Uruguay a nivel ministerial (Fondo Concursable, MEC) y municipal (intendencias de Durazno, Montevideo y Canelones) siendo presentadas en Festivales nacionales (Títeres a Toda Costa - Canelones) e internacionales (Festia / Canoas - Brasil).

[Canal de Youtube de la compañía](#) 

sión, diálogo y debate filosófico, ya que encontramos en la disciplina de la Filosofía una herramienta que ayuda a anclar, problematizar y dar vuelo a cada experiencia escénica.²

Crear nuestro taller de experimentos donde hacernos de materias como papel, cartón, tela, plásticos, maderas, cachivaches a ser intervenidos, desarmados, reinsertados, deformados, o de la naturaleza, como cañas de bambú, barro y pigmentos, nos permitió la apertura para comprender esas otras potencias, posibilidades y lógicas expresivas desde los objetos y las materias más allá del drama humano y, a su vez, en relación con el mismo, y que nos llevaron a poner en cuestión si los términos y definiciones utilizados hasta el momento se podían considerar representativos de esta otra realidad.

Las experiencias sobre la materia son una obra efímera y única en sí misma; intentar definir las, fijarlas en el tiempo a través de palabras muchas veces no es suficiente.

Desde siempre nos fascinaron los seres del borde, los que nunca ocupan el centro de atención, los que aparecen en esa zona oscura de los sueños, los personajes ominosos y también esos espacios con historia, el lugar del entre y lo derruido, lo corrompido por el tiempo y sus operaciones, lo gastado con sus tramas, lo oxidado y sus colores, la materia de rango inferior³ y, más acá en el tiempo, el mundo de los espíritus de las leyendas tradicionales de cada pueblo, los seres no humanos, la relación entre reinos, las diversas formas de vida, las presencias en objetos y lugares más allá de la presencia humana y su pequeño rastro.

En esta búsqueda podemos citar algunos ejemplos manifestados en nuestras obras:

En *Creadores* nos conectamos con esas fuerzas creadoras haciendo nuestras propias máscaras, logrando la fusión de lo larvario y lo expresivo, la manipulación de una criatura antropomórfica incompleta y el manejo de materiales impredecibles como el fuego, el barro y el agua.

En *Viaje a la Montaña* usamos ceniza sobre dos muñecos y una luz vacilante no solo para dar el ambiente de una situación de guerra; la ceniza es una materia que te conecta con lo que queda de aquello que tuvo una existencia, una unicidad, un cuerpo.

En *La Chupósfera* experimentamos con la luz del sol y sus sombras proyectadas, impredecibles, nuestras identidades desaparecieron bajo máscaras temperamentales, en contacto con diversos espacios no convencionales; los elementos mutaron

2 / Se puede consultar un ejemplo contextualizado de nuestras bitácoras en [este artículo](#) publicado en la revista *Móin-Móin* (Ramírez Mautone, C. y Rodríguez Assandri M. B., 2021)

3 / El artista plástico y escénico Tadeuz Kantor, influenciado por los textos de Bruno Schulz y su "realidad de rango inferior", desarrolló su trabajo sobre materiales derruidos. (Balbet, 1986)

a cada objeto; la humedad del pasto y el rocío, el viento, la transpiración, el calor y el movimiento de cada traslado fueron parte de una obra que mutaba todo el tiempo. La obra está viva y a la vez los cuerpos se van corrompiendo. Otro relato nos decía las cosas en paralelo.

Fue así que decidimos enfocar nuestros estudios al campo del teatro de objetos.

Taller 1: “Aproximación al teatro de objetos”

Guiado por Cecilia Wahlhutter (integrante de Tormenta de Lagartos), el objetivo fue bajar a un punto cero nuestras experiencias ya transitadas, desaprender para aprender desde otra mirada, desde otra experiencia recorrida por la compañera junto a la compañía amiga Aquinomás Títeres,⁴ volcando su práctica con objetos, y también intercambiar con personas con y sin experiencia. Aquí, desde una práctica más que desde la teoría, tomamos consciencia del concepto de protagonismo del objeto, de la persona que opera sobre él, del de ambos simultáneamente y de la alternancia de estas presencias y sus potencias durante el juego escénico.

