

# **memorias de un titiritero latinoamericano**

---

*Eduardo Di Mauro*

Di Mauro, Eduardo

Memorias de un titiritero Latinoamericano / Eduardo Di Mauro ; ilustrado por Oscar Ortiz.

- 1a ed. - Buenos Aires : Inst. Nacional del Teatro, 2010.

140 p. ; 22x15 cm. - (Homenaje al Teatro Argentino)

ISBN 978-987-9433-86-7

1. Teatro Argentino. I. Ortiz, Oscar, ilus. II. Título

CDD A862

Fecha de catalogación: 31/08/2010

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta n° 299/10

CONSEJO EDITORIAL

- > Mónica Leal
- > Alicia Tealdi
- > Marcelo Lacerna
- > Claudio Pansera
- > Rodolfo Pacheco
- > Carlos Pacheco

STAFF EDITORIAL

- > Carlos Pacheco
- > Raquel Weksler
- > Graciela Holfeltz
- > Elena del Yerro (*Corrección*)
- > Mariana Rovito (*Diseño y diagramación*)
- > Oscar Grillo Ortiz (*Ilustración de tapa*)

© INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN: 978-987-9433-86-7

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Reservados todos los derechos

Impreso en Buenos Aires, septiembre de 2010

Primera edición: 2.000 ejemplares

*Dedico estas memorias a mi hermano Héctor,  
con quien nacimos juntos, juntos manejamos títeres  
desde los doce años y en abril de 2008  
salió de gira eternamente.  
También dedico estas líneas a todos los titiriteros  
y titiriteras del mundo entero.*



Trabajar un libro que sintetizara la pasión por una profesión compartida con Héctor, mi hermano mellizo, a los 80 años, no es cosa fácil. Y, a no ser por mi hijo Daniel (excelente titiritero), tal vez no lo hubiera escrito, con algunas de las muchas experiencias, ideas y reflexiones que conformaron estas páginas.

Es que nunca he podido estar quieto, sentado en una silla, frente a un escritorio. Ávido de viajes, me encanta actuar, me encantan los pueblos, esos lugares perdidos en la pampa argentina, chilena o uruguaya. Y también en la venezolana, colombiana o dominicana, me siento útil. Amo la vida.

Me encantan esos pueblos pequeños de 3 ó 4 mil habitantes, o de 50 mil y más, todavía... Y el desfile de niños, rumbo al teatro para ver los títeres.

Los títeres conforman “el teatro de la imaginación pura”. ¿Qué sería del ser humano sin la imaginación? Tal vez dominarían aún los jefes maquiavélicos y la opresión de los zares sanguinarios, o de los reyes borrachos de poder omnipotente rodeados de una élite de parásitos y lacayos. Ahora mismo, en nuestra amada Latinoamérica, todavía hay demasiadas autoridades que, en lugar de ser servidores públicos de alta responsabilidad, son corruptos e hipócritas.

Pese a esta realidad, creo firmemente que algún día la educación tendría que ser paralela a la cultura, es decir: gratuita, obligatoria, humanista y sistemática.



mi pasión por los títeres

### Comienzos de la actividad

Nacimos juntos, Héctor y yo. Si no fuera por una mancha que tenía mi hermano en el pecho, tal vez yo pudiera ser Héctor y él Eduardo. Luego de peregrinar entre las sierras de Córdoba, por nuestra precaria salud, y más adelante por las tierras santafesinas exactamente en el pueblo de Villa Diego, entramos por primera vez en la vida escolar. Después recalamos en la ciudad de Rosario, cuna del Che Guevara, siempre con nuestros padres en búsqueda de trabajo, esto debido a la deficiente economía familiar.

En Rosario, nuestro padre dejó de ser enfermero y pasó a ser sastre, merced al conocimiento que en esta profesión tenía mi tío Juan (hermano de mi madre), en cierto modo sin dejar del todo su ex profesión, pues la sastrería de mi tío se llamaba: “El sanatorio del traje”. Al retornar a la ciudad de Córdoba, nuestra ciudad natal, empezó la lucha por la vida y, como tantas veces, nuestro país entró en una crisis financiera muy grave, razón por la cual teníamos que emigrar por todos los barrios de Córdoba ya que, a los dos o tres meses, no podíamos pagar el alquiler de nuestra residencia y debíamos mudarnos. Esto hacía que nos conociéramos todas las escuelas de la ciudad.

A los once años, cuando cursábamos el quinto grado de la escuela primaria, Di Mauro padre, tenía la sastrería en el centro de Córdoba y vivíamos a pocas cuadras, en una vieja casa de la avenida Olmos. A comienzos del año '38 entramos a la recientemente creada Escuela Terminal de Varones, que fue un plan piloto del gobierno de Amadeo Sabatini. Es importante destacar, que en ese momento, quien gobernaba en Córdoba era la intelectualidad que había llevado a cabo la reforma universitaria en el año '18, la cual tuvo influencia en todas las universidades del país y del extranjero ya que significaba que el pueblo entraba en la educación superior. Consistía en integrar dentro del gobierno universitario al estudiantado; de esta forma, los estudiantes tenían participación en los cambios e intervenían en la elección del rector. Eso significaba la base fundamental de la democratización de la educación. Estos intelectuales originaron el primer movimiento de las Escuelas Laicas ya que, anteriormente, se incluían clases de religión en todas las escuelas públicas y privadas en forma obligatoria. Ellos manifestaban: “No podemos mezclar la física, con la metafísica, porque estamos confundiendo al alumno”, “No podemos mezclar las leyes que rigen el universo y que están demostradas científicamente, con aquellas teorías que son producto de la rica imaginación del hombre”. El terror que siente el ser humano ante la idea de la muerte, lo lleva a buscar teorías y escritos que apacigüen esa ansiedad. La naturaleza es perfecta y ella

no necesita justificaciones. Pero, a pesar de los avances científicos, hay miles de cosas que el humano desconoce de su mundo interior y exterior.

Ese movimiento progresista generó una serie de conflictos en Argentina, muchos de los cuales, siguen hoy vigentes. Antes, la educación católica era obligatoria y quienes no practicaban ese culto, debían salir del aula de clases. Recuerdo cuando en la Escuela Libre nos decían en esas ocasiones: “¡Salgan afuera los comunistas y los judíos! ¡Los Di Mauro y los judíos, afuera!”. Mi madre, la Isolina, detestaba que recibiéramos clases de religión ya que ella no era creyente.

Esta nueva escuela, la Terminal de Varones, fue diseñada inicialmente para quinto y sexto grado y la llamaban pre-liceo y/o pre-secundario. Cada asignatura tenía un profesor. Una de ellos, la profesora de literatura, Carolina de Pané, era una francesa muy culta. Nos leía en cada clase, páginas de *La vida es sueño*. Nos decía: “En esta clase vamos a leer un acto de la obra y luego un trozo del (protagonista) Segismundo”. Esta lectura nos fascinó y entonces convinimos con Héctor: “¡Compremos el libro!”. De esa forma, pudimos leer todos los capítulos y la fascinación era cada vez mayor con la obra de Calderón de la Barca. Fue a partir de ahí, a los once años que empezamos a tener nuestra biblioteca. Después, nuestra madre, Isolina, nos habló de Chéjov, de Gorki y de toda la literatura clásica francesa, inglesa y universal, ya que ella era una mujer muy lectora, sumamente culta.

Mi abuelo, Antonio Di Mauro, tenía una marmolería en la avenida General Paz donde, pasado un tiempo, se ubicó el diario *Córdoba*. Como a nuestro abuelo le gustaba el deporte, en un rincón de su marmolería puso un ring de box que más adelante se convirtió en el Córdoba Sport Club. Él era de ideas socialistas y un emprendedor comerciante. Traía las bordalesas de vino de Italia que compartía con sus trabajadores; además, remitía grandes cargamentos de mármol que salían de las sierras de Córdoba y en Italia los trataban para la construcción, fingiendo ser mármoles de Carrara. No había banco importante que no tuviera en algún revestimiento exterior esos mármoles, cosa que daba muestra de poder.

El abuelo materno, don Elena, tenía unas canteras en el pueblo de Quilino relativamente cercano a la ciudad de Córdoba. Allí construyó los dos primeros puentes importantes de nuestra ciudad. Isolina tuvo mucha influencia de su padre, sobre todo, en los aspectos culturales y políticos. Mis dos abuelos tenían ideas muy avanzadas con respecto a la época. Mi madre leía con pasión, amaba a Emilio Zola, Víctor Hugo, Cervantes, Lorca, Gogol, Dostoievski entre muchos otros. Disfrutaba del buen cine y siempre estaba en los círculos de intelectuales de izquierda. Ella nos inculcó la lectura y, tanto Héctor como yo, éramos consecuentes lectores. Nuestros hijos: Ana, Enrique, Daniel, Rodolfo y Adriana, nacieron bajo grandes estanterías llenas de libros. Prácticamente, hasta en el baño había libros que

ya no cabían en las paredes de la casa. A nuestros abuelos no alcanzamos a conocerlos. Antes de nuestro nacimiento habían fallecidos ambos de tuberculosis, y en poco tiempo pasamos de ser de familia de clase media alta, a clase media bastante baja. Mi madre era obstetra, pero no cobraba los partos y siempre volvía con frutas, verduras y uno que otro pollo. Mi padre fue un mil oficios; boxeador, enfermero, chofer, sastre o programador de funciones de títeres (esta fue la última y mejor etapa de su vida).

Corría el año '33. Tendríamos cuatro o cinco años cuando estalla la Guerra Civil Española. Mi tía Elvira se va con su marido, Horacio Taborda, como periodistas del diario *Córdoba* a España y nosotros ayudábamos a buscar fondos para el Centro de Ayuda al Pueblo Español (CAPE), para su viaje. En esa época se hacían nutridas manifestaciones y aprendíamos a gritar: “¡Miaja sí, Franco no!”. No obstante, los esfuerzos no bastaron, cayó la República Española, cosa que significó un terrible retroceso para la libertad y la democracia de nuestros pueblos.

Por esta época cursábamos el sexto grado, cuando nos llevaron a las sierras de Córdoba de veraneo, a una colonia de vacaciones de la provincia. Acarreábamos cantidades de libros que nos duraban unos pocos días y entonces empezábamos a disfrutar de los ríos, la naturaleza. Era una real fascinación la lectura. Eso da una amplitud de criterio y una formación sólida. Ahora, desgraciadamente, no lee casi nadie. Si en los años '38, '39 hubiera habido televisión (la televisión de hoy) posiblemente ahora estaríamos robotizados, esa es la realidad.

La influencia de Chéjov, fue muy grande en mi formación. Y cuando leí que había muerto a los 44 años de tuberculosis al igual que mis abuelos, solo pensé en la cantidad de maravillas que pudo haber escrito.

A mí me gustaban especialmente los cuentos, y leía a Maupassant, Kipling, Averchenko, junto a otros grandes cuentistas latinoamericanos como Horacio Quiroga, Mariano Azuela, Jorge Icaza y Eduardo Mallea. Luego jugábamos un poco a los naipes, al ajedrez, al cubilete. El billar vino después y duró poco.

En esa época, leíamos dos o tres libros a la semana y asumíamos la lectura encantados de la vida. Varias veces, me iba a la estación de ferrocarril y, en un cómodo cafetín, leía horas enteras pues me agradaban el ruido de la gente y los sonidos de los trenes. Sería tal vez un presagio de mis eternos viajes por el mundo.

Recuerdo el viejo y bello pueblo llamado San Carlos Minas, en el cual había unos bosques bellísimos por donde caminábamos bajo la sombra de los árboles. Hacíamos algunas paradas para leer, corríamos a caballo y sentíamos ser “los cosacos” de León Tolstoy. Más tarde nos íbamos hasta el río que estaba a un kilómetro para que no nos llamaran a realizar alguna compra o cualquier otro

mandado. Era un río arenoso, de aguas tibias muy cristalinas. Allí nos bañábamos. Después era leer y leer. De este modo, se nos pasaba el mediodía leyendo. La Isolina, salía a buscarnos por el pueblo para almorzar. “¿Qué se hicieron los chicos?”. Nosotros no teníamos reloj y de repente decíamos: “¡Mirá el sol!”. Nos dábamos cuenta de que era hora del almuerzo y corríamos a la casa.

### Taller de manualidades

Poco tiempo después cambiaron nuestras vidas porque en la Escuela Terminal de Varones (5° y 6° grado, año '39), teníamos que asistir a los talleres de manualidades; es decir, que por la mañana veíamos las materias tradicionales y en la tarde, todos los alumnos asistíamos a realizar actividades creativas. Tuvimos la suerte de que este taller lo dirigiera un genio de la plástica Argentina que se llamó Mauricio Lasanski; un judío sumido en la miseria, delgado, que parecía que vivía a mate y galleta, y cuya especialidad era el grabado. Él tuvo la idea, por la llegada de Lorca indudablemente, de incorporar los títeres en estos talleres. Lorca llegó en el año '33, pero la influencia se mantuvo durante algunos años. Lasanski implementó talleres de pintura, dibujo, grabado, *vitro*, títeres; siempre la manualidad vinculada al arte. Con mi hermano, inmediatamente sentimos pasión por los muñecos. Muchas veces le robábamos algunas papas a nuestra madre para hacer la cabeza del títere y, con un trapo cualquiera, lo vestíamos. Y desde atrás de las mesas o ventanas internas de la casa, hacíamos historias... tendríamos once años. Ese taller tuvo vigencia mientras duró el ministro de Educación y Cultura de conformación radical –el doctor Fernández– en el gobierno de Santiago del Castillo, gobernador ejemplar, auténtico izquierdista y gran demócrata.

### La Escuela Normal Superior

El doctor Antonio Sobral y otros importantes pedagogos inspirados por el gran movimiento alemán Bauhaus, al frente del cual estaba el arquitecto Walter Gropius, crearon el sistema de la Escuela Normal Superior, con un plan educativo cultural que desarrolló un programa para crear un “hombre nuevo” (hombres sin egoísmo), con un desarrollo mucho más actualizado que la Terminal de Varones.

Los que egresábamos de la Escuela Terminal de Varones, teníamos prioridad para inscribirnos e ingresar en la Escuela Normal Superior, con Bachillerato y Magisterio. Durante todo el período de estudios, realizábamos mucha actividad cultural. En el año '41 nos encontramos con una biblioteca impresionante dentro de la escuela. Para ese tiempo, ya actuábamos con los títeres. A Javier Villafañe lo

vimos en la Escuela Terminal de Varones. Él tendría 29 años, era elegante, barbudo, joven y pintoresco. Pero a su función no pudimos asistir debido a que ese mismo día vacunaban. Y como Isolina era naturista, no nos mandó a la escuela para que no recibiéramos el tratamiento. No pudimos ver la función, pero vimos el resultado: todos los niños, nuestros compañeros, jugaban a que uno era el fantasma, el otro el diablo y hacían un cuadro en el suelo, del mismo modo que se marca el espacio del supuesto escenario, así marcábamos la escena para reproducir las historias de Javier. Uno hacía de Juancito, pero ninguno quería hacer el papel de María y de pronto aparecían los fantasmas. Fue por los años '40 que vimos los primeros títeres, y nosotros ya teníamos nuestro teatro para ese entonces, se trataba de Los Siete Barbudos. Eran siete plásticos que viajaban en un coche grande y viejo, recorriendo todo el país. Uno de los siete barbudos era el *Pajita* García Bes, padre del titiritero José García Bes. Ellos recorrieron el país, haciendo exposiciones y ofreciendo funciones de títeres. En ese momento la intelectualidad se volcaba al teatro de títeres, tenían fresca la influencia de Lorca y ahora se sumaban Javier y estos personajes. Por este motivo, el títere en Argentina nace con alto nivel intelectual; más que el títere popular, fue el títere de la poesía. Toda esa generación de titiriteros eran estupendos poetas: Pedro Ramos, Enrique Wernike, Villafañe, Elvio Villarroel, los títeres estaban de moda.

Referente a nuestra educación, en la Escuela Terminal de Varones, teníamos la experiencia del taller de manualidades donde formamos un grupo de teatro de títeres con el cual hicimos dos giras por las ciudades de Río Cuarto, provincia de Córdoba y la otra en Santiago del Estero, para miles de niños de las escuelas. Logramos la experiencia suficiente para armar un grupo de titiriteros semiprofesional, ya que no podíamos abandonar nuestros estudios. Empezamos a hacer el *Juancito y María* de Villafañe, *El soldadito de plomo* de Raúl Gustavo Aguirre que vio por primera vez mi padre, Francisco Di Mauro, hecha por Moneo Sanz, director del Teatro de Títeres El Triángulo, de Buenos Aires. La obra no le gustó, pero encontró efectivo el juego que se planteaba. Inmediatamente entendimos que los títeres serían nuestros guantes de invierno y de verano... para siempre. Fue un amor a primera vista y, además, para toda la vida.

Por aquellos años, pasó Jean Louis Barrault, gran actor francés conocido en todo el mundo por sus películas y por sus papeles en el teatro, quien ya traía una aureola enorme, haciendo sus presentaciones en los grandes teatros de Buenos Aires. Hacia allá fuimos a ver *El adiós*, obra con la que estuvo un buen tiempo en cartelera. A nosotros nos fascinaba el cine francés de esa época y aprendimos mucho con los actores como Louis Jouvet, Fernadel, Raimú y tantos otros. Se producían excelentes películas sobre las novelas de los grandes clásicos. Córdoba se llenaba de cines club. El teatro vanguardista de esa época era el Teatro del Pueblo, de Leónidas

Barleta, en la ciudad de Buenos Aires. Era un teatro de izquierda con un repertorio siempre testimonial. Allí, en el año '53, vimos *Los bajos fondos*, esa impactante pieza de Máximo Gorki. Esto nos acercó a la gente de teatro en Córdoba, Rosario, Buenos Aires y todo el interior del país. En esa época, nacía el teatro independiente en Buenos Aires y en todo el país.

En Bolivia, Liber Forti empieza a hablar y a escribir sobre Stanislavski a través de su revista *Nuevos horizontes*, que siempre traía novedades interesantes. Él se desplazaba entre La Paz, las rejas (preso por su militancia anarquista) y París. Luego volvía a Bolivia con información muy actualizada sobre el teatro moderno y el teatro político.

Cuando estábamos en el primer año del Normal Superior, año '41, nos visitó el gran marionetista italiano Vitorio Podreca. Sus famosísimas marionetas habían recorrido toda Europa Central y Norteamérica. Viajaban con varias toneladas de equipaje teatral, más 25 manipuladores, una pequeña orquesta entre músicos y cantores, y todo esto lo vimos en el teatro Comedia de nuestra ciudad. Nos gustó y originó mucha sorpresa por el despliegue técnico en cuanto a luces, sonidos y la dimensión del teatro que llenaba todo el escenario. Sin embargo, nos pareció un tanto comercial, opacado sin duda por el impacto que dejó Federico García Lorca. Tuvimos la impresión cabal de que la marioneta imitaba al ser humano, en cambio el títere de guante, del cual estábamos sumamente enamorados, representaba al comportamiento del ser humano y eso creaba una especie de magia, sobre todo en el contacto con los niños que los introducía en el tema y jugaban con él. Descubrimos que Podreca sorprendía y gustaba, mientras el títere de guante, emocionaba.

Eso pensábamos de la marioneta, hasta que vimos el trabajo del genial alemán Albrecht Roser, en el año '61 y no solo que nos emocionó sino que entendimos la increíble belleza del movimiento de sus marionetas. Este brillante solista impactó mucho más que varias toneladas de equipaje teatral. Todo esto sin desmerecer la técnica de estos grandes maestros del siglo XX. Podreca fue invitado a nuestra escuela por el profesor Turín, italiano también exiliado en Córdoba por la Guerra Mundial, profesor de filosofía de nuestro curso. Turín, como casi todos los profesores de nuestra escuela, nos invitaba a su casa a tomar té, nos contaba cómo era su vida en Italia. Eso creó entre nosotros una fuerte amistad con nuestros maestros en lo referente al estudio, en la Escuela Normal Superior eso era de rigor. Nuestros profesores tenían estructurada la clase del siguiente modo: exponían el tema durante los primeros 20 minutos, media hora, para que los alumnos hiciéramos preguntas sobre lo expuesto y otra media hora larga, hasta que terminaba la clase, era el profesor quien nos hacía preguntas a nosotros. En total las clases duraban una hora y media. ¡Nos enseñaban a pensar, a reflexionar, a sacar conclusiones! El profesor Turín recuerdo que una vez entró y dijo: "Bueno, este es

un libro de lógica, el libro oficial del Ministerio de Educación de la República Argentina y el autor es Fínguerman. Pues bien, yo les voy a decir en 10 minutos que Fínguerman, es un “imbécil”. Nos quedamos todos petrificados. Todos aspirábamos a ser maestros y esa figura no era la que es ahora, veíamos al maestro como a un paladín del conocimiento. Pero estos comentarios nos hacían dudar de todo, ¡esto era lo que quería! Pero él lo razonaba: “Fíjense, el capítulo uno dice: Si nosotros fuéramos niños, pensaríamos esto, esto y esto otro; pero el imbécil de Fínguerman no se da cuenta de que él no es niño, por lo tanto toda esa introducción es una burda trampa, una mentira, una mentira hecha por un tonto”. Nos moríamos de risa porque Turín usaba el sarcasmo con agudeza. Él era profesor de filosofía en la Universidad de Torino (Italia) y ahora estaba con nosotros en la Escuela Normal Superior. Cuando le preguntamos por qué se vino de Italia, nos dijo: “Hoy en Europa ser judío y marxista es el mayor peligro”.

Con ese sistema, todas las materias se hacían más interesantes ya que había que razonar. En la clase de historia, por ejemplo, nos preguntábamos por qué todas las calles de Córdoba tienen nombres de generales: General Madariaga, General Artega, General Mitre, General Roca, General Güemes. Claro, nos explicaban, que a la historia la hicieron los militares. A nosotros nos fascinaba porque nos incitaba a leer para encontrarle un sentido lógico al pasado. En primer lugar, el profesor nos preguntaba: “¿A ver, por qué nuestro ferrocarril, en la línea que va hacia el sur se llama General Roca? Cómo puede ser posible que siendo un criminal que realizó terribles matanzas de indios, le hayan puesto como homenaje su nombre a una zona donde se realizaron esas matanzas. Les voy a contar una anécdota del libro del General Paz, que fue prohibido en Argentina. En uno de los libros de su trilogía contaba: ‘El general Roca, a sus familiares les otorgaba el territorio que pudiesen abarcar con una carrera de caballo hasta que este animal muriese de cansancio’”.

Esas anécdotas son básicas para entender los atropellos cometidos en nuestro país. Toda esta enseñanza, nos daba la visión de una cosa nueva, donde la literatura no era estudiar a los autores, sino a las obras. Algo similar ocurrió con la música, pues estábamos acostumbrados a que en la radio pusieran un tango, música folklórica y mucho de músicaailable. Pero a los clásicos los conocimos en la Normal Superior, a través de Teodoro Fuch, quien fue el creador y director de la Sinfónica de Berlín, también judío y marxista. Hablaba muy poco el castellano. Ponía un fonógrafo inmenso en su escritorio, que en aquel entonces, año '42 era ultramoderno, y nos decía: “Voy *dicir* que todo de acá que do, re, mi, fa, sol son todo estupideces, yo pongo música e música e música”. Ponía los clásicos y si encontraba a alguien distraído, gritaba: “¡Nombre, nombre!”. Y anotaba la amonestación o un cero en clase de Música. Al principio, corroborando que los ceros los ponía de verdad,

optamos por gesticular con nuestras mejores muecas de concentración... ¡no dábamos más! Pero se fue originando una cosa que fue inconsciente, esa música extraña, poco a poco se fue haciendo familiar. Al cabo de cinco o seis meses en el recreo escuchábamos comentarios de compañeros avanzados, elogiando a Vivaldi, Bach, Bethoven. Nos empezó a gustar y de repente descubrimos que podíamos leer mejor escuchando música clásica. La Gabota, un movimiento de la *Sinfonía clásica* de Prokofiev nos tenía enloquecidos. Cuando Teodoro Fuch crea la Sinfónica de Córdoba, los sábados y domingos, toda la escuela debía asistir a los conciertos obligatoriamente. Estos ciclos, se realizaban en el Teatro Rivera Indarte. En el teatro no volaba una mosca y si alguien hablaba, no solo era censurado con la mirada de todos, sino que tenía un cero en la clase de Teodoro Fuch. Con todo esto, la Normal Superior se transformó en una referencia en todos los aspectos, se realizaban torneos culturales, deportivos, científicos o de la índole que fuere, los mismos eran liderados por nuestros estudiantes. En una dependencia de la Escuela Normal (que fue originalmente destinado para deliberaciones de los profesores), creamos un teatro estable de títeres que llamamos La sirenita y los espectadores eran los alumnos de las escuelas cercanas. El éxito de este programa fue rotundo, pero en esta Argentina, las cosas más bellas duraban poco.

En la medida que se iba consolidando la democracia en Argentina, venía indefectiblemente un golpe militar, nuestra escuela no escapó de estas barbaridades, pues fue intervenida por imposición de la parte reaccionaria del clero.

## Época semiprofesional

### Hoteles de turismo

En el año '42, al descubrir que los niños disfrutaban inmensamente de nuestras funciones, dijimos: “Hagamos un teatro”, lo hicimos, se llamó El Retablo del Dúo.

Luego nos fuimos a Tanti, pequeña y bella población turística de las serranías cordobesas y allí actuábamos para grupos de turistas en las hosterías y los hoteles. Fueron tres años en los que durante las vacaciones mezclábamos las funciones de títeres, con el disfrute del descanso, en un panorama encantador.

Como aún no teníamos mucha experiencia habíamos realizado un teatro muy poco práctico era semidesarmable al que debíamos llevar a cuestras y caminando, puesto que eran grandes paneles que desplazábamos de un hotel a otro; no había mayores problemas mientras no hubiera viento. Pero cuando venteaba volábamos con Héctor como si fuéramos la cola de un gran barrilete. No solo teníamos un

teatro incómodo, sino que al no tener sistema de luces, debíamos ponerlo cerca de algún farol, ya que la mayoría de las funciones eran de noche y después de la cena. La representación se hacía en dos partes, en el intermedio pasábamos el sombrero, solicitando un aporte voluntario.

Después nos desplazamos a La Falda y creamos el teatro Los Títeres de la Valija, hicimos un nuevo tinglado mucho más transportable porque ya teníamos alguna experiencia por los tres años en que llevábamos los títeres a Tanti. En esta etapa, ya no teníamos tres o cuatro hoteles sino cientos. Esto nos permitía disponer de mucha actividad con la cual tendríamos suficiente dinero como para comprar libros y suplir las necesidades básicas en nuestra vida familiar, aportando dinero a la casa y en general operábamos con más holganza que nuestros compañeros de estudio.

Cuando se acababa el dinero producido en el verano, año '47, en adelante empezábamos a salir todos los sábados y domingos para hacer funciones en los clubes de los diferentes pueblos de la provincia de Córdoba. Casi siempre en las salas de cine, porque en las mañanas, no tenían programación.

A los pocos años de llegar a la bella ciudad serrana de La Falda (que es el corazón del Valle de Punilla) empezamos a recorrer los grandes y medianos hoteles y en cada uno de ellos existía una sala de actos, sobre todo en los grandes hoteles que estaban a gran distancia de la ciudad, y los que carecían de ella utilizaban el comedor. Cuando los turistas terminaban de cenar, entonces nosotros, al igual que los otros artistas, separábamos las mesas y con las sillas conformábamos una platea. En estos hoteles se podían ver todo tipo de espectáculos (payasos, magos, perros amaestrados, malabarismo y muchas otras variantes de tipo circense). En estos anuncios jamás aparecían los titiriteros, de tal modo que cuando nosotros nos presentábamos con los títeres teníamos una gran audiencia.

En la recepción de cada hotel había siempre una cartelera donde anunciaban los espectáculos y en casi todos figuraban los hermanos Falugi, expertos en magia

Los Falugi, tenían especial interés en conocer cómo trabajaban los titiriteros y, a pesar de que todos trabajábamos en el mismo horario, después de la cena, en distintos hoteles, un día dejaron de trabajar para ir a vernos; sin embargo, no se acercaron a nosotros al terminar la función.

La Falda, era en ese tiempo una pequeña ciudad muy pintoresca y cómoda. La calle principal era la avenida Edén que estaba llena de cafetines y casas de artesanía muy bien arregladas por las que se desplazaba toda la gente. Con Héctor, cada mañana comprábamos un diario de Buenos Aires y otro de la ciudad de Córdoba, acompañado por una buena taza de café, leíamos sentados en las amplias y limpias veredas. Un día se nos acerca un señor muy simpático y nos pregunta: “Vaya, vaya, ¿ustedes son los hermanos Di Mauro?”. “Así es”, contestamos. Y luego nos

preguntó: “¿Por qué no nos buscaron para conocernos? Yo soy Alfredo Falugi. Les quiero decir que el trabajo de ustedes es muy bueno y muy original, jamás habíamos visto títeres”. A partir de ese momento, fuimos grandes amigos. Sus espectáculos de magia eran buenos, ellos venían de una familia de magos y se notaba una sólida profesión.

De esta amistad con los Falugi, aprendimos muchas cosas; como por ejemplo, respetar el trabajo de todos los compañeros que de uno u otro modo son parte de las artes escénicas. Así entendimos que no es fácil catalogar lo culto de lo popular. Por otro lado, también el arte de la magia despierta la imaginación de los niños que siempre buscan el porqué de todas las cosas. Pero en este caso, nos pareció muy pobre el lenguaje que utilizaban ya que el mismo era algo burdo o grosero, buscando la risa fácil del público adulto.

Igualmente, aprendimos de ellos la solidaridad, la unidad, la humildad y el respeto, pues nos ayudaron muchísimo en este tipo de trabajo y nosotros –poco a poco– les fuimos aportando lo referente al buen uso de los textos dirigidos a niños y adultos, orientándolos para no buscar el humor fácil y elevar el nivel de su trabajo, ya que el respeto al público es básico en el desarrollo de cualquier espectáculo de las artes escénicas.

En esta etapa, confeccionamos otro teatrino con mayores elementos técnicos al que llamamos El Cometa. El trabajo con los títeres se fue incrementando y ya teníamos que compartir el rol de titiriteros con el de estudiantes universitarios. Héctor se inscribió en la Facultad de Ingeniería y yo en la Facultad de Medicina. Mientras Héctor cumplía su rol de estudiante hasta el año '51, yo me inscribí en Medicina por la única razón que mi gran maestro fue médico: Antón Paulovich Chéjov, escritor humanista de cuentos, narraciones y uno de los más grandes dramaturgos del teatro moderno. Pero al segundo año entendí que prefería el pensamiento del ser humano, más que su parte física. Es decir: la cultura. Por esta razón me inscribí en la Facultad de Filosofía y Letras. Cuando ingresé a esta facultad, tuvimos un excelente año. Casi todos los profesores eran marxistas. Pero, desgraciadamente, en la historia argentina son incontables las intervenciones y los golpes militares. Cada vez que el país se democratizaba, desbarataban con otro levantamiento, todo proyecto popular. El esfuerzo por liberar a nuestros pueblos con un gobierno de izquierda, de aquellos radicales que representaban lo mejor del socialismo, nunca llegaron a consolidarse. Ahí estaba lo mejor de la intelectualidad argentina, auténticos protagonistas de la Reforma Universitaria y de importantes pensadores como Deodoro Roca, abogado de gran popularidad. Él conmovía, con sus encendidos discursos, al pueblo cordobés. También teníamos a Cornelio Saavedra, un educador con la influencia que dio la República Española. Ese esfuerzo se derrumbó y, de nuestra universidad, salieron todos los profesores

marxistas y entraron los tomistas; razón por la cual, entre otras tantas, me fui a las tierras chilenas.

## Mi paso por Chile

Entre Argentina y Chile, a mediados del siglo XX, existían grandes diferencias en cuanto al desarrollo cultural. La forma de vida era muy diferente. Chile era un país de grandes contrastes: inmensamente largo y demasiado angosto, del centro al norte es muy árido. Hacia el sur, en cambio, está lleno de bosques, lagos, islas y montañas de distintos colores. Ese pueblo ama la poesía, cuna de grandes vates como: Vicente Huidobro, Pablo De Rokha, Pablo Neruda, Gabriela Mistral. Y en Argentina, se destacaban los narradores y los dramaturgos: José Ingenieros, Sábato y Gorostiza, entre otros. Inmediatamente me puse en contacto con uno de los más grandes directores de teatro de América Latina, como lo fue Pedro De La Barra, quien más tarde, con el golpe militar de Pinochet, fue exilado en Venezuela y allí falleció. También me puse en contacto con jóvenes intelectuales que se reunían, en la entidad Amigos del Arte. Allí conocí a los escritores e intelectuales Dámaso Ogaz, Alejandro Jodorowski, Mafud Masis, y nos reuníamos en el café Copacabana de Santiago. Yo me alojaba en la casa del poeta Pablo De Rokha, ya que una de sus hijas, Laura De Rokha, era mi compañera. Cuando murió la mujer, don Pablo se refugió en la casa de un pintor famoso, y yo lo acompañé durante todo ese tiempo. Allí tuve el gran placer de conversar con él hasta altas horas de la noche. En ese momento, estaba escribiendo su magnífico poema “Fuego negro”, en homenaje a su compañera fallecida, y uno de los más hermosos de don Pablo llamado “Canto del macho anciano”. El pensamiento de este gran poeta era una mezcla de marxismo a ultranza y desesperación, inmensamente violento, pero increíblemente sensible.

Mi estancia en Chile, significó una aproximación a la América Latina, tierra de grandes pensadores que gritaban a viva voz el deseo de libertad y dignidad para nuestros países.

También traje de Chile, en el año '52, las obras para títeres *La fantasma cosquilloso* de Alejandro Jodorowski, que firmaba junto a un tal Mateu que, luego supimos, pertenecía al Kasperle alemán. Para adultos, empezamos a producir *El tío y la sobrina* y *El fantasma*, ambas de Javier Villafaña. En esos días escribí *La galera verde*, donde quise ridiculizar la demagogia de los políticos de turno. Fue en Chile donde diseñé y confeccioné el teatro de títeres La Pareja, que significa: dos titiriteros. Pero también, significa el amor, la solidaridad, la compañía y la unión. Con él, nace la profesión. El nombre La Pareja se lo puso Pablo Díaz, hijo del poeta Pablo de Rokha. En ese tiempo viajó Héctor con su compañera Raquel a Chile y ambos convinimos en dejar los estudios universitarios para dedicarnos completamente a los títeres.

## En la búsqueda de una auténtica profesión

### Misiones Pedagógicas Rurales

A partir de mi regreso a la Argentina, en el año '52, nacen algunas alternativas que irán determinando lo más importante para nuestra profesión y para nuestros colegas titiriteros de guante, no solo de aquí sino de varias partes de América Latina.

En Córdoba conocimos y simpatizamos con un personaje muy especial. Se trata del profesor Juan Pascual Pezzi. Sus antecedentes: ser un excelente educador que transformó, como maestro rural, un caserío en Puesto de Afuera. En ese lugar semiabandonado, donde vivían seis o siete familias a la vera del ferrocarril, similar a miles de caseríos muy humildes de nuestros países latinoamericanos, realizó –por su gran capacidad gerencial y por su espíritu humanista– en pocos años una escuela modelo para niños, con piscina y juegos de todo tipo. Y creó una cooperativa agraria, algo que parecía imposible gestionar con éxito: el tener una estación ferroviaria y paradero al servicio de los campesinos para llevar y traer los productos de sus cosechas.

He aquí que ese interesante personaje llegó a la Dirección de Educación Media, Normal y Especial del Ministerio de Educación y Cultura de la provincia.

En el año '54 dentro de los planes y proyectos estaban contempladas las Misiones Pedagógicas Rurales (seguramente inspirado por las misiones artísticas que llevó a cabo el gran poeta Federico García Lorca, cuando era estudiante en la Universidad de Madrid).

Nuestro teatro trabajó en las Misiones Pedagógicas visitando cada día a dos escuelas rurales. Por las mañanas actuábamos dentro del plan de las Misiones y, como contraprestación, por las tardes se creó La Escuela Experimental del Títere, con el apoyo de esa dirección de educación.

Esta escuela experimental tenía varias responsabilidades. Principalmente, explicarles a los maestros la necesidad de insertar el arte en las aulas, tema muy trabajado por nosotros debido a la experiencia obtenida en la Escuela Normal Superior, sumado a las ideas de los grandes pedagogos del momento como lo fueron el uruguayo Jesualdo y la señorita Olga Cosettini. En su escuela de la ciudad de Rosario (Argentina), ellos también estaban imbuidos por el pensamiento del brasilero Paulo Freire y de aquella frase suya: “Solo una clase dominante muy arriesgada o suicida pondría en práctica una educación que ayude a formar individuos críticos”.

Otra de las tareas fue estimular en los maestros la necesidad de tener un espacio en las escuelas para crear talleres de libre expresión y concatenar los estudios con la

creatividad, experiencia que tuvimos claramente vivida en el taller de manualidades de la Escuela Terminal de Varones, en el año '34.

El mayor tiempo posible y dentro de nuestras necesidades, tomábamos como prioritario hacernos preguntas constantemente. ¿Cómo formar un excelente titiritero de guante que pueda elevar a este arte popular, maravilloso y mágico, que enloquece de placer a los niños? Nunca jamás vimos, día a día, a cientos de niños tan ansiosos, alegres y embelesados como frente al teatro de títeres.

Aprender a manejar los títeres es una de las ramas de las artes escénicas más complejas... Pero formar a un ciudadano útil, con amplio criterio, sensible y consciente de sus responsabilidades, es muchísimo más difícil.

Nuestra gran dificultad es que carecíamos de tradición frente a un teatro que tenía varios siglos de desarrollo en Europa y Asia. Nos preguntábamos: ¿cuál es el lenguaje y los movimientos de esa criatura angelical y tierna que es el títere? Fácilmente nos dimos cuenta, gracias a la experiencia adquirida desde los años '40 en que vimos y nos enguantamos los títeres por primera vez, que aún teníamos que aprender muchísimas cosas.

Después de catorce años, ya habíamos realizado entre 2.500 y 3.000 representaciones; pero, sin embargo, necesitábamos un estudio profundo acerca de la historia de los títeres. Y eso requería un tratamiento muy delicado. Fue necesario buscar en cientos de librerías algo que nos pudiera orientar sobre la dramaturgia, la historia y la técnica de esta maravillosa rama del arte teatral.