Este registro testimonia nuestro “fracaso” en cuanto a lograr una modalidad de agencia no humana. Quizás porque lo humano en este momento grita su emergencia y ese grito es insistente y reclama este presente y nuestra atención. Estas indagaciones son realizadas por humanos vivos, presentes, vitales, curiosos, imaginativos y sensibles. ¿Por qué prescindir de la presencia de ellos? Tal vez las exploraciones sean un ir y venir de lo humano a lo no humano, dinámico, vivo, vibrante y transformador. La mutación es lo que ayuda a preservar los paquetes de información que llevan nuestras células, ese tesoro que garantiza la supervivencia de todo ser. Tal vez la respuesta es contemplativa y activa al mismo tiempo. Muchas de nuestras experiencias en objetos nos han llevado a una sensibilización en contacto con nuestros orígenes y esta es muy rica para la creación de historias o manifestación de recuerdos y vivencias. La investigación tuvo un derrotero distinto al buscado, otras voces y dialectos aparecieron, la corporalidad tuvo que modificarse para operar, para mostrar impedimentos físicos y otros estados, el miedo y el humor, el desparpajo, lo animal y lo burlesco y un contacto con el suelo como base de todo juego.

Los objetos nos mostraron su lugar de deshecho, de cosa inútil e improductiva, incompletos, rotos, partidos, sucios y deformados, como los bufones.

4 / [Instagram de la compañía](#) ↗



Híbridos. Festival de microteatro IAM. (2023).
PH: Alejandro Persichetti.

Taller 2: “Bufonería”

Recogiendo esta nueva necesidad, convocamos al docente Daniel Chestak⁵ (egresado de la escuela Alambique) para explorar la deformación de los cuerpos a través de la técnica del bufón en la línea propuesta por Jaques Lecoq. En un taller intensivo de 5 jornadas, creamos un grupo de investigación de 20 personas, de las que fueron rotando la mitad por diferentes razones de la vida y también porque esta propuesta es movilizadora.

Construimos una base de confianza para despertar el estado de juego y sostuvimos un entrenamiento físico para alinear los aspectos corporal, mental y emocional, para luego, a través de premisas, identificar e intentar liberar tensiones físicas, barreras intelectuales o bloqueos emocionales y así conectar con el desparpajo, lo grotesco, el ridículo.

Buscamos el cuerpo y el movimiento del bufón poniendo el foco en los centros motores, se trata de zonas del cuerpo desde donde nace el impulso que da acciones, direcciones y movimientos. Llegamos así a la composición de un cuerpo incómodo, retorcido, doblado, plegado, no simétrico. En paralelo lo mismo sucede con la voz. Tomamos influencias estéticas como los cuadros de Francis Bacon, El Bosco, Velázquez, Bruegel y películas como *Freaks*.⁶ Hicimos bocetos de cómo vemos a nuestro bufón y en una última instancia sumamos bultos, objetos y vestuario.

Pusimos el cuerpo y la mente en incomodidad. Nos corrimos de la costumbre, rompiendo límites, problematizando la estética común, la “estética bella”. Y algunas situaciones de la vida cotidiana: ¿Hablamos de lo mismo cuando hablamos de bufón? ¿Hay jorobados u otras corporalidades con deformaciones hoy? ¿Qué entendemos por una malformación? ¿Dónde están esos seres? ¿No se ven? ¿Los ocultan o ni siquiera llegan a nacer? ¿Cómo influye la ciencia médica en estas situaciones? ¿Dónde tenemos puesta la mirada? ¿En la cara o en el cuerpo de ese ser?

Aunque se busque un distanciamiento técnico bajo la idea de que esta composición es una “máscara corporal”, la bufonería, como otros caminos, requiere un compromiso fuerte y sincero con lo que se tiene para decir. Requiere puntos de apoyo técnicos y grupales como la banda de bufones, una experiencia en donde uno se siente parte de un organismo viviente, no humano, sonoro y despersonalizado. Y fue entonces cuando nos preguntamos: ¿cuáles son los diferentes que me habitan?

5 / [Daniel Chestak](#) ↗

6 / *Freaks* (La parada de los monstruos en España y Fenómenos en Hispanoamérica) es una película estadounidense de 1932 dirigida por Tod Browning.

la bufonería, como otros caminos, requiere un compromiso fuerte y sincero con lo que se tiene para decir.