Entendimos por experiencia que cada movimiento por más pequeño que este sea, debe ser de una clara y exacta necesidad. Un actor de teatro, puede darse el lujo de moverse algunas veces “sin ton, ni son”, tomando eso como parte de su actuación. Pero esto no puede ocurrir con los títeres. El títere no puede gesticular, ya que tiene una máscara inmóvil y lo interesante es que no le hace falta esta gesticulación, puesto que los muñecos resuelven ese problema moviendo todo su cuerpo y esto bien resuelto, crea un clima casi mágico que naturalmente encanta al público infantil. (No solo al niño, que tiene una enorme capacidad imaginativa, sino también al adulto a quien de pronto atrapa y se olvida totalmente del titiritero, que está detrás del biombo).

Este año '54 fue apasionante. Jamás tuvimos un período tan cómodo para trabajar libremente, es decir, con un pequeño sueldo eliminábamos los problemas domésticos. En esta escuela-taller, pudimos trabajar durante todas las tardes con los compañeros Delia Sanmarti, Armando Ruiz (profesores de Arte de la Universidad de Córdoba), Luro Bro (escritor), Luis Mathé, Efraín Saavedra (titiriteros), Héctor y yo. La Escuela de Córdoba fue para muchos titiriteros argentinos y latinoamericanos el lugar que benefició a muchos colegas, al menos técnicamente.

Referente a las Misiones Pedagógicas Rurales, fue indudablemente una de las experiencias más hermosas como titiritero profesional. Los niños de las escuelas rurales, luego de las actuaciones, nos agarraban de la mano y no nos dejaban ir, parecía que estaban exaltados y enloquecidos por los títeres. Se podía notar que nunca les había llegado nada. Tal vez no teníamos en ese momento la madurez suficiente como para darnos cuenta hasta qué punto estas actuaciones nos sensibilizaron profundamente, en lo social y cultural.

Esa es sin duda, la base de nuestra profesión, el sentirse útil, pero tan útil en esta actividad, que el resto del tiempo de nuestras vidas se nos haría corta para llevar a cabo los sueños que se desprenderían de esa necesidad de servicio. Sobre todo ese plan rural, que desgraciadamente no existe en casi ningún lugar de América Latina y, si algo se realiza, es muy eventual, con un promedio de una o dos actuaciones cada cuatro o cinco años dadas por algún titiritero que pase ocasionalmente por allí. Pensar que esto se solucionaría con una buena y clara Ley Nacional de Cultura.

## La Comedia Cordobesa

En Córdoba, corría el año '52, con un sistema político liberal seudo democrático pero de fuerte corte nacionalista. Era la época del gobierno del presidente Perón y en ese entonces la cultura empezó tímidamente a ser de interés municipal, provincial y nacional.

A partir de este momento comienzan a crearse y desarrollarse las Direcciones de Cultura Municipales, con algo más de seriedad, que en otros países del continente. Es necesario enunciar que gran parte de la República Argentina (en las provincias de la pampa húmeda: Buenos Aires, Santa Fe y Córdoba) heredaron de los inmigrantes italianos y españoles una inmensa cantidad de teatros. En cada población de estas zonas de dos a tres mil habitantes a fines del siglo XIX y principios del XX se edificaron grandes y hermosas salas de teatro. En general tenían por lo menos dos edificios: uno era la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos, con su local Dante Alighieri o Giuseppe Verdi; y los teatros españoles se llamaban Cervantes o Sociedad Española.

Todas estas salas teatrales tuvieron mucha actividad en los primeros años del siglo XX hasta la década del 30. Sin embargo, paulatinamente, fueron desplazadas por el advenimiento del cinematógrafo. Del mismo modo, el cine no pudo con el embate de la televisión. A mediados del siglo XX estos edificios pasaron a ser patrimonio cultural de la nación, no podrían ser demolidos y tuvieron que depender de las municipalidades de cada ciudad o pueblo. De esta manera, la responsabilidad del

mantenimiento de estos edificios cayó sobre la dirección de cultura municipal, trabajando en contacto directo con las Casas de Cultura, al depender igualmente del poder municipal.

Cuando a mediados del siglo se crearon las compañías nacionales de teatro (por influencia del desarrollo teatral europeo), en Buenos Aires y luego en Montevideo, nos pudimos enterar con Héctor de que esos elencos estables (y a veces inestables) jamás salieron al interior del país en ambos casos, y más que hacer un reclamo a la Nación, para que ellos recorrieran el país, preferimos la alternativa de la creación de un ente tutelado provincial, la Comedia Cordobesa.

En ese momento pudimos entender que en Chile, Uruguay y Argentina, países a los cuales ya conocíamos, todas las capitales generaban un colonialismo interno, frente al interior del país, es por eso que entramos a pensar que teníamos la obligación de realizar una política para descentralizar la cultura y llevarla aunque sea a las grandes capitales del interior. Y más aún porque, en ese tiempo, Buenos Aires se transformaba en un embudo que se tragaba todo el elemento humano que deseaba desarrollarse artísticamente, sobre todo, en el teatro.

Para crear este organismo necesitamos primeramente buscar un excelente director de teatro pero humilde, talentoso y trabajador experimentado, eso recayó en la figura de Eugenio Filipelli y además encontrar algún diputado que pudiera elevar ese proyecto cultural para la ciudad de Córdoba, de modo que tuviera gravitación en las grandes ciudades y pueblos del interior de la provincia. He aquí que el diputado Aurelio Bustos, de quien fuimos compañeros de estudio en la Escuela Normal Superior y tenía gran respeto por nuestra actividad titiritesca, estaba dentro de la bancada del partido Radical, que era mayoría en esa cámara. Cuando estudiaron ese proyecto, muchos diputados se oponían diciendo que era más importante gastar en remedios, algodones y en la atención a los hospitales. Cuando estaba a punto de no concretarse, se levantó un diputado que sin duda tenía el respeto de casi todos sus colegas y defendió ese proyecto diciendo que ya era hora de tener en cuenta, que la cultura era la base del desarrollo integral de la provincia, que si hubieran respetado el movimiento de la Reforma Universitaria y lo que significó la Escuela Normal Superior, eso sería claramente comprendido y terminó diciendo: “No puede desarrollarse un país, si paralelamente no se tiene en cuenta, la cultura de sus habitantes”.

En efecto la ley de creación de la Comedia Cordobesa fué sancionada (1953). Con Héctor y Filipelli redactamos un reglamento interno de funcionamiento en el cual, en forma explícita decía que cada producción debía estrenarse en la capital durante una temporada e inmediatamente realizar una gira de al menos cinco representaciones en las ciudades grandes del interior y dos o tres en el resto de las ciudades de la provincia.

Lamentablemente la dirección de Filipelli duró dos años, durante los cuales se cumplió relativamente lo establecido en el reglamento y luego se acabaron absolutamente las giras con el pretexto de la falta de recursos, lo que significó con claridad la carencia total de capacidad organizativa. Y en esto recordé lo que habíamos conversado a cerca de la burocratización de las entidades del Estado, con el gran amigo marionetista, Albrecht Roser.

## Giras nacionales e internacionales

Por ese tiempo había muy pocos titiriteros en Argentina, estaba Mané Bernardo, en Buenos Aires; Moneo Sanz, en La Plata; el viejo Javier y Juan Pedro Ramos, dando vueltas por todo el país; Enrique Wernike en su célebre ciclo de funciones en un barco de carga que recaló en Bahía Blanca, Puerto Deseado y Río Gallegos; Los Siete Barbudos, que cuando llegaron a Salta, se quedó *Pajita* García Bes y no hicieron más títeres, además de nosotros. Al poco tiempo aparece López O'Con, maestro y poeta, quien hace títeres con Otto Freitas. Después llegó un español Jorge Viladrich, exiliado de la guerra civil que también empezó a trabajar con títeres. Durante una década, nosotros fuimos prácticamente los únicos titiriteros activos y fundamentalmente itinerantes. Antes de cumplir con Héctor los 20 años, ya habíamos pasado las cuatro mil actuaciones. La graduación, la hicimos en los hoteles de turismo y la maestría en la escuela de títeres de Córdoba. La Pareja nace como profesional a tiempo completo en el año '52. Lo construí en Chile y es el mismo teatro de madera que conservo en Guanare. Héctor tenía El Cometa, que habíamos hecho entre ambos varios años atrás. Con Héctor convinimos trabajar juntos, con el nombre de La Pareja y fue este el que se prestigió a nivel nacional. Con La Pareja, realizamos las primeras giras nacionales por el año '52, en los cuales hicimos a lo sumo 15 ó 20 actuaciones en distintas zonas, donde teníamos algunos contactos y empezamos a registrar todo lo hecho cada día a partir de ese año, detallando todo lo que nos fuera interesante. Desde las primeras giras hasta las últimas, ilustrando incluso con mapas que muestran claramente los recorridos. La primera gira, fue por la provincia del Chaco, ahí teníamos amigos en el Fogón de los Arrieros, entidad organizada por el artista Juan de Dios Mena, un tallista que amaba el campo y tallaba personajes correntinos y chaqueños cuya faena era el arreo de ganado y de ahí el nombre de esta entidad cultural. Era una asociación de amigos, que tenía alojamiento para los artistas de paso y el reconocimiento más importante, era la entrega de la llave del Fogón. Al tener la llave, podías llegar en cualquier momento y sin avisar. Veías qué cuarto estaba desocupado y allí pernoctabas. Muchos artistas plásticos importantes del país eran invitados a pintar, y a cambio de una de sus

obras, allí se residenciaban un tiempo y esas obras comenzaron a representar una muestra verdaderamente valiosa y muy completa de nuestra pintura nacional.

En estos viajes a Buenos Aires, conocimos a varios actores y gente de teatro de la República Oriental del Uruguay, sobre todo actores del teatro El Galpón, de Montevideo, dirigido por el gran maestro latinoamericano Atahualpa Del Cioppo. Nosotros teníamos mucho interés por conocer además a un pedagogo como Jesualdo, que aunque no lo conocíamos personalmente, fue una persona que sin duda tuvo mucha influencia en nuestra formación académica, por sus aportes en el diseño de la escuela nueva.

A partir de las conversaciones que tuvimos con estos colegas, nos invitaron para que hiciéramos algunas actuaciones de títeres para niños y adultos, en su sede. En Montevideo, actuamos un par de semanas, no solo en el teatro El Galpón sino también en varios teatros independientes de la ciudad como por ejemplo en el Club de Teatro dirigido por el gran director español José *Pepe* Estruch. Este gran maestro fue uno de los más importantes directores de teatro de la República Española que tuvo que exilarse en época de la Guerra Civil Española. La presencia de Pepe generó un enorme desarrollo del arte teatral no solamente en lo organizativo sino también a nivel técnico y artístico para el teatro uruguayo.

En esos días conocimos a todos los colegas del teatro montevideano, como la gente del Teatro del Pueblo, del Teatro Circular y de varios otros. Ellos tenían una organización impecable, “nadie vivía del teatro” a pesar de que “vivían para el teatro”.

En ese año '56, los grandes maestros Del Cioppo y Jesualdo, tenían por costumbre reunirse en un café a una hora determinada. Ellos asistían a distintos cafetines e invariablemente se encontraban dando cátedra, rodeados por sus alumnos más destacados que luego conformaron la plana mayor del teatro y de la educación. Por supuesto que nosotros asistimos a esas charlas y quedamos embelesados.

Además, esa larga gira por ciudades y pueblos por la República Oriental del Uruguay, tenía otro objetivo. En ese tiempo el peso uruguayo (en Argentina se le decía peso oro) era mucho más fuerte que la moneda Argentina. Lo único económico que había era el café con leche acompañado de cuatro medialunas, que constituía el desayuno común.

En nuestro país, vivíamos en una casa pequeña, toda la familia Di Mauro. En el garaje de nuestra casa, había tres pequeñas hornallas, en una cocinaba mi madre Isolina, en otra Raquel (compañera de Héctor) y en la otra Laura (mi compañera). La cosa andaba más o menos bien, pero cuando fueron apareciendo los pequeños angelitos, ese asunto se tornó muy difícil. Fue así que Héctor y yo decidimos realizar un “plan de guerra”, para sacar los recursos necesarios y edificar dos pequeños departamentos, en el patio de la casa de nuestros padres: pacto macabro,

que significaba la única alternativa posible para obtener ese dinero. En primer lugar, realizar una gira hasta lograr el objetivo propuesto, obviamente que esta gira se haría en todo el interior del Uruguay, la cual realizamos desde el 2 de mayo al 9 de agosto. Por esa razón antes de comenzar la gira, el teatro El Galpón editó un pequeño programa que contenía las apreciaciones de nuestros espectáculos, firmada por los maestros del teatro Atahualpa De Cioppo y Pepe Estrusch, y otra escrita por el gran pedagogo Jesualdo. He aquí estas apreciaciones.

Atahualpa De Cioppo escribe:

El arte y la desarrollada técnica titiritesca alcanzada por los hermanos Di Mauro, nos sirven para comprobar que en su estado más puro, cuando se dirige al niño, el muñeco es algo totalmente distinto del hombre: posee el sentido arrobador y cándido de lo que está recién en sus orígenes; cuando se dirige al hombre, el muñeco nos avergüenza mostrándonos cuánto tenemos todavía de monigote, en nuestro proceder social y en nuestras relaciones humanas.

José Pepe Estrusch escribe:

El muñeco deja de serlo en manos (en cuerpo), de Héctor y Eduardo Di Mauro. Es algo más; una síntesis precisa y minuciosa del alma titiritesca en persona. En una sola persona, con carne de títere y alma de La Pareja. Pienso que nunca he sido más público que frente a su gran pequeño teatro.

Jesualdo escribe:

En este mundo de tanta irresponsabilidad moral, los hermanos Di Mauro son la conciencia misma del titiritero que supera la romántica afición para convertirse en honrada profesión. Les basta una valija y media docena de muñecos; lo demás se da en ellos por añadidura, pero: ¡qué añadidura!... la esencia misma del títere que es como en las épocas difíciles de otros países (Kopecky en 1700 en Bohemia, o la familia Strazan en Eslovaquia) el eslabón de humor y gracia, de sabiduría y humanismo, de nacionalidad y mundo, que va uniendo los pueblos y los hombres en un verdadero haz. En su doble oficio, el títere en sí y el títere mensajero, nunca estas criaturas eternas y bienaventuradas (pero a menudo tan solo peones de la industria y tan explotados como los humanos) podían haber encontrado mejores tutores que Héctor y Eduardo Di Mauro, dos cordobeses que hacen honor a su tierra y a la mejor humanidad, la progresista.

Con este humilde programa se abrieron todas las puertas para que cumpliésemos con nuestro propósito. El único problemita que teníamos es que el “plan de guerra”

que nos fijamos, era no gastar el dinero ganado y alimentarnos solamente con café con leche y cuatro medialunas: mañana, tarde y noche.

Cuando logramos obtener los recursos necesarios (no sé si Héctor me hizo trampa, pero creo que no) yo llegué a nuestro hogar “colectivo” con una anemia galopante y que solo superé con un verdadero puré de vitaminas. Nunca imaginé posible que un animal racional tuviera mucho dinero en el bolsillo y pidiera un café con medialunas. Mi madre decía, frente a estas cosas: “La voluntad férrea... ¡triumfa!”.

Con Héctor trabajamos juntos del año '52 hasta el '57. Cuando realizábamos las primeras giras salíamos con rumbo más o menos incierto ya que ambos nos dedicábamos a programar las actuaciones y por supuesto que perdíamos mucho tiempo; igualmente los presuntos patrocinantes necesitaban mucho tiempo para organizar los eventos, y en ese caso teníamos un período de inmovilidad muy grande y el resultado económico, era un desastre.

En la medida que fuimos experimentando otras alternativas, a los pocos años, pudimos resolver este problema. Uno de nosotros viajaba con un buen material (programas, notas de prensa, entrevistas de diarios, revistas y una cantidad de enlaces personales o de entidades culturales), de este modo les dábamos a los organizadores más o menos un mes de tiempo para que pudieran coordinar las actuaciones. Mientras uno programaba las actuaciones, el otro venía actuando con un compañero que servía de ayudante y aprendía con nosotros el arte de los títeres. Cuando uno de nosotros dos se quedaba afónico, cosa que era habitual porque carecíamos de equipo de sonido y en las pocas escuelas que disponían de sonido, generalmente eran de muy mala calidad, en este caso, venía el que estaba realizando el papel de programador y actuaba en las funciones y “el afónico” continuaba contratando actuaciones, con la poca voz que nos quedaba.

Evidentemente el gran problema que teníamos era la falta de un vehículo en el que pudiéramos llevar todos los elementos necesarios para actuar. Estábamos muy cansados sobre todo cuando trabajábamos en pequeños pueblos cuyas rutas eran de tierra. Y, en ese caso, tomábamos el ferrocarril que desgraciadamente tenía un horario macabro. Imagínense en pleno invierno y además lloviendo a dos personas, a las dos de la mañana esperando el tren y luego de media hora nos dejaba en otra estación donde en ese momento no había un alma.

En estos pequeños poblados del interior de las provincias teníamos la mayor aceptación. Y no solo eso, sino que cuando terminábamos las actuaciones nos comprometían para trabajar el año siguiente. Con esto entendíamos la carencia de espectáculos que tenían los niños en esas poblaciones apartadas de las grandes ciudades. Todos, todos sin excepción jamás habían visto títeres anteriormente.

Al fin, en el año '62, compramos nuestro primer vehículo, un Citroën 2CV. Realizar una gira con un automóvil, nos parecía un sueño. Hasta teníamos complejo de culpa por el tiempo que disponíamos y, no solo volvimos a retomar nuestra querida lectura, sino que nos permitía desayunar, almorzar y cenar, como dios manda.

Aquí entendimos claramente que la primera gira realizada en una zona, era algo difícil de programar, debido a que nuestro grupo era desconocido. En la segunda gira, por esa misma zona (cosa que no ocurre con casi ningún titiritero que toma la profesión como turista), era más fácil ya que contábamos con algunos amigos de nuestro teatro; la tercera gira, por el mismo lugar, no solo consolida el trabajo, sino que otras entidades de ese lugar, nos requerían y nos comprometían a trabajar con ellos, en el futuro.

De ese modo, cada año las giras se hicieron más largas y desde luego nos transformó en un grupo totalmente itinerante. Ya en el año '68, teníamos una gran agenda que contenía todos los datos para que el trabajo se fuera dignificando. En cada población no solo conocíamos a la gente sino que ya contábamos con buenos amigos y después de las actuaciones, indefectiblemente nos brindaban un asado y conversábamos de los problemas de la ciudad, de la provincia, del país y del mundo entero. Las charlas duraban largas horas y así fuimos conformando un proyecto de vida que nos brindaba un acercamiento muy grande con nuestro pueblo del interior.

Por nuestra experiencia hacia la profesión, nos dimos cuenta de que en cada ciudad había al menos un intelectual ¡por lo menos uno! y era muy fácil ya la programación. Cuando visitábamos una localidad donde jamás habíamos actuado y en la cual carecíamos de contactos, entrábamos a un café y le preguntábamos al mozo si en ese pueblo había un teatro vocacional, un grupo de danzas o una biblioteca, él nos decía, por ejemplo, que fuéramos a ver al doctor Miranda, médico muy querido, que es el presidente de la sociedad cultural José Ingenieros. Miranda tenía su medio ambiente y en ese ambiente estaban el director del club, el presidente del club y empezamos a trabajar en los clubes o en las bibliotecas o en cualquier centro cultural. Ellos se encargaban de recoger el dinero que recibían de distintas entidades, con el cual nos pagaban ya que no querían, por lo general que los niños pagaran la entrada. Entonces empezamos a hacer de cada ciudad una especie de ficha con los datos que teníamos en las libretas. También entendimos que no es lo mismo que vaya el intelectual del pueblo a hablar con el director de Cultura, a que vayan dos jóvenes titiriteros desconocidos a solicitarle auspicio y eso nos dio resultados increíbles. Por ejemplo, cuando hicimos la segunda gira del Chaco, la gente del Fogón de los Arrieros nos decía: “Váyanse a Roque Sáenz Peña, que vive allí el gordo Llanos, excelente hombre de teatro que dirige el Teatro del

Pueblo. Al gordo Llanos, le va a fascinar que dos titiriteros lleguen hasta allí”. En efecto, Llanos nos colocó una temporada de títeres para niños auspiciado por el Teatro del Pueblo, y como ellos no contaban con una sala propia resolvieron el problema realizando las actuaciones por la mañana en el cine y por la tarde en la biblioteca pública. Ellos organizaban todo, es decir, visitaban los colegios, imprimían las entradas (muy económicas para que fueran accesibles a todos los niños), solicitaban los permisos en la Municipalidad y con este esfuerzo se podían hacer ciclos de varias funciones, en casi todo el país.

## Las libretas

Desde el año '52 hasta el '76, contábamos con unas benditas libretas que nos permitían (aún las conservo), realizar estadísticas veraces que conformaban nuestra historia referente al trabajo realizado, en ella llevábamos cada año el número de actuación, el día, el mes y el año y luego, la ciudad donde se realizó la actuación, la provincia y el país. También estaba especificado el lugar exacto donde se realizó la actuación, el programa presentado, la entidad que nos contrató y el nombre de la persona responsable de la entidad; del mismo modo, juzgábamos a la entidad, simplemente con una pequeña cruz (x): si en el lugar, había cinco pequeñas cruces (xxxxx), la organización, la gente y la calidad humana, de los patrocinantes era excelente, si tenía cuatro cruces (xxxx) era buena, con tres (xxx) cruces era regular, con dos (xx) cruces, era de regular hacia bajo y con una (x), era una muestra de improvisación y significaba no ir más, al menos por algún largo tiempo.

Estas libretas, eran de notable importancia, con ellas sabíamos el repertorio que habíamos realizado cada año, de modo que como viajábamos con cuatro o cinco producciones, nos permitía renovar el programa.

En otras libretas teníamos los datos de los mejores y más económicos hoteles y restaurantes. Luego, después de unos años, los amigos de esas ciudades se peleaban entre sí, para que nosotros fuéramos huéspedes en sus casas. Eso me recuerda mi amada madre que decía: “Hijos míos, entiendan que hay que sembrar... para cosechar. Solo los ricos no siembran, pero cosechan”.

## División en zonas

Creamos la división de las zonas cuando ya el trabajo era tan intenso que no teníamos tiempo en un año para recorrer todo el país, eso fue aproximadamente

entre los años '57 ó '58 y prácticamente empezamos a trabajar separados después de una década. Incluso durante algunos años, ya separados, nos juntábamos para hacer repertorio para adultos, porque no podíamos hacerlo solos. No podíamos hacer el *Fausto* o el *Retablillo de Don Cristóbal*, que representaron dos buenas producciones que elevaron la calidad de nuestro teatro. Coordinábamos el año en forma tal que en un período hacíamos el repertorio para niños y nunca dejábamos de programar las obras para adultos, ya que estas le daban a La Pareja, el prestigio que necesitábamos para la jerarquización del trabajo, porque el niño no hace juicios críticos. En cambio, cuando actuábamos para adultos, aparecían críticas muy elogiosas en los periódicos de circulación local, nacional o internacional.

Después de varios años de accionar por todo el territorio, había muchos intelectuales que tenían afinidad con nuestro trabajo. Y eran estos intelectuales los que nos facilitaban la programación. El gordo Velarde, en Resistencia, por ejemplo, él solo nos organizaba media gira, con pocas llamadas de teléfono a sus amigos del interior del Chaco. "Ahí te mando a los Di Mauro" y era casi una orden, le dábamos forma a una buena parte del trabajo. Ellos no ganaban comisión alguna, lo hacían desinteresadamente y teníamos tantos buenos colegas, que era muy frecuente que nosotros les programáramos actuaciones en el interior.

A partir del año '62, con la adquisición del vehículo, las actuaciones se multiplicaron hasta un promedio mayor de cuatrocientas actuaciones al año y ya no podíamos atender por falta de tiempo. Íbamos a todo el país; por ejemplo, en la Patagonia la gira demoraba tres meses, en la zona de Cuyo (tres provincias) dos meses, el norte argentino algo más de dos meses, y la provincia de Córdoba, ya no teníamos la alternativa de recorrerla como nosotros hubiéramos querido. Luego había un territorio muy superior a este, que era la provincia de Buenos Aires, sobre todo por la densidad de sus habitantes y eso nos llevaba dos giras de tres meses cada una y todo el noreste otro tanto. A partir de ese año determinamos un riguroso reparto de zonas, Héctor tomó el noreste y yo el sureste. El problema que no pudimos resolver es que en el año '70 ni siquiera teniendo cuatro teatros podíamos trabajar en todo el país.

Hoy en los primeros meses del año 2006, no puedo comprender cómo este sistema de trabajo, con la desocupación y la crisis económica de nuestros países y a pesar de que en este momento hay más de doscientos teatros de títeres en Argentina, estas experiencias no han sido seguidas por ninguno de los titiriteros. Si bien es cierto que algunos salen de gira, es solo un pimpón de fin de semana o la intervención de algún festival de titiriteros, con una duración algo mayor.

## Experiencia en Europa

Durante el año '59, nos llega una invitación por medio de la Embajada de Rumania. Recibieron una nota de Bucarest pidiendo que les enviaran los antecedentes de los tres o cuatro grupos más importantes de títeres que hubiera en toda Argentina. Los rumanos hacen la investigación y Villafañe, que había estado en el primer Festival Bienal Internacional de Bucarest en el año '58, indicó que realmente correspondía que fueran los hermanos Di Mauro.

Luego de mandar los materiales requeridos con nuestros antecedentes e historial, nos eligieron a nosotros. Cuando nos informamos de que el pasaje por barco, costaba la friolera de 7 mil pesos cada uno, pensamos que sería imposible viajar, ya que el Festival no pagaba pasajes, pagaba solamente la estadía. “Esto es un sueño imposible”, pensamos con Héctor. Nos fuimos a Buenos Aires a realizar nuestras giras habituales, haciendo funciones en los teatros independientes. En esta gira actuábamos en trasnoche y gratuitamente para actores, técnicos y dramaturgos, con repertorio para adultos en el teatro La Máscara, Nuevo Teatro, Teatro del Pueblo, Fray Mocho, entre otros tantos grupos independientes, con el objetivo de dignificar el teatro de títeres y demostrarles la alternativa de recursos que tiene dicho arte. A partir de ese momento tuvimos muchos amigos a los que ayudamos a realizar giras por el interior. En esas mismas salas de teatro realizábamos actuaciones para niños, los sábados y domingos. Lo que más nos interesaba de Buenos Aires es que teníamos acceso a una difusión nacional. Allá nos alojábamos en las casas de amigos, actores y gente de teatro como Chilo Pugliese, Roberto Espina; o en la casa de nuestro tío Dante Elena (hermano de nuestra madre).

En esos días nos encontramos con nuestro gran amigo Filipelli, en Buenos Aires y le comentamos que nos habían invitado a Rumania. Nos dice: “Vayan, ustedes no tienen problemas”; le respondemos: “¡No seas loco, los pasajes en barco, más el tren de París a Bucarest cuestan catorce mil pesos!”. Nos insiste: “Son los únicos que viajan por toda la república. Manden doscientas tarjetas de cien pesos cada una y asunto arreglado”. ¡Cien pesos! ¿Quién nos va a dar cien pesos? Pero luego nos dice: “Cien pesos por doscientos son veinte mil, les sobran seis mil”. “¿Y vos creés que se van a colocar todas las tarjetas? ¡Estás soñando!”. Y aclara: “Pero ustedes no pierden nada, a la impresión de las tarjetas se las pagamos nosotros, la gente de Buenos Aires”, entre él, el negro Horacio Guaraní, Ariel Ramírez, quienes eran muy amigos nuestros. ¡Doscientas tarjetas numeradas! y con un grabado de Luis Saavedra. “¡Las mandan a todos los amigotes del interior del país! Faltan siete meses y en un mes van a saber cuántos amigos tienen”.

Mandamos una o dos tarjetas a una lista de ciento diez amigos y no sabíamos a quién más ubicar para mandarles las otras. Quedamos sorprendidos cuando a los

dos meses teníamos 21.000 mil pesos. Algunos amigos recibían una tarjeta y mandaban el precio de 2 y hasta por 15, Ariel Ramírez, con una tarjeta pagó diez. El negro Guaraní, pagó quince.

Nos dimos cuenta de que tenía razón Filipelli y que realmente la gente valoraba nuestro trabajo, que te respetaban y entonces, el año '60, nos fuimos a Rumania. Nos salió más o menos ciento cuarenta mil pesos el barco y el tren hasta París, donde nos recibió el director de teatro argentino radicado en París, Jorge Lavelli. Estuvimos con él, nos llevó a un buen hotelito. En París vimos todo el teatro posible durante unos 20 días y al fin tomamos el famoso Oriente Express, tren de París a Estambul, pasando por Bucarest para llegar a la apertura del Festival.

¡Qué festival! Qué gran ciudad es Bucarest. Los titiriteros disponían de dos grandes hoteles que tenían aproximadamente doscientas habitaciones cada uno. Los elencos de los países socialistas tenían entre veinticinco a treinta integrantes de promedio, los teatros europeos entre cuatro a cinco integrantes y los del tercer mundo eran casi todos solistas, con la excepción nuestra, ya que viajamos tres personas: Héctor, el marionetista poeta y abogado Elvio Villarroel, y yo.

El festival contaba con seis hermosas salas de teatro muy bien equipadas, con capacidad para seiscientos espectadores. Además en cada sala había varios turnos para las presentaciones de los grupos, fue una verdadera maratón de titiriteros que corrían de sala en sala para ver la mayor cantidad de espectáculos. Cada grupo contaba con dos o tres intérpretes y nos programaban dos o tres entrevistas diarias. El festival contaba con un pequeño periódico que informaba todo lo referente a los grupos: su procedencia, sus técnicas y su trayectoria (lástima que solo estaba escrito en idioma rumano).

En las actuaciones, para quien fuera integrante de un grupo, tenía derecho a pedir permiso para mirar el espectáculo detrás del escenario. Esta experiencia fue realmente maravillosa y muy positiva para nuestras experiencias. Muchas veces los titiriteros hacían un verdadero ballet manejando sus muñecos. En estos se destacaban los titiriteros de la República China.

En Rumania participaron más de ciento cincuenta teatros. Nos vieron llegar con dos valijitas y un bolso con ropa. Nos preguntaron si no queríamos hacer un ensayo. No podían creer que con esa infraestructura pudiéramos hacer un espectáculo. Nosotros le dijimos a Margareta Niculescu, directora del festival: “Mire señora, cuando usted era joven, muy jovencita, nosotros ya habíamos realizado más de cuatro mil representaciones de títeres”. Y cuando Raúl Serrano, un director teatral argentino becado para estudiar en Rumania el sistema Stanislavski, que oficiaba de intérprete, le explicaba, ella no entendía nada, no daba crédito a esas cifras. Los rumanos se deleitaron con nuestra técnica de

manipulación, ya que nunca habían visto nada similar en los títeres de guante. En la segunda función, teníamos mucha gente detrás del escenario del teatro; titiriteros rumanos, checos, chinos, polacos, que veían cómo actuábamos. Ellos decían que era un espectáculo extra, una especie de ballet del cuerpo humano cuando guía a un títere. Y aplaudían los del público y también los que estaban dentro del escenario, unas ochenta personas. No se imaginaban que el tratamiento del movimiento del guante llegara a ese nivel. Ya en Europa se había dejado de usar el guante. Generalmente usaban las varillas, marrotes, marionetas, con la excepción de los chinos, quienes lo hacían con una delicadeza increíble.

En ese Festival de Bucarest nos sorprendió que, entre más de setenta agrupaciones de distintas partes del mundo, nuestro teatro haya sido ganador del tercer premio por la interpretación. Ese premio significaba una suma de dinero bastante grande, solo que tenía convertibilidad únicamente en los países socialistas del Este. Entonces, convinimos realizar con ese dinero una gira por Hungría, Checoslovaquia, Polonia, Rusia y Alemania del Este a través del Ministerio de Cultura Rumano. También estaba contemplada dentro del premio una invitación por veinte días, acompañados por la intérprete que teníamos asignada en el festival, para conocer los teatros en las distintas ciudades de Rumania. De esta experiencia surge mi convicción que, en estos países, realmente los niños tienen acceso a la cultura; porque, no solamente los llevaban a ver los títeres, sino también a todos los espectáculos preparados para niños (conciertos didácticos, teatro para niños, circos, visita a los museos etcétera).

Había teatros que en un mes realizaban más de cien actuaciones. Tenían tres o cuatro elencos que trabajaban todos los días tanto en su sede propia como en el interior de la provincia.

Algunos hacían dos o tres mil actuaciones por año. Nunca hubiéramos podido imaginarnos semejante cosa, y todo esto acentuó nuestra concepción de la profesión y de cómo vivía un profesional en Europa Oriental. Evidentemente que no eran unos atletas del espíritu, sino unos profesionales conscientes de su responsabilidad. Trabajaban sin angustia y con muchas ventajas en lo referente a su vida privada. Ejemplo para nuestra América Latina.

## Larga gira europea, dio nuevas luces

Nos encontramos teatros de títeres con más de doscientos integrantes, parecían fábricas. Tenían diseñadores, escenógrafos, músicos, guionistas, directores de escena, tramoyistas. A nuestro regreso de esta gira comenzamos a crear la Sala

Estable de Tucumán, pero no como una copia del modelo europeo, esto era totalmente imposible, sino a los niveles de Tucumán, bancos de madera muy bien decorados pero para ciento cincuenta niños. Este trabajo no se pudo sistematizar porque no había fondos para realizar un trabajo continuado. Tampoco aspirábamos a que funcionara como el Teatro Central de Muñecos de Moscú, dirigido por Sergei Obraztsov. Por su organización y por su gran capacidad de acción, era lejos el más completo de Europa en los años '60, con tres salas, una oficial y, las otras dos, una estaba en un cine teatro y la otra en un hotel que disponía de un teatro con quinientas localidades y cada uno de estos teatros realizaban tres o cuatro actuaciones diarias (con distintos elencos). Estas salas rotaban el repertorio permanentemente, poseían unas veinticinco producciones. Es decir que cada producción estaba en cartel durante veinte años de promedio. Obraztsov decía que trabajaban especialmente para niños, y que una obra que tenía diez años en cartelera, era un estreno, considerando que los niños cambian, por lo que se podía mantener el repertorio en forma permanente.

## Hungría

En la agenda de Héctor estaba registrado “Hungria, Budapest, profesor Comubes”, y un teléfono, nada más. “¿Quién te dio este teléfono?”. “No me acuerdo, decía Héctor, creo que en Buenos Aires... tal vez Gerverof (profesor de canto coral de nuestra Escuela Normal Superior) qué se yo, no sé...” Quedó así. En Rumania habíamos visto a un solista de guante húngaro que nos fascinó, y nos impulsó a visitar su país, este solista era un tal Istvan Kiss. Que hacía la historia de Romeo y Julieta a manos enguantadas. Una maravilla. Él decía que su espectáculo de solista estaba sostenido por todo el aparato técnico del teatro, de todo el colectivo del Teatro Nacional de Hungría, uno de los teatros más grande y organizado del mundo, en aquel tiempo tenía más de cuatrocientos integrantes, dirigido por un genio: Szilagyí Dezso, y por esto mismo se sorprendía al ver nuestro trabajo, basado en las actuaciones y sin respaldo técnico alguno.

Cuando bajamos del tren frente a la estación de Budapest, vimos un gran y viejo hotel... en Europa siempre, frente a la estación del ferrocarril, hay un buen hotel. Cruzamos y desde allí pedimos la llamada telefónica, tratando de explicarle con gestos al empleado que nuestra llamada era local y no a la Argentina. Decíamos “¡Comubes! ¡Aquí... llamada! ¡Budapest!”. Finalmente se hace la llamada. “Mire, Comubes, somos titiriteros, estamos aquí en Budapest”. “¿Dónde están?”. Estamos en un hotel pero no entendemos para nada este idioma. Estamos frente a la estación. “¿Cómo es el hotel?... ¡Quédense ahí, no tomen la habitación, no tomen nada. Qué edad tienen?”. “Treinta años”. “Voy para allá, a cualquier pregunta, responden Argentinski, nada más”. Corta y después de media hora, vemos que

viene un hombre robusto de pelo blanco. Él vivía en la ciudad gemela, ya que estábamos en Buda y él vivía en Pest, ciudades que divide el río Danubio. Llega en un automóvil gritando “¡Argentinski!”. Nos da un abrazo mientras nos hablaba un castellano medio atravesado:

Yo le debo la vida a Argentina, porque cuando entraron aquí los nazis, yo no solo que era judío sino que era también comunista militante; me fui a la Embajada Argentina que en aquel tiempo tenía de embajador a un tipo muy reaccionario pero excelentísima persona. Yo soy decano de la Facultad de Ciencias Exactas y mi mujer es decano de la Facultad de Ciencias Químicas. El embajador me preguntó si podría trabajar en Buenos Aires, nosotros aceptamos y nos fuimos a la Argentina. Aprendí el idioma prácticamente en un año. Desde entonces amo a Buenos Aires. Allá nos trataron con tanto afecto, nuestra única hija es argentina y ahora está de vacaciones con otras compañeras en las montañas de Hungría. Yo les pediría por favor, que vengan a mi casa”. Aceptamos. El matrimonio pidió diez días de licencia en la universidad y se dedicaron a nosotros, nos hicieron conocer las dos ciudades y nos organizaron entrevistas con Szilagyi Dezso, a las que asistía para servir de intérprete, muchas veces hasta las dos de la madrugada. Nos llevó a conocer museos, teatros, el subterráneo que es el más antiguo del mundo, lo hicieron los franceses, experimentando con los húngaros, para después hacerlo en París. Todas las estaciones del metro de Budapest, están en las cercanías de un teatro. La del teatro Clásico, la del teatro Popular, el teatro de Ópera, el teatro de la Comedia, etcétera.

Al llegar a la estación del ferrocarril que tomamos para ir a Praga (Checoslovaquia), lo abrazamos sabiendo que jamás lo íbamos a volver a ver. Ese amigo que nos mimaba, nos llevaba el desayuno a la cama, contrató a una cocinera para que nos sirviera la comida más exquisita... Ellos quisieron retribuir en nosotros lo que nuestro país les había dado en los diez años que allá vivieron. Nos despedíamos entre lágrimas. Nos sentamos con Héctor, viendo cómo se alejaba nuestro amigo y viendo el movimiento típico de los grandes terminales ferroviarias europeas, con máquinas que hacen maniobras para pasar de una vía a otra, etcétera. De pronto me digo... “lo que es la imaginación, aquel viejo que corre hacia aquí es muy parecido a nuestro querido Comubes... trae algo en la mano... ¡es Comubes!”. Corriendo llegó hasta nuestra ventanilla abanicando el pasaporte de mi hermano Héctor que se había dejado en el dormitorio de la casa de nuestro anfitrión. El pobre viejo se apuró para evitar lo que hubiera sido un desastre, el fin de nuestra gira, debiendo, seguramente, regresar al país inmediatamente con un papel de emergencia y sin pasaporte de la Embajada Argentina.