Híbridos. Festival de microteatro IAM. (2023). PH: Alejandro Persichetti.

Dejando de lado la función de entretenimiento de juglares *freaks*, enanos, graciosos o el correlato realista en forma de locos, divergentes mentales o inválidos físicos.

¿Es posible concebir otras visiones? Si a los universos del grotesco, el misterio, o lo fantástico de Lecoq lo combinamos con máscaras, muñecos, prótesis y objetos, ¿podremos llegar a expresar finalmente una existencia escénica autónoma de la hegemónica figura humana y su reiterativo drama?

Taller 3: “Animando Títeres”

César Luis Ramírez (integrante de Tormenta de Lagartos y docente del taller “Animando Títeres” del área de Formación Cultural de la Intendencia de Canelones) guió nuestro último trayecto. Si los objetos nos invitaron a habitar otra corporalidad posible tras su degradación y esta enmascaró por completo nuestra propia corporalidad para asumirnos desde otro lugar, era el momento entonces de hermanarnos con ese otro lugar y darle el espacio que merecía. Para ello tomamos contacto con la máscara, los títeres y las materias.

Durante un año nos dedicamos a explorar las máscaras y los títeres en un formato que las une: el híbrido.

El títere híbrido muchas veces se presenta como un doble del artista que lo maneja, como un alter ego, como un enmascaramiento parcial, un “doble acontecimiento”.⁷ Muchas veces lo podemos ver con una resolución escénica que une a los dos cuerpos por la cintura, el de quien da vida, el ser humano con un muñeco que, por lo general, es un torso con una cabeza de bocón, un brazo móvil y el otro anulado o colgando y las piernas de ambos son las mismas. Esta, por supuesto, es quizás la expresión más extendida en el mundo de un títere híbrido, pero basta ver las investigaciones de Duda Paiva⁸ e Ilka Schonbein⁹ para descubrir que se pueden crear otras formas de conectar esta hibridación.

El equipo se compuso de cinco investigadores. Y como siempre el punto de partida fue el cuerpo. El denominador común de todas las exploraciones fue la música, y por ello el aspecto unificador de principio a fin del proceso fue la danza. Liberado el cuerpo a sus potencias integramos cabezas de títeres y máscaras a una escala humana. Cada búsqueda fue individual, según las pulsiones de cada uno, y también fue grupal, dando vida a un “macrocuerpo” así como interviniendo en cada caso individual, asistiendo, complementando. De una manipulación externa hicimos cuerpo con el objeto, escuchamos la voz de cada materialidad; de la comunión de máscaras manipuladas o usadas como tales, multiplicadas o reducidas a partes y haciendo rostro en cualquier zona del cuerpo bajo o dentro de texturas, encontramos los devenires poéticos de la materia.

El dominador dominado

Una gran tela pesada cubre la totalidad de la cuerpo que es una vulva y un útero, muchas posibilidades en una, alguien o algo hay ahí dentro. Una cabeza con cremalleras cerradas por ojos emerge y al emerger otra cabeza de humana inician su baile frenético y tóxico de unión y dominio.

La mujer del pantano

Como científica, observa, identifica, clasifica y describe el procedimiento del hallazgo de los restos de un vestido, hasta sumergirse en lo profundo del pantano.

La propia materia define la presencia de lo que fue alguna vez un cuerpo. Este montaje escénico traza una analogía con un cuerpo que no es el cuerpo de un desaparecido desenterrado, pero lo simboliza. El movimiento hace que cobre vida, insuflando ánima se hace presencia. Y se manifiesta en dos enigmáticas máscaras blancas inexpresivas, un doble que es uno y otro, la pareja y el extraño, quien consuela y

7/ Según la directora Julie Taymor, el “doble acontecimiento” se da en la caracterización de los personajes, se crea un ser doble, a la vez humano y animal, por ejemplo. De esta forma, deja la unión de ambos seres en manos del público, pues no es necesario ver el cuerpo entero de un animal con todos sus detalles, sino que solo incorpora algunos de sus elementos más característicos al cuerpo humano, como una zarpa o una cola. (Barrientos Sánchez, 2020).