## **Checoslovaquia**

Llegamos a Praga, pequeña ciudad encantadora. Allí nos esperaba el legendario Jan Malik, fundador de la Unión Internacional de las Marioneta (Unima), era un viejo bonachón, solidario y de un gran corazón. Nos alojó en el gran hotel Flora; ya nos conocíamos porque él formaba parte del jurado del Festival de Bucarest. Nos invitó en nombre de la Federación de Titiriteros Checoslovacos.

En esta ciudad vimos una exquisita función de títeres en la Sala Estable del Teatro Central de Muñecos de Praga, bajo la dirección de Malik. La ciudad cuenta con varios teatros de títeres pero dos de ellos son de importancia mundial, el más antiguo es el teatro de marionetas Spejbl y Hurvinek (padre e hijo). Este teatro de marionetas inspiró la creación del teatro de marionetas de Vitorio Podrecca y el otro es el dirigido por Malik.

Sin lugar a dudas Checoslovaquia fue en los primeros años del siglo XX el primer adelantado en el desarrollo del teatro de títeres. En el año '48 se sancionó la Ley de Teatro por la cual el teatro de títeres se puso a la par en jerarquía de todas las artes escénicas (teatro, danza y música).

Como despedida de esta ciudad, nos dieron un regalo excelente como ver el espectáculo de la auténtica compañía creadora de la Linterna Mágica, que luego recorrió prácticamente todo el mundo, con un éxito desbordante y conocer la zona de la Malastrana, colina medieval en el centro de Praga que inspiró al gran escritor Jan Neruda, en sus cuentos.

## **Polonia**

Polonia nos resultó un país muy complicado, ellos tienen una historia repleta de dependencias, una vez de los turcos, otra vez de los rusos. Nunca tuvieron rey, solamente ducados y condados. Para ellos la capital mucho más que Varsovia fue París, lástima que estaban tan lejos de Francia. Después de la Guerra Mundial los soviéticos le edificaron un complejo cultural que yo pienso es el más grande del mundo, en primer lugar está ubicado en el corazón de Varsovia casi pegado al centro histórico y ocupaba prácticamente cuatro manzanas cuadradas, era el edificio más alto de la ciudad, en cada esquina estaban edificado cuatro teatros: en una el teatro dramático, en otra danzas y óperas, en otra música y en la última para el teatro de muñecos Lalka. Se puede decir que el Ministerio de la Cultura era un derroche de comodidad pero los polacos lo detestaban por su chauvinismo, referente a los rusos. Esa tarde casi nos topamos con el Che Guevara, que partía para Moscú; en ese momento él estaba en nuestro hotel, en la habitación vecina donde se alojaban los representantes de la Embajada cubana, de los cuales nos hicimos grandes amigos.

El director del teatro Lalka, era el gran artista Jan Wilkowsky, que recibió premios internacionales y optó por actuar solo porque decía, no soportar la falta de talento expresivo de sus compañeros y prefería trabajar con títeres pues realmente podrían realizar producciones excelentes de acuerdo a su criterio.

Cuando los colegas titiriteros más renombrados de Europa se enteraban de que en un festival se presentaba el teatro Lanka, el Teatro Nacional de Bulgaria o el Teatro Central de Moscú, ya sabían de antemano que ellos podrían obtener algún premio, solo si hubiera un cuarto puesto y por supuesto que muchos optaban por no participar.

En esta oportunidad visitamos la bellísima ciudad de Cracovia donde radica el teatro Grottesca y disfrutamos de una producción (que es el estilo de sus trabajos con actores, cuya cabeza estaba cubierta totalmente con una máscara), los temas eran adecuados a los títeres y los textos se emitían con gran distorsión de los sonidos. Luego visitamos la ciudad de Lodz, donde tiene sede el gran teatro Arlequín, cuyo director fue otro gran titiritero Henryk Ryl, quien además era el director de una de las revistas más importantes de Europa para titiriteros llamada *Lalek*, que se caracterizaba por tratar temas analíticos, críticos e ideológicos. El maestro Ryl nos obsequió una colección completa de la revista con notas y estudios sobre la historia de los títeres en Europa central, lástima grande, que está en idioma polaco y allí duerme ese material tan importante para nuestro centro de documentación, hasta que llegue el momento en que los títeres en América Latina, dejen de ser un arte marginal.

## Rusia

Cuando llegamos a la gran estación ferroviaria de Moscú, casi a la medianoche, el frío era aterrador en ese mes de noviembre del año '60; todas las rusas y los rusos que llegaron con nosotros ya se habían retirado y quedamos solos, veíamos los enormes frisos con el rostro de Lenín que nos daba la bienvenida. La estación ya estaba desierta porque Obratzsov, que nos había invitado, no sabía nuestra fecha de llegada. Caminando nos encontramos a una señora bastante robusta que nos miraba muy amablemente, se notaba desde lejos a las claras que éramos extranjeros, nos acercamos a ella y lo único que hacíamos era decir *kikov, kikov* (muñecos, muñecos). ¡Qué cara de tontos habremos puesto! Se advertía que la señora estaba más desesperada que nosotros y empezamos a decirle *obraztsov, obraztsov* y le mostrábamos un distintivo del festival de Rumania que teníamos en el ojal del sobretodo, la señora se iluminó y nos dijo “da, da” y se fue a otra sala. Moscú es muy grande pero a la media hora entre mudas sonrisas de la amable señora, que muy contenta seguía diciendo “da, da”, llegó rápidamente un ruso muy cordial y

preguntó por nosotros diciendo *kikov, argentinski* y nos llevó al hotel Pekín, que está enfrente de la plaza Mayacowsky. Cruzando la plaza, llegamos al Teatro Central de Muñecos de Moscú. Nos dieron dos habitaciones, yo tenía un gran ventanal que ocupaba casi toda la pared, caí en un sueño reparador pero después desperté con un espectáculo que jamás imaginé ver: todo el panorama de la avenida, las casas, los techos estaban totalmente nevados, recordé inmediatamente *Las noches blancas*, de Fedor Dostoievski.

Moscú, es una ciudad impresionante, los edificios son todos enormes, el metro es tan profundo que desde arriba teníamos la sensación de bajar por la ladera de una montaña, la escalera mecánica tendría cien metros de profundidad y al llegar a la estación el espacio bien podría albergar a cientos de rusos. Enseguida nuestro intérprete nos explicó que ese metro podía transformarse en refugio de los bombardeos de los aviones en la última Guerra Mundial y cuando le hablamos de las escaleras mecánicas le pregunté qué pasaría con los ancianos en caso de descomponerse la escalera. Me dijo, rotundamente: “En Rusia: ¡es imposible!”. Cada estación es muy grande, tienen inmensas estatuas, había largos y cómodos asientos, estaba todo muy bien decorado, en ese tiempo de invierno los rusos parecen gigantes embutidos en unos sobretodos y gorros de piel que apenas se les ve la cara; nunca nos sentimos (aún con placer) como extranjeros pobres con una bufanda de lana, una gorra y un sobretodo de tela.

Moscú fue el punto final de la gira, allí embarcaríamos en un tren directo hacia París, en el coche cama. Villarroel, nuestro compañero de viaje que nos acompañó toda la gira, chanceaba diciendo que no podía regresar sin conocer las maravillas del gran avión ruso que hacía el viaje Moscú-París, sin escalas, el Topolev. Nosotros insistimos con regresar en tren para conocer toda Polonia, Alemania, Bélgica y Holanda. Al día siguiente nos trajeron dos pasajes en tren y uno en avión. De pronto, Villarroel se puso pálido y dijo: “¡Nunca me subí a un avión! El único contacto con el cielo, lo tuve en la niñez con los barriletes, le tengo un miedo espantoso a los aviones”. Lo calmamos diciéndole que la tecnología soviética era milagrosa y como comunista es un deber tener fe en ella. Él se volvió en el avión y nosotros en un comodísimo tren. Llegando a París nos enfrentamos de pronto, con un problema inesperado. Las valijas del teatro no habían sido declaradas, así como tampoco, los títeres que nos fueron regalando en todos los teatros que visitamos, tantos como para hacer un Museo del Títere en Argentina. Pasadas dos semanas, no llegaba el equipaje. Fuimos a la Embajada de Rusia, de donde ya habían mandado tres telegramas. Tenían la información de que el teatro de títeres y los muñecos, viajaban de Moscú a Berlín y luego, de Berlín, nuevamente a Moscú. No pasaba a Europa Occidental porque no tenían permiso para abrir los bultos ¡Y ya habían hecho varias veces el mismo recorrido! Cuando la Embajada intervino con

sus trámites y gestiones, hubo de movilizarse, en esto intervino Obratsov en persona, quien tuvo que declarar la carga de nuestro equipaje para que fuese autorizada a atravesar el célebre muro. Yo me tuve que volver porque nuestras compañeras estaban sin un peso. Volví en el barco *Alberto Doderó* y Villarroel y Héctor esperaron la carga en París para finalmente regresar, diez días más tarde, en el barco *San Martín*. Esos títeres están repartidos actualmente, entre la casa de Héctor, el teatro Tempo y en el teatro El Duende, de Tucumán. Le presté a Alba Enrico, una serie de muñecos, sobre todo los chinos y a su fallecimiento, quedaron en Tucumán, en algún depósito, ¿tal vez?

La Unima Internacional se crea en el año '29 y Jan Malik se hizo cargo de ella como secretario general, durante muchos años. Todos los europeos occidentales estaban deslumbrados por la tecnología de la que disponían los titiriteros del orbe socialista, ya que eran teatros de Estado, mientras que en Alemania, Francia, Italia, España no tenían en cuenta la importancia del desarrollo de esta noble actividad, puesto que para los gobiernos no eran artes académicas, aunque había excelentes realizadores, que eran en su mayoría solistas o pequeños grupos. En Argentina, el pensamiento de Obratsov llegó en la década del '70 y con ella una nueva óptica para asumir la actividad y transformarla en verdadera profesión. Este viaje, sin duda, cambió para mí todo el rumbo de mi pensamiento para tratar de resolver cuál sería el camino para ser realmente un servidor público del área cultural y sacar definitivamente ciertos toques de liberalismo a los que estábamos acostumbrados la mayoría de los artistas del teatro. Sobre todo, desarrollar y dignificar un oficio o profesión y comprender que en América Latina carecemos de tradición titiritesca y hay que hacerlo todo.

La ideología es lo que mueve un sistema. Antes de conocer la experiencia de otros colegas, no visualizábamos la vida de otra forma que no fuese la de recorrer incansablemente los caminos de nuestro país. Tampoco podíamos detener este accionar porque no disponíamos de ayuda oficial. Solamente tuvimos sueldo cuando Juan Pascual Pezzi, en los años '54, '55, nos nombró como empleados del departamento de Educación Especial pero a pesar de ese sueldo, nunca hicimos vida de funcionarios, ya que el sueldo era contraprestación de funciones para los niños del interior de la provincia de Córdoba, que se hacían en la mañana y con clases en la Escuela del Títeres de Córdoba, en horas de la tarde.

Antes de visitar Europa, ya teníamos una experiencia con pensamientos socialistas, pero cuando vimos en la Europa del Este esas salas con cuatrocientos niños y que al salir estos, otros cuatrocientos niños ingresaban para disfrutar de los espectáculos y siempre al terminar una función había buses esperando para devolver a los niños a sus escuelas y otros buses que traían a otros niños, y que cambiaban los elencos de actores, reafirmamos nuestra convicción socialista:

efectivamente esas sociedades funcionaban a la perfección en cuanto al desarrollo y servicio cultural. El Teatro Central de Hungría, por ejemplo, tenía siete directores artísticos y cada director dirigía una obra por año y a su servicio disponían de iluminadores, escenógrafos, plásticos, actores, músicos, es decir que había todo un sistema excelentemente organizado para producir espectáculos de muy alto nivel. El titiritero gozaba de una profesión digna en virtud de que podía estudiar y especializarse en una serie de ramas del arte. Podía analizar, discutir y experimentar una cantidad de aspectos que aquí nos es, aún hoy, imposible. Todavía en muchos aspectos los títeres en América Latina están oficialmente marginados, pero esto no es tan negativo para el titiritero, como lo es para los niños y niñas de nuestros pueblos. Los títeres para los niños representan “su teatro”. Si los niños no ven títeres, es muy difícil que de jóvenes vayan a los espectáculos de las artes escénicas.

## Teatro Estable de Tucumán

En Tucumán, año '61, el proceso de formación para la Escuela del Teatro de Títeres fue muy compleja, esa escuela nació bajo la tutela del Consejo Provincial de Educación. El objetivo de esta escuela, era exclusivamente pedagógico, pues recibía como alumnos un promedio de cien niños y treinta maestras. Nosotros fuimos invitados a realizar unos talleres y entendimos que la escuela, podía tener más trascendencia a nivel educativo y cultural, por lo tanto empezaron a realizarse estudios para permitir una mayor presencia cultural en general. A partir de ese momento me transformé en el asesor artístico de la escuela.

Era una maravilla, ver cómo los niños les enseñaban a las maestras a confeccionar los muñecos; los niños siempre tienen una gran libertad creadora que desde luego los maestros no tienen y le limitan la libre expresión. La permanencia de los alumnos en la Escuela de Títeres de Tucumán, era desde los primeros niveles del preescolar, hasta los últimos años de secundaria, lo que significaba que el niño voluntariamente, podía estar en esa escuela hasta una década.

Nunca jamás pude ver que los niños cuando llegaban las vacaciones se pusieran tristes por no poder asistir a la escuela. De allí salieron muchos artistas tucumanos, actores, titiriteros, músicos, pintores, escritores y varios educadores universitarios que tuvieron una gran presencia en esa ciudad del norte argentino.

Comenzamos a pensar en la creación de un Teatro Estable de Muñecos. Al fin tuve la alternativa, cargado de la experiencia que recogí en el viaje por Europa y con la plana mayor de la escuela pude crear un excelente elenco. En estos años del '65 al '70 produje una gran cantidad de obras que me gustaban mucho desde hacía

varios años, imposibles de realizar en el pequeño espacio de nuestros limitados teatrinos que usaban todos los titiriteros argentinos.

Primero hicimos *Vida, pasión y muerte de la vecina de enfrente*, de Javier Villafañe y después el *Baile de Teodorico*, adaptación mía de un cuento del escritor uruguayo Constancio Vigil.

Al disponer de un espacio mayor los movimientos de los títeres fueron ganando calidad tanto por el desplazamiento como en las distintas escenas que requieren un trato especial. Igualmente, pude utilizar escenografías móviles y un variado juego de luces que ayudó muchísimo para crear el ambiente, el clima y el ritmo que requerían esas producciones. El apoyo técnico, no solo era importante para el público sino también para los titiriteros que de ese modo, lograban una mayor concentración, trabajando con más comodidad.

Luego, de casi treinta décadas de trabajar en un espacio pequeño, se me presentó la alternativa de una mayor libertad de acción que nunca imaginé.

Esto me dio la motivación y las herramientas para aspirar a una institución que tomase en serio nuestra profesión y se concentrara en realizar una programación sistematizada de servicio cultural para los niños de la ciudad.

El teatro fue evolucionando y su repertorio fue produciendo casos mímicos de alta factura y obras para público adulto que pronto gravitaron e influyeron en el ambiente titiritero argentino. Esta experiencia dio lugar a la creación de otras escuelas como la de Neuquén, y después le siguió la de Rosario, todas con los lineamientos ideológicos de la escuela de Tucumán. Esto indica que cuando se tiene una idea muy clara sobre la institución que se quiere formar son muchas las posibilidades de ponerla en marcha y aunque abrir la Sala Estable de Tucumán nos llevó más de diez años de trabajo, se puede decir, que valió el esfuerzo ya que hoy es referencia obligada, si se hace historia de los títeres en Argentina y Latinoamérica. Actualmente mantiene una actividad importante, mas no la gravitación que tuvo, durante la década del 60 hasta el año '75. De cualquier modo, lo que no se pudo realizar en Tucumán a nivel de servicio se experimentó en Venezuela en el año '77, en el Teatro Barinés de Muñecos y tres años después se consolidó en el Teatro Tempo, de Guanare.

## Gira por las minas Bolivianas

Mi gran amigo Liber Forti, director de Cultura de la Federación de Trabajadores Mineros de Bolivia quien trabajaba para la causa del general J. J. Torres, en abril del año '71, me invitó a hacer un recorrido por las minas para crear el teatro minero

de títeres. Su objetivo como director de Cultura del sindicato minero boliviano era desarrollar un plan que pudiera atender a los hijos de los mineros. Las minas están a alturas desorbitadas y muchos artistas le sacan el cuerpo, incluso aquellos acostumbrados a la altitud de La Paz. En las minas no hay hoteles, hay algunas gamelas donde muy precariamente se puede uno alojar y las comidas se realizaban en comedores comunes a los técnicos y los obreros, no obstante, me interesaba muchísimo realizar esa experiencia. Parto el día 27 de marzo desde Tucumán, en tren hacia La Paz, pasando por La Quiaca y Villazón, luego Oruro y La Paz, 17 horas de recorrido. Al llegar a La Paz, los compañeros me recomendaron dos días en cama, de reposo absoluto, esto para que el cuerpo se fuera adaptando a las alturas. Yo me sentía bien, pero seguí las indicaciones para evitar males futuros, el oxígeno es escaso y el cuerpo sabe cómo hacer para administrarlo cuando uno ha tomado estas precauciones. Cuando me levanté al segundo día, y al menor mareo, me daban té de coca. Allí en La Paz actué en el Salón de la Prefectura, en la Escuela Normal, di una charla y un par de actuaciones más en la televisora local. En la Universidad de San Andrés realicé un taller y el 4 de abril partí rumbo a las minas bolivianas, estuve en la Vía Miyuni, que es una de las más altas, actué y regresé a La Paz y actué en el paraninfo de la universidad al otro día; viajé a la mina Catavi, de ahí a Miraflores, Guanuni, Santa Fe, Oruro, Atocha, Santa Ana, Siete Suyos, Ánimas, Telamayo, Buen Retiro, Quechisla, Tatase, Rosario, Santa Bárbara y Tupiza, estuve en fin, casi el mes y medio, trabajando en la realización de funciones, charlas y talleres hasta mediados de mayo. Recuerdo que pasé mi cumpleaños en esas latitudes. El problema es que uno carece de referencias sobre lo que es la vida en las minas en general. Vi a un minero comprando cinco discos iguales, esto me sorprendió, pero después me explicaron que es algo común, ya que después de escuchar los temas favoritos, los discos quedaban regados por el suelo y los niños los pisaban, rompiéndolos, entonces tenían los de repuesto que poco a poco, también, iban desapareciendo en esa especie de caos hogareño, de desorden generalizado, cuando toda una familia habitaba en una sola habitación.

Las minas, eran manejadas por tres o cuatro sindicatos, todos de izquierda pero había tensión entre ellos, los chinófilos adversaban a los filo bolches y los pro rusos rivalizaban con los anarquistas. Y yo, que iba por la línea de mi amigo anarquista Liber Forti, no recibía el apoyo de otros compañeros de diferente tendencia, quienes muchas veces eran los dueños de los equipos de sonido y de la iluminación.

Mi impresión era la de estar frente a un mundo extraño y muy complejo, pero me acompañaba un abogado que era actor del elenco del grupo teatral Nuevos Horizontes que dirigía Liber Forti. Una mañana salí a comprar el periódico y la mujer que los vendía puso su mano sobre los diarios y no me dirigió una palabra, ni siquiera una mirada, no quería venderme el diario, me arrojaba las monedas con

desprecio, ella entendía el castellano aunque su lengua es el aymara, pero no estaba en su voluntad el comunicarse conmigo. Yo pensé que estaba loca y se lo comenté al amigo que me acompañaba y me explicó: “Aquí se odia a los blancos”. “¡Son racistas!”, le respondí. De alguna manera sí, pero es un racismo que se origina por los años de explotación que han sufrido y siguen sufriendo, por el yugo del blanco. Aquí el hombre tiene solo diez años de vida productiva, ningún organismo por sano y fuerte que sea, soporta más de ese tiempo. Solo diez años de utilidad y con sueldos de 40 dólares por mes, es decir que ya improductivo, tendrá más deudas que ahorros. Cada vez que íbamos de una mina a otra, debíamos ser presentados en el cine. Cortaban la película, se encendían las luces y mi compañero les decía: “Este es el señor Di Mauro, él trae títeres para nuestros niños, pido un aplauso para él y para Liber Forti que auspició la idea de este plan para divertir y entretener a nuestros hijos”. Después del breve discurso, se apagaban las luces y continuaba la película. Yo consideré que era abusivo ese hecho pero me explicaron que era necesario, para mi protección. Si alguien supone que eres un espía o que vienes a hacer negocios, corre peligro tu vida. A pesar de los discursos, yo notaba la distancia que me ponían los trabajadores mineros y un día me dije: “¡Caramba, hoy es mi cumpleaños! Y estoy trabajando en el pueblo de arriba, en la boca de la mina y en el pueblo de abajo en el ingenio, donde el estaño es triturado (así se diseñan los pueblos mineros), hoy es mi cumpleaños y ni siquiera el chofer, me dirige la palabra”. Esta gira, fue pagada por la Compañía Minera Boliviana (Comibol) y todo el recurso fue para la Dirección de Cultura de la Corporación Obrera Boliviana (COB).

Llegamos a Quechisla, donde estaba la administración del conjunto de minas, así como de la Coordinación Nacional Minera. Las obras de títeres no podían durar más de cinco o seis minutos porque la altura hace que la fatiga muscular te lleve a extremos de parálisis. Desde luego, tenía que realizar cuatro o cinco obritas para resistir todo un espectáculo en cuarenta minutos. Todo lo doloroso era recompensado con la alegría de aquellos niños que jamás habían visto un muñeco, con sus risas y sus gritos, quinientos niños se paraban para conversar con los personajes. Fue una experiencia única, que me mostraba cómo era mi América Latina. De pronto manifesté que era mi cumpleaños y que después de viajar y actuar, tenía que desarmar y seguir viajando para actuar al día siguiente en otra mina. Pasados unos minutos me dijeron que habían improvisado una fiestita. “¿Por qué?”. “Pues porque usted dijo que era su cumpleaños y hemos llamado al maestro, al policía y el juez de paz y...” Bebimos y charlamos hasta por los codos por lo que no habíamos conversado en varios días. La casualidad de mi aniversario hizo que se sensibilizaran al extremo de improvisar una fiesta con bailes, música y mucha camaradería. Muchos de ellos tenían preparación académica y habían viajado por el mundo entero, poseían una conversación interesante y profunda, pero había que conocer las claves para hacerles exteriorizar sus emociones. Luego, en la mina

Guanuni, iniciamos un taller para que los maestros pudieran hacer un teatro de títeres escolar que cubriese la zona con recorridos permanentes.

Terminado el ciclo y bajando hacia Córdoba, ya en Argentina, me ocurre que estoy siendo afectado por una despresurización que me obligó a estar cinco días en cama sin poder levantarme y que me obligó a postergar una gira que ya estaba programada para mi regreso. Todo esto, obviamente por los cambios de altura a los cuales el organismo se resiste. Fue una experiencia invaluable, yo no hubiera imaginado nunca la existencia de una geografía tan árida y hostil y al mismo tiempo tan exuberante y magnífica. Meses más tarde, pedí a Liber Forti invitar al gran amigo y colega Roberto Espina, para continuar el programa boliviano, quien aguantó solamente una semana por la altura de las minas y en general por todas las condiciones que tenía esta zona. A los pocos días abandonó el recorrido y viajó a Córdoba. En nuestra casa contó los pesares de los días en la Bolivia mineral.

No obstante, ambos conocimos la Bolivia en ebullición de los años '70, producto del entusiasmo y la fe que el pueblo puso en el gobierno del general Torres, excelente militar y ser humano, patriota boliviano con gran amor y respeto por su pueblo. Del mismo modo como el Dr. Salvador Allende fue asesinado en Santiago de Chile, al general Torres lo sacó un golpe de sus colegas militares al servicio de los oligarcas y lo asesinaron estando exiliado en la ciudad de Buenos Aires.

## Charleville Mézières

En julio del año '72, recibimos en Tucumán, una invitación para participar en el Festival Internacional de la Marioneta de Charleville y visitar la ciudad que era un poco la Meca de los títeres o el centro titiritero más importante de Europa, allí funcionaba el Instituto Internacional de la Marioneta y en aquel tiempo era, de los festivales, el más importante de todos. Contaba entre su público, a los especialistas y organizadores de diversos eventos para niños del mundo entero y su opinión solía traducirse en invitaciones, es decir que era un gran mercado en cuanto al teatro de títeres, en una época en la que empezaba a imitarse a los franceses sobre la utilización del títere como recurso pedagógico, en la atención al niño.

De cualquier modo, yo no tenía recursos para pagar mi viaje por lo que había descartado la posibilidad de mi asistencia, pero los integrantes del teatro de Tucumán, me propusieron asumir los costos, incluyendo mi pasaje y el de mi mujer, Laurita. Aceptamos dado que nuestra hija Ana Magdalena estaba viviendo en París desde hacía algunos años y precisamente en esas fechas iba a dar a luz a su primogénito, mi nieto Maximilian. Así que determinamos asistir al festival de Charleville.

El festival era sumamente interesante, se prolongaba por dos semanas, pero durante el mismo tiempo se presentaban cientos de agrupaciones de titiriteros, los grupos invitados oficialmente se programaban en tres grandes teatros. Había también una media docena de salas que estaban fuera del festival oficial pero también disfrutaban de una logística muy adecuada. En estas salas, había horario continuado y algunos titiriteros noveles se presentaban a las dos de la mañana, en fin, a cualquier hora, con tal de ser evaluados por los especialistas y el público; no importando la hora, asistían a esa maratón de espectáculos de títeres.

Este festival de Charleville-Mézières, al cual asistimos con el elenco del Teatro Estable de la Escuela de Tucumán, participamos con varios casos mímicos musicales, entre otras cosas. Como tuvimos en la Escuela de Córdoba un buen adiestramiento con los juegos mímicos, esto pudo resolverse para que los títeres tuvieran una excelente manipulación. Este festival fue y es aún una especie de gran mercado.

En este sentido, Charleville, tenía un festival verdaderamente atípico: como había tantos grupos y tantos teatros, cuando el espectáculo no interesaba al público, en un tiempo no mayor de diez minutos se levantaban y dejaban actuando a los titiriteros sin un espectador.

Aclaro que esto me tocó presenciar, en cinco o seis oportunidades, yo tenía igualmente unas ganas de salir disparando... pero más pudo la solidaridad con estos colegas y nos quedamos todos los compañeros de nuestro elenco para darle la mano... menos mal, que no hablaban, castellano.

Recuerdo haber visto, una vez más con mucho agrado al maestro Obraztsov interpretando la ópera *Carmen*, y a Albrecht Roser, el gran marionetista alemán y decenas de estupendos trabajos de fina factura profesional. Nuestro espectáculo cumplió con las expectativas y al culminar se nos invitó a mi esposa y a mí, a trabajar en Suecia para realizar un taller sobre nuestra técnica de manejo. Las titiriteras tucumanas, Alba con su marido, María Teresa y Blanca, regresaron al país, Laurita fue a París a casa de nuestra hija y yo seguí viaje a Estocolmo, donde me esperaba un grupo de profesoras con responsabilidades de animación sociocultural y en ese momento no había en Suecia un especialista en la técnica del guante. Puedo aseverar esto, por la simple razón de que si lo hubiera habido, de acuerdo a las leyes suecas, no hubiera sido posible mi contrato, ya que los especialistas suecos tienen por ley, prioridad sobre los extranjeros, al menos esto era así en los años '70. El curso duró 15 días y recuerdo, porque me llamó mucho la atención, la extrema timidez de la mayoría de las participantes. Al igual que las bolivianas, la comunicación no era la habitual de nuestras ciudades sureñas, donde el temperamento latino se oye a los cuatro vientos. Nuestra intérprete Birgitta la mujer del gran amigo, el negro Célis, colega y amigo que me acompañó en una

larga gira por Argentina años atrás, me explicaba que a pesar de la fama que tiene Suecia, de ser la cuna de la libertad y la transgresión, el carácter de la mayoría es retraído. Ellas eran sumamente aplicadas y responsables, ordenadas en sus apuntes y metódicas en cuanto a todo el proceso de elaboración de los muñecos, pero cuando pasaban al frente para realizar ejercicios de manipulación, confundían mis explicaciones como regaños, ya que el volumen de mi voz les resultaba fuerte en exceso. Me di cuenta de que varias de ellas, después de los ejercicios salían del salón y al rato regresaban y se sentaban en sus sillas. Le pregunté a Birguitta el origen de este fenómeno y me confesó que salían a llorar y volvían a clase. En estas latitudes, el hablar en tono alto es entendido como regañar, esto debido al énfasis que yo ponía en las clases prácticas. Ya hacia el final del taller nos conocíamos más y hasta ellas se animaban a levantar la voz causando risas y pequeños escándalos en un clima de aprobación y armonía. Suecia es un país encantador y en septiembre, casi octubre, está entrando en el delta de Estocolmo el clima cálido y con él, los colores. La calidad de vida del sueco es envidiable y habiendo recorrido mucho mundo, podría decir que este es el país más y mejor organizado de la tierra. La Casa de la Cultura es un edificio de una manzana, en el centro de la bellísima ciudad de Estocolmo, verdaderamente espectacular y posee un servicio extraordinario gracias a la notable dotación en materia de música, biblioteca, videos, etcétera, y para un disfrute absoluto, los visitantes dejaban a sus niños en guarderías y los retiraban dos o tres horas después. En el cuarto piso de este edificio, funcionaba una cinemateca que proyectaba las películas que fuesen solicitadas por un grupo mayor de diez personas, esto incluía un foro al culminar esta, con especialistas de la institución. Es definitivamente muy estimulante para un latinoamericano, llegar a una nación que haya alcanzado estos notables niveles de organización y atención a sus ciudadanos, a nivel cultural.

## Unima

A principios del año '60 se comienza a pensar en abrir el movimiento a nivel mundial, ya que con anterioridad los delegados de los diferentes países, eran simplemente amigos o conocidos de Jan Malik, quienes recibían los materiales impresos que se producían en Europa y que pasaban a engrosar bibliotecas personales. Por ejemplo, Javier Villafañe fue a Europa en el '58 y allí le dieron la delegación y fue delegado de Unima en Argentina y en Venezuela durante muchísimos años. La artista plástica colombiana, Julia Rodríguez, hizo un viaje a Bulgaria y al pasar por Praga, Malik le dio la representación y fue la representante de Colombia durante más de 20 años, pero en Colombia, nadie sabía que ella era la representante. Otro ejemplo de esta situación fue Roberto Lagos que en un viaje a Checoslovaquia fue nombrado Delegado de Unima para México por el señor

Malik. Pero entiendo que a Europa no le interesaba, nada más que figurar como Entidad Internacional, de presencia mundial.

Cuando nosotros en el año '85 en un congreso de titiriteros venezolanos, creamos una sección de Unima dentro de nuestra agrupación Unión de Titiriteros Venezolanos (Utive), luego de enviar a Europa varios informes sobre nuestra organización, con notas de América Latina y enviando los aportes económicos correspondiente a los años '85 y '86, jamás aparecieron nuestros informes en el *Correo de Unima*, revista de humilde formato como tampoco acusaron recibo de los aportes financieros anuales y sin embargo en las autoridades venezolanas que figuraban en esas publicaciones referente a Unima, aparecieron solamente los nombres de Villafaña, Julia Rodríguez y Roberto Lago (es decir veinticinco años de desconexión), y con esto terminó nuestra asociación a Unima Internacional.

En toda nuestra América Latina, se han realizado múltiples intentos de asociación de titiriteros, pero todavía la mayoría de los colegas entienden que una entidad les va a permitir más acceso al trabajo y que cualquier comisión directiva va tratar de responderle a ese requerimiento, pocos se dan cuenta que las entidades tienen que responder a planes, de larga duración y para todos.

Recientemente formamos la Federación Nacional Bolivariana de Titiriteros (Fenaboti), con la cual tenemos muchas alternativas para el futuro.

En Argentina, Chile, México y Brasil nacieron entidades con gran optimismo para propender a un crecimiento y consolidación de la profesión, no obstante aún no cuentan con el respaldo del mayor responsable de esta actividad que es el alto gobierno, llámese Ministerio de Cultura o Ministerio de Educación y en ese aspecto el hecho de no tener tradición ni cultura académica todavía a pesar de tener cada día más presencia en nuestro continente, más de mil doscientos teatros de títeres, siguen siendo un arte marginal.

En varios de nuestros países se editan revistas especialmente para el mundo de los títeres: en Venezuela, *Teatrino*, *Los Tamunangueros*, *Titirimundo*, *Chímpete*, *Chámpate*; en Argentina, *Trujaman*, *Titirilandia*, *Juancito y María*, *Titeres* y *El Fardón*; en Brasil: *Boletín ABTB* y *Mamulengo*; en México, *La Hoja del titiritero independiente* y *Teokikixtli*. No sé cuántas más, pero solo han resistido con muchísimo esfuerzo algunas de ellas y la gran mayoría, no pasó de seis o siete números. Aún la lucha por la unidad de los titiriteros, depende de la profesión dignificada, pues esa dignidad pasa por el respeto al colega, la fe en el futuro, el amor y la pasión por los títeres y la capacidad de pensar, en nuestras responsabilidades frente al servicio cultural. La unión, es importante y posible siempre comprendiendo que la prioridad es tratar de resolver las dificultades generales, que es en definitiva la que va a resolver los problemas domésticos y personales.

Cuando todos nuestros países en el transcurso de diez años de lucha, se liberaron de la corona española, si bien es cierto que se zafaron de ese imperio, el mismo dominio quedó en manos de los criollos de origen español, es decir que solo perdió la corona española, pero el esquema educativo y cultural, se mantuvo intacto. A fines del siglo XIX y principios del XX cuando llegaban italianos y españoles, tenían inmediatamente la posibilidad de poseer una tierra propia y buena para trabajarla, algo que nunca tuvieron en Italia, ni en España. El solo hecho de ser dueño de la tierra, hacía que ese labrador, dignificara su condición humana y la cultivará más productivamente, porque entendían que la dignidad venía a través de la educación y la cultura, cosa que no tuvieron en sus tierras.

En las estaciones de ferrocarriles, donde iban creciendo los pueblos (1900), se edificaron grandes salas de teatro, muchas veces dependientes de la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos, a las cuales se asistía regularmente. Cientos de establecimientos culturales se levantaron en todo el país, es decir que tenemos la infraestructura, pero faltan los gobiernos que entiendan la importancia que tiene la cultura, en el desarrollo integral de un pueblo. Otro aporte a la artes escénicas en Argentina lo hicieron los teatro-circos, en la primera parte, ofrecían al público las cosas tradicionales: animales amaestrados, trapevistas, equilibristas, payasos, magos, malabaristas, etcétera, pero en la segunda parte, se representaban comedias costumbristas y sainetes que era el teatro popular y así nacieron compañías de teatro poderosísimas como la de los hermanos Podestá que a principios del siglo pasado, ya habían recorrido toda Argentina. En los primeros años del siglo XX, se crean las compañías de radioteatro que hacían giras por amplias zonas y de ese modo llegaban a una gran audiencia (rural y urbana) de todas las provincias, el radioteatro que la gente seguía, conociendo en sus detalles los diferentes personajes. Tenemos la experiencia de compañías teatrales que hacían giras de dos o tres años ininterrumpidos, iban haciendo campamento con toda la familia y actuaban en esos teatros mutualistas o en las mismas carpas circenses. Había compañías que pasaban sobradamente las diez mil actuaciones. Un grupo teatral de esta época, compró ¡un barco! Y lo usaron tres años, recorriendo las poblaciones de las márgenes del Río de la Plata, desde Buenos Aires hasta Posadas por el río Paraná y volvían por la otra margen. Hay muchos documentos impresos de autores dedicados a la historia del teatro argentino que narran con detalles, estas experiencias extraordinarias que mucho tienen que ver con lo que puede ser la sólida base de una profesión bien encaminada, uno de esos estudios editados se titula *Teatro bárbaro*, la cual nos da una clara idea de lo rico, de esa experiencia. Pero como algunos piensan que somos “intelectuales” y creen que lo intelectual, rechaza lo “popular”, parecía más importante mirar hacia los grandes clásicos, Shakespeare, Molière y Ben Jonson, en lugar de tomar esas iniciativas que ya habían tocado las fibras profundas del pueblo,

porque nacían de él, porque pertenecían a él. Puedo afirmar que a pesar de la basta dramaturgia que originó el Río de la Plata, nunca tuvo Argentina un teatro con el arraigo e importancia de este teatro bárbaro. Dentro del teatro independiente de Buenos Aires los grupos que realizaron algunas giras nacionales fueron: los teatros Fray Mocho y Evaristo Carriego, que quisieron hacer patria pero sus mayores intereses estaban solo en la ciudad de Buenos Aires... triunfar en la gran ciudad y conmover a los críticos, demostrando lo grandes y talentosos que eran; nadie nunca pensó que el teatro pudiera ser un servicio público. Viajar por las provincias, era incómodo, inútil y antieconómico, en fin... eso era para fracasados. Del mismo modo, que es importante y necesario el recorrer caminos nacionales, algún día los gobiernos y sus gerentes culturales entenderán su responsabilidad, en la necesidad de facilitar la tarea de los grupos artísticos que puedan producir espectáculos que circulen por todo el interior y además permitir el acceso a la cultura general, tanto en su tierra, como en todos los países hermanos. Todas las conferencias integracionistas de los ministros de Educación y Cultura, tratan estos temas, pero nadie tiene voluntad política, para consolidar esta integración. Siempre carente, de una ley que posibilite ese servicio.

A principio de los años '70, durante el breve pero interesante período del gobierno nacional de centro izquierda del presidente Cámpora, y del gobernador de la provincia de Córdoba Obregón Cano, me llamaron de la Dirección de Cultura de la Provincia de Córdoba para que asesorara algunos planes de trabajo. Esto me permitió ver la realidad acerca de la producción de espectáculos y los servicios culturales de mi ciudad. El teatro Rivera Indarte, hoy San Martín, tenía unos 1.200 empleados pero en la práctica era una fábrica de hacer poco o nada.

Tenía asiento la Comedia Cordobesa con aproximadamente 40 integrantes, la Orquesta Sinfónica con unos 120 músicos que, además de un salario, trabajaban en la Escuela de Música, en el cuarteto de cuerdas, en la orquesta de cámara, etc. etc. Esto mismo ocurría con los empleados de las demás áreas de trabajo. Esto generaba un inmenso gasto burocrático y una saturación de los espacios del teatro. Allí todo el mundo padecía o ¿disfrutaba?, de que nunca hubiera tiempo para los ensayos y esta marea de actividad dentro del teatro, no se traducían necesariamente en servicio cultural para el pueblo.