8/ Duda Paiva incorpora la danza en el juego de la manipulación desdoblada, en el que el manipulador encarna también a un personaje, sea uno distinto al muñeco que maneja o sea parte del mismo. Para ello es preciso “desaparecer” estando presente en la escena. [↗](#)

9/ Artista alemana que no se puede encasillar por su técnica —manipula con sus manos, pies, cabeza o trasero—, es actriz, mimo, bailarina, titiritera, autora y creadora de máscaras y trajes. [↗](#)

le mata. ¿Cuál es su identidad? ¿Qué la define? Lo único encontrado es su ropa, ¿se trata de su ropa? ¿De quién o quiénes fueron esas ropas? ¿Fueron compartidas, usadas por varias personas? Un trabajo por capas para ir reconstruyendo las pieles que nos habitan, que somos y dejamos de ser.

El viaje de Alijuna

Lo humano vuelve a desaparecer bajo una gran tela. El territorio es una montaña, un ser aún dormido. Pronto es intervenido, recorrido por un diminuto ser humanoide, un viajero exiliado que busca una puerta abierta.

La montaña se mueve, cambia de forma. Por momentos es un oso, un caballo, cuadrúpedo, un animal raro y misterioso. No es necesario comprender su forma de manera mecánica y automática; el mapa no es el territorio. La máscara grande manifiesta los miedos que tenemos cuando viajamos sin rumbo. El asesino de la camioneta y sus bolsas en la cajuela nunca aparecen. El viaje sigue.

Los efectos de la radiación

La bolsa de plastillera blanca tiene los ojos brillantes, verde esmeralda. Un traje antirradiación camina con botas número 39. Un eternauta, otro viajero. No se pone de acuerdo con su cuerpo que se separa en partes, las piernas no siguen a la cabeza y mientras discute, la radiación lo va derritiendo. Tres humanos de overol negro. No veo, no escucho, no hablo. Son la distracción suficiente mientras, de fondo, los restos del eternauta son guardados, sin cuidado, en una bolsa.

El Siamés

La gabardina en el suelo encubre dos máscaras tribales. ¿Qué relación tienen entre ellos? ¿Cómo caminan? ¿Cómo levantarse y andar cuando somos dos? Nacidos de la misma cadera, comparten las mismas dos piernas. Dos seres inocentes y juguetones.

La presencia y la ausencia de uno y otro se difuminan tornándose oscilantes. La ausencia entendida como la desaparición del actor/performer del centro de atención como una división de la presencia entre todos los elementos implicados.

Un cierre para una apertura

Desde el taller de aproximación del teatro de objetos hasta la última función de híbridos logramos una desaparición parcial del formato humano, del cuerpo visible y portador de signos reconocibles, expresiones y rasgos humanos a primera vista.

Estas prácticas, que nacieron de otras desarrolladas por respetables maestros y maestras que nos antecedieron, revelaron necesidades de este presente, de nuestro territorio que buscó su propia expresión.

Logrando la extrañeza no solo por el deporte de hacer algo raro sino de dar lugar a otras lógicas en la expresión de cuerpos hibridizados, cuerpos sin órganos:

“

Hibridxs

presentes y ausentes

la vida y los miedos

miedo a separarse del control dominante, del otro,

miedo a perder la cabeza en el pantano,

miedo a viajar y encontrarse con los malos,

miedo a la locura... a los muchos seres que te habitan

miedo al contexto, miedo a que el medio se vuelva enemigo,

miedo a morir asfixiado

portadores de un poder enigmático y magnético

manipulaciones en la frontera,

somos el fenómeno de borde,

la bruja que habita en la periferia y realiza pactos.

¿Cómo se mueve tu deseo?

A veces las cosas son y no son al mismo tiempo

No me interpretes, no me definas, te ofrezco la experiencia de explorarnos.

La muerte es lo más inclusivo que hay.

Simbiosis diversa, avispas y orquídeas se necesitan para existir.

En nuestros cuerpos no existen partes, ni jerarquías, la piel no divide

Somos porosos

El cuerpo sin órganos

acaba con la masacre del cuerpo.¹⁰

~

¹⁰ / Texto de la obra *Hibridxs*, de Tormenta de Lagartos, presentada durante 2023-2024 en diversos espacios de la costa de Canelones, Uruguay.

Referencias

Balbet, D. (1986) Tadeusz Kantor y el Teatro Cricot 2. *El Público*, 20- 21. Centro de Documentación Teatral, Madrid.

Barrientos Sánchez, M. (2020). Montaje y estructura de El Rey León. En *El Rey León. El teatro musical en España* (pp. 41-46). MiMeS-TeseoPress. <https://www.teseopress.com/musicalreyleon/chapter/montaje-y-estructura-de-el-rey-leon/>

Ramírez Mautone, C. y Rodríguez Assandri M., B. (2021) ¿Vivimos una simulación? Las formas animadas entre lo presencial y lo virtual. *Móin-Móin. Revista de estudios sobre teatro de formas animadas: experiências de formação no ciberespaço e processos criativos em isolamento social* (24), 207-225. <http://dx.doi.org/10.5965/2595034701242021207>

Larios, S. (2020). Investigación-creación en el Teatro de Formas Animadas. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 11(17). Universidad Veracruzana.

César Luis Ramirez Mautone

Egresado de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD), dicta clases de teatro en la secundaria estatal y talleres de títeres en el municipio de Salinas, Uruguay.

María Belén Rodríguez Assandri

Docente de Filosofía egresada del Instituto de Profesores Artigas (IPA). Cursó estudios en la Escuela Uruguaya de Mimo y Pantomima.

Para citar este artículo:

Ramírez Mautone, C. y Rodríguez Assandri, M. (2024). Prácticas *experimetales*. *la boya, revista de artes escénicas*, 3(3). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.3.3.e0038

Intervención *Bufones Anarkolépticos* en FESTIA. Canoas. Brasil (2023). PH: Tony Capellao



EL PROBLEMA DE LOS OBJETOS EN ESCENA

Leonardo Volpedo

Universidad Nacional de las Artes



#3 / *Ya plena luz hago la sombra. Títeres y objetos en escena*

RESUMEN

Trabajar una dramaturgia en el teatro de objetos implica manejar las variables de imagen, texto y acción, para que haya una armonía entre ellas. Es necesario cuidar la imagen (objeto), ya que es el elemento más propenso a desatender, porque en la cultura escénica *no se sabe qué hacer con ella*. Según la propia experiencia, una posibilidad de emprender esa tarea es indagar en el sentido de los objetos. Esa forma de abordaje es una fuente de donde podría brotar un relato. El presente texto se escribe luego de haber visitado textos fundacionales del teatro de objetos, de haber reflexionado sobre montajes de otros artistas, de la labor docente durante varios años, y de haber participado en diversas experiencias objetuales como intérprete, director y dramaturgo. Palabras clave / artes escénicas, objeto, sentido, lenguaje, montaje

ABSTRACT

The problem of objects on stage / Working on dramaturgy in object theater involves managing the variables of image, text and action, so that there is harmony between them. It is necessary to take care of the image (object), since it is the element most prone to neglect, because in performing culture one does not know what to do with it. According to one's own experience, one possibility of undertaking this task is to investigate the meaning of the objects. That way of approaching is a source from which a story could emerge. This text is written after having visited foundational texts of object theater, having reflected on productions by other artists, teaching work for several years, and having participated in various object experiences as a performer, director and playwright. Keywords / performing arts, object, sense, language, mounting

RESUMO

O problema dos objetos no palco / Trabalhar a dramaturgia no teatro de objetos envolve gerenciar as variáveis imagem, texto e ação, para que haja harmonia entre elas. É preciso cuidar da imagem (objeto), pois é o elemento mais sujeito ao descaso, pois na cultura performática não se sabe o que fazer com ela. De acordo com a própria experiência, uma possibilidade de empreender esta tarefa é investigar o significado dos objetos. Essa forma de abordagem é uma fonte da qual uma história pode emergir. Este texto é escrito depois de ter visitado textos fundadores do teatro de objetos, de ter refletido sobre produções de outros artistas, de ter ensinado trabalho durante vários anos e de ter participado em diversas experiências de objecto como performer, encenador e dramaturgo. Palavras chave / artes cênicas, objeto, senso, linguagem, montagem

Palabras para las cosas

En la contemporaneidad, el teatro de objetos es una experiencia híbrida, un cruce de lenguajes, ya que no solo toma conceptos de las artes escénicas sino también de las artes visuales y del lenguaje cinematográfico. Por eso considero que no hay formas puras en este género. El libro *Cosidad, carnalidad y virtualidad*, publicado por la Universidad Nacional de las Artes (UNA) en 2018, compila artículos de distintos referentes del campo objetual y de esa lectura se deduce que hay tantos teatros de objetos como objetantes.