En ese tiempo, llegó de Buenos Aires el compañero Hugo Herrera quien traía consigo, un anteproyecto de Ley que había diseñado la Asociación Argentina de Actores, con asiento en Buenos Aires. Estudiamos ese anteproyecto y nos pareció una aberración que se digitara desde la capital, asuntos que correspondían a todo el país. Ya desde los primeros tiempos del desarrollo del teatro argentino, sufríamos este mal. Mientras más avanzábamos en el estudio de este anteproyecto, más convencidos estábamos de que nos encontrábamos frente a una “anti ley” con la clara intención de desarrollar planes culturales democráticos y populares; sin tener

en cuenta a todo el interior del país, se estaba oficializando la dictadura de la capital, frente a un inmenso país y se consolidaba el centralismo ya que se establecía un directorio cuyos personajes eran todos de Buenos Aires y seguiríamos con la macrocefalia de tener una cabeza enorme y un cuerpo raquítrico. Pero lo peor del caso es que casi todos los compañeros que trabajaron en el texto de ese anteproyecto eran de izquierda.

Ningún teatro de la capital realizaba giras salvo algunos casos aislados, no existía una programación de viajes de los elencos más importantes subsidiados por el estado o tutelado.

Por esta situación llamamos a un Congreso Nacional a realizarse en el Teatro San Martín de Córdoba, cuyo tema único era el estudio de este anteproyecto de Ley de Teatro. Este anteproyecto contemplaba la creación de un Instituto Nacional del Teatro. Llegaron unos setenta representantes de instituciones teatrales de todo el país. Obviamente que después de este Congreso, la Asociación Argentina de Actores, convocó a otro Congreso. Ellos habían tenido un espacio en nuestro evento, pero estaban preocupados por la posibilidad de perder al menos, la mayoría del directorio ya que supuestamente representaban el 70 por ciento de la actividad teatral nacional. Nosotros les explicábamos que esto debía verse con amplitud y que la participación debía ser equitativa y responder a la estructuración de zonas nacionales. Si hablábamos de una Ley Nacional su tratamiento debía ser Nacional y que no terminase siendo otra simple entidad de la ciudad capital. Esto se entendió y se convocó a un segundo Congreso que se hizo también en Córdoba, en el hermoso salón de la Asociación Gremial de Luz y Fuerza. Aquí el diálogo subió de tono, ya que la gente del interior había redactado un borrador bastante puntual y había sido previamente aprobado por los representantes de la inmensa mayoría del país y como en tres días no se pudo agotar lo denso de la conversación, la Asociación Argentina de Actores, que dispone de una casa veraniega en las Sierras de Córdoba, citaron a un Tercer Congreso Nacional, donde estaban las autoridades de la Asociación Argentina de Actores. Toda la preocupación se resumía en la estructuración del Directorio. También se trataba de fijar montos presupuestarios para cada una de las zonas, los que a nuestro juicio debían ser idénticos. Proponíamos también que del monto global del presupuesto del Instituto Nacional del Teatro, solamente se utilizara el 10 por ciento para gastos administrativos y de funcionamiento y otro 10 por ciento para cada una de las 7 zonas que habíamos fijado.

El problema radicaba en explicar la importancia de que cada zona recibiera un presupuesto igual y que ese presupuesto se utilizara para el desarrollo de la profesión en esa zona. También era polémico el intento de estructurar el Directorio Nacional del Instituto con un representante de cada zona, es decir que fuese una entidad democrática y representativa de todo el país.

Los colegas de la capital argumentaban que el presupuesto debía ser proporcional a la cantidad de habitantes, ya que entre Buenos Aires y su provincia sumaban una tercera parte del país.

Nosotros exponíamos que si en esa zona, que es la más rica del país hay más teatros que en todo el resto del territorio nacional, era pues la oportunidad de brindarles a las zonas más deprimidas, un estímulo importante para que pudieran realizar las infraestructuras necesarias. De este modo podrían desarrollar una actividad que brindara ese servicio a través de entes tutelados para ejercer un trabajo eficiente y que tuvieran acceso a las mismas prerrogativas que los trabajadores del teatro de la gran ciudad capital.

No podíamos entender que mientras el teatro Colón de Buenos Aires gastaba 123 millones de dólares anuales, el teatro Argentino de la ciudad de La Plata, recibía 120 millones, el Teatro Municipal San Martín, recibía otros 100 millones, el Teatro Nacional Cervantes, 14 millones, en cambio el interior carecía totalmente de recursos nacionales o provinciales para el desarrollo.

Los elencos no organizaban giras por el país, porque sus actores generalmente estaban empleados para realizar telenovelas u otros cargos burocráticos y los elencos del interior tampoco lo hacían por carecer de una infraestructura mínima indispensable para poder ofrecer sus espectáculos con dignidad. El teatro se realizaba más como deporte que por asumir la profesión. En el interior el poco teatro en esa época lo practicaba gente de la clase media, entre las 18 y las 22, para que el mismo no interfiriera en sus horas de estudio o trabajo y se ensayaban obras casi permanentemente ya que después de cuatro o cinco representaciones, no tenían más público y recomenzaban los ensayos de una nueva obra. Esto nos parecía una pérdida de esfuerzos que nunca llegaron sino a una élite cultural, ya que si el producto no “circulaba” no estaba respondiendo a las necesidades de la población y se estaba trabajando para esa muy pequeña élite urbana.

Nosotros veíamos el diseño del Instituto Nacional del Teatro, como el punto de partida para un “servicio fundamentalmente al ciudadano” mucho más que para el actor, al técnico o al hombre de teatro en general. De hecho que el hombre de teatro se beneficiaba en forma indirecta cuando se le permitía, a través del Instituto, hacer giras permanentemente y dedicarse a tiempo completo al teatro, es decir, al compromiso cabal y profundo que el teatro exige a quienes se acercan a él. También hay que pensar que en toda política cultural diseñada democráticamente y para las auténticas mayorías, el teatro ocupa un lugar de excelencia. Es decir, había que aprovechar la coyuntura política para sacar al teatro de los reductos intelectuales, de los cafetines de las grandes ciudades y llevarlo al pueblo todo.

En el Tercer Congreso de Córdoba, no se llegó a un acuerdo definitivo, pero sabíamos que nuestro compromiso era seguir insistiendo ya que estábamos frente a un problema nacional, ni de Buenos Aires ni del interior, era un problema del país. Y en Rosario, al año siguiente, creamos la Fatta (Federación Argentina de Trabajadores de Teatro Asociados). La Fatta se transformó en un movimiento que tenía por objetivo fundamental, diseñar este anteproyecto de Ley de Teatro y pelearlo hasta las últimas consecuencias. Es decir, que se creara un Instituto que sirviera al pueblo y al país en general y no como siempre había sido, beneficiando a un pequeño sector acomodado de las grandes ciudades y esto fue lo que se hizo. No hay duda que se pretendía llevar el teatro a todo el territorio argentino como servicio público para elevar la calidad de vida con el acceso a la cultura.

## De la teoría a la práctica

En el año '74 ya la Fatta se estaba consolidando pese a los problemas políticos que generó la muerte de Perón y la asunción a la presidencia de Isabel de Perón. El Ejército y la oligarquía empezaron a manejar el país transformándose en una mafia criminal sedienta de poder.

El movimiento que generó la Fatta pudo sacar irregularmente, una importante revista que ponía a los colegas de todo el país al tanto de nuestras gestiones; una de ellas fue la creación de la Secretaría de Programación de Espectáculos Teatrales. La responsabilidad de esta secretaría correría por mi cuenta debido a mis experiencias de veinticinco años de viajar por todo el país. Sacrifiqué durante todo el año '74 mi trabajo con los títeres. Durante ese año, me dediqué exclusivamente a visitar entidades culturales consolidadas, de todo el interior del país, tratando de coordinar ciclos de funciones de teatro y títeres; como conocía a la mayoría de los responsables dirigentes de esas entidades, de pronto surgieron experiencias increíblemente importantes.

No se ofrecían espectáculos eventuales sino ciclos en cada uno de estos lugares, ciclos de rigurosa periodicidad y las programaciones en cada sitio, abarcaban todo un año. Era tal el fervor de los compañeros de teatro por asumir la profesionalización que les tomamos la palabra; grupos de Tucumán, Nuestro Teatro, de Rosita Ávila; en Rosario, Acteón, de Néstor Zapata; en Córdoba, La Cigarra, de Alexis Antíguez y La Pareja, en Lincoln, La Fragua, de Santos Martínez; en Posadas, Sala Tempo, de Luis Andrada; en Chacabuco, Taller de Teatro, de Cacho Barrientos, y algunos más.

Los circuitos de gira, fueron tomando una forma inusitada; en Corrientes, una de las provincias más desasistidas de nuestro interior, colocamos en una semana, en diez

localidades, compromisos para más de doscientas funciones. En cada localidad, con períodos de 15 días, se programaba un espectáculo de las artes escénicas, esto estaba exigiendo a los colegas, un convenio compromiso muy real con el público de teatro, de las provincias.

Muchos de los grupos que soñaban con la profesión, se dieron rápidamente cuenta de lo duro que resultaba el trajinar, de pueblo en pueblo, con equipajes escenográficos y de todo tipo, algo que con mi hermano Héctor, con los títeres veníamos haciendo desde hacía más de veinte años. También temían que al extenderse las giras pudieran perder sus cargos ya que muchos de los integrantes trabajaban en empresas privadas u oficinas gubernamentales, por ejemplo Oscar Quiroga, un excelente actor, director y autor tucumano, era también periodista y aunque prácticamente vivía del teatro nos decía: “Yo no puedo dejar el periódico tanto tiempo y menos en este momento”, Rosita Ávila, estupenda actriz, era maestra y en esos años esperaba la jubilación y los compañeros más probados del mundo teatral, los que debían dar el ejemplo, daban la espalda a los grandes proyectos anteponiendo sus intereses personales. Hoy, después de 27 años, ocurre lo mismo en Argentina, puedo decirlo porque aunque vivo en Venezuela desde 1.976, no he dejado nunca de visitar Argentina año a año, con los títeres. Un compañero es escribano, otro es ingeniero, otro es martillero público, otro es empleado de la gobernación, otro es abogado, lo cierto es que ni asumen la profesión, ni pretenden hacerlo.

Estábamos idealizando una profesión a corto plazo, soñábamos con darle forma pronta y eficaz a las soluciones de todos nuestros colegas y pudimos haberlo hecho, pero aquellos que decían querer profesionalizarse, tenían mentalidad de aficionados, de amateurs y no podían imaginar que una gira durara quince días y abandonar “sus cosas, sus intereses” por todo ese tiempo, la parte doméstica dominó a la dialéctica.

En síntesis, el teatro era el “deporte espiritual” que se practica mientras haya “tiempo libre”, esto ocurre en toda nuestra América Latina y cuando nosotros hacíamos trescientas, cuatrocientas o quinientas funciones al año con La Pareja, seguramente los colegas no comprendían el alcance de estas cifras, el sacrificio y la pasión que debe guiar los esfuerzos, aquellos que solo se hacen cuando se cree profundamente en lo que se está ofreciendo. Sin saberlo, habíamos diseñado y montado el sistema para muy pocos, para algunos muy contados que querían dar todo de sí para establecer una profesión digna y “al servicio del pueblo”, con la pasión y la responsabilidad que eso significa.

La Ley de Teatro se sancionó mucho después, aproximadamente dos décadas y fundamentalmente por la presión y consecuencia de un gran actor argentino, Carlos

Carella, cuando fue presidente de la Asociación Argentina de Actores y la constancia de Néstor Zapata, director del teatro Arteón de la ciudad de Rosario. La auténtica Ley, aquella por la cual trabajamos, finalmente se sanciona. Ya Menen, el presidente “mafioso” de nuestra amada Argentina la había rechazado en dos oportunidades pero finalmente en el Congreso Nacional se aprobó por unanimidad en 1.997, se sancionó y se creó por mandato el Instituto Nacional del Teatro en cuyo Consejo de Dirección estaba el 90 por ciento de los compañeros de Fatta.

Con Héctor, al principio teníamos un escaso conocimiento del país, pero poco a poco, creamos un diseño, haciendo y mejorando, con el tiempo y la experiencia, un sistema de trabajo efectivo pero basado en la acción regular y sistemática. Fuimos entendiendo las realidades que se manejan en las pequeñas y medianas ciudades del país, comprendimos también que cada zona, tenía sus propias características en el modo de orientar las actividades.

Nos devanábamos los sesos para ver la forma de extender nuestra acción desde La Quiaca hasta la Tierra del Fuego, ¡y por supuesto que lo hicimos! No en forma regular, puesto que no hay duda de que las distancias se transforman en un obstáculo muy grande, pero para hacer lo que hicimos nuestra estrategia fue realizar un centro de documentación organizado que registrara todos los datos posibles referentes a nuestra profesión. Iniciábamos las entrevistas con personajes que al poco tiempo ya eran amigos entrañables. Algunas veces nuestras temporadas eran financiadas por las municipalidades, otras por clubes sociales y deportivos, las cooperadoras escolares o el público en general, durante los años 1952 a 1970. Toda esta experiencia nos puso en contacto con auténticos gerentes de la actividad artística del interior y a esta experiencia la pusimos al servicio de la Fatta con el ánimo de ofrecer años de trabajo a una causa en la cual creía y donde se verían beneficiados centenares de colegas que se encontrarían de pronto con un campo de acción extraordinariamente grande y enriquecedor. Esta tarea que nos fijamos, sin duda beneficiaba a las poblaciones que integraban el circuito, ya que con seguridad llegarían espectáculos variados cada 15 días a donde habitualmente las agrupaciones llegaban con muy poca frecuencia, o no llegaban nunca.

Todos los convenios se hicieron por contrato y entregábamos planillas para las entidades que nos patrocinaban para que se registraran en ellas, cada uno de los espectáculos que se presentaban. Estas planillas llegaban con informes muy precisos no solo de la propuesta artística sino del comportamiento profesional de los integrantes, pero teníamos también planillas que llevaban las agrupaciones teatrales y donde se hacía la evaluación del trabajo organizativo de las entidades culturales que recibía a los artistas, dándonos un panorama muy puntual sobre el terreno en el que estábamos elaborando este sueño.

Este sueño, duró exactamente cinco meses. Los grupos salían a recorrer las distintas zonas y se encontraban con su país, llegaban informes de parte y parte y salvando algunos reclamos, los documentos ponían de manifiesto un entusiasmo inmenso, por un plan que en poco tiempo se empezaba a hacer indispensable para el público que respaldaba masivamente las propuestas... pero llegaron los militares y ya con el Rodrigazo (siniestro ministro de Economía que desató una terrible inflación, lo cual fue la base del derrumbe del país y generó el golpe militar más infame y criminal de la historia Argentina) el plan de Fatta recibió la primera estocada, los precios subieron de manera desproporcionada y los convenios estaban hechos por cifras que en pocos días pasaban de irrisorias a dramáticas, veíamos cómo se nos derrumbaba una estructura que tanto trabajo había costado construir. El dolor, no era solo nuestro, la salud económica, política, social y moral de la Argentina empezó a venirse abajo. Pero no todo se perdía, ya habíamos visto y probado un camino que nunca más se cerraría. Ahí está Argentina hoy, golpeada y manoseada por oligarcas y milicos brutos e incapaces, mafiosos y lacayos que a pesar de sus atroces intentos no lograron doblegarla. Ahí están intactos los caminos que miles de veces recorrimos con mi hermano Héctor y que cientos de veces he recorrido y seguiré recorriendo con mis colegas venezolanos del Tempo. Pero entiendo que la gente no quiere viajar, que es a mi modo, la forma más honesta de pertenecer a un pueblo y de brindarle lo más sagrado que poseemos, que es nuestra creatividad, nuestra vocación, nuestro amor por los niños, ese mundo que procesa lo que vamos dejando y cada individuo lo transforma a su manera. Viajar es vivir la tierra, es enamorarse de su naturaleza, de sus seres humanos, es aprender y es darse todo. Pero la experiencia me dice que aún la gente no quiere viajar, prefiere asegurarse con un sueldo y dejar a un lado todo un universo de experiencias que para el hombre de teatro, son tan importantes; pero no me refiero a un paseo por el bosque, me refiero a la conducta inalienable del que ama y respeta su profesión, que está plagada de frustraciones, restricciones, sacrificios y todo tipo de penalidades, pero asimismo, llena también de inmensas satisfacciones y momentos inolvidables.

Este plan de Circuitos de Gira, se realizó entre 1.974 y 1.975 y las agrupaciones que los recorrieron, fueron testigos de un proyecto de inmensas proporciones, de profundo contenido profesional que pudo haber modificado los programas de acción cultural que conocemos.

Argentina posee una infraestructura suficiente, casi excelente en cuanto a salas de teatro. Vengo llegando de una gira por Argentina y en ella visitamos, entre otros pequeños pueblos, Serrano, en el sur de la provincia de Córdoba, colindando con la provincia de La Pampa, que tiene 2.700 habitantes y sin embargo posee un teatro de seiscientos localidades en perfectas condiciones y muy activo. En muchos lugares de América Latina, 2.700 habitantes representa un caserío grande, pero aquí no solo

había un teatro, sino una casa de la cultura muy hermosa y con actividades desde las 7 de la mañana hasta las 12 de la noche y estas son cosas indispensables para poder elaborar un pensamiento sobre lo que es el desarrollo de la cultura. Como esta, habrá 700 casas de cultura desparramadas por todo el territorio. Sin ir más lejos, en el estado Portuguesa, donde tiene asiento el Tempo, en esta tierra por la que tanto he trabajado y trabajaré, posee 14 casas de la cultura, pero muchas de ellas permanecen abandonadas tanto de proyectos como de presupuesto. Se engaña a la gente haciéndole creer que tienen casa de la cultura, pero una casa de cultura, no puede dejar de tener un teatro, equipado, salones para danzas, salas de enseñanza de instrumentos musicales y talleres para manualidades y artes plásticas en general. El mismo Guanare, capital del estado Portuguesa, sede del Festival de Occidente, sede de la Bial Iberoamericana del Títere, posee un auditorio para no más de 250 espectadores. Nuestros grupos teatrales aquí en Venezuela, tampoco poseen vehículos, no están en capacidad de transportar sonido, sistemas de iluminación, materiales escenográficos, utilería, vestuarios, etcétera. Esto es una desproporción. Son falencias que algún gobierno, tal vez algún día, se esfuerce en resolver. En veinte años, ha hecho más España que todos nuestros pueblos juntos, claro que España es Europa y eso es parte del imperio, nosotros somos latinoamericanos subdesarrollados, pero mentalmente somos más subdesarrollados aún, ya que ni siquiera imaginamos estas alternativas; sin cultura, no hay desarrollo posible.

En Venezuela, el Consejo Nacional de la Cultura, está tratando con mucho temor y desconfianza lo que se llamó Plan Repic donde muchos de los que debieran estar no están y viceversa. Se diseñó un Sistema Nacional de Teatros Profesionales, pero este intento será importante si se discute a fondo para saber ¿qué es la profesión? Ellos están pensando, seguramente, en grandes grupos consolidados y con infraestructura, pero hay también muchos solistas consolidados, tienen infraestructura propia de desarrollo y viajan con ella por todo el país y no son tenidos en cuenta. Estos temas se trataron en el Festival de Occidente, en noviembre de 2002. Lo importante será siempre que la “acción” llegue a la mayor cantidad de gente de todo el territorio nacional. Cuando se trató la Ley de Teatro, pusimos un ejemplo muy claro: ¿cómo es posible que en Argentina el Teatro Nacional Cervantes, nunca haya salido de la ciudad de Buenos Aires? No tiene sentido que un teatro que es mantenido con recursos de la Nación, se deba solamente a su municipio, debería ser entonces un teatro municipal, ya que su condición de nacional, lo compromete a tener presencia (por esporádica que sea) en todas las provincias argentinas que con sus impuestos aportan a su presupuesto, por lo menos en las ciudades capitales, para cumplir así con los objetivos para los cuales fue creado. Mientras ese criterio no se cambie, no se podrá descentralizar nada. Aquí en Venezuela, estamos todos tratando de descentralizar y se descentralizan “los pensamientos”, pero no la acción ya que detrás de la acción tienen que venir los

recursos y Caracas concentra más recursos que todo el interior junto. Esto es así y seguirá siendo así, mientras no haya una ley que reglamente la alternativa real y puntual de una política cultural para todos y de ese modo determinar una auténtica profesión. Esta lucha muchas veces se ve obstaculizada y truncada por políticos de oficio, que aparentemente respaldan la iniciativa y realizan charlas, conferencias y ruedas de prensa, manifestando grandilocuentemente los postulados de la descentralización cultural, pero en el fondo no hay una voluntad real de tomar las decisiones correctas en el momento adecuado y todo se diluye nuevamente en discursos revolucionarios y en retóricas redundantes y todo sigue igual. Estos son diputados, asambleístas muñecos del sistema y no digo títeres por no ofender mi oficio. Al fin y al cabo, tenemos una cultura heredada de la colonia y aunque nos pese, seguimos con esa mentalidad. Hay una cultura oficial y una cultura popular. La cultura oficial y académica es digna de todos los encomios, la popular, que se desarrolle sola. Pero así como se cree que la cultura es todo lo que surge del pueblo, cuidado, por ahí está la cultura de la corrupción, que nos detiene como pueblos y para combatirla hace falta mucha educación y mucha cultura, mucha dialéctica.

## Peregrinar por Latinoamérica

La salida de Argentina en el año '76, tenía en primer lugar, como objetivo razones obvias: o desaparecía por Chile, manejando mi automóvil o desaparecía como desaparecieron miles de compatriotas a manos de los salvajes, ya descritos. Mi participación, tan activa en cuestiones gremiales y culturales de interés nacional, tenían nerviosos a los retrógrados de siempre, los lacayos del régimen, antipatriotas. Intervenir por la popularización, por la democratización de la cultura, me transformó en una persona políticamente hostil para un gobierno que ya era militar mucho antes de sacar a la mujer de Perón de la presidencia. Me llegaban versiones de que estaba en las "listas" de la Marina, otros amigos, me habían visto en las "listas" del Ejército, otros en la lista de la Aviación. Supongo que hubo épocas crueles en Argentina, pero creo que ninguna se equipara con la barbarie de esta. Me tuve que ir, ya habían asesinado a un compañero de trabajo, el marplatense Gregorio Nachman, lo detuvieron, lo torturaron y lo asesinaron. Un día llegó un compañero muy querido y me dijo, Eduardo, tú tienes que irte ya. Viene otro golpe y con él, multiplicarán las atrocidades que vemos diariamente. Tú no tienes ninguna garantía y si desapareces, es el fin. Yo un poco me resistí, pero luego vi cómo aprovechar ese tiempo para realizar un viaje por Latinoamérica, con Laurita, y ver de cerca países de mi continente que no conocía, "hasta que esta barbarie termine porque no creo que dure mucho". Tomé mi automóvil, el teatro de títeres y arrancamos con Laurita hacia Chile, rumbo a México, pero nos

quedamos en Venezuela por múltiples razones. Venezuela, es un país hermoso y de gente generosa y abierta, aquí vivía desde hacía un año nuestro hijo Daniel. Mi hija Ana llegó a este mismo suelo, cinco años más tarde, viniendo de Israel, donde vivió varios años y una pasantía por Europa.

Cuando pasamos por Chile ya estaba Pinochet en el gobierno, pero tenemos tantos familiares en Santiago, por parte de mi compañera que lo pasamos muy bien pero siempre con la mira puesta en el norte. Después de un par de semanas descansando, aunque hicimos un par de funciones, pasamos a Perú donde estuvimos con los Aramayo, que tienen un hermoso teatrillo de títeres, La Cabañita en el Parque Japonés de Lima. Después recorrimos Ecuador, donde también hubo experiencias interesantes con la gente de la Universidad. En todo el recorrido nos encontrábamos con amigos exiliados. La realidad era muy diferente a la Argentina, en el fondo teníamos todos el mismo patrón, pero en las ciudades, en los pueblos, en los caseríos que visitábamos veíamos una miseria mucho más dura que en Argentina, allá uno ve la miseria en los anillos de las grandes ciudades, en la periferia de las grandes ciudades, pero los pueblitos de Chile, de Perú y del Ecuador, nos mostraban algo desgarrante. Nos sorprendió Colombia, donde veíamos a una población mucho más preparada, muy parecida a la Argentina, en muchas cosas y con una personalidad muy diferente, veíamos aquí ciudades más poderosas y campos más cultivados, así como mejores caminos y con una infraestructura más desarrollada. Sin duda que una educación mejor implementada ha hecho a un habitante creativo y con una sólida posición frente al mundo basada en una fuerte identidad. Y esto es muy valioso cuando vemos y sentimos diferencias entre los países hermanos, con las mismas raíces, con las mismas problemáticas, con los mismos deseos de salir del caos, en que vive todo el continente.

## Venezuela

Llegar a Venezuela, obviamente fue otra sorpresa, este es uno de los países más bellos que conozco y al entrar por el Táchira, al suroeste, se está en contacto con los últimos ramales de Los Andes y al pie de la montaña, con el inicio de los llanos que se hacen profundos hasta llegar a los grandes ríos como el Apure, el Arauca y el majestuoso Orinoco.

Aquí los Andes son amables y las poblaciones andinas viven en un parque hermoso y fértil; luego llegamos a una Caracas que aunque menor a la que tenemos hoy, ya era una urbe de considerables proporciones, inundada por gente del interior que al igual que en Buenos Aires y todas las capitales latinoamericanas, buscan fuentes de empleo, huyendo de su terruño, abandonada a su suerte. Los gobiernos que se sucedieron después, lejos de atenuar esta situación la fueron agudizando.

Sin embargo y a pesar de esta situación, al año de llegar a Venezuela, ya tenía instalada una Sala Estable de Títeres, en la ciudad de Barinas, donde gracias al Prof. Peña Pulido, a cargo de la Secretaría de Cultura, excelente barinés, resolvió el problema de crear la Sala Estable en algo así como un mes y medio y la sala nació a comienzos del año '77 es decir que en un año de trabajo, ya tenía lo que en Argentina me habría costado 10 años de esfuerzos ininterrumpidos, además poseía un personal estable, lo que en Argentina hubiera parecido ciencia ficción, incluso cuando estuve en el gobierno del Dr. Obregón Cano, en Córdoba, con algunos recursos, algo se fue haciendo para instalar la salita del Parque Sarmiento, pero el gobierno aquel duró seis meses. Todo se dio aquí como creo que no hubiera podido darse en ningún otro país de América. La gente entendía perfectamente lo que era bueno para su país, sobre todo para los niños. En Venezuela, en muy poco tiempo me encontré que teníamos siete sueldos y una estructura muy importante ya que nos adueñamos del 50 por ciento de la Casa de la Cultura, en el corazón de la ciudad, frente a la Plaza Bolívar de la ciudad de Barinas, creamos allí el Teatro Barinés de Muñecos. Allí se instalaron: sala estable, taller de producción, oficina de coordinación y con estas dependencias, nos dimos a la tarea de preparar actoral y conceptualmente a un grupo de venezolanos y venezolanas que mostraban producciones de primer nivel y que cubrían con estricta planificación, una programación por donde desfilaban la totalidad de las escuelas de la ciudad y de las poblaciones cercanas de la capital del Estado.

A fines del año '79 cambió el gobierno y tuvimos que entregar las instalaciones a las nuevas autoridades. Esta experiencia nos fue muy útil, ya que el teatro, con los mismos integrantes, fue abierto en Guanare, capital del Estado Portuguesa, pero esta vez como fundación autónoma. La gente de Guanare, Domingo Araujo, director de la Escuela de Teatro José Antonio Páez; Jesús Chmy Torrealb, director de Cultura del Estado y, sobre todo, del gobernador Dr. Manuel Ricardo Martínez, hombre de una gran sensibilidad y una amplia cultura general, conocían el estilo de trabajo de nuestro teatro e inmediatamente se nos entregaron los espacios y algunos fondos para rehacer la estructura necesaria para el funcionamiento como si se tratara de una prolongación del Teatro Barinés de Muñecos. Domingo Araujo fue un verdadero amante del teatro, nos ayudó muchísimo. No solo por la amistad que teníamos, sino por el respeto a la manera de trabajo que realizábamos. Y cuando ocurrió la desaparición física de este querido compañero, la escuela de teatro cortó su proceso de desarrollo. Él formó a casi todos los actores que aún trabajan en nuestra ciudad.

No obstante, tuvimos la suerte de contar con la presencia de Carlos Arroyo, joven emprendedor venido de Chabasquen, pequeña ciudad cafetalera rodeada de ríos y montañas. Carlos, quien lidera la Compañía Regional de Teatro y además el

Festival Internacional de Teatro de Occidente, ha contribuido notablemente en el desarrollo teatral del Estado Portuguesa, con el cual he trabajado intercambiando planes y proyectos de difíciles facturas, y siempre apoyándonos mutuamente.

De esa manera creamos el Teatro Estable de Muñecos del Estado Portuguesa (Tempo), en noviembre de 1980 con los intérpretes más experimentados del Teatro Barinés de Muñecos. Su crecimiento fue muy rápido; en esos últimos meses del año '80 ya estaba consolidado el trabajo con sus respectivos planes. Al no contar con mayores recursos, los integrantes de Tempo, montaron un quiosco en un espacio vacío frente al teatro, donde vendían comida rápida a partir de las siete de la tarde, hasta las once de la noche. A los seis meses obtuvimos los recursos necesarios para producir un teatro grande, exactamente de las dimensiones de la sala estable, con todos los elementos técnicos suficientes: luces, sonido y escenografías, con el objeto de llevar las producciones a las grandes y medianas ciudades por todo el territorio venezolano e internacional.

La primera gira fue realizada en las ciudades y pueblos del oriente del país, con gran éxito de público.

En un país tan complejo como Venezuela de entonces, eran muy difíciles las asociaciones. Todos pensaban que se creaban para beneficiarlos o ayudarlos. Pero una asociación independiente y sin recursos lo que necesita es que todos pongan el hombro por ella para beneficiar a todos y, en especial, a nuestros espectadores. Sin embargo, nunca ningún elenco asociado dio el aporte societario, jamás. Y la gente que conformaba la comisión directiva, tenía que hacerse cargo de todos los costos. Transcurrida una década, en el año '90, se realiza un intento de crear una nueva entidad. Tempo asume primero la Secretaría General y después la Presidencia. Igualmente, teníamos que hacer todo el trabajo y pagar la afiliación nacional e internacional. Para financiar estos gastos organizamos una rifa; entregamos unos talonarios a los colegas y nadie vendió ni un solo número. Creo, que todos esperaban que el gobierno facilitara los recursos necesarios para estos gastos. Para que hubiese quórum en los congresos, había que pagar pasajes y estadía, así como cualquier gasto que se originara. También se hacía costoso explicar que la finalidad no era elaborar proyectos particulares, sino macroyectos que beneficiarían a todos en el futuro. Todo el mundo quería un instituto, pero todos querían ser profesores antes de que este existiera. Los intentos fueron múltiples: primero la Federación Nacional de Titiriteros Fenato, luego la Asociación de Titiriteros de Venezuela Ative y, finalmente, la Unión de Titiriteros de Venezuela Utive que fue desapareciendo sola. Es decir que vivió mientras el Tempo la financió. La tarea de levantar "juntos" lo que podría ser la dignificación de la profesión no se comprendió. Pero supongo que los tiempos han cambiado y que presumiblemente haya en un futuro próximo, ánimo para dar forma a una nueva entidad. Por lo

pronto, con algunos teatros de títeres consolidados, que son varios, vamos a asociarnos y probablemente de allí salga una federación representativa de la totalidad de la geografía nacional, mucho más madura y profesional.

## Roberto, Javier, Jaime y Luis

(Cuatro pioneros extranjeros, del teatro de títeres venezolano)

El 28 de mayo de 1976 al entrar a Venezuela tenía ganas de llegarme a Mérida, donde sabía que estaba Javier, nuestro Javier Villafañe. Claro, acostumbrado en Argentina a calcular el tiempo de viaje de acuerdo a la distancia que te muestra el mapa, aquí tuve que aprender a preguntar el tiempo de viaje, ya que la montaña y el estado de los caminos hacen que el mapa sea una referencia relativa. Mérida se veía cerca, significaba un aumento de 10 horas de viaje el desvío hacia allá, por lo que seguimos a Caracas con la idea de verlo en la primera oportunidad que se nos presentara. Javier fue un amigo de toda la vida y, aunque estaba ausente, lo teníamos presente en nuestro recuerdo y en nuestro repertorio donde los personajes javierinos aparecían en forma constante y lo siguen haciendo también en el 50 por ciento de los teatros de títeres de América Latina, no solo en Argentina. Era como un hermano grande. Amaba estar con sus amigos y vivía un poco para ellos, tanto como los amigos disfrutaban de Javier. Su imaginación y su creatividad quedaban cortas comparadas con su organización y vocación de trabajo. Siempre fue muy activo y lleno de proyectos, gran poeta y con una picardía latina muy parecida a la de sus personajes del teatro de títeres. Una vez, allá por el '63, Javier es invitado por el amigo Mario Jorge De Lelis, un poeta de familia adinerada, a participar en un encuentro de poesía que se realizaría en Vigo (España). Los poetas llegarían en pleno invierno, en el mes de diciembre. Los dos representantes de las letras del sur tomaron juntos el barco de la compañía Dodero, que zarpó de Buenos Aires. Las finanzas de Villafañe, por aquel tiempo, eran muy humildes y, para el invierno europeo, el sobretodo raído de Javier no era todo lo recomendable. En cambio, Mario Jorge De Lelis tenía un gabán estupendo de alta costura. La preocupación de Javier estaba bien fundada, tanto en el plano estético como en el práctico: su sobretodo no lo ayudaba. Una noche, pasando cerca de Ecuador por el Océano Atlántico, después de la cena y, desde luego, de haber tomado varias botellas de buen vino español o argentino, filosofando en la proa del barco, Javier dice: “¡Jorge, el mar no tiene abrigo! ¡El mar tiene frío!”. Dicho esto, inmediatamente, se quita el sobretodo y lo arroja al mar para que no tenga frío. Mario Jorge, que era zeziozo, le dice: “Javier, ¡eztaz loco! ¡¿Cómo tiraz el sobretodo al mar?! ¡Eztaz loco! Te vaz a morir de frío”. A lo que Javier responde: “¿Sabés Mario Jorge? El mar no está documentado, el mar está indocumentado y por lo tanto le voy a arrojar mi

pasaporte”. Mario Jorge De Lelis imaginó entonces los problemas que tendrían en el puerto con las autoridades aduaneras franquistas y, de un salto, detuvo a Javier que estaba por arrojar su documento y lo guardó él. “¡Zoz loco, Javier! ¡Te volvíztez loco!”. Cuando llegaron a Vigo, hacía frío realmente, y Javier bajó del barco envuelto en una frazada de su camarote. Mario Jorge, al encontrarse rodeado de sus amigos escritores y poetas, no demoró en contar la historia del mar sin abrigo y del mar indocumentado a los colegas que fueron a recibirlos. Los poetas españoles encontraron en dicha historia, una imagen poética sin igual, y decían “¡Qué figura!, ¡qué maravilla!”. De inmediato, mandaron a comprar un sobretodo de primerísima factura que le duró varios lustros. Caminando por las calles de Vigo, Javier le dijo a De Lelis: “¿Sabés, Mario Jorge? Javier ya no tiene frío”.

Javier llegó a Mérida a comienzo del año '70, invitado por el titiritero Jaime González Portal, personaje de inmensa creatividad y de mucho arraigo latinoamericano. Boliviano de origen, fundó el Taller de Títeres de la ULA (Universidad de Los Andes) en el año '63. Ese taller, fue la base de los talleres y elencos de títeres en las universidades de Venezuela; y este hecho, a pesar de ser muy importante para una educación integral, jamás ha sido justamente valorado. Hoy, Jaime González Portal, gran titiritero, vive en un barrio privilegiado de La Paz (Bolivia), rodeado de los fantasmas de la memoria.

Conocí a Jaime en Argentina en el año '61. Con Héctor lo ayudamos a realizar unas funciones. Recuerdo que tenía un personaje muy simpático El Bandido Dinamita. Fue uno de los que ayudó a fundar la Escuela de Títeres de Salta, idea que ya habíamos hablado con *Pajita* García Bes durante mi trabajo en la Escuela de Tucumán. Varios años antes, Jaime creó en La Paz un buen taller de títeres auspiciado por la Peña Cultural El Chasqui. También hacía crítica de cine por la radio. Después, regresó a Bolivia y de ahí sube a Venezuela, donde se instaló una larga temporada en la cual realizó giras, y la gente de la Universidad de los Andes le ofreció crear un Taller de Títeres. Así nace el Taller de esa Universidad. Más adelante, invitó a Javier Villafañe para que se hiciera cargo y le diera continuidad. Jaime regresa a Bolivia donde lo nombran cónsul en Hong Kong. Ha publicado algunos títulos sobre los títeres en la educación y, actualmente, se mantiene activo haciendo producciones teatrales y para títeres. Estuve con él en marzo de 1999 cuando, junto a mi hijo Daniel, representamos a Venezuela en el Festival Internacional Fitaz que organiza Maritza Wilde, llevando un espectáculo para niños y una ponencia para el Encuentro. Su mujer, Clarita, está al frente del Taller de Títeres de la Alcaldía de La Paz.

Cuando llegué a Venezuela, Javier estaba al frente del Taller de la ULA. Y su personalidad era tan destacada como intelectual, como escritor, como titiritero,

que tuvo gravitación en todas las universidades. Razón por la cual, en Venezuela, hay muy pocas universidades que no cuenten con un Taller de Títeres. Esto es muy importante, ya que en el resto de nuestra América Latina, las universidades le ofrecen muy poco espacio al títere por no considerarlo un “arte académico”. Javier publicó la revista *Titirimundo* y su difusión en el ámbito universitario fue básicamente lo que origina esta modalidad de trabajo para beneficio de los titiriteros venezolanos. Luego publica una serie de libros de cuentos populares, donde trabaja como recopilador. Y así nacen *Los cuentos que me contaron*, *La gallina que se volvió serpiente*, *Los cuentos de Oliva Torres*, entre otros. El primero de ellos fue Premio Casa de las Américas, y actualmente es lectura obligada entre los textos de primaria en Venezuela. Cuba le dio también el premio Gallo de Plata, que se otorga a los grandes maestros e intelectuales latinoamericanos. Estas publicaciones traían hermosas ilustraciones de Lucrecia Chávez, madre de 6 de los hijos de Javier, gran pintora y artesana que actualmente vive en Mérida, donde tiene su taller de artes plásticas. No es necesario que se haga una apología de Javier ya que es una persona reconocida y admirada en todo el continente.

Otro boliviano de mucha presencia y gravitación en Venezuela de esos años fue Luis Luksic, quien durante algunos años fue compañero de viaje del gran poeta chileno don Pablo de Rokha.

Cuando llegamos con Laurita a estas tierras, su hermana vivía aquí, Lukó de Rokha, mujer del gran poeta Mahfud Massis. Ellos nos pusieron en contacto con Luis, un hombre estupendo que tuvo muchísima influencia en todo el movimiento titiritero venezolano. Luis Luksic tiene en su haber poemas de gran belleza.

Es necesario recordar el gran aporte del titiritero mejicano Roberto Lago, quien vino invitado por el ministro de Educación, el gran maestro Luis Beltrán Prieto Figueroa, para dictar un taller dirigido a los titiriteros de Venezuela como, por ejemplo, el excelente marionetista Fabián de León y el guantista José León quienes, junto al maestro Freddy Reyna, fueron los pioneros del teatro de títeres en Venezuela.

Estuve con el maestro Roberto Lago. En varios lugares, su casa estaba forrada de libros. Toda su vida la dedicó a los títeres, y su humilde revista *La hoja del titiritero independiente* llegó a todos los rincones del continente. Maestro de maestros, siempre servicial, solidario, colega de lujo.

## Caracas

En Caracas, estuve radicado algunos años realizando giras por todo el país y mi primer contacto con la gente de teatro fue con los compañeros de la Federación de

Festivales de Teatro de América Latina. Al frente de ella estaban Luis Molina de España, Carlos Jiménez de Argentina, el colombiano Carlos Ariel Betancourt, el chileno Orlando Rodríguez y otros destacados hombres de nuestro teatro. Conociendo mi trayectoria, sobre todo mi larga experiencia como coordinador o programador de espectáculos teatrales, me pidieron que hiciera una gira de programación para lo que sería un Macro Festival Itinerante que abarcaría ciudades de México, Guatemala, El Salvador, Honduras, Costa Rica, Panamá, Colombia, Venezuela y Puerto Rico.

Este esfuerzo resultó titánico si tenemos en cuenta que movilizaba por tierra y aire a una docena de grandes agrupaciones de teatro, entre ellas: El Galpón de Montevideo (por esos años exiliado en México); La Comuna de Lisboa; El Búho de Madrid; Los Histrones de San Juan de Puerto Rico; Arteón de Rosario (Argentina); Compañía de Mimos (franceses); Los Gitanos de Andalucía; los colombianos de La Candelaria y el Teatro Popular de Bogotá (TPB). Este Festival se realizó en las ciudades capitales de cada país visitado, con la excepción de Colombia y Venezuela, donde se recorría una media de diez ciudades. En Colombia, entraron por Barranquilla, actuaron en ocho ciudades colombianas y salieron por Cúcuta. En Venezuela, se realizó la gira por las ciudades de San Cristóbal, Barinas, Guanare, Acarigua, Maracay, Valencia, Barquisimeto, ciudad Bolívar, ciudad Guayana y Caracas.

Lástima grande que este programa no continuó, pues creó grandes expectativas y fue autofinanciado. Claro está que no se obtuvo ganancia alguna, y eso fue mortal. Esto forma parte de América Latina: cuando amamos una profesión no la amamos como esposos, sino como amantes ocasionales.

Evidentemente, no teníamos una infraestructura de desarrollo ni recursos suficientes como para mantener este “corredor de acción teatral” que hubiera sido una maravilla. Pero este no fue mi único intento de crear un circuito de gira por América Latina, ya que años después realicé con el Tempo una sostenida gira que duró dos años. Ya detallaré más adelante esa experiencia. Ese proyecto también lo llevamos a España, aunque no sé si lo planteamos en el lugar correcto. Pero esa intención bolivariana-sanmartiniana, de unir a nuestros pueblos culturalmente, seguirá siempre vigente: unirlos a través de un gran festival permanente de intercambio de propuestas estéticas, ya que poseemos una misma lengua y esto facilitaría enormemente hacer realidad ese sueño continental. Sabemos que la idea de los largos viajes dificulta la movilización de aquellas agrupaciones no profesionales. Sin embargo, mantendremos este anhelo hasta las últimas consecuencias. Estoy seguro de que algún día podrá concretarse.

La Federación de Festivales cambió su nombre por Celcit. Promediaba el '78, éramos los mismos, pero Luis Molina concibió la idea de multiplicar los esfuerzos

creando filiales dispersas por toda América y España, delegaciones que reposarían en los hombros de profesionales con peso específico en cada uno de nuestros países. Gente de mucha confianza. Pero esto, a la larga, atentó contra el crecimiento lógico ya que, al no haber sido elegidos por los movimientos locales, esas personas quedaban un tanto aisladas. Durante algún tiempo se realizaron importantes reuniones en Caracas donde participaba lo más serio del quehacer teatral latinoamericano. Hombres de la talla de Boal, Buenaventura, Gorostiza, Monleón, De la Barra, Del Cioppo y muchos más. Y si bien la mayoría de los programas fueron inicialmente una copia en pequeño de lo que se hacía en Caracas, con el tiempo fueron diversificándose y adquiriendo personalidad. Por ejemplo, el Celcit de Madrid se especializó en investigación, Buenos Aires en producción artística, Caracas hizo su fuerte en publicaciones, las que se mantuvieron hasta que Luis regresó a España para establecerse en la hermosa Almagro. Las publicaciones fueron cada vez más esporádicas hasta su desaparición casi absoluta.

Lo interesante de esa época fue el hecho de que, tal vez, por la utopía socialista que vivía intensamente nuestro continente, el mundo había puesto sus ojos sobre nosotros. Y propuestas como la de La Candelaria, Rajatabla o la del Teatro Pobre del brasilero Boal, generaban inmensa expectativa.

Los representantes del Celcit, sobre todo aquellos de países más deprimidos económicamente, al perder presencia la sede central de Venezuela, fueron perdiendo sus programas no solo para investigación y publicaciones, sino incluso, para los pasajes de los representantes que asistían a las reuniones en Caracas.

Todo esto es fruto del subdesarrollo cultural de nuestros países a los que no les importa cuáles son los auténticos promotores del medio artístico, en este caso el teatro, para propender a su desarrollo tanto a nivel nacional como continental.

En realidad, en el Celcit se planteaban temas muy importantes como la temática, la dramaturgia, la dirección escénica y muchos más. Pero nunca se habló de lo que considero esencial que es la “profesión”. Uno no puede ponerse al margen del pueblo para elaborar tesis o profundos pensamientos. Hay que analizar el contexto en el cual se desenvuelve el hombre de teatro.

Un caso similar ocurre con el Celarg, Centro Latinoamericano Rómulo Gallegos para la difusión cultural. Nunca fue verdaderamente latinoamericano. Tal vez, una que otra actividad donde conferencistas plantearan problemáticas de sus países de origen. Pero no pudieron tener recursos suficientes para desarrollar ambiciosos proyectos de verdadera integración cultural continental, como si todos los recursos se agotaran con el mantenimiento del edificio y los cargos burocráticos.

Un venezolano que quiera hacer un recorrido con sus propuestas por Sudamérica, solo para entrar a Colombia, país vecino, necesita visa, certificado de

salud, certificado de buena conducta y pagar la lista de impuestos, cosa que exige tanto tiempo de gestión e inversión que muchas veces se transforma en obstáculo insalvable. Esto impide el trabajo fluido de grupos de escasos recursos que quieran ampliar sus horizontes y hacer la experiencia internacional. Las trabas burocráticas a nivel de la cultura popular son determinantes. Y hay que pensar siempre que si esta América Latina se unifica algún día, no va a ser por las finanzas. En las finanzas no se van a entender nunca, porque los intereses son casi irreconciliables. Pero sí en la cultura, ya que nos une una rica historia común y un cúmulo de tradiciones compartidas. Tenemos los mismos problemas, las mismas aspiraciones y somos la misma gente, en definitiva, así haya en Argentina una mayoría de inmigrantes italianos y aquí españoles o africanos.

## Teatro Barinés de Muñecos

El primer teatro que iniciamos con gran facilidad en la ciudad de Barinas, fue el Teatro Barinés de Muñecos. Lo permitió el hecho de que en aquel tiempo estaba de funcionario un excelente director de cultura, Vicente Peña Pulido, un llanero auténticamente interesado por su pueblo y por su país que se interesó en nuestro proyecto y le dio su apoyo sin ambages. Nos mostró la Casa de la Cultura y nos dijo que eligiésemos los espacios que mejor se ajustasen a las necesidades de una sala estable de títeres con un aforo para 120 niños. Nos interesó el espacio donde estaba la biblioteca que precisamente iba a mudarse y, en efecto, lo hizo a un moderno edificio. En el año '78 inauguramos en la biblioteca la sala del Teatro Barinés de Muñecos, que fue la primera exclusivamente de títeres de Venezuela, de acción sistematizada y entroncada con los planes educativos. Este proyecto se inició con un cursillo en el que se capacitó para esta experiencia a un grupo de jóvenes entre los que estaban Israel Morillo y Mery Carruido, quienes ya poseían su taller de títeres, Coromoto Solórzano, quien junto con Israel cursaban clases de actuación, Josefina Arroyo, Alexis Liendo y Carlos Roa. Estos compañeros fueron los que dieron forma al primer elenco del TBM; y muchos de ellos, hoy, poseen sus propias agrupaciones que le dan carácter al movimiento titiritero nacional. Después de inaugurado el teatro, en el mismo año se hicieron más de trescientas actuaciones. Pero desgraciadamente, al cambiar la tolda política, la sala se cerró en diciembre de 1979. Al renunciar Vicente Peña Pulido, todo el equipo del teatro quedó en la calle. La nueva administración le ofreció la dirección del teatro a dos de mis actores más avanzados, Israel Morillo y Coromoto Solórzano, pero ninguno de ellos aceptó la oferta y prefirieron mantener el equipo.

Nos fuimos dejando todas las instalaciones, así como los equipos adquiridos en

programas de autogestión: talleres y oficinas equipados, la sala con modernos equipos de iluminación y sonido adquiridos en Estados Unidos. Con esta experiencia y con la misma gente, abrimos inmediatamente en la ciudad vecina de Guanare lo que fue el Teatro Estable de Muñecos del Estado Portuguesa (Tempo).

Después de un receso de dos años, se reabrió el Teatro Barinés de Muñecos, logro importante que rescató esa infraestructura y el historial de la entidad de la ciudad llanera de Barinas, de unos 200.000 habitantes. Siempre hemos ayudado con asesorías de todo tipo a los colegas que fueron integrando el TBM después de nuestra salida. Lamentablemente no pude mantener ambos teatros, y el Barinés se estancó a nivel de producción y difusión. Sin embargo, está aún activo y presta algunos servicios, además de participar en algunos festivales nacionales.

## Tempo, primera larga gira por Venezuela

Al recorrer los bellísimos parajes de esta maravillosa tierra venezolana, nos damos cuenta de que hay poco parangón con otros países. Hay países muy hermosos como Colombia, pero en Venezuela el paisaje es mucho más suave, menos dramático, menos violento. Los Andes son valles cultivados en su casi totalidad y los fascinantes llanos se contraponen a la exhuberancia de las zonas costeras que le dan forma al sur del Mar Caribe.

En el año '76, entramos a Venezuela con el propósito de establecernos durante unos cinco o seis meses para seguir hacia México. Hicimos una gira para ver cómo se podía trabajar, cuáles eran sus características, porque trabajando es la mejor forma de conocer un país. Nunca será lo mismo conversar con la gente sobre lo que entiende que es su entorno, que vivir su geografía, caminar el país. En aquel tiempo había muy pocas organizaciones de tipo cultural y la actividad artística se refugiaba básicamente en las universidades y en algunos ateneos, con muy pocos recursos.

Javier Villafañe, por ejemplo, vino de Argentina para continuar el taller iniciado por el titiritero boliviano Jaime González Portal, el cual tenía su sede en la Universidad de Los Andes, la que le asignaba un importante presupuesto a sus departamentos de extensión cultural.

Había grupos de teatro que de algún modo tenían una vinculación a nivel nacional, tales como el Juárez de Barquisimeto, el Bellas Artes de Maracaibo, el Teatro de la Ópera de Maracay, el Municipal de Valencia, el César Rengifo de Mérida, el Cagigal de Barcelona y algunos otros del interior. En Caracas convivían el Ateneo y sus salas con el hermoso Teatro Municipal y el Teatro Nacional.

El Inciba perfilaba, lo que pronto se convertiría en el Conac, pero en ese entonces no existían planes de aportes económicos a la producción artística en el interior, y las direcciones de Cultura de los Estados eran simples oficinas de relación entre el gobierno nacional y las regiones, y sus programaciones no tenían la trascendencia que comienzan a tener hoy algunas de estas oficinas.

Los ateneos y las casas de cultura apenas tenían presupuesto para su funcionamiento interno. Sin embargo, su convocatoria dinamizaba las programaciones y permitía la autogestión, hasta cierto punto.

En general, para el caso de aquellos artistas trashumantes que llevaban su arte por los caminos, se les dificultaba bastante el conformar una gira bien organizada, de acción y trabajo.

Teníamos referencia de algunos titiriteros sureños que habían recorrido el subcontinente con sus propuestas. Una pareja de la ciudad argentina de Neuquén, subió hasta Venezuela con su automóvil Citroën en dos oportunidades, por los años '71 y '73. En el año '74 el *Toto* Villarreal salió con sus marionetas y llegó hasta Quito, desde donde tuvo que volver debido a un accidente que sufrió. En el año '75, mi hijo Daniel y su primo Enrique, subieron por La Quiaca hacia Bolivia y de allí hasta Venezuela, realizando un extenso recorrido con sus muñecos del teatro El Telón que aún hoy mantiene Enrique, ya que mi hijo Daniel, desde el año 1987, asume la dirección del teatro de títeres La Pareja, de Venezuela.

Sin embargo, aventurarse a una gira de semejantes dimensiones encerraba un alto margen de incertidumbre.

Volviendo a nuestras primeras giras por Venezuela, recuerdo que uno de los establecimientos que nos brindó acogida y apoyo, fue el Ateneo de Valera de esa hermosa ciudad de Los Andes trujillanos. En la presidencia del Ateneo estaba el amigo Rafael Pinto. Habían levantado un lindo y muy cómodo hotel al lado del Ateneo y esto hacía más cordial la estadía a quienes traían sus producciones.

Me preocupaba, en aquel entonces, la frágil estabilidad de los funcionarios encargados de las dependencias culturales. Posiblemente, el bipartidismo existente entonces hacía que todo lo construido por una administración fuese necesariamente destruido por la otra, y que al instalarse en el gobierno barría con todo lo que no fuesen sus propios improvisados programas. Directores de casas de cultura, bibliotecas, museos, etcétera, no tenían tiempo de concentrarse en sus responsabilidades cuando eran reemplazados por otras personas que llegaban al cargo generalmente gracias a influencias políticas.

Esta Venezuela que conocí en el año '76, gozaba de una democracia muy especial, es decir que, al igual que en Argentina, su ciudad capital gozaba de los

mismos privilegios, disponiendo por lo menos del 80 por ciento de todo el presupuesto nacional y regional destinado a la cultura. El Ateneo de Caracas, tenía más recursos que el resto de unos treinta Ateneos del interior de país y de las casas de cultura existentes.

El Conac comienza a diseñar un plan de subsidios a las agrupaciones de todo el país que todavía está en proceso de maduración, poco a poco ha ido ajustando su funcionamiento y actualmente existe un propósito de descentralización que hace más equitativa la relación con las agrupaciones de toda la nación. Nuestro teatro, gracias a este plan de subsidios, ha podido realizar una acción pretendidamente sistematizada de atención a las escuelas rurales y urbanas, llevando las producciones con relativa regularidad. También nos ha permitido proyectar nuevos programas con grandes alternativas de desarrollo; en ese sentido Tempo, generó aproximadamente, lo que pudiera ser un teatro modelo o piloto, referente al servicio que realiza con los distintos planes y programas.

Este nuevo concepto del Conac, sumado a las direcciones de Cultura, más adelante Institutos de Cultura, que se fueron organizando en los Estados y ha permitido que los proyectos de las agrupaciones tengan una base mucho más sólida y esa espiral de acción, hace que la prensa sea más amable y permeable a los eventos culturales.

Es obvio que si los grupos culturales están en capacidad de cumplir con sus propósitos, la sociedad empieza a respetarlos y a darles el espacio que necesitan para su crecimiento natural.

Uno de los primeros funcionarios del Conac que se interesó por la problemática del interior, fue Manuel Jacobo Cartea y a partir del año 1985, los recursos, al inicio exiguos, nos fueron facilitando las giras, así como el equipamiento y la infraestructura de la que hoy disponemos. La actriz Nelly Garzón fue quien estuvo durante un período de tiempo a cargo del departamento de Artes Escénicas, quien le dio al Tempo el apoyo acorde a su jerarquía. Ella conoció el teatro en Guanare y se dio cuenta de que cumplía un servicio efectivo a la comunidad.

Esta experiencia con la instalación del Tempo como proyecto de teatro independiente de servicio, me lleva a pensar que a pesar de todas las dificultades, Venezuela posee la capacidad de dar espacio a proyectos que en otros países latinoamericanos lucen difíciles o imposibles de materializar, ya que tanto el gobierno nacional como el de los estados, tienen la capacidad de ver y atender aquellas iniciativas culturales que parezcan útiles y viables. Ahora, es indispensable realizar unas disposiciones que se ajusten a las necesidades culturales y responder al cabal entendimiento de todas “las misiones” que necesitan las comunidades, para terminar con la pobreza y puedan disfrutar de una vida digna para todos.

Todavía en Caracas, muchas entidades artísticas nacionales no están preparadas ni les interesa salir al interior, es increíble que haya instituciones que se autocalifican de “nacionales” y que han recibido cientos de millones anualmente, carezcan de vehículos que les faciliten su presencia en la totalidad de la república y cuando deben salir de Caracas, se ven en la necesidad de alquilar vehículos, equipos y ciertas cosas que deberían ser de su patrimonio. Todo este gasto oneroso, impide que se planifiquen con mayor regularidad y frecuencia estas incursiones culturales al interior, es decir, a lo más desasistido del país.

De cualquier modo, hoy se están equipando las salas del interior con equipos de iluminación y sonido y esto es un punto muy favorable para propiciar el intercambio sin generar necesariamente el traslado de grandes volúmenes de equipaje.

El metropolitano es un problema grave en toda América Latina, es un desequilibrio inicialmente de población, que se expande a otros factores y termina por instalarse un monstruo de cien cabezas que pareciera creer que lo que está fuera de él no existe o no merece existir. Tenemos un continente con capitales que poseen casi la mitad de su población total y que fagocitan los recursos de toda índole, de todo el país. Esta macrocefalia impide un desarrollo armónico en lo social, en lo económico y, lógicamente, en lo cultural.

## Instalación del Tempo y sus planes

En 1981, Tempo abre una sala estable en el corazón de la ciudad de Guanare. Los niños asistían mañana y tarde a las funciones. Realizábamos una media de trescientas por temporada, sobre todo en los primeros años en que el servicio fue muy activo.

Con el tiempo, realizamos un teatro desarmable, respetando las dimensiones de la sala estable con la idea de dejar atrás las giras con los biombos pequeños (el que se sigue utilizando para asistir a las escuelas) y propender a diseñar una estructura que nos posibilitase mantener los logros estéticos y técnicos de iluminación y sonido, de los que disponíamos en nuestra sede. Esto les posibilitaba a los compañeros que actuaban, aprovechar la experiencia en nuestra sala con cientos de funciones y trasladar su trabajo bien afinado, ya que se mantenían y aportaban buena parte de creatividad, compenetrados del carácter de los personajes de la puesta original. Hoy, después de más de 20 años de acción, Tempo posee en su vasto repertorio, obras con más de 1.500 representaciones. Otras tienen 1.400, otras 1.200. Las obras con 200 representaciones son casi un estreno. Estamos hablando de un repertorio de unas ocho obras para niños y unas cuatro o cinco producciones para adultos: como el

*Fausto* de Javier Villafañe, *El retablillo de Don Cristóbal*, de Federico García Lorca, *Galena verde* de la que soy autor, *La abominable historia de Mr. Punch*, adaptación cuyo texto inspiró el trabajo del gran actor francés Alain Le Bon.

El teatro Tempo no es un teatro común de títeres. Cuando fundamos la institución yo exigí del gobierno del estado Portuguesa el asumir una nómina para todos los integrantes ya que estábamos gestando un teatro de servicio, y para que esto se entienda bien pusimos, frente al edificio, en un cartel escrito sobre la pared que da a la esquina externa de nuestra sede, tres frases que definen nuestra ideología:

PARA EL ARTISTA, LA CULTURA ES UN SERVICIO

PARA EL GOBIERNO, LA CULTURA ES UNA OBLIGACIÓN

PARA EL PUEBLO, LA CULTURA ES UN DERECHO

Es decir que el Tempo es un teatro de servicio instalado con el firme propósito de atender al niño de la zona, del país y, por supuesto, para intentar un sistema internacional que pueda beneficiar al niño de todo el continente latinoamericano. Con ese espíritu se crea el Tempo. Hoy el teatro cuenta con diecisiete integrantes y su misión se ve robustecida por un apoyo oficial que cada año es más importante. A lo largo de estas dos décadas de vida, se ha mantenido un promedio de trescientas a cuatrocientas funciones al año. Sin embargo, nuestro propósito es lograr en un futuro próximo una media de setecientas a ochocientas, ya que el personal está capacitado para eso.

Los vehículos del teatro juegan un rol importantísimo, llevando los espectáculos tanto a las escuelas rurales del interior de Portuguesa, como llevando el gran teatro móvil por los diferentes estados del país. En ese esfuerzo se suman mi vehículo personal, así como el de Maritza Peña, mi compañera y, lógicamente, integrante del teatro.

En estos 20 años, contabilizamos más de 5.000 actuaciones, lo cual no es una gran cifra, pero lo es si se entiende que en las primeras épocas contábamos con presupuestos muy pobres y también que estas representaciones han sido ofrecidas en ciudades, pueblos y caseríos de todo el estado, en ciudades y pueblos de todo Venezuela y en cientos de ciudades de América Latina toda.

Hemos dividido por programas las representaciones: el Plan Rural, que significa un 30 por ciento de la actividad total anual; el Plan Urbano, con representaciones en la sala estable y entidades culturales de Guanare; el Plan Estatal, para atender las ciudades y pueblos del interior del estado; el Plan Nacional, que moviliza la estructura similar a los de la sala estable, conjuntamente con todos los equipos necesarios. La movida requiere de espacios oscuros y amplios por tener, casi todas las producciones, necesidad de luz negra. Hace unos días, llegamos de una hermosa

gira por los estados Amazonas y Apure, realizando unas 30 funciones y tocando 16 ciudades. Llevamos el teatro grande y el teatro pequeño. Y, mientras el grande se arma en los centros culturales donde se hacen breves temporadas, el pequeño se desplaza a los barrios y a aquellos sitios donde el grande no pudiera armarse. A nivel nacional, sobrepasamos las 900 actuaciones; y en el Plan Internacional, llevamos realizadas más de 1.000 actuaciones. Todas las actuaciones a nivel internacional son autofinanciadas, es decir que Tempo tiene presencia a nivel iberoamericano, nacional, estatal, municipal y rural. Nuestros continuos viajes no persiguen el objetivo de vender funciones; lo que nos impulsa a salir regularmente, sino que es el compromiso de mostrar nuestra óptica de funcionamiento tratando de difundir ese esquema de acción. Por supuesto que, junto a las representaciones van conferencias, distintos talleres y asesorías para la instalación de agrupaciones que asuman este modo de trabajo. Obviamente que aquí tenemos mucho más trabajo, pero nos interesa exportar nuestro sistema de acción en el convencimiento de que solo con una estructura semejante se puede propender a la dignificación de la profesión. La organización es básica para responder a cualquier planteamiento ideológico. Si planteamos realizar un servicio, no estamos pensando solamente en los niños de nuestro entorno. Tratamos de pensar en los niños de toda nuestra América Latina y, sobre todo, en la inmensa mayoría de los niños y niñas carenciados de espectáculos. Es por eso que diseñamos programas que necesariamente deben asumir otros teatros. De nuestras temporadas en Bogotá, Tunja y aproximadamente unas diez ciudades grandes de Colombia, se dio origen a la creación de teatros estables. Cuando Tempo pasó rumbo al sur, había dos salas estables en Bogotá: el Teatro de Marionetas de Jaime Manzur y la compañía de Ernesto Arona. En la actualidad hay siete salas. El diseño profesional es el que se va afinando. Aquí en Venezuela hemos asesorado y, muchas veces, instalado la infraestructura con las producciones artísticas incluidas. Por ejemplo en el Táchira, en Mérida, en Margarita con sede en la Casa de la Cultura de Pampatar. En este momento hay unas ocho salas estables, no todas desarrollándose con la misma rapidez, pero cuando haya unas ocho o nueve salas consolidadas, vamos a establecer lo que para nosotros es óptimo, una Federación de Teatros de Títeres Profesionales, con salas estables de funcionamiento de servicio y con proyectos paralelos y concatenados. A esto deberán sumarse los solistas, indiscutiblemente, para que trabajen en forma mucho más cómoda, ya que esa red de salas estables les permitirá pulir sus producciones en talleres excelentemente equipados y trabajar en las áreas más lejanas del territorio nacional o latinoamericano.

## Gira sudamericana

### Informe Guanare, febrero de 1989

Finalizamos la gira sudamericana de 22 meses de duración (de febrero 1987 a noviembre de 1988), utilizando la maltrecha Ruta Panamericana que une a los pueblos hermanos de Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Chile y Argentina. La calma provinciana de nuestra sede de la pequeña ciudad de Guanare nos motiva a compartir con ustedes algunas consideraciones que estimamos importantes como síntesis de esa hermosa y difícil experiencia profesional.

Efectuamos la gira con dos vehículos: un automóvil y un camión. El automóvil, abarrotado de material publicitario, viajaba un mes y medio antes de la llegada del grupo, realizando la coordinación de los espectáculos, las conferencias y las exposiciones. En el camión, viajaban los cuatro integrantes (tres actores: Israel Morillo, Coromoto Solórzano, Alexis Bracho y un técnico: José Luis Solórzano) con todo el material del teatro. Un teatro grande para las salas, un teatrino móvil para espacios no convencionales; escenografías, afiches montados para las exposiciones, equipos de iluminación y de sonido, etcétera.

Todos nuestros pueblos tienen un mismo idioma, una misma raíz, un mismo origen y casi una idéntica aventura o desventura histórica de luchas, sacrificios, dependencia y subdesarrollo. A una década del siglo XXI, compartimos una notoria falta de política cultural; y, en líneas generales, el descenso de la calidad en la enseñanza primaria y secundaria, agudizada por la crónica crisis económica, social y política que transforma a los colegios públicos en simples centros de alfabetización o guarderías, en las cuales el desarrollo de la creatividad y la inteligencia de nuestros niños y jóvenes es cada vez más remota. Esto influye notoriamente en la formación de un ciudadano, y lo transforma en apático, superficial, vacío de ideas, irracionalmente consumista, proclive al individualismo, a la corrupción, a la pérdida del sentido comunitario y, en definitiva, a la anulación de los valores éticos, estéticos y de comunicación.

Aun las actividades culturales, parecieran ser una graciosa dádiva que de vez en cuando llega a algunos sectores con el solo objetivo de justificar su existencia formal, mientras el desarrollo y difusión de las manifestaciones culturales populares tradicionales están cada día más sumergidas por la poderosa influencia de los programas de televisión, aberrantes por las temáticas plenas de primitivismo, violencia, irracionalidad y mediocridad, lo que origina en los millones de espectadores una pérdida de identidad, no solo nacional, sino humana.

Es claro comprender que, dentro de esta realidad, es muy difícil propender al desarrollo integral de la actividad del titiritero, tanto en lo técnico, como en el aspecto humano. Aún la dignificación de la profesión está lejana. De casi 500 teatros de títeres y más de 2.000 titiriteros en actividad (en América Latina), solo 3 ó 4 teatros ubicados en las grandes capitales, concentran más recursos que todo el resto, sin que signifique de manera alguna que las producciones de estos grupos privilegiados económicamente, sean de más nivel creativo o de mayor actividad de servicio cultural, ya que este nivel depende del desarrollo general de la profesión, en cualquier lugar del mundo.

Lo esclarece de por sí, son los tremendos desequilibrios infraestructurales que se dan fundamentalmente en Latinoamérica entre las capitales y el interior de los países y referidos al diseño cultural, muy agudizado ahora como resultante de esta última década donde “la deuda externa multimillonaria” ha empobrecido a la inmensa mayoría de los habitantes, del mismo modo que ha enriquecido, como jamás en nuestra historia, a una pequeña minoría que, por cierto, muestra otros patrones económicos, sociales y culturales, sin que ello les permita salir de la crisis general de valores que sufrimos todos.

### *Colombia*

En Colombia actúan más de 60 grupos de titiriteros, de los cuales un 25 por ciento son profesionales a tiempo completo. Aunque Bogotá concentra casi el 50 por ciento de ellos; en el interior, el movimiento (sobre todo en Cali, Medellín y Tunja) es permanente, y el crecimiento profesional se afianza año tras año.

El desarrollo del Teatro de Títeres colombiano es uno de los más antiguos y sólidos de América Latina. A pesar de esto, después de varios intentos fallidos, recién a fines de 1988 se pudo concretar la creación de Asociación Nacional Atico (Asociación de Titreritos de Colombia).

Hay en Colombia dos Salas Estables de Teatros de Muñecos; una ubicada en la ciudad de Tunja departamento de Boyacá, dependiente del ICBA (Instituto de Bellas Artes) y otra en Bogotá, dependiente de la Fundación Jaime Manzur.

Uno de los organismos que más auspicia las actividades culturales colombianas es el Banco República (Banco del Estado), cuya área cultural posee salas para exposiciones, bibliotecas, salas de espectáculos, etcétera, en distintas ciudades del país. Del mismo modo, otros organismos, a pesar de que sus objetivos no son especialmente culturales, auspician irregularmente actividades artísticas, ya que también suelen poseer salas de espectáculos. Como SENA, Confamiliar, Cámara de Comercio, etcétera.

Lo lamentable es que Colcultura, una especie de Ministerio de Cultura Colombiano, desde hace muchos años y luego de varios períodos presidenciales, no puede diseñar una política cultural porque crece en aparato burocrático. Justo es señalar que Colcultura; como el Cinac de Venezuela, o la Casa de la Cultura Ecuatoriana, de Ecuador, en todos estos años (1978-1988) tuvieron interesantes proyectos funcionando por lapsos breves, ya que al lesionar los intereses de la minoría privilegiada de las grandes metrópolis, desaparecieron sin dejar más rastros que el convencimiento de algunos pocos trabajadores de la cultura (titiriteros, actores, músicos, folkloristas, escritores, plásticos, etcétera) a unirse en sólidas asociaciones, no solo para defender la dignidad de sus profesiones, sino para diseñar una política cultural de servicio que permita a sus pueblos el acceso a la cultura, como derecho irrenunciable.

### *Ecuador*

En todo Ecuador existen de 8 a 10 grupos de titiriteros. Hay dos pequeñas salas estables, aún sin trabajo sistematizado. Una en Quito y otra en Cuenca. Fuera de Quito, Guayaquil y Cuenca no hay actividad organizada. Cuatro de estos grupos se dedican al teatro de títeres profesionalmente y a tiempo completo.

El Banco Central de Ecuador posee igualmente un área cultural con una infraestructura mucho más humilde que la del Banco República de Colombia, pero al menos, en 3 ó 4 ciudades, realizan alguna labor de lo poco que existe como actividad cultural en ese pequeño y bellissimo país andino.

Las otras alternativas pueden brindarla los institutos de cultura como la Alianza Francesa, el Instituto Goethe, etcétera, que además de enseñar sus idiomas nacionales, patrocinan actividades artísticas. Sobre todo, cuando tienen que ver directa o indirectamente con sus propias culturas. Si bien cuentan con salas, en algunos casos bastante improvisadas e inadecuadas, estos institutos realizan una acción más regular y eficiente que las filiales de la Casa de Cultura Ecuatoriana, cuya crónica falta de presupuesto apenas alcanza para mantener a una burocracia siempre creciente y a edificios cada año más grandes e inactivos.

### *Perú*

En Perú trabajan de 8 a 10 grupos de titiriteros. Solo existe una sala estable de títeres, en el Parque Japonés de Lima. Tres o cuatro grupos viven exclusivamente de su profesión.

Actualmente en Perú, si es que existen grupos artísticos: teatrales, de títeres o musicales, es merced a la voluntad y a la admirable capacidad de resistencia y vocación de ese estupendo pueblo, manejado y sojuzgado de cualquier modo por

una minoría (imperial) que con el correr de los años ha generado un caos político, económico y cultural que lo pone en situaciones límite en la lucha por sobrevivir frente al colonialismo interno y externo, al que está sometido. En Perú conviven tres zonas totalmente distintas: las lenguas, las costumbres, las formas de vida, una misma dependencia y subdesarrollo; la presencia del hecho cultural fuera de Lima, está presente en forma muy humilde, limitada a muy pequeños círculos; en algunas universidades, casas de cultura o instituto de cultura franceses, alemanes o norteamericanos. De cualquier modo en la última década, salvo muy honrosas excepciones, estas manifestaciones artísticas están absolutamente divorciadas de la inmensa mayoría del pueblo.

### *Chile*

En Chile es difícil explicarse cómo a pesar de la aberrante dictadura que trabaja exclusivamente en defensa de los intereses económicos de una pequeña minoría, el pueblo mantiene su acción cultural, aun en las situaciones más precarias. Es posible ver salas de títeres en habitaciones de casas de familia, donde caben como máximo, 15 espectadores. No son pocos los grupos que para sobrevivir con la profesión, tienen como última y única alternativa, trabajar en los pasillos de los grandes supermercados para distraer niños de la alta burguesía, cuando sus padres van a efectuar las compras de comestibles; allí entre latas de sardinas y artículos de limpieza, soportando miles de ruidos molestos, música rock, timbres, altos parlantes que anuncian precios especiales, etcétera, nuestros colegas, algunos de ellos con más de 35 años de profesión, que en otros tiempos realizaban importantes tareas de acción cultural popular y se capacitaban para mejorar sus producciones, ahora deben resignarse a actuar ante pequeños grupos de niños caprichosos y malcriados, provenientes de una clase arribista y trepadora, mientras están conscientes de la importancia de no poder responder ante cientos de miles de niños chilenos, carentes de alternativas culturales, sanitarias y alimenticias, cuyas consecuencias atentan día a día contra la salud de uno de los pueblos más creativos del continente.

Aun existen en Chile entre 20 y 25 grupos de titiriteros, solo 6 ó 7 de ellos viven exclusivamente de su profesión.

### *Argentina*

En Argentina, el movimiento titiritero es, junto al Brasil, el más activo, numeroso y organizado de América Latina. Hay más de 180 grupos de titiriteros, de los cuales la mitad son profesionales a tiempo completo. A través de Unima se efectúan festivales, talleres y mesas de trabajo para el mejoramiento profesional, en una acción cada vez más regular. No obstante el desarrollo alcanzado por Unima, aún no existe,

ni siquiera a nivel de discusión o análisis, una clara política o proyectos de política cultural que diseñe las bases del planteamiento para el logro de una profesión digna del titiritero argentino, por lo tanto la mayoría de los organismos existentes: teatros, escuelas o talleres de títeres, dependientes de las direcciones de Cultura provinciales o municipales, carecen de programas a mediano o largo plazo y de un reglamento interno de funcionamiento, que tiendan a garantizar el cumplimiento de esos programas. De tal manera que a pesar de las excelentes disposiciones, del material humano realmente talentoso y experimentado que interviene en la gran mayoría de estos organismos oficiales, la acción de los mismos está caracterizada por la eventualidad. El plan de actuaciones es eventual; las producciones son eventuales; el servicio cultural es eventual y los horarios de trabajo son igualmente eventuales. Pareciera que lo único no eventual es el cobro del salario quincenal o mensual.

Aun en Argentina pese a los “encantos” de la nueva democracia liberal los proyectos de política cultural, a nivel nacional, es decir generados o implementados por la Subsecretaría de Cultura de la Nación, no existen en absoluto, a no ser que alguien tome en serio algún envío ocasional de un asesor amigo o grupo artístico que cae en cualquier población, una o dos veces al año, cuya labor produce el mismo efecto que una llovizna en el desierto. En cambio no existen los grandes proyectos, fruto de décadas de estudio de muchos de los trabajadores de la cultura más serios y respetados del país. Como en la elaboración del anteproyecto de Ley de Teatro (por ejemplo), que nació luego de cuatro congresos nacionales y múltiples reuniones zonales, no solo se sancionó, sino que una comisión de diputados nacionales, modificó hasta tal punto el espíritu de ese anteproyecto de Ley que lo transformó en algo inoperante, centralizado y antidemocrático. Y mientras eso ocurre a nivel nacional, en el área cultural de las provincias, los directivos responsables, están sumergidos, ahogados en una red o maraña política de intereses partidistas o extrapartidistas que contemplan como objetivos prioritarios, responder a compromisos electorales.

En las grandes provincias nadie se arriesga a reordenar nada dentro de un esquema viciado, desde hace más de 20 años. Por el contrario la burocratización crece y el rendimiento de los empleados culturales: músicos, actores, titiriteros, bailarines, plásticos, etcétera, se limita a pocas horas mensuales. Organismos que pasan de 100 integrantes, carecen de proyectos y de reglamento interno de funcionamiento. Cada vez más los artistas burocratizados están más lejos de ser servidores públicos y más cerca de aceptar día a día su condición de parásitos, más aún cuando sus propios sindicatos, en muchos de los cuales ellos son integrantes de la comisión directiva, se encargan de mantener esta situación caótica e inhumana.

Donde sin duda se refugia el hecho cultural a nivel popular, es en las direcciones de Cultura municipales. El poder municipal es por ahora el único que realmente

está en condiciones de responder de algún modo efectivo, a las necesidades de desarrollo de las actividades artísticas, culturales y populares.

Aunque son recursos muy limitados, a la manera de los verdaderos animadores culturales, no son pocos los directores de Cultura municipales de ciudades medias o pequeñas que movilizan la población y logran generar el único foco de acción realmente popular. En cientos de ciudades medias (de 20 a 150 mil habitantes), los grandes cines (ex sociedades italianas o españolas) al quedar en quiebra por el advenimiento de la televisión quedaron sin acción y las municipalidades tuvieron la obligación de incorporarlos a la actividad cultural. Hoy, tal vez lo único positivo que nos deja la televisión, es el haber recuperado esta infraestructura cultural tan importante para realizar giras artísticas en general. Es así como nuestro teatro Tempo pudo realizar una gira exitosa y muy cómoda, de un año de duración por Argentina. A pesar del caos económico, político y cultural, se logró actuar en 100 ciudades realizando 383 actuaciones a las que asistieron 135.975 espectadores.