En esta práctica podremos realizar cruces con la filosofía, la instalación, la estética, la semiótica, la danza, la performance, el clown, el circo, lo documental, las no tan nuevas tecnologías, la arqueología, la sociología, la ecología, entre otros.

Pero uno de los problemas a la hora de trabajar con objetos en la escena es: ¿qué escribir? No es un problema de dramaturgia (ese es otro problema), sino uno más básico: ¿qué palabras escribir para los objetos? Con el tiempo encontré en el análisis del sentido de los objetos un posible camino, ya sea para procesos creativos relacionados con la memoria o para procesos de creación ficcional.

Una forma de trabajo habitual en mi práctica pedagógica y artística es iniciar el proceso armando un elenco de objetos. Objetos de todo tipo, que atraigan por su forma, materialidad, o por la historia que cargan. Luego se los indaga analizando su forma, sus colores, su materialidad y su carga simbólica.

Roland Barthes dice en su texto *Semántica del objeto* que “todos los objetos que forman parte de una sociedad tienen un sentido” (1993, p. 248), por lo tanto todo objeto es un signo. Si bien Barthes trabaja en el campo de la semiótica, podemos tomar este concepto para la escena objetual. En el teatro de objetos estamos trabajando todo el tiempo con signos, ya sean palabras, imágenes o acciones. En el resto de las artes también es así, pero para mí en el teatro de objetos tenemos que tener el total dominio de los signos que manejamos en escena y saber comunicarlos, porque si un objeto–signo falla, puede ser que el relato no se entienda por completo, salvo que pretendamos jugar al sin sentido o al no relato.

Los objetos, al “significar”, no solo informan, sino que transmiten un sistema de signos estructurados.

Todos los objetos tienen una función en la vida cotidiana. Lo que podemos hacer para incorporarlos a la escena es analizar sus funciones para extraer las acciones. ¿Por qué? Para analizar su posible acción dramática en la escena.



Objeto utilizado en la obra *Nosotros*, de Cuerda Floja Teatro (2024). [🔗](#)
PH: Laura Cardoso.

Para la dramaturgia tradicional, el elemento básico de una escena es la acción dramática, puesto que el teatro es puro presente y la acción es su unidad mínima. Por eso, uno de los primeros pasos es buscar la acción posible en los objetos. Hay que aclarar que acción dramática no significa necesariamente mover los objetos.

Los objetos están hechos para ayudar al sujeto a desarrollarse en el mundo, son mediadores entre ellos y el mundo. Lo interesante es investigar esa relación entre el objeto y el sujeto, escribiendo un listado de acciones derivadas que pueden ser el punto de partida de una partitura escénica.

Otro trabajo de indagación objetual se puede realizar por el lado de la forma y la materia que aportarán signos de estatus, época, cultura, y aquí es donde empieza a jugar lo que mencioné anteriormente: la subjetividad que cada objeto emana.

Por ejemplo: un teléfono tiene una función, pero cada especie de teléfono tiene una subjetividad distinta. Por otro lado, ¿qué pasaría si desplazamos un objeto de su función original en la sociedad y le asignamos otra función en la escena? Barthes nos dice que “todo objeto tiene, si se puede decir así, una profundidad metafórica.” (1993, p. 249) y acá aparece otro problema. El problema de la metáfora y de las figuras de la retórica.

Podemos aplicar procedimientos de la poesía al teatro de objetos. Uno de ellos es el desplazamiento del sentido original del objeto a través del uso de todas las figuras de la retórica que el lenguaje aporta ya que “todo objeto es polisémico, es decir, se ofrece fácilmente a muchas lecturas de sentido.” (1993, p. 253)

Entonces, usando este procedimiento y explorando el campo simbólico, material o visual de cada objeto, podemos ir más allá de su sentido original y arribar a un plano poético del mismo. Aquí las posibilidades son infinitas y el campo de asociación se expande de acuerdo con la subjetividad de cada artista. Sugiero salir de las zonas conocidas o de confort y adentrarse a explorar más allá del sentido hegemónico.

Las clasificaciones

Barthes también dice que “no vivimos sin albergar en nosotros, más o menos conscientemente, cierta clasificación de los objetos que nos es sugerida o impuesta por nuestra sociedad” (1993, p. 249). Pero dentro del campo de la ficción objetual podemos jugar a subvertir ese orden.

Los objetos están hechos para ayudar al sujeto a desarrollarse en el mundo, son mediadores entre ellos y el mundo. Lo interesante es esa relación, ese “entre” entre el objeto y el sujeto.



Objetos utilizados en la obra *Nosotros*, de Cuerda Floja Teatro (2024).
PH: Laura Cardoso.

Por ejemplo en la literatura, J. L. Borges en su cuento *El idioma analítico de John Wilkins*, crea un libro y un autor (John Wilkins) quien intenta desarrollar un idioma universal al promediar el siglo XVII. Según Borges, Wilkins dividió el Universo en cuarenta categorías o géneros, subdivisibles, a su vez, en especies. Y crea como antecedente una enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, donde inventa categorías totalmente arbitrarias, como:

en sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador b) embalsamados c) amaestrados d) lechones e) sirenas f) fabulosos g) perros sueltos h) incluidos en esta clasificación i) que se agitan como locos j) innumerables k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello l) etcétera m) que acaban de romper el jarrón n) que de lejos parecen mosca.” (1974, p. 708).

Borges realiza un procedimiento habitual en su literatura: confundir la realidad con la ficción y viceversa, ya que esas categorías inventadas incluyen tanto a animales reales como a fantásticos. Este cuento entusiasmó mucho a Michel Foucault y lo inspiró para escribir su libro *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, donde en su prefacio dice:

Las utopías consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles... Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la “sintaxis” y no solo la que construye las frases, aquella menos evidente que hace “mantenerse juntas” a las palabras y a las cosas. (1968, p. 3)

Entonces, volviendo al teatro de objetos, creo que esta práctica nos permite desplazarnos del sentido tradicional de los objetos, ya que el sentido que le asignamos a las cosas es el sentido del poder o de la cultura dominante. ¿Por qué a la silla hay que nombrarla silla? El teatro de objetos es una buena oportunidad para subvertir ese sentido, para extremarlo, para ser arbitrarias, para crear nuestros propios mundos con nuestras leyes.

¿Por qué a la silla hay que nombrarla silla? El teatro de objetos es una buena oportunidad para subvertir ese sentido, para extremarlo, para ser arbitrarias, para crear nuestros propios mundos con nuestras leyes.

Binomio objeto–texto

Si aplicamos la operación anteriormente descrita podemos crear binomios objeto–texto. Por ejemplo:

- Muestro un ladrillo y digo la palabra “Padre”.
- Muestro un recipiente de vidrio esmerilado y digo “esta es mi mente”.
- Muestro una madeja de hilos y digo “me siento así”.

Es decir que se crea un nuevo objeto semántico autónomo de sus signos originales. Se crea una tercera cosa. Entonces, podemos decir que la producción de sentido en el teatro de objetos está compartida por estos dos lenguajes, por el lenguaje de las palabras y el de las cosas puestas en acción. Así empezamos a construir nuestros relatos.

La manipulación o animación

En el teatro de títeres, la animación, la “ilusión de vida”, se da a través de lo que llamamos la manipulación de los títeres, manipulación directa o indirecta. Si bien la voz del títere no sale del títere sino del titiritero, se trata de crear la ilusión de que el títere es quien habla.

Todos estos efectos son interpretados por el público que recibe el mensaje de “ilusión de vida” de esa materia inerte, pero no está viva en realidad, y eso es lo que, sospecho, nos fascina. Esa contradicción entre “vida y muerte”. Si decimos que “el títere está vivo” estamos matando su contradicción de base, su desplazamiento metafórico de origen, es un crimen.

En el teatro de títeres, “imagen y texto” salen desde un mismo punto emisor. En el teatro de objetos, donde el objeto “es lo que es”, hay una distancia entre animador o animadora y objeto. No hay una manipulación constante, un estar encima del objeto como en el teatro de títeres.

Aquí hay otro problema.

¿Cómo animar ese objeto?

¿Cómo es la manipulación de un objeto con el que decido mantener distancia?

¿Cómo crear esa “ilusión de vida”?