Argentina ahora solo posee dos salas estables de teatros de títeres: una en la ciudad de Tucumán, en la Escuela de Títeres, dependiente de la Secretaría de Educación y otra en Córdoba en el Instituto Integral del Títere, ubicado en el Parque Sarmiento, dependiente de la Secretaría de Actividades Artísticas de la provincia (ambas carecen de acción regular y sistematizada).

Existieron inconvenientes graves para la realización de esta larga gira sudamericana, a causa, principalmente, de los regímenes de aduanas de los distintos países “hermanos”.

Habitualmente quienes transitan las rutas de América del Sur, en sus propios vehículos, llevan un documento (tríptico) internacional de turismo que otorga el Automóvil Club (Touring Club). Claro está que solo se otorga a vehículos de turismo. Pero nuestro proyecto de gira no contemplaba actuar solamente en las ciudades capitales o grandes ciudades del interior que poseen, por lo general, teatros con un suficiente equipamiento, sino por el contrario, actuar en múltiples ciudades medianas o pequeñas, carentes, en su gran mayoría, de equipamiento de luces y sonido, por lo tanto fue indispensable viajar con total autonomía, referente a las necesidades técnicas, para realizar las representaciones en idénticas condiciones, en cualquier circunstancia, tal como lo hacemos en nuestras giras regulares por Venezuela.

Esto significó que tuvimos que viajar con nuestro camión que transportaba casi mil kilos de equipaje teatral (escenografías, títeres, publicaciones, luces, sonido, afiches montados para las exposiciones, equipaje personal de cuatro integrantes, etcétera).

Nunca pensamos que el camión pudiera acogerse a ese beneficio del libre tránsito. Por lo tanto el inventario del material teatral, como también el camión

tuvo que pasar por infinitos trámites aduaneros (importación temporal, exportación temporal, vistas de aduanas, fianzas bancarias, seguros, agentes de aduanas, permisos de trabajo, de libre tránsito, etcétera), que en muchas oportunidades demoraban 3 ó 4 días en cada frontera de salida para perder otro tiempo igual en la frontera que nos recibía.

En algunos países como Perú y Ecuador, los trámites se tornan indignantes por el burdo y sucio oficio de la coima o mendicidad abusiva en la que el hombre desciende a los niveles de ave de rapiña donde, cotidianamente, con el contrabando pequeño, mediano o grande, se especula con los desequilibrios de los costos de los artículos de primera necesidad; en cada país, los agentes de cambio de monedas con sus calculadoras y en medio de la calle, roban a la vista de los guardias y policías de aduanas a los ciudadanos que transitan (turistas, viajeros o trabajadores). Huaquillas y Tulcán (Ecuador), Aguas Verdes y Tacna (Perú), Cúcuta e Ipiales (Colombia), Arica y Los Andes (Chile), San Antonio del Táchira (Venezuela) y Las Cuevas en Mendoza (Argentina) son asientos de oficinas de aduanas que mantienen aspectos siniestros por dentro y por fuera. El trato al viajero es muy parecido al del carcelero al reo que entra a prisión por asesino. Cualquier funcionario tiene el ojo alerta, detectando al cliente que podrá darle algún dinero y de acuerdo al monto posible tiene un rol y un texto diferente, ejerciendo la profesión de asaltantes con licencia. Si en alguna oficina nacional de nuestros países está más claro el carácter de dependencia, subdesarrollo, abuso de autoridad, corrupción y miseria es en las aduanas; triste figura que sin duda contrasta, notoriamente, con la calidad humana, firme y ejemplar solidaridad latina, difícil de encontrar en cualquier país europeo; de los compañeros actores o titiriteros, escritores, músicos o folkloristas en especial y de la gran mayoría del hombre común de nuestros pueblos en general, que a lo largo de todo el trayecto, nos brindaron total apoyo en la organización y la publicitación de las representaciones y no pocas veces nos alojaron y compartieron con nosotros su comida cotidiana. Sin este apoyo y solidaridad, la gira hubiera sido más difícil y costosa.

No hay duda de que esta solidaridad y este espíritu bolivariano de unidad continental, es el mejor capital que todos los trabajadores de la cultura tienen, si quieren intervenir en este trabajo serio e integrador en el cual entendemos como propias las realidades y luchas de todos nuestros pueblos latinoamericanos. Ahora comenzarán a viajar algunos pocos artistas, después serán cientos y algún día no muy lejano, cualquier colega de cualquier país podrá trabajar sin trabas por el continente, sumándose con su tarea creadora a la lucha por la libertad, soberanía y dignidad de nuestros pueblos. Y no con un espíritu latinoamericano chauvinista, sino para integrar a nuestros millones de habitantes, a la viejísima pasión por un mundo de armonía, de paz, de igualdad, de confraternidad, de amistad y de dignidad, para todos los habitantes de la tierra.

## La gira en cifras

- 103.000 km. de recorrido por caminos de Colombia, Ecuador, Perú, Chile y Argentina.
- 22 meses de gira ininterrumpida.
- 588 actuaciones: 102 para adultos, 486 para niños
- 12 exposiciones de afiches de teatros de títeres de América, Europa y Asia.
- 76 conferencias
- 52 coloquios (charlas y mesas de trabajo)
- 14 cursos de capacitación técnica
- 202.047 espectadores: 165.021 niños, 37.027 adultos
- 42.545 dólares se produjeron
- 30.500 dólares se gastaron en toda la gira
- 12.045 dólares se repartieron entre los integrantes (viáticos)
- 123 actuaciones en Colombia, a un promedio de \$89 por actuación.
- 31 actuaciones en Ecuador a un promedio de \$93 por actuación.
- 44 actuaciones en Perú a un promedio de \$64 por actuación.
- 5 actuaciones en Chile a un promedio de \$46 por actuación.
- 383 actuaciones en Argentina a un promedio de \$67 por actuación.
- 348 espectadores de promedio por función (280 niños, 68 adultos).

Este largo viaje demostró que la utopía de girar por todos nuestros países hermanos con un teatro grande (una tonelada de valijas, escenografía, equipo de sonido y luces para distintos repertorios) en un momento de graves crisis financieras y políticas como siempre ocurrió en el siglo XX, es posible solamente cuando se tiene una organización y un sentido de unidad en el que nos conformamos en un solo pueblo, en una lucha aparentemente imposible de eliminar para frenar esa invasión de buitres imperiales que pretenden con sus lacayos, eternizar el saqueo de nuestras tierras increíblemente ricas, mientras nuestros conciudadanos viven en forma indigna, carente de educación y cultura, en su inmensa mayoría e ignorando sus derechos humanos más elementales. Con una excelente organización y mucho amor por la profesión y por los niños de nuestros pueblos hermanos, todo es posible.

Muy poca gente imagina lo que significan las risas y la alegría de miles y miles de niños, argentinos, chilenos, peruanos, ecuatorianos y colombianos; es siempre la misma risa, la misma alegría.

Vivir dignamente es el objetivo principal de cualquier cambio social; en esta gira, también corroboramos que más del ochenta por ciento de los niños y niñas del interior de nuestros países jamás vieron los títeres ni espectáculo alguno destinado para ellos.

Cuando los titiriteros de nuestras tierras entiendan lo que significa el servicio, pero el servicio regular y sistemático de nuestras acciones para que el soñado acceso

a la cultura llegue para todos los habitantes de la tierra, entonces podremos hablar de una real profesión.

## Problemas de crecimiento en el funcionamiento del Tempo

En mi encuentro en Córdoba con el gran marionetista alemán Albrecht Roser, en el año '71, en la oportunidad de su recorrido por Latinoamérica auspiciado por el Instituto Cultural Goethe, pudimos conversar muchos aspectos de la profesión dado el hecho de que su esposa hablaba muy bien el español y nos sirvió de intérprete.

Discutíamos sobre por qué un teatro estable de títeres dependiente o al menos subsidiado por el Estado era lo lógico para realizar un buen servicio.

Él decía que esto era imposible, ya que al recibir un sueldo, la gente se burocratiza y deja de funcionar como debe.

Yo mantenía que en todo caso, ese problema podía variar dependiendo de la dirección de la entidad, tratando de evitar la burocratización de los empleados, ya que había visto personalmente la experiencia de los teatros estables de los países socialistas, durante nuestra gira del año '60 por la Europa del Este.

El teatro Tempo llega a 25 años de funcionamiento y a pesar de su desarrollo y de haber cumplido un servicio cultural de altísima factura, encuentra hoy algunos problemas, similares a los que en aquel tiempo, me vaticinaba el marionetista de Stuttgart.

Sin embargo insisto con este criterio: creo que los grandes teatros deben ser teatros del Estado, con un director que sea fiel al servicio cultural del que él es el responsable.

Por otra parte, ocurre que casi todo el sector cultural a nivel oficial está aún muy viciado por la burocracia y además son incapaces o no quieren diseñar un sistema para que no se anarquice. Toda el área cultural debiera respetar a carta cabal, una política bien delineada de Ley Orgánica de la Cultura, con un reglamento interno que pueda garantizar efectivamente ese servicio.

Generalmente, el trabajador cultural tiende a pensar que la libertad de acción (creación, producción) debe ser total. Muchos piensan también que quienes se dedican al arte y la cultura deben estar inspirados para poder trabajar y que su contraprestación con el Estado, debe darse solamente en el plano del libre albedrío. Cuando en realidad, el ser que trabaja en este medio, es un trabajador como cualquier otro y debe cumplir, como cualquier otro, con sus grandes responsabilidades.

Un actor profesional no puede darse el lujo de actuar cuando está inspirado, debe hacerlo a tiempo completo, siempre ajustándose a una rigurosa disciplina diaria de ejercitación, de lo contrario estaría lesionando el trabajo colectivo de todo un elenco.

En el caso específico del Tempo, el problema radica en que los organismos culturales no poseen una reglamentación interna de funcionamiento; nosotros lo tenemos, pero de implementarlo actuaríamos totalmente fuera de la ley, todavía vigente.

Referente a este problema hace 25 años que trato de que nuestra institución tenga una reglamentación interna para poder regirse como debiera. El problema es que los integrantes del Tempo, tienen cargos de docente y están regidos por un contrato colectivo entre el sindicato y el gobierno, es decir que permite solamente cinco horas de trabajo, como igualmente ocurre con las casas de cultura que están abiertas cuando la gente esta trabajando y cerradas cuando está libre, para disfrutar de los actos culturales.

Estas limitaciones de horario son un problema burocrático que en tiempos de cambios revolucionarios resultan inaceptables, ya que tenemos que hacer en poco tiempo, lo que no pudimos hacer en varias décadas.

Los entes tutelados que fueron creados hace varios años, no han tenido ninguna gravitación en el desarrollo cultural del interior. El teatro de títeres, sin contar con esas prerrogativas ha podido trabajar intensamente y se ha insertado en esta descentralización real, con notoria superioridad en producción y difusión que otras áreas de las artes escénicas.

Entes tutelados: existen aproximadamente unas veinte instituciones y todas ellas con residencia en Caracas, y el interior queda desamparado de esta figura que garantiza una estabilidad mucho mayor a los proyectos de alto perfil, en el servicio cultural nacional.

Nosotros tenemos una estructura que no condice con la realidad en que se desarrolla el trabajador cultural, en esta etapa de la vida venezolana.

Otro de los problemas es que los recursos que recibimos de los subsidios anuales, llegan a destiempo en forma totalmente irregular; es de notar que como el 70 por ciento de las actuaciones son gratuitas, es indispensable disponer con tiempo esos recursos, para hacer un trabajo más regular y sistemático.

No obstante, las giras nacionales o internacionales, que frecuentemente realiza el teatro, generan recursos que se reparten entre todos los integrantes, pero mi preocupación está dirigida a la eventualidad de que en el futuro, el teatro como institución de carácter latinoamericano, pueda o deba realizar giras al margen de la responsabilidad del Estado, que debiera asumir una verdadera política cultural

integrada a macroplanos y que, del mismo modo, se pretenda llegar no solo a las grandes capitales de esas naciones latinoamericanas, sino también a las pequeñas y medianas ciudades del interior.

Todavía hay muchas cosas que arreglar dentro de las giras internacionales, ya que cualquier artista, por más humilde que sea, debería poder entrar con derecho al trabajo. Es por eso que se hacen los festivales internacionales, mediante los cuales podemos conocer las producciones de nuestros colegas del extranjero. Pero debemos entender que estos festivales, no llenan las expectativas requeridas. Para eso, hace falta un programa de giras permanentes de intercambio cultural, único recurso aglutinador de esfuerzos por la defensa de una identidad continental, frente al avasallamiento de las grandes potencias que quieren imponer sus formas de vida.

Habrá que revisar estas normas que estructuran el quehacer cultural si queremos proyectos artísticos que no estén guiados por intereses mezquinos y sí por la noble tarea de ofrecer el mejor producto cultural posible y dirigido a la mayor audiencia.

## Instituto Latinoamericano del Títere

Esto nos llevó a pensar hace varios años, en la necesidad de un Instituto Latinoamericano del Títere. Pero no una institución que otorgue diplomas, sino una alternativa de formación profesional y de producción artística, captando todos los problemas del desarrollo de cualquier entidad y las metas que esta se va fijando, para hacer de la actividad global, un “servicio público” cada vez más organizado. Mientras veamos la profesión desde esta óptica, nuestro trabajo tendrá un mayor sentido porque estaremos respondiendo a una necesidad. Una necesidad real, ya que los problemas de nuestros países no son problemas financieros. Eso es una mentira y una trampa. Lo que tenemos realmente es un cúmulo de problemas educativos y culturales; porque, para pasar de la cultura de la corrupción y la burocratización a la cultura de la honestidad y del trabajo, es necesario y básico este aporte que desde nuestras instancias podamos ofrecer. Muchas veces depende de nosotros que un ciudadano sea un ser sensible y no un pequeño ladronzuelo o un gran ladrón.

Todo esto es un problema de corte ideológico, ya que si nosotros formamos simplemente a un titiritero, estamos formando a un técnico, pero si nosotros formamos a un ser humano útil y consciente de sus responsabilidades, además de formar a un técnico, estamos formando a un hombre como ciudadano y como ser humano. Este es el gran problema ideológico que tenemos. En Argentina, por ejemplo, se está llegando a tener 250 teatros de títeres y, sin embargo, no hay servicio en el interior como debiera. En noviembre de 2001, saliendo de Córdoba,

a una hora y media de viaje, está la ciudad de Deán Funes, adonde llegamos invitados por el Festival de Teatro del Mercosur. Nos contaban que desde hacía más de 10 años que no los visitaba ningún titiritero. No lo podíamos creer, dado que en Córdoba, a un paso, existen más de 20 teatros de títeres. Deán Funes es una ciudad de 45.000 habitantes, imaginemos esta situación en los pueblos un poco más apartados. Es decir que el producto no circula, no está pensado para circular, y la responsabilidad, en gran medida, la tienen los gobiernos nacionales, provinciales y municipales. De esta forma, indiscutiblemente cada titiritero diseña su oficio de acuerdo a sus necesidades.

El Instituto Latinoamericano del Títere propone un camino, lógicamente sin obligar a nadie a hacer lo que no quiere, pero intentamos señalar con mayor claridad cuáles son las realidades que hacen de nuestra profesión algo útil. Nosotros en el Plan Rural, estamos haciendo periódicamente funciones en condiciones muy difíciles y precarias, trabajando en escuelitas que muchas veces no tienen un salón auditorio, realizando las funciones en los patios, donde la temperatura en condiciones normales sobrepasa los 35° centígrados, tan inhóspito para el que actúa, como para el público que presencia el espectáculo y, además, viajando por caminos de tierra en pésimas condiciones, en dos camionetas que superan los veinticinco años cada una. Con esto quiero decir que la profesión es dura, es difícil y está llena de obstáculos por la falta de una elemental infraestructura. Pero esos mismos obstáculos se transforman en experiencias satisfactorias cuando se los supera y se tiene conciencia y verdadera vocación de servicio para los niños y niñas que allí habitan.

Por eso las reuniones entre los titiriteros deben ser muy puntuales, ya que esta profesión incipiente nos exige toda la atención que debemos prestarle a problemas básicos de desarrollo. Es decir, discutir a fondo los temas generales y no tomar como prioridades los problemas individuales o domésticos, si es que pretendemos una profesión dignificada.

Es por ello, que los trabajadores del arte y la cultura, debemos requerir al Estado que realice una cadena poderosa de casas de la cultura, equipadas con salones aptos para el hecho cultural, al menos una en cada pueblo que supere los 1.000 habitantes y en las ciudades grandes, al menos una en cada sector. Si la educación necesita de una escuela bien equipada, del mismo modo la cultura necesita de una infraestructura, igual o superior porque a ella asistirán niños, jóvenes y adultos.

Cuando fuimos a un congreso de titiriteros en Amsterdam, Holanda, se presentaba la agrupación del francés Philippe Genty y en su elenco estaba un venezolano, el excelente actor y director Francisco Denis. Recibimos la información que en esa ciudad existen unas 10 casas de cultura distribuidas en cada urbanización. La compañía de Genty se presentaba en un teatro de barrio que era una verdadera

envidia para Caracas o Buenos Aires, un teatro con 800 butacas, de altísimo nivel de equipamiento, con un cafetín que era un lujo, sala de exposiciones y lo más sorprendente, una cartelera que mostraba una nutrida programación con presentación de espectáculos de la más alta jerarquía y una entrada promedio de 10 dólares; el teatro estaba repleto de público y compraban las entradas, con 15 ó 20 días de anticipación. Esto también es deber del Instituto, conocer y explicar sobre todo lo que existe en el mundo en materia de desarrollo profesional y propender a ello, para entender, en primer lugar, qué es un titiritero, qué es un trabajador cultural, qué significa la cultura para el desarrollo de un pueblo. Está bien todavía que no lo entienda muy bien el pueblo en general, un diputado, está bien que no lo entienda específicamente un gobernador, está bien que no lo entienda incluso, un director de cultura, debido a que todavía estos cargos son otorgados sin concursos de antecedentes y oposición, como debiera serlo, pues son cargos políticos impuestos a dedo, pero no puede dejar de entenderlo el alto gobierno y los trabajadores culturales profesionales que tienen esa actividad, como proyecto de vida.

Un trabajador cultural debe conocer todo el panorama local y nacional y las responsabilidades que tiene con su gestión, lo cual no es solamente su sobrevivencia. Yo sé que entre los titiriteros hay una gran cantidad de colegas que se han acercado a la actividad para sobrevivir, también hay muchos que son empleados, pero nadie les impide que lo sigan siendo, a pesar de que esa no es su profesión. También hay colegas de alto nivel nacional e internacional que integran pequeños grupos solistas o dúos que han estudiado dignamente las claves del oficio y resultan mucho más profesionales que grandes elencos que reciben generosos subsidios y no hacen lo que deben, sino lo que quieren. Los solistas o pequeños grupos de dos o tres personas, también tienen un terreno muy fértil para cultivar su tarea, ya que su versatilidad les permite llegar a donde se les dificultaría enormemente a los grandes colectivos y justamente ahí están los niños más carenciados, los niños campesinos, pero con igual responsabilidad en lo referente a la calidad de las producciones.

Como he señalado anteriormente, nuestro elenco móvil del pequeño teatro desarmable, cubre casi el 70 por ciento del grueso de la actividad cada año. En todos estos aspectos, juega su rol el Instituto Latinoamericano: ayudar a orientar a los colegas y hacer que los problemas de orden técnico puedan resolverse. Que sean buenos titiriteros, que tengan teatros dignos, que hagan excelentes muñecos y escenografías, que no improvisen en las puestas en escena y sobre todo, que tengan la vocación para llevar este producto donde sea más que necesario, si no indispensable.

Otra responsabilidad del Instituto es llevar adelante la Bienal Iberoamericana del Títere, que ya lleva siete ediciones y que ha reunido periódicamente a titiriteros de España y Latinoamérica de las más alta calidad, que han recorrido circuitos de ciudades venezolanas durante jornadas de intenso y muy productivo trabajo. Cubanos,

ecuatorianos, colombianos, mejicanos, argentinos, salvadoreños, dominicanos, brasileños, venezolanos y españoles se han sumado al esfuerzo de llevar durante quince días de apretada labor, sus espectáculos por toda la geografía venezolana.

Por un lado, el público percibe la calidad que tiene el teatro de títeres, en el trabajo teatral y por otro, los titiriteros se adentran en las tierras de Bolívar y en poco tiempo disfrutan un paisaje geográfico y humano que los maravilla. Aunque la agenda suele ser muy apretada, siempre hay oportunidad de que los colegas observen las propuestas de otros titiriteros, esto les ofrece nuevas perspectivas y los estimula en el plano creativo. Aquí tenemos una gran preponderancia en la técnica del guante, pero incluso esta vertiente está llena de diferentes posibilidades escénicas, sin hacer juicio valorativo; el guante del brasilero Chico Simões, es muy diferente del guante del ecuatoriano Patricio Estrella y el nuestro, tienen un tratamiento diferente del que ejecuta el mejicano Alejandro Jara o el argentino Guaira Castilla, así nacen los estilos y enriquecen los productos nacionales e internacionales.

La Bial se ha realizado puntualmente desde el año '92, hasta el '04, y ya estamos planificando la próxima para octubre del año '06. En las primeras ediciones los titiriteros casi no se veían, la dinámica misma de la Bial hacía que los compañeros llegaran de sus países de origen directamente a la ciudad que les correspondía en la gira que le ocupaba todo su tiempo y escasamente podían ver a los colegas. Los objetivos estaban primordialmente puestos en el servicio a los niños de la mayor cantidad de ciudades posibles. Esta Bial internacional circula por los estados Portuguesa, Lara, Cojedes, Trujillo, Mérida, Táchira, Apure, Carabobo, Anzoátegui, Sucre, Bolívar y el Distrito Federal.

Ahora es distinto, ya que el Instituto cuenta con cinco habitaciones con todas las comodidades; esto nos ha permitido que puedan quedarse dos o tres días más para ver las producciones de los colegas internacionales y así intercambiar sus experiencias y analizar distintos aspectos como la dramaturgia, la técnica y todos los elementos que conforman los espectáculos.

A partir del año '03 nace la Bial Itinerante de Teatro de Títeres Nacional, para mostrar las mejores producciones venezolanas, estas bienales circulan por los catorce municipios del estado Portuguesa, con extensión a los Estados vecinos de Barinas y Lara.

El objetivo fundamental de la creación del Instituto Latinoamericano del Títere es crear una red de teatro de títeres de servicio en cada uno de los Estados, para que el acceso a la cultura de los niños y niñas, sea realmente masivo y pueda llegar a la inmensa mayoría.

## Aportes técnicos y creativos del lenguaje del títere

Al no tener tradición, nosotros los titiriteros hemos producido una dramaturgia muy escasa pero de inmensa importancia para el desarrollo de una estética especial que muestra el temperamento de un exuberante teatro popular, riquísimo en ideas y densidad creadora. Siempre tendremos en los protagonistas y antagonistas, la picardía latina, frente a la maldad, la viveza para resolver asuntos en manos de Tío conejo o Juan el zorro, la honestidad, siempre en gran contraste con la mentira y los sentimientos serviles y mezquinos, luego el miedo, frente a la soberbia y la irresponsabilidad, ese temor que hace grandes a los protagonistas que deben enfrentar los terribles obstáculos, del mismo modo que el hombre común debe enfrentarse a la supervivencia, y por eso se identifica con los héroes de guiñol, porque ve que su lucha diaria no es menos heroica y meritoria. Los guiñoles son la antítesis de los héroes invulnerables, inmortales del cine, sobre todo del cine norteamericano, donde el muchachito es capaz solo, de exterminar a todo un ejército de perversos. Nuestros títeres, a pesar de haber sido hechos de pasta de papel y trapo, son héroes que representan al ser humano, héroes del trajinar cotidiano que nos muestran sus debilidades y sus temores, tal es el caso del vigilante Juancito, de Juan Grillo, de Panchito Mandefuá, de Pepe el marinero, de Pelegrín, de tantos nuevos y viejos personajes como: Pulichinela, Karajós, Kasper, Guiñol, Petruska, Pelusín, etcétera, que han seducido a los auditorios del mundo, siempre llevando por delante sus debilidades como mayores fortalezas, como símbolo de fe y autenticidad. Nada tienen que ver con Superman, mandrakes u hombres araña, etcétera; la fuerza del teatro popular radica en su verdad. La verdad en la situación, en la construcción de una identidad perfilada por los caracteres del pueblo y verdad en la esencia de personajes que son así porque el pueblo mismo los hizo, y a ellos defienden, y al pueblo mismo se deben.

Es muy importante, en este proceso, que los actores no sientan presiones sino que vayan internándose en el mundo que les diseña el director y luego en el mundo del autor de una forma placentera, donde las exigencias no sean en el plano del rigor, sino en el plano de la libertad de creatividad, ya que es sabido que el expresarse no cansa, mientras más nos expresamos, mejor nos sentimos. Está en el director escénico el saber detectar los aportes de sus actores y registrarlos oportunamente para luego utilizarlos en la puesta en escena. Para detectar estas cosas hace falta estar muy atento siempre y también hace falta mucha dosis de humildad, ya que estamos aceptando elementos importantes venidos de fuera, y para el actor es muy satisfactorio y estimulante el saberse entendido en su aporte y recompensado y estimulado con el elogio oportuno y honesto.

Muchas veces me ocurre que al ver a un grupo de actores, descubro que han estado memorizando el texto y el resultado de esto es una incomunicación absoluta

con el público. ¡Qué diferente cuando vemos a un actor macerado y de experiencia, jugando con el público, y disfrutando, con cada segundo de su interpretación, masticando cada palabra!

En el primer caso, el público se aburre, ya que percibe perfectamente la tensión que genera la inseguridad del actor; en el segundo ejemplo, el público se entrega, disfruta y entra en delirio, pueden pasar horas que no se dará por enterado. Por esto mismo es que hay que llenar al actor de seguridades, hay que darle todo aquello que aumente su confianza, que lo haga sentir que su personaje y él son una identidad generosa, indestructible y muy fértil. A la memorización hay que desterrarla, si en el teatro de actores es negativa, en el teatro de títeres es directamente un desastre. Igualmente cuando se trata de la producción general de algún colega nos duele ver un texto muy bueno con pésimos muñecos, o unos bellos muñecos con un texto pobre e insustancial.

Tanto las acciones como los silencios deben ir apareciendo dentro del ritmo expresivo del personaje, incluso lo claro y directo de su discurso. El actor debe perseguir la síntesis del personaje y mostrarlo con todo su temperamento y genio. Con mis actores es frecuente que recién después de las cien o doscientas representaciones de una obra, comprendan y valoren en su justo nivel a los personajes que interpretan y esto se hace evidente en el ritmo que va ganando la puesta y es claro, el público empieza a disfrutar plenamente, solo cuando ellos también lo están haciendo detrás del retablo, es decir jugar con sus personajes. Estas cifras pueden parecer excesivas, pero aclararé que hay varias obras de nuestro repertorio, que registran más de 3.000 representaciones, en estos 25 años.

Al seleccionar una obra para montar, si esta producción se dedica a los niños, generalmente no leo a los titiriteros el texto original (eso irá lentamente apareciendo en el correr de la puesta en escena). En primer lugar, desmenuzo la obra en varias situaciones y a partir de allí los titiriteros calzan sus muñecos para realizar ejercicios de manejo, fuera y dentro del teatrino, de modo que vayan resolviendo los movimientos necesarios de los muñecos, acorde con los estados anímicos que deben representar los personajes de la obra (miedo, furia, tristeza, alegría, etcétera). En esta etapa, no se fija un reparto de roles, todos los titiriteros tienen que hacer estos movimientos y ejercicios que requieren de esa búsqueda clara del personaje, aportando imaginación y calidad de movimientos, tal como el director necesita y luego hasta que lo apruebe.

A partir de allí la ejercitación debe estar enfilada en el mismo sentido: manipulación en silencio hasta desmenuzar y comprender una intención precisa, y la música es determinante, muchas veces, para aportar el clima que buscamos, pero siempre apoyando el movimiento. Para mí es importante la corrección en el manejo, tal vez, por la indignación que me produce la definición que tantos diccionarios dan

a la palabra títere: “Fantoches de trapo que se mueven arbitrariamente”. No. Insisto en la importancia que tiene el valorar cada movimiento, por minúsculo que parezca. A esto se suma el hecho de que las escenografías de las distintas producciones nos modifican el espacio interior del teatrino, ya que usamos carritos con ruedas para transportarlas, haciéndolas girar, etcétera. Esto nos obliga a trabajar realizando ejercicios de manipulación hasta dominar el nuevo espacio de los actores.

Cuando vemos que las situaciones están de alguna manera bajo control, entra la música, y ella es la que da el clima deseado, obviamente si es la música correspondiente. Si hay necesidad de tristeza, buscamos un réquiem.

El espacio del titiritero es determinante. Muchas veces jugamos una misma producción en el teatro de la sala y en el retablillo pequeño e itinerante que recorre las escuelas. Cada teatro tiene sus ventajas, cada uno tiene sus propias características. Es impresionante ver cómo muchas veces, las producciones en las que tanto hemos trabajado para lograr el ritmo deseado en el teatro grande, al ser realizadas en el teatrino, ganan ritmo y frescura. Claro, el teatro grande nos permite utilizar todo el equipamiento técnico, lo cual nos significa un reto que siempre está lleno de satisfacciones. Pero el teatrino, el que se arma rápidamente en una plaza o en una escuela, o en un pasillo del hospital o de un parque, tiene a su favor la frescura de siglos y siglos de haber sido la forma depurada y decantada del más limpio arte escénico popular.

La iluminación no se limita al simple hecho de que los muñecos se vean, va más allá. Cada situación será apoyada y valorada de acuerdo a la calidad de la luz de la que dispongamos y así como una música determinada puede llevarnos a sentir alegría o tristeza, así mismo, las luces ayudan a componer un clima definido. Diría que el trabajo escenográfico no está terminado mientras no esté resuelto el planteo de luces, ya que son ellas las que resaltarán el trabajo expresivo. A la mímica apelo constantemente, la mímica como ejercitación para comprender el valor de cada una de las intenciones del personaje en su transcurrir escénico. A cada personaje le corresponde un tratamiento, un espacio de formas, tonalidades, luces, sonidos diferentes. *La muerte, El buen rey, Don Cristóbal, Mefistófeles, La galera verde, El Fausto, Mister Punch*, etcétera, requieren tratamientos distintos. Cada uno de ellos necesita una atmósfera diferente, un clima propio donde puedan mostrar ampliamente lo que son y aquello de lo que son capaces. Es decir, que los recursos técnicos no nos interesan mientras no estén justificados por las necesidades de la puesta.

La búsqueda es infinita, claro está pero, entre las cosas más apasionantes, está el encontrar en los movimientos adecuados, el humor con el que un personaje debe resolver una situación y esa es la gesticulación del guiñol, todo su cuerpo. Así como el actor apela a su gesticulación facial, el titiritero debe encontrar las respuestas a lo

estados anímicos con todo el cuerpo del muñeco. El humor está esencialmente vinculado al títere de guante; incluso en aquellas piezas cargadas de climas trágicos, es a través del humor que se resuelven, es parte esencial de su naturaleza cómica y así debe entenderse. Se ven ridículos los pobres guiñoles cuando se pretenden con ellos actitudes formales y serias. Ellos se desempeñan mejor cuando tocan el sarcasmo, la ironía, la burla; cuando, con desenfado y fina puntería, muestran al hombre todos sus vicios, debilidades y temores.

De igual forma, al confirmar que las diversas situaciones están resueltas como cuadros, es a partir de allí que los actores comienzan a dominar estos fragmentos de escenas. De esta manera, iniciamos el trabajo de articulación y, al igual que un rompecabezas, los cuadros se irán concatenando, dándole sentido a la historia que queremos narrar. Los actores sienten que con sus aportes encuentran una base sólida en la estructura de la obra y un terreno fértil para mejores y mayores contribuciones en el plano actoral. Todo este proceso nos puede llevar años, ya que no nos fijamos metas a corto plazo. Debo aclarar también que, este proceso de trabajo, muchas veces se ve interrumpido por los múltiples compromisos de la entidad, si realizamos una gira latinoamericana o si asistimos a los múltiples festivales o encuentros a los que somos invitados. Debemos cuidar el tiempo de producción, con el tiempo de servicio al público. En un teatro como el nuestro, la parte más urgente es la del servicio, nuestro público deberían ser todos los niños y niñas venezolanos pero con un promedio de 500 actuaciones anuales apenas podemos llegar a los niños de nuestro pequeño estado.

Hay grandes y famosos titiriteros que han tenido dos o tres producciones excelentes durante toda la vida, que han presentado miles y miles de veces como el caso de Albrecht Roser en Alemania (marionetista) y Sergei Obraztsov en Rusia y se trata de los dos solistas más importantes del siglo XX.

Todas las etapas tienen su atractivo, al principio está la curiosidad por imaginar la obra que se va perfilando en el transcurso de los ensayos así como en la rueda de conversación y a medida que avanza, se van agregando elementos escenográficos que le dan colorido y vivacidad al trabajo y recién en etapas más avanzadas, se incorporan las luces y los sonidos que sin duda significan, un gran aporte. Entre las cosas de mayor dificultad, está la sincronización de los movimientos de los personajes, con los sonidos y los requerimientos de luz. Siempre que se pueda, evitamos hacer bandas grabadas de efectos, ya que considero que los efectos, puestos en el momento indicado, le dan al actor una mayor libertad para la actuación. Una banda grabada evitaría dificultades ya que la sincronización se hace en el ensayo, pero en ese caso exige grabar las voces para que se ajusten al tiempo requerido y los actores no pierdan la posibilidad de un vínculo mayor con el público ya que siempre buscamos la identificación completa, del actor con el personaje.

Cuando vamos en la recta final, es decir cuando vamos ensamblando las escenas ya conocidas y trabajadas hasta el cansancio, incluimos en este período, que puede durar cinco o seis meses, algunos ensayos generales con público o funciones de preestreno. Esto es muy importante para nosotros, ya que habitualmente este público está integrado por colegas, amigos, poetas, artistas plásticos que siempre tienen cosas importantes que aportar y que sirven para afinar detalles y para darle al producto, el acabado deseado. Hacemos unas 40 ó 50 funciones de preestreno con la finalidad de que salga claro el mensaje que, originalmente, nos propusimos llevar. Incluso muchas veces hacemos temporadas de 60 y hasta 80 funciones, antes de hacer el estreno oficial de la producción. Como el nuestro es un teatro de repertorio, se representará seguramente miles de veces, por lo que no hay ningún motivo para acelerar los procesos. Ninguna de nuestras producciones es bajada de escena jamás. Hay obras que se realizan 80 veces al año y otras en un número mayor, de 200 ó más. Todas las obras que componen el repertorio del Tempo, son llevadas a escena regularmente y para siempre y todo lo que se monta se incorpora a ese repertorio. Cada una de nuestras producciones, está para ser realizada al día siguiente, los muñecos, las escenografías y todo lo que se requiere para su representación está cuidadosamente guardado en un depósito de la institución.

Desde el comienzo de la puesta en escena, diseño el trabajo con el objeto de que no haya ni un solo personaje que no pueda ser asumido por dos o más compañeros, es decir, manteniendo un doble o triple elenco. Aquí nadie se pelea por uno u otro personaje dadas las características de nuestro teatro. Muchas veces un elenco está actuando en un festival en ciudad Guayana y otro elenco está haciendo una representación en una escuela rural de nuestro estado. También es frecuente que un actor esté engripado o con afonía, eso tampoco resulta una dificultad extrema ya que muchos compañeros lo pueden reemplazar. No siempre los que salen de viaje son los mismos, el elenco que será de la partida se selecciona de acuerdo a cada necesidad y si bien es cierto que con el tiempo cada actor se va acercando más al dominio de un personaje en particular, esto es inevitable e incluso saludable, siempre mantenemos el doble reparto como sistema de trabajo que pueda garantizarnos el servicio al espectador.

Esto ayuda a que cada uno de los titiriteros comprenda a la perfección la totalidad de la obra y no solo la parte que les corresponde asumir, y de ese modo se resuelve el ritmo global de la puesta.

Hay que hacer énfasis en que el nuestro es un teatro de servicio y que su accionar no se detiene nunca. Por lo cual, no hay otra forma de asumir las responsabilidades. Nadie puede ser imprescindible, aunque todos sean importantes.

A partir de allí, paralelo a estos ejercicios de movimientos, se debe iniciar la producción que necesita el clima del montaje y resolver los siguientes puntos:

- Elegir la música de fondo y las distintas partituras musicales que se necesitan para cada escena, más los efectos sonoros que requiera.
- Estudiar a fondo el perfil de cada personaje.
- Realizar íntegramente la escenografía, teniendo en cuenta el movimiento de los actores.
- Elaborar todos los muñecos que intervienen en la producción, hasta lograr lo óptimo.
- Diseñar el plan de luces, los efectos especiales y todo lo que significa la producción.

Seguidamente los titiriteros empiezan a trabajar dentro del teatro motivados por la música y el clima general de la obra, como también el ritmo de la misma. De acuerdo a las situaciones nace el lenguaje del títere y aparece el humor a través de la voz del actor y los movimientos del muñeco.

En este momento se estudia el primer cuadro de la obra y los titiriteros comienzan a improvisar movimiento y texto para determinar cuál es la voz correspondiente del personaje y sus desplazamientos de acuerdo a sus caracteres. En esta etapa, voy seleccionando el comportamiento de los títeres hasta llegar a su correcta característica. Poco a poco se van integrando imperceptiblemente palabras del texto real que nacen como resultante de los ejercicios de improvisación. De este modo, el actor no debe memorizar texto alguno, ya que generalmente el títere le da intervención al niño.

El humor, es la base del lenguaje del títere y se da cuando los movimientos se acerquen al juego expresivo de los muñecos. Por ejemplo cuando hay una pelea, la misma se transforma en especie de baile entre los dos contrincantes que apenas se tocan, pero que responden al sentido de juego sin violencia ninguna.

De la misma manera, se van resolviendo todos los cuadros de la obra, de modo tal que se vaya armonizando el ritmo de la producción. En cada cuadro es importante que todo el tema a tratar vaya creando con gran claridad la base del conflicto. Si un protagonista tiene miedo, el actor deberá magnificar hasta donde sea posible tanto con la voz como con el movimiento actitudes extremas, hasta llegar a lo absurdo.

Siempre debemos tener en cuenta que el teatro para niños requiere claridad en el comportamiento de los personajes, que sin duda deben tener una gran polaridad entre el protagonista y el antagonista (ya sean diablos, fantasmas o brujas), frente a héroes que enfrentan a estos personajes con un miedo terrible y lo heroico nace cuando, a pesar de todo, derrotan al contrincante. Ese juego, en el que el niño es tan protagonista como los títeres, se nota en las miles de actuaciones que realiza cualquier titiritero, donde el niño señala a los personajes como si estos fueran seres vivos y en efecto que son vivos ya que la imaginación de los infantes es realmente exuberante. Este teatro mágico es el teatro específicamente del niño.