Así como mencioné anteriormente que en el teatro de títeres se trata de trabajar una ilusión para que la voz de ese títere “salga” desde un solo punto emisor, en el teatro de objetos, donde el objeto es lo que es, eso es imposible.

En el teatro de objetos, el procedimiento de animación es un poco diferente y, en mi caso, es donde trabajo la dramaturgia como forma de animación, porque al realizar la operación de montaje objeto–texto descrita anteriormente, se crea la “ilusión” de que ese objeto está aquí presente contando esa historia.

Una de las tareas de la dramaturgia tradicional es sostener el desequilibrio durante el tiempo de la obra. Tomando este concepto, decimos que en la dramaturgia del teatro de objetos “lo que se tiene que sostener” también es ese *estado de animación permanente* y el peligro es cuando sobreviene la “explicación de la imagen”. Allí se produce la literalidad y el efecto anímico se rompe o no funciona. Muere.

En escena, el objeto no tiene que realizar ningún proceso de ficción. El objeto “Es”, y esa existencia tiene una gran presencia escénica. Los objetos son presente puro. El ladrillo no actúa de ladrillo, es el ladrillo.

Y a pesar de que el valor del teatro es el puro presente, esto no implica que no se puedan hacer ejercicios de memoria, documentales o de reconstrucción del pasado con objetos. Es más, *es en el presente el único tiempo donde el pasado se puede manifestar.*

El objeto “Es”, y esa existencia tiene una gran presencia escénica. Los objetos son presente puro. El ladrillo no actúa de ladrillo, es el ladrillo.

A modo de conclusión

Podemos decir que la escena objetual magnetiza porque encierra en sí misma la vida y la muerte. Los objetos inertes parecieran “estar vivos”, pero casi no se mueven. *No están vivos, están presentes.* Desde el teatro de objetos trabajamos la dramaturgia manejando los distintos planos del relato. Las imágenes tienen su relato. Las palabras tienen su relato. Las acciones tienen su relato. A veces esos relatos coinciden y a veces no, se disocian. A veces van por caminos separados haciendo que el público tenga una actitud activa en la espectación. Y quienes hacemos esta actividad disfrutamos (por un ratito) el goce de alterar el orden de las cosas. ~

Referencias

- Alvarado, A. M. et al. (2018).** *Cosidad, carnalidad y virtualidad: cuerpos y objetos en escena.* Universidad Nacional de las Artes https://assets.una.edu.ar/files/publicaciones/1581380115_2020-ad-una-publicaciones-libro-cosidad-carnalidad-y-virtualidad.pdf
- Barthes, R. (1993).** *La aventura semiológica.* Paidós Ibérica. Traducción de Ramón Alcalde.
- Borges, J. L. (1974).** *Obras completas 1923-1972.* Emecé.
- Foucault, M. (2008).** *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas.* Siglo XXI Editores.

Leonardo Volpedo

Cursó la Maestría de Dramaturgia y la Especialización de Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios (UNA). Se formó con Pompeyo Audivert y Javier Swedzky. Ha participado de seminarios internacionales con referentes del campo objetual. Desde 2002 produce espectáculos de teatro de animación, ha publicado tres textos y es docente de teatro de objetos.

Para citar este artículo:

Volpedo, L. (2024). El problema de los objetos en escena. *la boya, revista de artes escénicas*, 3(3). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.3.3.e0039

ATANDO CABOS

REVISTA *EXPLORACIONES*
TEXTOS BREVES
PARA TÍTERES Y OBJETOS.
UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES


La revista digital *Exploraciones* surge de la necesidad de compartir la sorprendente riqueza y diversidad de los textos elaborados en el marco del Taller para dramaturgia de objetos que desarrolla Javier Swedzky desde 2013, por invitación de Ana Alvarado, dentro de la Especialización en teatro de objetos, interactividad y nuevos medios, del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), Buenos Aires, Argentina.

Estos escritos, a menudo experimentales y abiertos, se adentran en nuevos horizontes en continua transformación. Se espera que la lectura de *Exploraciones* motive a reconsiderar la manera en que hoy se escribe para títeres y objetos, poniendo además los textos a disposición de quienes quieran trabajarlos, siempre respetando la autoría. ~



Más información aquí: [🔗](#)



la **b**  **ya**

revista ~

de artes escénicas

TRD DE TITERES MUNIC