Cuando se inicia una producción para adultos, la puesta en escena es muy diferente y es allí donde los directores debieran esclarecer las alternativas que tiene el teatro de títeres para burlarse de todas las barbaridades que comete el ser humano cotidianamente.

Desde el siglo XVI hasta nuestra época, el títere ha ridiculizado, fundamentalmente, al poder. Ya sea a la monarquía, en su tiempo, ya a los políticos corruptos, de nuestros pueblos.

Al ser humano le cuesta bastante verse reflejado en un comportamiento inmoral que llega al asesinato masivo, pero el teatro de títeres es irreverente y dice cosas extremas con total sencillez.

El trabajo para adultos con los títeres siempre marca el problema ideológico. Y esto es importante, ya que no se trata de los seres humanos en particular, sino de toda la humanidad en general. Por lo tanto, aunque con un comportamiento similar al que se utiliza para los trabajos infantiles, el estudio de la puesta en escena necesita una claridad total del tema a desarrollar. El titiritero debe tener una gran claridad acerca del comportamiento de sus muñecos, teniendo en cuenta que una voz o un movimiento incorrecto distorsionarían el sentido de toda una escena.

Lástima que en la actualidad se tome únicamente la parte estética. Como en el caso de la compañía francesa de Genty, que transforma el espectáculo en un bello audiovisual pero carente de sentido teatral. Esto no es una excepción y, sobre todo en Europa, se hace gala de un teatro de muñecos que utiliza los títeres como recreación plástica y con una bella música de fondo, pero sin conflicto, recurso imprescindible en el teatro.

Mis aportes a la dramaturgia. Producciones para adultos

### *La galera verde*

Esta obra la escribí en Santiago de Chile, año '52, en la residencia del gran poeta Pablo de Rokha.

*La galera verde* comienza siendo un mago como cualquier otro, que intenta sacar de su sombrero las cosas que se espera que un mago saque de ella, como ser una flor o una paloma. Pero luego, antes de realizar su acto de magia, se va entusiasmando y ofrece cosas más importantes, como por ejemplo: ¡pan! para todos los habitantes de la tierra. Y continúa delirando con el inmenso poder de su galera y sacará paz, armonía y felicidad para el mundo entero. El idealismo lo lleva al sueño de la

humanidad, resolviendo todos los problemas existentes del ser humano. Al terminar el largo discurso hace unos pasos mágicos, juego de luces y su galera verde esta vacía (golpea la galera). Al final dice: “Qué se puede esperar, de una vieja galera de cartón y para colmo... verde”. Mientras la luz baja lentamente, se cierra el telón.

Esta obra para adultos era un alegato, un discurso no solo para ridiculizar a los políticos demagógicos, sino a la impotencia del ser humano que lucha y muere por un mundo mejor que, evidentemente, no se puede sacar de una galera de mago.

Lo extraño es que, luego de muchas actuaciones exitosas, no fueron los titiriteros los interesados en interpretarla, sino varios excelentes actores solistas profesionales, encantados con el texto. Yo pude ver una versión en Buenos Aires... Tal vez la obra tenga un discurso teatral de diversas alternativas; pero, a pesar de las buenas interpretaciones, el actor nunca podrá competir con los títeres en estos casos. El actor es una persona, igual que todos los espectadores. En cambio, el muñeco universaliza el problema representando a toda la humanidad, y jamás será a una individualidad.

### *El buen rey*

Luego de *La galera verde*, al retornar a mi país, escribí *El buen rey* entre los años '62 y '63. Quería con esta pieza, poner al desnudo un elemento que caracteriza a los reyes asesinos y a los dictadores de todo el mundo; pero, básicamente, de nuestra América. La ambición desmedida y la vocación sobrenatural para erigirse como dueño absoluto de un país y de un pueblo, aunque esto le exija pisar las cabezas de todos los habitantes.

Este personaje se destaca, a través de la historia, por la crueldad ilimitada para acumular un poder casi celestial de creerse un semidios, como lo fueron los zares sanguinarios de la inmensa Rusia o los reyes asesinos de sus propias familias. Todos estos personajes, enfermos de ambiciones desmedidas, se concatenan con muchos personajes de nuestra época.

Lo pensé como un anciano de barba blanca, que apenas puede caminar y tiene un rostro angelical. De alguna manera, ese macabro personaje se enfrenta con los fantasmas que lo persiguen noche y día. Este trabajo tuve que prepararlo con una voz en *off*, sin que los títeres emitieran una sola palabra. Lo hice pensando en nuestra intervención en los festivales internacionales europeos, donde nadie entiende el castellano y esa voz del relator se transformaba en un discurso agrio y a veces violento del comportamiento de toda la vida del personaje; insoportable y ladrón desde niño; como adolescente, un perfecto traidor y mentiroso; y, como adulto, asesina a su padre para llevar su corona. Esta obra se compone de cinco cuadros, a saber: Prólogo, Niñez, Adolescencia, Madurez y Epílogo. En esta producción, la voz del relator es determinante.

Aquí, el personaje llega a la vejez y ya transformado en un débil anciano solitario y triste, pero con un terror a la muerte por las barbaries que realizó durante toda su vida. Aparecen los fantasmas que lo acosan por el recuerdo de su terrible crueldad (desgraciadamente estos personajes nunca sintieron remordimiento por sus crímenes). No obstante, los títeres y la historia se encargarán de ellos y servirán de modelo para que nunca vuelvan.

### *El avaro*

Desde hacía mucho tiempo, pensaba llevar al teatro de títeres un personaje universal del cual nosotros pudiéramos burlarnos y, después de analizar esta alternativa, elegí trabajar sobre *El avaro* de Molière. Esta producción se realizó con la agrupación MDM, de la ciudad de La Plata (Capital de la provincia de Buenos Aires), respetando el texto del genial autor francés. Lo desmenuzamos para realizar una adaptación que se ajustara al lenguaje del títere. Para ello, conformamos un teatrino con dos escenarios, uno un poco más grande que el otro. En el grande, aparecía a medio cuerpo. La cabeza del actor tenía una máscara y representaba el papel del Avaro; y, entorno a él, actuaban seis títeres que entraban por el escenario pequeño como si fuera la antesala de la habitación del Avaro. El protagonista jugaba con los muñecos, haciendo con ellos verdaderos malabares, tratándolos con suma crueldad. Esto me permitió una gran libertad de acción con el manejo de los títeres. Tomaba un muñeco y lo arrojaba, a otro lo transformaba en un yo-yo y planteábamos un juego que solamente el títere tiene la capacidad de realizar, donde queda plasmada la vocación servil de ciertas personas cuando se mueven alrededor del poder, o mejor, de lo que suponen que representa el poder.

Se crearon escenas verdaderamente insospechadas. Para los espectadores, los títeres eran maltratados y el Avaro hacía con ellos cualquier tipo de arbitrariedad.

En esta obra, se utilizaron tres personas, un actor que hacía el papel del Avaro y utilizaba su voz en forma directa; una titiritera que manejaba los seis personajes (títeres de guante) y usaba solamente su voz para los dos papeles femeninos; y el resto de los títeres tenían sus voces grabadas por distintos actores bonaerenses. Un técnico se encargaba de las luces y efectos especiales.

### *La abominable historia de Mr. Punch*

La falta de tradición del teatro de títeres en toda América Latina nos obligó a mirar hacia atrás para saber algo de los clásicos personajes del teatro de muñecos de los siglos XVIII, XIX y XX. Dimos con un personaje que se ajustaba sin duda alguna a estos tiempos: Mr. Punch, un ser criminal que asesina a todo lo que le resulta molesto.

Mr. Punch es mentiroso, vil, trasgresor, perverso, sin ley, irreverente, vago... Verdadero agente de Satanás que se burla de toda institución establecida y toma para sí todas las barbaridades que son típicas en el ser humano. Este personaje nunca fue tomado en cuenta en América Latina. La influencia de Punch en nuestro continente no existe. Nuestros títeres nacen con una gran influencia de los poetas García Lorca, Villafañe, Ramos; no existe el terrorista títere. Existe sí el pícaro quien, con viveza, puede vencer todas las situaciones. Pero en la medida en que uno entienda la raíz de este personaje, se hace sumamente interesante para el teatro, ya que tiene en su poder lograr una tragicomedia mucho más fuerte y contrastada que la tragicomedia actoral, y el títere tiene la posibilidad por su naturaleza fantástica, de graficar en forma patética todo lo titiritesco de la conducta humana.

Punch, sin duda es el más cruel de los personajes del guiñol europeo. No obstante, este muñeco carece de una obra escrita ya que todas sus intervenciones son pequeñas escenas de cinco a seis minutos de duración que los titiriteros ingleses llevaban en sus tinglados a las plazas o a las ferias.

Los espectadores ya no iban a ver los títeres, sino que venían para ver a quién Punch asesinaría en esa corta historia.

He aquí, que el gran actor francés Alain Le Bon, realizó un serio estudio en Italia (país que amaba) y en Inglaterra sobre la Comedia del Arte, siguiéndole los pasos a este cruel muñeco y escribe un monólogo que versaba sobre Mr. Punch. El tema lo desarrolló, como si el mundo fuera un gran circo y él vestido de payaso, narraba partes que había leído en distintos documentos acerca del comportamiento de este personaje. Este monólogo fue ilustrado con un simple tinglado en forma muy grotesca (títeres de palo), excelente trabajo de investigación y de resolución escénica.

Casi todos los titiriteros de América Latina sabían algo de este personaje y creían que era similar al Pulchinela italiano y que se valía de la picardía, para poder sobrevivir.

Este guión fue traducido del francés por mi querida amiga María Gamondes, con grandes dificultades, aunque ella conoce el francés perfectamente al igual que el castellano (ya que es traductora de Unesco), esto debido a que el texto estaba muy mezclado con el lunfardo y además tenía juegos de palabras heredados del Pulchinela, que son intraducibles para otro idioma y en ciertos casos, el personaje hablaba en versos. Me di cuenta inmediatamente que no podía someterme a interpretar un humor francés que es posible que entusiasme a un intelectual de ese país, pero yo entendí que tenía que hacer una adaptación muy libre que me permitiera interpretar a Mr. Punch, para nuestros países.

En realidad Punch, nace de la mano del clásico Pulchinela. Oriundo del sur de Italia, un titiritero italiano se casó con una señora inglesa y se radicaron en ese país.

Entre Pulchinela y Punch hay una gran diferencia, mientras Pulchinela es un personaje al borde de la miseria crítica, en efecto se vale de la picardía para sobrevivir, Mr. Punch es un descarado de clase media que se vale de un garrote para resolver todos sus problemas.

Esta obra nos costó más de un año y medio de preparación, en la cual intervinieron los compañeros con más experiencia de nuestro teatro. Tuvimos que hacer varios títeres para encontrar lo que yo necesitaba, por ejemplo a Punch lo hicimos tres veces, a Judy (mujer de Punch) otro tanto y aún no estoy totalmente satisfecho. Las cabezas de los títeres fueron elaboradas por nuestro compañero Silvio Hernández y el vestuario fue diseñado y elaborado por la artista Laura de Rokha, con el apoyo de las titiriteras Carmen Yépez y Maritza Peña.

Nuestro repertorio para adultos, nació en 1950 con el *Fausto* de Javier Villafañe y luego *El retablillo de Don Cristóbal* de Federico García Lorca, después incorporamos *El Tío y la sobrina* y *El fantasma*, también de Villafañe. Fue la década de los dramaturgos, titiriteros y poetas (seguramente por la influencia de García Lorca).

Con *La galera verde* comenzó para mí la búsqueda de unos textos que respondieran de acuerdo a la historia y al lenguaje del títere, a nivel ideológico burlándose de las debilidades y torpezas del ser humano.

## Producciones para niños

### *Aventuras de Juan Grillo*

El texto homónimo de Enrique Wernike, me permitía ver el conflicto del cuento con toda claridad y esto, como ya lo he dicho, me resulta esencial para iniciar una puesta en escena. El personaje está planteado como un niño valiente y librado a la suerte. Sale en busca de su hermanito que ha desaparecido. De caminar tantos días seguidos lo domina el sueño y se acuesta sobre el proscenio. En ese momento aparece un ermitaño y este se sorprende al ver un niño en ese lugar. Lo despierta y le comunica que el dueño de ese lugar, es nada más y nada menos que el diablo. Juan Grillo, comienza a llamar al diablo y el ermitaño le dice que de esa forma el diablo no aparecerá, que él tiene un libro donde encontrará, capítulo por capítulo, todas las mañas y artimañas del diablo. Ese libro le va a permitir llamarlo y luego derrotarlo y de esa forma rescata a su hermanito, diciéndole que tiene que ir a la escuela todos los días y leer muchos libros, porque leyendo muchos libros será inteligente y nunca más lo llevará el diablo.

Es notoria en esta obra la interpretación de Juan, que le canta al diablo una canción de cuna para que se duerma. Los niños, cuando salen masivamente del teatro, se van cantándole al diablo.

El fundamento es entretener al niño, divertirlo y darle elementos que le permitan el desarrollo de la imaginación y de la inteligencia, pero el juego frecuentemente está poblado de mensajes básicos como la solidaridad, la justicia y el amor.

Aquí en esta obra tomamos un tema, como el de la lectura que es la base de todo el proceso educativo-cultural.

### *El baile de Teodorico*

Esta producción, está basada en el cuento de Constancio Vigil, un clásico de los cuentos infantiles de Venezuela. Se divide la acción en tres partes, la primera se ambienta en una humilde zapatería. Teodorico ve cómo su padre Teodoro intenta realizar un ritmo musical y lo cree loco o borracho. El padre le explica que existe un baile que produce la maravilla de atraer el oro. El niño le ayuda en su propósito y se produce la magia. De pronto, una cadena de objetos relucientes atraviesa el escenario y se van depositando a los pies de los que bailan. El padre le insiste en que debe guardar este secreto familiar. Sin embargo, Teodorico le hace ver a su padre que, aunque no hayan amenazado a nadie, eso es un robo ya que todo ese metal precioso debe tener dueño. El padre lo convence diciéndole que no se pierde mucho bailando un poco y repartiendo entre los pobres lo que les sobra a los ricos. En la segunda escena se ve al avaro jugando con las monedas de oro. Llego luego una viejecita sollozando e implorando que le dé un poco de tiempo para pagar el alquiler de su humilde casa. De pronto, se apagan las luces y se escucha la música del baile de Teodorico y las monedas salen volando detrás del escenario. El tercer acto nos muestra al rey, interesado por este robo, no hay pruebas y el rey no puede imaginar que las monedas de oro puedan salir volando. Entra Teodorico y explica lo que ha pasado, contando incluso el secreto familiar. El avaro, le pide que por favor le diga cómo es ese baile, pero nuestro héroe viene decidido a erradicar esa costumbre familiar. El rey, conmovido por la entereza del niño, echa al avaro y le pide al niño que le diga cómo puede ser que bailando atraiga el oro, así como el imán, atrae al hierro. Inmediatamente, se ve la corona del rey posada en la cabeza del niño. Cuando Teodorico trata de sacar la corona el rey, le dice: “Querido Teodorico, tú mereces gobernar mucho más que yo este reino, ya que me he pasado de fiesta en fiesta, sin pensar en mi pueblo; bien Teodorico, ahora ya comenzó tu reinado”. Me interesó el tema y comenzamos a trabajar una parte del texto con el gran escritor y dramaturgo Witold Gombrowicz. Pero estos apuntes durmieron varios años, hasta que en el año '68 creamos la Sala Estable de Tucumán y esto me permitió seguir trabajando el texto

pues ya disponía, por primera vez en mi vida, de un equipamiento, que me posibilitaba producir este tipo de obra, con mayores requerimientos.

### *Los 3 pelos de oro del Diablo*

Este trabajo surgió de uno de los tantos cursos que realicé en la República Dominicana en el '83, allí tuve la suerte de trabajar con un grupo de jóvenes actores y actrices de gran creatividad y mística de trabajo. Con Elvira y Esther realizamos un borrador y lo llevamos a escena para el teatro Pie, en Santiago de los Caballeros.

Las limitaciones que tuve en Dominicana, para realizar esta puesta fueron múltiples, de tal manera, que al regresar a Venezuela con una cantidad de ideas decidí montarla en el teatro Tempo, donde tenía mayores alternativas técnicas, como luces, sonido y un buen escenario para poder desarrollar un buen trabajo escenográfico.

Los personajes de esta obra eran absolutamente tipificados, estaban: el ambicioso (el rey), una frívola (la princesa), el campesino (el pícaro), el diablo (omnipotente) y la madre del diablo (humana); al tener una caracterización muy definida de los personajes pude trabajar muy cómodamente con los titiriteros de Tempo.

Cuando el niño ve un personaje, tiene suficientes elementos de juicio como para saber quién es y qué hace. Abre juicio sobre él y asume una actitud con respecto a él.

Los subtemas que componen la obra, deben aportar al tema central y nunca apartarnos de él. Por ejemplo en la obra *El soldadito de plomo*, de Raúl Gustavo Aguirre, el tema es la honestidad. El diablo lo llama a la tentación, pero el soldado no acepta. Se plantean subtemas, ya que el diablo necesita un cómplice y lo busca hasta que lo encuentra, pero todo lo que se realiza en escena sirve para justipreciar los valores éticos del protagonista, más allá de las tentaciones y las patrañas para desviarlo de su conducta. Son sus valores más importantes que la riqueza. El tema y los subtemas deben ir abocados a sustentar la base ideológica.

El títere, es la representación del ser humano y cada personaje caracteriza partes de nuestro ser. Del mismo modo que el teatro griego o la comedia del arte usaban las máscaras para unificar criterios en base a símbolos establecidos y aceptados, también el títere universaliza los personajes dándoles formas inconfundibles. La avaricia es una condición, pero también sabemos que la avaricia tiene una forma y no es igual la cara de un avaro a la cara de un poeta, aunque muchas veces en la realidad se nos confundan; cualquier actor versado, al solicitársele que represente a un avaro, adoptará gestos y caminará con actitudes muy diferentes a aquellas que adoptaría si se le pidiese que haga las veces de un poeta, o que represente a la muerte o a un joven enamorado, en fin, la realización de un personaje debe buscar la síntesis de su significado como símbolo universal y popular.

Es importante que en una obra de títeres no haya varios personajes que representen a un mismo perfil. El juego dinámico saldrá de la interrelación entre un pícaro y un ingenuo, entre un ambicioso y el honesto, entre un osado y un timorato, etcétera; esto genera claridad con respecto al conflicto.

En cuanto al repertorio para niños le debemos a Javier la creación de un personaje que representa realmente el héroe latinoamericano como lo es el vigilante Juancito, este personaje solo entre el teatro La Pareja y el teatro Tempo, pueden sobrepasar las 8.000 representaciones y para los titiriteros de América Latina Juancito es un prototipo clásico para los niños de habla hispana y el mejor aporte a nuestra profesión. Las otras obras representadas son: *El soldadito de plomo* del poeta argentino Raúl Gustavo Aguirre, *El palo encebado* de Oscar Scheiner, *El mago y el payaso* de Moneo Sanz, *Chímpete Chámpata*, *El panadero y el Diablo*, *El caballero de la mano de fuego* de Villafañe, *El gato y los ratones* de Roberto Espina, estas obras son representadas por cientos de titiriteros de Latinoamérica.

### *El retablillo de Don Cristóbal del Tempo, en España*

En el mes de junio del año '91 recibimos una invitación de nuestra amiga Concha de la Casa, directora del Festival de Bilbao y del Centro de Documentación de Títeres, ella ya nos había visitado en Venezuela y conocía nuestras producciones: el *Fausto*, de Javier Villafañe y *El retablillo de Don Cristóbal*, de Federico García Lorca, a quien muy pocas veces se le había dado el tratamiento adecuado como dramaturgo de obras para los títeres, incluso en la misma España. A él lo consideramos, el introductor del teatro de guiñol en nuestra América Latina, entrando por Buenos Aires.

Ella encontró muy oportuno llevar a su festival de Bilbao, este trabajo del gran poeta español. Para los titiriteros latinoamericanos, *El retablillo de Don Cristóbal* significó el encuentro con la Comedia del Arte europeo y comprendí que esa es la puerta del entendimiento a jerarquizar al teatro de títeres para adultos. Los títeres para adultos son una parte indispensable del teatro en general, hay quienes se enamoraron de este arte popular, como por ejemplo, Goethe, el gran escritor alemán, en su obra maestra *Fausto*, Molière, director y dramaturgo francés, en el personaje de *El avaro*. En general en todo lo que gestó ese movimiento de la Comedia del Arte, como revolución del teatro, sin ninguna duda, los títeres inspiraron ese movimiento, popularizando el arte teatral.

## Ficat

En el frío diciembre de 1991, en el marco del Festival de Bilbao (España), convocado por Concha de la Casa, se realiza una reunión con los directores de teatros de títeres que participaron en ese festival. El objetivo principal era conformar un organismo que respondiera a las necesidades, que lamentablemente no atendía la Unima internacional. En esta oportunidad estuvieron presentes los Centros de documentación del teatro de títeres de Londres, Amsterdam, Glasgow, Varsovia, México, Lérida, Bilbao, Bratislava, Gent y Guanare, con la finalidad de conformar la Federación Internacional de Centros del Arte de los Títeres (Ficat).

Muchos de los titiriteros miembros de Ficat, también eran afiliados a la Unima internacional; sabíamos que, al menos en América Latina, la comunicación con Unima, jamás fue muy regular, entre nosotros. En este sentido Ficat, podría ser de un gran aporte a la información y especialmente a la investigación ya que todos ellos tienen centros de documentación y los europeos tenían mucho interés en conocer lo que hacían nuestros titiriteros y nosotros, igualmente, estaríamos encantados de tener acceso a la historia del títere, en esos países de larga tradición, tanto en la dramaturgia, como en la faz técnica y en la organización de sus teatros.

Otro punto de gran interés fue realizar un registro completo de los materiales, libros y documentos. Además teníamos pensado traducir todos nuestros materiales a los idiomas castellano e inglés y sacar una revista semestral en ambos idiomas.

Concha de la Casa, con gran capacidad de trabajo y buena disposición, ayudó a organizar los encuentros de Lérida (España), Glasgow (Inglaterra), Amsterdam (Holanda), Huamantla (México) y Guanare (Venezuela). Sin embargo, no fue posible diseñar una actividad como nosotros aspirábamos, que hubiera sido excelente y muy útil para todos los colegas del mundo; seguramente, todavía hace falta madurez en nuestro oficio, que está lleno de individualismo. Tal vez la mayoría de nuestros compañeros de Ficat no tenían claro los objetivos básicos de estos proyectos integradores y en definitiva solo se pudo imprimir un pequeño directorio de los festivales europeos.

Pudiera ser que con el tiempo, este anhelo de tener acceso a todos los materiales referentes al arte de los títeres, que necesitamos para desarrollar nuestra querida profesión, en mejores condiciones se cristalice algún día.

## Cuba

En el año '94, en La Habana, se realizó una trienal donde se plantearon las necesidades de una mayor integración del movimiento titiritero cubano, con el resto de la América Latina. En aquella oportunidad, yo manifestaba que resultaba muy difícil a los titiriteros latinoamericanos el financiarse un viaje a la isla, ya que generalmente, cuando visitamos un país, lo hacemos trabajando y de ese modo resolvemos el problema económico: aunque esos viajes no dejen ganancias, al menos sirven para cubrir los gastos de pasajes y estadía. Esto no es posible en Cuba; cuando un titiritero visita la isla debe pagar el pasaje aéreo y el alojamiento, sin embargo los titiriteros cubanos, recorren frecuentemente los países de Sudamérica, visitando festivales, realizando cursos, puestas en escena y ofreciendo sus espectáculos. Solamente Tempo, ha invitado en la última década, a una docena de agrupaciones de distintas provincias de Cuba. Esta iniciativa fué planteada en la Casa de las Américas y de alguna manera se planteó para un futuro la creación de la Casa del Titiritero Latinoamericano.

Después en el año '96, en Matanzas, se realizó un foro donde llevé mi ponencia "Entidad e ideología". En esta oportunidad, los colegas me hablaban de aquella iniciativa de la Casa del Titiritero como de una utopía. Espero que ahora, con una Cuba robustecida por los aires revolucionarios que empiezan a soplar en nuestros países, encuentre la forma de diseñar un organismo que acerque por un lado a sus titiriteros con los pueblos del sur y por otro, a los titiriteros del continente con el pueblo cubano.

### Ponencia de: *"Entidad e ideología"*, Matanzas, Cuba 1996

En la pared blanca de nuestra entidad que es el teatro Tempo, hay un escrito notorio y en letras negras que dice:

PARA EL ARTISTA, LA CULTURA ES UN SERVICIO.

PARA EL ESTADO, LA CULTURA ES UNA OBLIGACIÓN.

PARA EL PUEBLO, LA CULTURA ES UN DERECHO.

Estas frases determinan la ideología que rige las acciones de nuestra entidad.

A pesar de tener veinte años de fundado, es muy posible que algunos integrantes de nuestro teatro no tengan claridad plena respecto a lo que exactamente esto significa, o hasta qué punto esto les atañe o los compromete personalmente. Algunos comparten la "idea" pero en las acciones cotidianas confunden los alcances de ese "servicio".

Sin embargo, este es el pensamiento generado por la dirección que creó el organismo y lo conduce desde su fundación.

Este pensamiento determina las responsabilidades de sus integrantes y su acción cotidiana se establece mediante la aplicación de un reglamento interno de funcionamiento (todavía no legalizado ya que el área cultural aún dista mucho de ser correctamente organizada) que determina las prioridades originadas en la vida del organismo; conduce su crecimiento, y aplica los correctivos o las variantes ideológicas más interesantes y coherentes que puedan producirse como resultante de su propia acción y experiencia, para realizar un “servicio” más amplio y eficiente cada día.

### *Para el artista, la cultura es un servicio*

Analicemos este pensamiento. Los artistas que desempeñan cualquier especialidad, pueden entender esto de muy diversas maneras.

No es fácil, por ejemplo, que un titiritero, actor, músico, plástico o escritor, acepte que es “un servidor público”.

Para unos, el hecho cultural es el producto de la inspiración de un ser humano, con “algo de sensibilidad y cierta técnica”, que merced a los recursos provenientes de cualquier organismo público o privado produce, por necesidad o urgencia personal de expresión o comunicación.

Para otros, es tal vez una forma de vida (sin dudas, más amable que otras carentes del incentivo de la “vocación” o de la “creatividad”).

Algunos pueden pensar que “el servicio” es para “el artista” y no para “el público”. Y aquí se enrola la gran mayoría de burócratas que trabajan en el sector cultural, o los crónicos amantes de sí mismos.

No faltan artistas que creen que su trabajo debe tener como único destinatario a los sectores cultos y selectos... que ellos mismos llaman “nuestro público”.

Es realmente vergonzoso que, a fines del siglo XX, la inmensa mayoría de la población mundial (más del 99 por ciento de los habitantes, en los cálculos más optimistas) carezca de acceso a la cultura.

En casi toda América Latina, las casas de cultura, los ateneos, los centros culturales municipales o provinciales, dependen casi exclusivamente de la capacidad, sensibilidad y competencia del director, por la falta de una política cultural, diseñada y organizada, para esos fines.

En la mayoría de estos organismos, la tarea (aunque en algunos casos, sea intensa) siempre se desarrolla de forma irregular y eventual, lo cual responde a un criterio (consciente e inconsciente) de pensar que el hecho cultural no es un servicio

público, sino más bien una necesidad recreacional para el sector de la población que lo solicite.

Todavía en nuestros países de América Latina no existen claros diseños de política cultural bien estructurada, que determinen cómo y de qué modo la acción cultural llegará a la gran mayoría de la población (niños, jóvenes y adultos) en forma regular y sistematizada.

El principio de que la cultura es un servicio nace del pensamiento que determina que: “Un pueblo que no tiene acceso a la cultura humanista y universal, en definitiva, no tiene acceso a la democracia”.

Mientras en cualquier sociedad, tal como ocurre hoy en casi toda América Latina, en los programas de estudios (primarios, secundarios o universitarios) se vayan eliminando las materias que tienen relación directa con el arte, la creatividad y la cultura general, mucho más difícil y costoso será luego implementar una política cultural para un país que quiera ser conducido hacia el desarrollo, la paz, la justicia, la integración internacional y la auténtica democracia, libre de drogas, fanatismo, corrupción y violencia.

Cualquier país, cuyo Estado no garantice a sus habitantes el acceso a la cultura, deberá desde luego, sin el menor éxito, disponer de un ejército de policías cada vez más numeroso, infinitas e inmensas cárceles, reformatorios y hospitales psiquiátricos, para atender a una comunidad enferma, deshumanizada, drogadicta, alcoholizada y sin rumbo, sin más proyectos de vida que puede ofrecerle el instinto natural de “sobrevivencia”.

Pero dentro de este pensamiento generador de la acción que ubica al artista como “servidor público”, existen otras connotaciones igualmente importantes.

El artista no tiene que hacer lo que quiere, ni tampoco lo que puede, sino lo que debe, de acuerdo con el pensamiento ideológico que es el único que determina y sustenta las prioridades en las acciones, el tiempo y los recursos a invertir.

Estas opciones del deber hacer, sobre el querer o poder hacer, influyen en toda la línea de producción de espectáculos, la elección del repertorio, el criterio de puesta en escena, la dirección de actores, el diseño de títeres, las escenografías, la iluminación, el sonido, etcétera, y, por sobre todo, es determinante en el servicio que se realizará con la producción y todo lo referente al “respetable público”.

Aquí volvemos sobre el “servicio” de acción regular y sistematizada, desechando lo irregular o eventual de la acción cultural. (Sería importante destacar que lo único regular y sistematizado que en materia supuestamente cultural tienen nuestros pueblos es la televisión, en la que se consumen por lo general telenovelas realmente denigrantes para la dignidad humana).

La entidad cultural debe atender a la mayoría de los niños en edad escolar de su ciudad, luego a los estudiantes de los liceos y después a los adultos. De cada producción deben beneficiarse cientos de miles de niños, jóvenes y adultos. Es indispensable que el servicio sea del más alto nivel posible en lo creativo y lo técnico.

En la búsqueda de un óptimo nivel creativo y una ampliación constante del servicio, es decir, incrementar año tras año el número de actuaciones y espectáculos, está basada la preocupación de nuestra identidad.

### *Para el Estado, la cultura es una obligación*

Si tomamos en cuenta esta frase, en primer lugar, tendríamos que diferenciar claramente al Estado del Gobierno.

El Estado es permanente, el Gobierno transitorio. El Estado, manifiesta y constitucionalmente democrático, somos todos, sea cual fuere nuestro pensamiento. El Gobierno es el resultado de un sistema en el cual una mayoría elige a una minoría, para que ejecute una política general o un programa de ordenamiento nacional, durante cierto período de tiempo.

Al menos, en América Latina, esa minoría gobernante no conforma, en absoluto, un monolítico bloque ideológico con objetivos bien estructurados y concretos, lo cual es lógico, ya que tiene en su seno representantes de diversas tendencias.

Existe además, una gran cantidad de entidades afianzadas en el medio municipal, provincial o nacional, que tienen programas diseñados con suficientes responsabilidad, experiencia y capacidad, que, indirectamente, al ejercer una marcada influencia en los funcionarios públicos de turno, pueden sin duda tener una capacidad de poder en la determinación, con respecto a la aplicación de las políticas culturales correspondientes a su área. Es interesante acotar, en tal sentido, los avances (en esta última década), en América Latina, en lo referente a la legislación para el área cultural. Claro que, entre las leyes sancionadas y su implementación puede haber una distancia de tiempo, desesperadamente larga. No obstante, a medida que se van diseñando y ordenando sistemas de acción profesional, el ser humano se acerca a entroncar, a armonizar, su acción profesional dignificada hacia el ideal que conformó su proyecto de vida, para lo cual, el aspecto ideológico no solo es importante, sino absolutamente indispensable, sobre todo cuando las metas fijadas son mediatas y rebasan, en mucho, el tiempo de vida de quien las concibió.

En definitiva, creo que todos los seres humanos desean que cualquier habitante de la tierra nazca y crezca en cualquier lugar, tenga idénticas alternativas de desarrollo y una vida digna, con acceso al disfrute pleno de la naturaleza y la creatividad, técnica o artística.

## *Para el pueblo, la cultura es un derecho*

Los ideales de democracia llenan dos mil cuatrocientos años de luchas sociales reivindicativas por la dignidad y los derechos humanos. Aún ahora, a principios del siglo XXI, los intereses económicos de los grandes centros financieros, con la implementación del neoliberalismo, irrumpen como un terrible virus que condena a la miseria crítica a cientos de millones de habitantes de América Latina, África y Asia, y pueden desarrollarse y enfermar a la humanidad entera, sin excepción. La carrera macabra que genera la ambición desmedida en la acumulación de riquezas y poder, crea una educación y una cultura para la corrupción. Los países industrializados se reparten los mercados, y como nunca, los países dependientes (con deudas externas e internas crónicas, por impagables) están con las manos atadas para salir de las crisis agudas e interminables. La política de privatización va eliminando paulatina e inexorablemente la capacidad del Estado para garantizar los servicios más elementales de sus habitantes, y el ser humano va perdiendo sus derechos constitucionales.

Los gobiernos, al permitir las privatizaciones, admiten la incapacidad de dirigir o administrar el país y dejan en manos de particulares la comercialización de los recursos naturales, controlando las riquezas para beneficio propio. Abundan los altos funcionarios que son pésimos administradores de las empresas nacionales... pero brillantes negociantes cuando se trata de las finanzas propias.

Por este camino, mañana se privatizará la inmensa mayoría de los servicios públicos, como educación, cultura, salud... y por qué no, también los ejércitos nacionales, para dar la responsabilidad de la defensa a las grandes organizaciones internacionales. Por último, el Gobierno quedaría sin alternativa de acción, ni de obligaciones, solo el cobro de los impuestos, con los cuales cubriría los gastos de su propia burocracia y mantenimiento, pero sin ninguna alternativa de desarrollar políticas propias.

El Estado, como tal, necesitaría una “neoconstitución”, y de hecho desaparecería totalmente el pensamiento democrático.

¿Qué sentido tendría el Congreso ante tal panorama? ¿Qué presupuesto podría aprobar? ¿Qué leyes sancionar que no tocan los intereses de la “santa privatización” encargada poco a poco, de todos los servicios públicos del país?

No nos falta imaginación para admitir como posible que el siglo XXI puede darnos, por este rumbo, el fruto de un hombre carente de identidad, desnaturalizado, insensible: robotizado.

En este caso... ¿qué haremos nosotros, los titiriteros, actores, músicos, escritores, plásticos... en fin, los trabajadores de la cultura? ¿Divertir? ¿Entretener a los poderosos?

Un ser humano con un firme pensamiento democrático y un claro proyecto de vida, consecuente a través de su existencia... es importante.

...Pero una entidad, con una definida vocación democrática y humanista, es infinitamente más importante, ya que trasciende a varias generaciones y conforma las bases de la cultura nacional y universal.

## Gira de Tempo por la República de Cuba

Después de múltiples gestiones, al fin pudimos tener el gran placer, de ser invitados por el gobierno cubano al Congreso Cultura y Desarrollo y luego realizar una gira por la bella isla.

Del 11 de junio al 2 de julio de 2005, seis de los integrantes del teatro Tempo, realizamos una gira por 7 provincias cubanas, actuando en 9 ciudades de esta bella isla, invitados por el presidente de las Artes Escénicas de Cuba, señor Julián González Toledo y la directora de Relaciones Internacionales Prof. Yamina Gibert.

El grupo venezolano estaba compuesto por las actrices titiriteras, Maritza Peña y Carmen García, el actor y titiritero Jesús Gutiérrez, el actor de teatro Juan Escobar, la actriz titiritera como técnica de luz y sonido Eva Morillo y yo. La gira comenzó en la ciudad capital de la Habana, en el Teatro del Guiñol Nacional. Llevamos a esta gira un programa para niños, con 2 obras de Javier *El caballero de la mano de fuego* y *La calle del caballo volador* y para adultos, *La abominable historia de Mr. Punch*.

Visitamos La Habana, Matanzas, Sancti Spíritus, Camagüey, Bayamo, Manzanillo, Holguín, Gibara y Santa Clara, realizando en total 29 actuaciones. A estas 29 actuaciones, asistieron más de 4.000 espectadores. En cada ciudad se efectuó una conferencia que trató los temas: “Educación y cultura” y “La profesión, en el teatro de títeres en América Latina”. A estas conferencias asistieron actores y titiriteros ávidos por conocer, cómo se desarrollan los profesionales, en el resto de América Latina y qué rol cumplían los titiriteros, en el desarrollo de sus profesiones. ¿Cómo actuaban? ¿Con qué entidades cuentan, para organizar sus programas? ¿Cuáles son sus problemas y cuáles sus logros, luego de casi todo el siglo XX de experiencias sobre todo en México y en Argentina?

Hay tres cosas indispensable para entender la Cuba del presente, quien quiera que visite esa bella isla del Caribe, debería saber esas tres cosas. Primero: en Cuba todos, absolutamente todos sus habitantes desayunan, almuerzan y cenan. Hambre: 0.

Esto debe entenderse, si es que se tiene alguna sensibilidad. Claro está, que en nuestra América Latina, a la clase media y la alta o baja burguesía, este “detalle”, los

tiene totalmente sin preocupación. Sin embargo, nuestros países latinoamericanos, empezando por Argentina, Brasil o México y la próspera “Chile, modelo hoy de salud financiera”, tienen a sus pueblos con un 50 por ciento de sus habitantes, con severos problemas de nutrición. Cuando asumió el ciudadano Lula Da Silva a la presidencia del Brasil dijo: “Mi gestión de gobierno tendrá éxito, si me fuera posible que todos los habitantes del país puedan desayunar, almorzar y cenar, esta es mi mayor ambición”... y Brasil, es la mayor fuerza económica de América Latina.

Segundo, todos los habitantes de Cuba sin excepción, tienen acceso a la educación primaria, secundaria y universitaria ¿que país del mundo tiene esa alternativa?

Y tercero, todos los habitantes de Cuba tienen acceso a la salud, eso quiere decir: servicio médico de alto nivel y todo tipo de medicinas, incluso para los tratamientos crónicos.

Sin duda, cuando termine ese bloqueo terrorista, ya que ninguna potencia del mundo, por poderosa que sea, puede tener patente para bloquear a un pequeño país, y condenarlo al estancamiento económico, lesionando la calidad de vida de sus ciudadanos, veremos una Cuba en su esplendor y mostrándole al mundo sus infinitos logros en el campo social.

En cuanto a la cultura, igualmente Cuba, es sin duda un ejemplo de organización.

Ellos, desde el triunfo de la revolución, entendieron que todo cambio revolucionario, es cultural; en la provincia de Granma recorrimos un edificio que sería la envidia de Francia o Italia... y es la Universidad de las Artes, donde estudian y viven miles de estudiantes de varios países del mundo y egresan músicos, actores, artistas plásticos, escritores, de alto nivel académico.

Cada ciudad tiene, entre sus edificios más grandes y bellos, teatros principales, salas de títeres, grandes bibliotecas con amplios espacios de lectura, museos, casas de cultura y todas estas entidades desarrollan una acción permanente, regular y sistemática que realmente posibilita el acceso a la cultura a todos los habitantes, niños, jóvenes y adultos, del país, de frontera a frontera, es decir, de mar a mar.

¡Gracias Cuba, todos los pueblos de América Latina, te debemos mucho para diseñar un futuro digno, hermoso, soberano y feliz! Disfrutando la calidad de vida, acorde con el gran potencial y la riqueza infinita que tienen nuestros territorios.

Cada año se realiza un festival nacional en la ciudad de Camagüey, este festival es competitivo y el ganador, como premio del festival, al siguiente año realiza una gira por las 14 provincias de la República. Las producciones que pudimos ver son técnicamente muy parejas, con fuerte influencia del teatro de títeres ruso y polaco de mediados del siglo XX.

Nunca olvidaremos los integrantes de Tempo, el excelentísimo trabajo del Teatro Andante, que vimos el 24 de junio, en la ciudad de Bayamo, bajo la dirección de Juan González Fiffé, joven muy talentoso que escenificó el cuento de la gran escritora Dora Alonzo *El caballito enano*; a pesar de su numeroso elenco, sería una maravilla traer un espectáculo de esa calidad, para realizar una gira por nuestra Venezuela bolivariana.

Al terminar la gira por Cuba regresamos a la Habana, para realizar un encuentro con las autoridades del Consejo Nacional de las Artes Escénicas de Cuba, y los maestros internacionales del teatro de títeres Freddy Artiles, Julio Cordero y la directora de la Casa de las Américas, donde se trataron las bases para establecer un puente cultural para las artes escénicas, con el objeto de crear un programa de intercambio cubano-venezolano, estable, regular y permanente de teatro de títeres, de actores y de las artes escénicas en general.

Cuba tiene desde hace varios años, dos grandes festivales: el Festival de Teatro de La Habana, de carácter internacional, que por razones económicas es muy difícil la asistencia a él, para los grupos latinoamericanos, y el Festival de Camagüey, que es de convocatoria nacional y se juzgan las producciones de las artes escénicas cubanas y aunque en este festival suelen invitar a grupos extranjeros, no resulta rentable realizar ese esfuerzo económico para efectuar dos o tres actuaciones y solamente en una ciudad. Podría estudiarse hacia el futuro, que el grupo invitado luego de intervenir en el festival de Camagüey, iniciara una gira por varias provincias.

Cuando nuestros pueblos tengan el acceso a la cultura, que genera dignidad, solidaridad, sensibilidad, respeto al prójimo, honestidad, humildad y alegría de vivir, entonces recién, tendremos una auténtica democracia y se podrá entender un futuro libre, creativo, digno y soberano, no solo para nuestra patria, sino para todos los pueblos del mundo.

Ponencia en el IV Congreso Internacional “Cultura y desarrollo” del año 2005, La Habana, Cuba

#### **“Los Perfiles de los Festivales de Teatro y Títeres en América Latina. Cultura y cambio”**

En América latina, existen entre 120 y 150 festivales de teatro y de títeres, algunos se mantienen con el tiempo y en épocas de crisis económica o política, generalmente desaparecen y cuando la situación lo permite, vuelven a renacer.

Hay algunos que son humildes pero efectivos y muy gratos para la comunidad y otros que con múltiples recursos, años tras años, pasan sin pena ni gloria, por la ausencia de una selección de las producciones.

El Instituto Nacional del Teatro, creado en Argentina 1997, es el único ente que subsidia festivales, de acuerdo a una tabulación y conforme a esa apreciación, crece o decrece el monto asignado como aporte financiero.

Desde hace una década al menos, debido a la crisis financiera de nuestros países, algunos perfiles cambiaron radicalmente. Antes, la mayoría de los festivales se realizaban en una sola ciudad, utilizando 3 ó 4 salas. Ahora, son más frecuentes los festivales itinerantes, de ese modo, al tiempo que resuelven las necesidades económicas, ya que las subsedes hacen su aporte, contribuyen a la descentralización de la cultura, respondiendo al pensamiento, que el acceso a la cultura es para todo el pueblo sin excepción y no para un sector culto e intelectual de las grandes ciudades.

En Venezuela existen estados, con 3, 4 ó más festivales: como el estado Anzoátegui, que tiene como sedes, las ciudades de Barcelona, Puerto La Cruz, Anaco y Cantaura. En Portuguesa: el Festival de Occidente, la Bial Nacional de Titiriteros, la Bial Internacional de Titiriteros, el Festival del Estado Portuguesa y el festival Teatral de Barrios (Guanare, es sede de estos 5 festivales) 4 de ellos, itinerantes. Hay estados que no realizan festivales, pero se benefician con las producciones que se muestran en los festivales itinerantes. Por ejemplo, la Bial Internacional de Títeres llega a cubrir 6 ó 7 Estados del territorio nacional.

Varios de estos festivales se desarrollan en forma anarquizada por el hecho de carecer de diseños, y de este modo, poco contribuyen a la consolidación de la profesión de los trabajadores del teatro, no hay un concepto ideológico que dé bases sólidas y que justifiquen el esfuerzo y el gasto que significa un festival. Existe un vacío en el desarrollo dramático, la frivolidad parece ser una constante en nuestros escenarios. En esas ciudades, la comunidad asiste al teatro cuando se realiza el festival, pero durante el resto del año los espectadores brillan por su ausencia.

Muchas veces es difícil que los actores puedan tener oportunidad de ver el trabajo de sus colegas, y mucho menos discutir problemas de dramaturgia, de puesta en escena, de producciones con sus múltiples alternativas referentes a la técnica necesaria para utilizar en sus montajes y esto es un problema de organización porque los espacios para la reflexión son cada vez menos frecuentes.

En Argentina existen festivales zonales, sobre todo en las provincias de Buenos Aires, Córdoba y Santa Fe, que se realizan todos los años. Son los “amantes del teatro”, muchos de ellos con más de 30 años de actividad quienes organizan estos encuentros y sin ser ni pretender ser profesionales, tienen un excelente elenco y un experimentado director. Esto se origina en muchos pueblos y pequeñas ciudades

desde 3.000 a 50.000 habitantes, y ahora se están transformando en circuitos de gira de viernes a domingos, y abarca casi todo el año.

Esta experiencia se debe en gran parte, a las imposiciones del Instituto Nacional del Teatro que incentiva las acciones y permite el acceso del público con entradas muy populares, y por otro lado, un buen número de gente de teatro que activa la regularidad que necesita el público. Claro, a no dudar, este es un camino hacia la profesión, todavía muy lejana.

No hay duda que la Ley de Teatro Argentina, escrita luego de varios congresos nacionales, entre los años 1972 y '73, y sancionada en 1997, significó un notorio aporte cultural, pero luego de 30 años, los pueblos latinoamericanos aspiran a mucho más en cuanto al servicio cultural que el teatro pueda ofrecer a sus ciudadanos, ya que la ley, de algún modo, nace en un país dirigido totalmente por el liberalismo y en pocos años, se fue originando una anarquía orquestada por la oligarquía, donde desaparecieron cientos de intelectuales y obreros que conformaban la vanguardia del socialismo. En esa época devino el golpe militar nazifascista, que dio lugar a la entrega del poder, a una mafia ultraliberal que permitió el desarrollo de una corrupción generalizada, que hundió a la Argentina en la miseria más ruin de toda su historia, no solo en lo económico, sino también en lo educativo y cultural.

La ley que necesitamos hoy, es aquella que garantice el acceso a la cultura no solo al teatro, sino a todas las artes, al pueblo. Una ley que pueda crear un sistema que organice los esfuerzos del sector cultural.

Si bien es cierto que los festivales, son parte importante en el desarrollo del arte teatral latinoamericano, no creo que sea la base fundamental de la futura profesión, pues la profesión exige un trabajador del teatro a tiempo completo y no como evento o pasatiempo.

Referente a los festivales itinerantes, en cambio, es un claro avance en la descentralización de la cultura (grave problema en toda América Latina), pues con el tiempo, por ese mismo camino renacerán las giras zonales, nacionales o internacionales que dejaron de realizarse con el advenimiento del cine y de la televisión, sumado a las crisis financieras que llevó a nuestros pueblos a disminuir considerablemente la calidad de la educación en los 3 niveles, de la pérdida de la identidad nacional y en definitiva, la pérdida de la calidad de vida.

## Cultura y cambio

Desde el año 1960, a 1995 realicé varias giras por distintos países de Europa Central (España, Francia, Italia, Holanda, Suecia, Alemania, Bélgica, Suiza, Austria,

Hungría, Rumania, Checoslovaquia, Polonia, Rusia e Inglaterra) tanto con mi teatro La Pareja como con Tempo y vi crecer con mucha envidia en todos los países europeos una poderosa red nacional de casas de la cultura que poseían teatros, excelentemente equipados, salas de exposiciones; donde permanentemente se mostraban las obras de los artistas nacionales y extranjeros más destacados, alternando con los plásticos locales; talleres de libre expresión para niños, jóvenes y adultos; bibliotecas con libros de toda índole (poesía, cuentos, novelas y dramaturgia, ensayos y textos de estudios); salas cinematográficas y de televisión para exhibir películas de cine arte, cortos documentales y luego en poblaciones pequeñas de solo 1.000 a 10.000 habitantes, tenían estas casas de cultura con cursos permanentes de idiomas, artesanías, cerámica, música, baile, títeres, teatro infantil o para adultos.

Mientras las salas de teatro programaban temporadas de teatro, música, danzas (clásicas y folclóricas), estas casas de cultura por lo general tenían los edificios más grandes y cómodos de las pequeñas y medianas ciudades ya que a ellos concurre ahora, la mayoría de la población de niños, jóvenes y adultos. Además están abiertas desde las 8 de la mañana hasta la medianoche (transformándose en el corazón y el cerebro del pueblo). En los primeros años, a mediados del siglo XX este programa fue mantenido por las autoridades nacionales y provinciales atendiendo la sugerencia de la Unesco y a fines de siglo fueron patrimonio absoluto de los municipios o alcaldías. Hoy en estos inicios del siglo XXI la inmensa mayoría de las producciones artísticas europeas circulan por todos los países a través de estas casas de cultura que garantizan una acción cultural permanente, regular y sistemática y los ciudadanos de cualquier región de estos países pueden disfrutar de las múltiples producciones artísticas que llegan a nivel nacional o del extranjero, es común ver esa red de salas de espectáculos repletas de público. En varias ciudades para elegir algunas producciones se deben sacar las entradas con varias semanas de anticipación.

## **Una Revolución, es siempre un cambio**

Venezuela comenzó a diseñar y estructurar una nueva Constitución cuyo texto fue aprobado por la inmensa mayoría del pueblo, en referéndum, y en muchos aspectos básicos, modifica sustancialmente el texto y el espíritu de la Constitución anterior, que sin duda alguna posibilitaba en forma desmedida el crecimiento de la partidocracia que en definitiva se adueñaba del país y desató una corrupción generalizada que originó una miseria crítica en el 80 por ciento de la población.

El resultado fue este cambio revolucionario indispensable, no solo para terminar con la partidocracia, sino para acabar de embargar y destrozarse totalmente a este riquísimo y bello país.

Todos los pasos fueron dados respetando absolutamente las leyes, sin lesionar directamente a ningún sector del país, a no ser, desde luego, a los grupos de especuladores, corruptos y ladrones, que con total impunidad reinaron durante varias décadas, en todos los Estados de la Nación y llevaron la deuda externa e interna a límites imposibles de sostener.

Así fueron estudiadas y aprobadas leyes que desde hace muchos años, tenían que haber sido sancionadas en cualquier país organizado, para evitar generar los grandes privilegios que llevaron a ese hermoso pueblo al borde de la miseria y la desesperación.

Por cierto que Venezuela, como todas las Repúblicas latinoamericanas, carecen, desde siempre, de un eficiente y competitivo desarrollo industrial que merced ahora a los compromisos originados por el pago de los servicios de la maldita deuda externa (que es lo más parecido al sida de las finanzas), tienen a todo el continente deprimido, económica, moral y culturalmente que para tener un respiro, se aferra (casi infantilmente) a algún logro deportivo para elevar en algo su autoestima.

Pero Venezuela es un país petrolero y esto ya no es una broma... pues cuando se habla del petróleo... hasta la banca tiembla.

No hay duda de que este factor es el único que puede determinar los logros revolucionarios de cualquier cambio social que se pretenda realizar.

Han pasado casi dos años de largos ajustes, estudios, investigaciones y de múltiples viajes internacionales del ciudadano presidente y parte de su gabinete, en una febril búsqueda de nuevos mercados y aliados que interpreten, en su justo nivel, el desastre que sufre la inmensa mayoría del pueblo de nuestra América Latina, entendiéndolo que solo la unión del continente, puede lograr la dignidad ciudadana para todos. De allí, el espíritu bolivariano, de integración continental que ahora lleva el nombre del país venezolano.

Todavía, es necesario destacar que existen grandes problemas de fondo, que parecen fantasmas del pasado, del presente y tal vez del futuro, que viven en un eterno pantano del cual cuesta mucho salir. Este es, sin lugar a dudas, el problema de la cultura.

Este problema, es tal vez el más grave y determinante, en el cual se originan la mayoría de los grandes males que soporta nuestra América entera, en este principio del siglo XXI, realmente dramático en que vivimos.

En Venezuela, desde hace seis años, circula un anteproyecto de Ley Orgánica de la Cultura, elaborado por la crema intelectual y jurídica de Caracas. En el correr de ese tiempo, un humilde titiritero de provincia como yo, ya intervino en varias reuniones nacionales, zonales, provinciales y municipales, también en ese tiempo, han surgido otros anteproyectos de leyes de la cultura, con posiciones encontradas, casi todas con

textos jurídicamente impecables, con más de 70 artículos... como para garantizar que realmente a la cultura, pueda tener acceso todo el pueblo (de frontera a frontera), igualmente trata extensamente el problema de la dignidad y jerarquía del trabajador cultural, en todos sus aspectos profesionales y humanos, de la propiedad intelectual, los derechos de autor, la libertad de creación y el respeto a cualquier corriente estética, de descentralización y autonomía, de acción regular y sistemática, etcétera.

Todo esto, está bien y hasta se podría decir, muy bien, solo que no se animan a expresar cuál es el porcentaje a nivel nacional, ni cuánto estiman a nivel provincial (o estatal) o a nivel municipal, en cuanto a los recursos que se debieran destinar para desarrollar una acción cultural revolucionaria, democrática y al servicio de toda la población de frontera a frontera y una política cultural, realmente revolucionaria... y todavía ese anteproyecto de ley se lo sigue estudiando y no se sanciona.

Hace poco tiempo, tuvimos varios compañeros trabajadores del área cultural de nuestra provincia, una reunión cultural con los diputados del Consejo Legislativo y luego de varias horas de diálogo, tuvimos la certeza de que todavía se confunde la cultura, con la recreación o pasatiempo y sin duda, al igual que cualquier familia tipo, de clase media, alta o baja, de nuestra América Latina, tener un miembro dedicado al arte (escritor, actor, bailarín o músico) es como tener “un loco” en casa.

Hoy, entienden casi todos los habitantes de nuestros países cuáles son los grandes males, que sufren nuestras comunidades como la corrupción, la delincuencia, el terrorismo, el individualismo enfermizo, el fanatismo, las drogas, la falta de ética, la inmoralidad, los desequilibrios sociales, pero es muy difícil que se entienda que todos estos son problemas esencialmente culturales.

Solo la cultura es la base de toda revolución o cambio social.

Pero para pasar de la cultura de la corrupción y del ocio, a la cultura de la honestidad y del trabajo, tendremos un largo y difícil camino que nos llevará décadas de educación integral y humanista y un desarrollo cultural para todos y no solo para cultos y sectores privilegiados. Pero hay que comenzar cuanto antes, pues el tiempo obra en contra de nuestros mejores propósitos ya que cada día se acentúa la dependencia económica, técnica, política y en definitiva cultural.

Ninguna de nuestras repúblicas hermanas de América tienen reales y auténticos problemas económicos, todas sin excepción son ricas y poderosas; en cambio tenemos grandes problemas culturales que atentan cotidianamente a nuestra identidad nacional y territorial, como pueblos deprimidos que han perdido el rumbo dentro de un universo deshumanizado y maquiavélicamente mecanizado.

La cultura, no es asistir de vez en cuando a un espectáculo teatral, musical o folclórico, leer algún libro, o visitar un museo. La cultura, es aprender a disfrutar

de la creatividad humana, en todos sus aspectos, es desarrollar la gran sensibilidad potencial que poseemos, que la tragedia ajena nos duela como propia y que entendamos que nada es más importante, para un ser humano, que otro ser humano, cualquiera que sea su condición y situación para sumarnos a esta infinita lucha por la dignidad y la felicidad plena de vivir. Eso es la cultura.

## Festivales Internacionales de Teatro Mercosur, 2001-2002

Los foros que se hicieron en Córdoba, Argentina en 2001 y 2002 en el marco del Festival Mercosur, plantearon diversos aspectos. En 2001, la preocupación era “La situación del teatro en América Latina” y en 2002 se tomó el tema de la figura de “El director teatral”, como el responsable de orientar un proyecto profesional teatral en el ámbito latinoamericano. Claro que tocar el tema específico de esta figura es muy complejo. Yo aporté dos ponencias que fueron publicadas en la revista homónima, junto con las de los compañeros con quienes compartimos la experiencia. Y al hablar y reflexionar sobre estos puntos, nos damos cuenta de que todavía tenemos en el teatro, una serie de factores que impiden el desarrollo de una auténtica profesión democrática y dignificada. El teatro todavía es una actividad casi deportiva. Nosotros recorremos anualmente tres importantes provincias argentinas como lo son Córdoba, Santa Fe y Buenos Aires, ya que los colegas nos invitan a festivales cuyas programaciones son itinerantes y esto nos mantiene en contacto y nos permite observar la vigencia de los teatros de los pueblos del interior. Ocurre que nadie se arriesga a vivir del teatro. Las agrupaciones teatrales están pobladas de ingenieros, médicos, educadores, profesores de literatura, gente que tiene su empleo pero que ama el teatro desde las 6 de la tarde hasta las 10 de la noche. Llegan incluso a realizar giras esporádicas siempre que coincidan con un fin de semana, pero no asumen la profesión.

Todas estas ponencias en foros internacionales, en festivales y encuentros, de alguna forma poseen un punto convergente y es el hecho de que en un continente tan necesitado y con tantas carencias, no parece que pueda entenderse la necesidad de generar esfuerzos comunes orientados hacia una política cultural coherente que les dé firmeza a las iniciativas, que se diseñen líneas de acción continentales para que los artistas podamos llegar al pueblo sin obstáculos y trabas burocráticas que se les dé a los cultores del arte las responsabilidades que auténticamente tienen en el proceso hacia la liberación real y hacia la autodeterminación. En todos nuestros países, los teatros nacionales y municipales terminan siempre burocratizados y no hacen, lógicamente, el servicio que debieran hacer. ¿Es posible un teatro nacional de carácter popular? Sí, el Tiempo lo viene demostrando desde hace dos décadas,

realizando giras sistemáticas, llegando a las comunidades en forma regular y permanente. El problema mayor es el dejar de pensar como un amateur y asumir la profesión con todo el rigor que la profesión exige. Debemos luchar por defender el derecho que tienen los niños y todos los ciudadanos a la cultura, esto está registrado en todas las constituciones y en todas las leyes de nuestros países. El estado Portuguesa tiene 900.000 habitantes y se busca la manera de atenderlos con actividades que se reinician anualmente, cómo se explica uno que estas iniciativas no existan en ciudades como Buenos Aires, ciudad de México y San Pablo, en las grandes capitales. Llegamos siempre a determinar que en lugar de las políticas de Estado, todo depende entonces de la voluntad que pueda tener un grupo humano determinado o individuos que asumen el rol que les exige la militancia por la cultura y el arte, pero esto significa una salida ultraliberal y se necesitaría entonces una enorme brigada de quijotes.

## Ponencia en el foro del Festival Internacional Mercosur

Córdoba, República Argentina, octubre de 2001

### **La profesión**

Realmente, hay tantas cosas que uno puede decir, después de 60 años de profesión, que no sé por dónde comenzar, porque, más o menos las ideas que uno tiene después de tanto tiempo y de viajar intensamente por toda América Latina, reiteradas veces, hacer síntesis de toda esa experiencia, que sin duda fue desde siempre, fruto de una pasión y de un sólido e inquebrantable proyecto de vida, para dejar, hoy ante ustedes, algún aporte... Algo que sea útil, sobre todo para los jóvenes que estudian y sueñan con el teatro y tocar con pocas palabras el problema de “la puesta en escena”, sin tener resuelto el grave problema de la actividad y la infraestructura general, en el desarrollo teatral, que no alcanza a profesionalizar dignamente a una cantidad enorme de excelentes actrices, actores, directores, autores y técnicos, que luego de décadas de luchas lograron en Argentina al menos producir y sancionar una Ley de Teatro que al fin pudo crear un Instituto Nacional del Teatro, con el claro objetivo de transformar la actividad, en sólida profesión, al servicio del pueblo argentino, como ley bandera para el desarrollo del teatro de América Latina.

Toda ley en un país democrático, se sanciona para beneficio del pueblo y no para beneficiar a un sector determinado. Ese fue el espíritu que llevaba la Ley sancionada y que determinaba fundamentalmente, los objetivos, las metas y la misión del Instituto. Ese fue el momento de comenzar a nacionalizar el teatro argentino.

Al desarrollo teatral no podemos globalizarlo, debemos puntualizarlo dentro del panorama latinoamericano que con ciertas variantes es parecido en toda el área, desde México hasta la Patagonia argentina. Primero, está la falta de una política cultural democrática e integral a nivel municipal, provincial y nacional que equilibre los desmedidos presupuestos de las distintas disciplinas y luego casi como consecuencia de esto, la falta de sentido profesional de miles de activistas carentes de recursos, pero igualmente carentes del factor ideológico que determine una acción cotidiana con metas y objetivos a corto, mediano y largo plazo para dar lugar a una profesión digna y posible en nuestro continente.

Si tomamos como ejemplo cualquier gran ciudad de nuestros países, los actores están más pendientes de realizar cortos publicitarios de televisión o telenovelas (generalmente espantosas) que trabajar en una excelente producción teatral. Por otra parte, la falta de organización y gerencia de la inmensa mayoría de los grupos, aunque manifiesten amar la profesión, en la práctica están muy lejos de querer profesarla y todo se transforma en algo deportivo donde se alimenta más el deseo personal, sin tener en cuenta el entorno socio-cultural del medio donde se desarrolla.

A principio del siglo pasado solo existía el teatro itinerante que llegaba a todo el territorio nacional, sin subsidios ni patrocinantes. Luego a mediados del siglo nace el teatro independiente como respuesta al teatro comercial, de la ciudad de Buenos Aires y de las grandes ciudades capitales de las provincias. El teatro independiente responde a limitados sectores de la población, y solo en muy esporádicas oportunidades realizaban giras provinciales o nacionales. El teatro comercial fue decayendo y los capocómicos, algunos de excelente calidad actuaral del momento, ingresaron al cine y luego a la televisión. Para el enorme público del interior solo quedó el radioteatro que fue paulatinamente desapareciendo con el advenimiento de la televisión y tal vez por la falta de capacidad organizativa e ideológica de los cabeza de compañía que eran dueños, directores y actor principal, del cual dependía absolutamente el destino del grupo. Ahora los intérpretes, egresados de las múltiples escuelas de teatro, desparramadas por toda la geografía latinoamericana, generalmente actúan solo en la ciudad de residencia, cuando lo permite la escuela de teatro, donde ejerce solo su profesión como profesor o instructor. Ahora, casi nadie realiza giras y para no dejar esa actividad espera alguna invitación de algún festival provincial o zonal.

En junio de 1993, en la ciudad de Medellín (Colombia) en un Festival y Congreso Nacional de la gente de teatro, la directora de la Escuela de Teatro de la Universidad Nacional, luego de un análisis histórico de su escuela, nos informó, que al cabo de dos décadas, ingresaban de 25 a 30 estudiantes de teatro al año y egresaban solo 3 ó 4.

Pero lo difícil de entender, es que el 80 por ciento de los estudiantes egresados no actuaban, ni eran espectadores siquiera de las producciones que se hacían en la ciudad o llegaban de distintas procedencias.

Luego, el restante 20 por ciento tampoco actuaba, sino que eran maestros de teatro en diversas entidades culturales de las provincias. Ella apuntó que cuando fueron encuestados todos decían lo mismo: “Es imposible vivir del teatro”. Allí, como aquí y en toda América Latina, pareciera que a la actividad teatral, se la ama, pero no se la profesa.

Entonces nacen los movimientos, como en su momento fue el teatro independiente en Argentina en las décadas de 1940 a 1970 donde el teatro eran más una militancia que una profesión, donde se formaron varios autores, directores, actrices, actores y técnicos de excelente nivel, que pronto desplazaron al teatro comercial y hasta llegaron a formar cooperativas teatrales, donde se realizaron buenas producciones. Pero esto no alcanzó a desarrollar una auténtica profesión, los mejores valores fueron ganados por el cine o la televisión.

En estas últimas décadas, todas las economías de los países latinoamericanos entraron en una profunda crisis. También la cultura general de los ciudadanos entró en crisis. Al problema económico, se sumó el imperio de la televisión que está a punto de robotizarnos y transformarnos en espectadores crónicos. Los programas de estudio de las escuelas primarias y secundarias, eliminaron todo lo que pretendió ser humanístico e integral, el arte y la creatividad fue eliminada de la vida estudiantil y casi todo se transformó en simple alfabetización.

Las giras de grupos a nivel nacional comenzaron a desaparecer y contados colectivos arriesgaban una gira zonal, los fines de semana.

La actividad teatral se fue transformando en una especie de acción marginal y nacieron pequeñas salas teatrales de 120 a 60 localidades. Las salas grandes, no podían soportar los gastos de mantenimiento. En el interior de Venezuela algunos ateneos o teatros municipales disponen de recursos tan limitados que alquilan sus locales para cualquier tipo de actividades (reuniones de empresas, graduaciones de estudiantes, coronación de reinas de belleza, reuniones religiosas) lo cual no alcanza siquiera a pagar el mantenimiento técnico indispensable de las instalaciones del teatro.

Solo Argentina heredó una sólida red de teatros municipales, y disponen de una infraestructura suficiente para un buen programa de descentralización de la cultura. No obstante, aún el trabajador cultural del área de las artes escénicas carece de las condiciones mínimas aceptables, para ejercer dignamente su trabajo.

Todavía en América Latina existen, además de los pobres recursos destinados al servicio cultural, tremendos desequilibrios. Todas estas realidades, nos indican

claramente que no existe una política cultural democrática. Aún, a la cultura solo tiene acceso una minoría ultraprivilegiada del país. Y este es el drama que nos condena al subdesarrollo y a la postergación, como país y como continente latinoamericano.

Nuestros países son inmensamente ricos, y nuestros pueblos son cada vez más pobres, lo que se va acrecentando en estas últimas décadas. La corrupción desenfadada, la delincuencia, la deficiencia industrial y económica, son todos problemas culturales, pero problemas culturales graves, que solo pueden solucionarse a través de décadas de generaciones, siempre y cuando se aplique una auténtica política cultural democrática que abarque a todos los sectores y llegue a todos los habitantes del país, de frontera a frontera, sumado claro está, a una educación integral y humanista para estudiantes primarios, secundarios y universitarios.

Tanto el teatro, como todas las artes en general, deben estar al servicio de la población, de toda la ciudadanía, esa es una responsabilidad imposible de eludir, sobre todo cuando reciben recursos del Estado. Los recursos del Estado no los genera el Gobierno, sino el pueblo con su labor cotidiana que es quien sostiene al país, eso se lo digo especialmente a todos los burócratas que tiene el sector cultura. La partidocracia que sufrimos en todos nuestros países ha creado y consolidado una burocracia que consume el grueso del pobre presupuesto destinado a la cultura.

En Venezuela por ejemplo, hasta el presente, las direcciones de Cultura o los más modernos institutos de cultura de los diferentes Estados consumen hasta el 85 por ciento de su presupuesto total en su funcionamiento interno (presidentes, gerente general, gerentes de áreas, animadores, socios culturales, etcétera); pasaron estos organismos de 15 ó 20 empleados a 40 ó 50 funcionarios en solo 8 años (1995-2003), todos viajeros con buenos viáticos, y el sector cultural: músicos, actores, bailarines quedan sin recursos para desarrollar un servicio aunque sea demasiado eventual.

En cultura, todo programa eventual no puede transformarse en servicio real. Solamente una acción regular y sistemática puede elevar los niveles culturales del pueblo, lo cual es determinante cuando ejerce su derecho al voto, lo que en definitiva significa la auténtica democracia, que es el gobierno del pueblo.

En honor a la verdad, en gran parte de América Latina, eso ocurre, pero esto solo es gestado, por los gobiernos ultraliberales que le tienen un miedo terrible al desarrollo cultural para todos, porque saben que de este modo perderán sus privilegios mal habidos.

El problema está en que muy pocos países latinoamericanos tienen un proyecto de política cultural democrática que permita el acceso a la cultura a la gran mayoría de sus habitantes. Siempre ha existido una cultura para cultos y nunca una cultura para todos, aunque muchos políticos y directores de Cultura, lo han tomado como consigna básica de su gestión.

Dentro de un proyecto de política cultural democrática hay que convenir en primer lugar que la cultura es un servicio básico e indispensable, expreso en cualquier constitución en cualquier país medianamente desarrollado del mundo. Si es así, desde luego que el artista debe ser un servidor público. Para ser un efectivo servidor público debe asumir dos grandes responsabilidades. Disponer de una excelente y honesta producción al alcance de toda la población y realizar un bien programado servicio para atender la mayor cantidad de ciudadanos posible a nivel municipal, provincial, nacional y en lo posible internacional. El programa tendrá que ser regular y sistemático. Es claro que en estos programas, el Estado, tiene la mayor de las responsabilidades, pero desde luego que debe haber proyectos de servicio gratuito, otros cofinanciados y autofinanciados, dependiendo del ámbito en el cual se desarrolla la acción.

Así, con estos parámetros de servicio público nace el Instituto Latinoamericano del Teatro de Títeres, con la finalidad de apoyar el trabajo de los titiriteros que viven de esta actividad y no tienen alternativas de desarrollo por falta de documentación general, sobre la técnica de las distintas especialidades (guante, varilla, marioneta de hilo, sombra y marottes). El Instituto cuenta con uno de los centros de documentación más completos de Iberoamérica y también con un cómodo edificio con sala estable (120 localidades), 5 habitaciones con baño privado, para alojar a 20 personas, 2 talleres, cocina, comedor, lavadero, un depósito de escenografías y herramientas, 4 oficinas, sala de conferencias y una gran galería de afiches latinoamericanos.

Solo la unión de países latinoamericanos podrá resolver los problemas culturales, y en general podrán brindar a nuestros pueblos la calidad de vida que ellos se merecen.

## Festival Internacional Mercosur

Córdoba, República Argentina, octubre de 2002

**Foro: La figura del director general como rector del crecimiento de un diseño teatral profesional. La Ley de Teatro. Entes tutelados. Problemas de desarrollo en América Latina.**

En el arte teatral, como en cualquier actividad creativa, pareciera que el tiempo actúa como factor determinante en esta época, el joven generalmente es apasionado por fuera y el hombre maduro lo es por dentro. A veces pienso en todo lo que hubiera podido hacer y no se pudo realizar de acuerdo a mis propósitos y esto lo atribuyo a una notoria falta de proyecto profesional, de nuestra muy amada

actividad. En estos cincuenta años de actividad profesional, he participado en cientos de festivales donde he tenido que sufrir el ver a una gran cantidad de jóvenes apasionados y talentosos realizando producciones de muy bajo nivel; excelentes actores interpretando un texto insustancial; hermosos textos mal interpretados; algunas producciones con un apoyo excesivo en efectos especiales, otras con obvias carencias técnicas y a una gran cantidad de jóvenes, de probado talento que a los pocos años, desaparecieron de los escenarios, sumándose a los espectadores melancólicos, como si el teatro, hubiera sido una especie de acné juvenil; claro está que el primer culpable es siempre el alto gobierno, que al menos, en nuestra América Latina, nunca tuvo voluntad política para diseñar una ley de cultura auténticamente democrática que permita el acceso a la cultura de toda la población.

Sin embargo, muchos de estos problemas se originan en nuestros grupos teatrales por la falta de un director general (ideólogo) que entienda con gran claridad cuáles son los objetivos principales en la vida de un teatro, en los casos que pretendan la muy ansiada profesión dignificada.

En el teatro comercial, desde luego el director general es el productor, cuyo objetivo supremo, es hacer dinero aunque el tema sea pura basura, idéntico a las cientos de telenovelas de gran audiencia, en cuyos casos la mujer es una máquina de lágrimas y el hombre, un ser frívolo, solo preocupado por sus aventuras amorosas, como si fueran el ABC de su razón de existir.

El director general diseña la vida cotidiana del teatro y determina las prioridades que tiene como entidad. Es la persona que regula y planifica toda la actividad, es responsable de la selección de los textos que se vayan a abordar, de la gerencia de los recursos, de la comunicación y la conducta de los integrantes en general y señala los objetivos y las metas por los cuales la entidad espera crecer.

Es frecuente en América Latina, que un grupo teatral trabaje durante varios meses en una producción artística y luego con ella, realice un promedio de 10 a 15 representaciones, con las cuales los actores aún carecen de tiempo para elaborar sus personajes en la justa dimensión que él exige y por lo tanto, no tienen la alternativa de crear libremente, desarrollando sus capacidades expresivas y técnicas.

Estas instituciones deben comprender las características y las necesidades de su comunidad, para lograr una efectiva inserción a través de sus propuestas creadoras.

En nuestra realidad, los directores artísticos del teatro, en general tienen sus prioridades, muchas veces al margen de las necesidades profesionales y pasan de una producción a otra con facilidad, ya que les significa abordar retos propios pasando por Shakespeare, Sófocles, Florencio Sánchez, Pirandelo o Chéjov, cual si fuera un deporte, pero con esta actitud, no permite el desarrollo profesional de sus

actores; minimizan el servicio público y desaprovechan la inversión de tiempo, esfuerzos y recursos, de todo el colectivo.

El director general es el responsable, que entiende el teatro como proyecto de vida, que es por sobre todo un servidor público y encausa la actividad en lo que se debe hacer y no en lo que se quiere hacer, siendo leal con los principios básicos que le permitan insertarse en el medioambiente en el que vive y al cual se debe. Esta actitud sirve de cimiento para una trascendencia y presencia a nivel local, nacional y continental. Es decir que debe organizar el proyecto de actividades en función de las políticas culturales acorde con las necesidades vitales de la época.

El director artístico, generalmente carece de las características y responsabilidades propias del director general; difícilmente el director artístico pueda resolver la gran cantidad de problemas del colectivo, pues centra su atención fundamentalmente en la producción. Desgraciadamente en la inmensa mayoría de los grupos teatrales de nuestra América Latina, estos directores ofician directa o indirectamente como directores generales. Este problema se agudiza, en virtud de que la mayoría de nuestros países hermanos, carecen de una política cultural democrática a nivel municipal, provincial y nacional.

El articulado constitucional que se refiere a la atención que el Estado debe ofrecer a la población en materia cultural, es demasiado amplio y general como para que este servicio pueda materializarse.

En Latinoamérica, carecemos de leyes puntuales que rijan las obligaciones del gobierno acerca del desarrollo sostenido en esta área y esta carencia, nos origina graves problemas de desarrollo, e incide en las líneas de acción de muchos proyectos culturales que terminan anarquizándose, distorsionando los objetivos del servicio público deseado.

Una entidad cultural teatral tutelada (sostenida por el estado), merced al servicio público que debe ofrecer, sobre los cuales tenemos varios ejemplos, en el continente (compañías de teatros nacionales, regionales y municipales) desde hace varias décadas, tienen que ser entes autónomos para poder desarrollarse y evitar los vaivenes de la politiquería y la inestabilidad que crean las influencias y el amiguismo como así mismo la fuerte tendencia a la burocratización. Deben ser autónomos a nivel financiero y disponer de los recursos otorgados por los diferentes organismos para posibilitar el desarrollo armónico del mantenimiento de la infraestructura y de los programas de producción y difusión (si es que los tienen, como debieran). Estos entes tutelados, debieran ser nacionales o estatales de servicio público, cuya acción debiera responder a un estricto reglamento interno de funcionamiento, para garantizar ese anhelado acceso a la cultura, a través de programas que permitan una acción regular y sistemática.

En muchos países de nuestra América Latina, al director de los entes tutelados nacionales o regionales, lo nombra el poder ejecutivo, sin que exista un concurso de antecedentes y oposición curricular. Esto implica la posibilidad de una ruptura o distorsión de todos los programas que conforman el perfil de la entidad, cada vez que cambian las autoridades de gobierno.

Cada entidad consolidada, debiera tener un reglamento interno de funcionamiento, pero generalmente eso se complica por falta de una legislación propia. En Venezuela, como en otros países, el Ministerio que nos abarca es Educación, Cultura y Deporte, y el sindicato a través de su contrato colectivo, que es común para todos los trabajadores impide el normal funcionamiento laboral y distorsiona las alternativas de realizar los programas previstos, que para cada área son totalmente diferentes.

Por ejemplo, las casas de la cultura, de nuestro país, tienen por determinación del contrato colectivo, cinco horas de trabajo diario, lo que significa que estén cerradas en las horas no laborables y días feriados, que es cuando normalmente se convoca a eventos artísticos para disfrute de la población. Hoy, a tres años de iniciarse el importante e histórico aporte político de liberación y dignificación continental de la Revolución bolivariana, sigue igual. Esto determina hasta qué punto está anarquizado e incomprendido el desarrollo cultural latinoamericano.

Para que una entidad teatral se consolide y pueda realizar auténticos proyectos de política cultural que respondan a las necesidades de la comunidad, sus integrantes deben tener una cultura general amplia, ya que toda la acción a realizar, exige la justa comprensión de sus responsabilidades: disciplina grupal; sensibilidad, camaradería y respeto a sus compañeros; disposición y entrega en las tareas creadoras y mística en el cumplimiento de las actividades que requieren tiempo completo (giras zonales, nacionales o internacionales, etcétera).

En este marco, la cultura general juega un rol esencial, de ella depende la calidad del producto y también del alcance para la realización de los distintos planes de trabajo que exigen sensibilidad social, inteligencia, imaginación y vocación tanto en la faz productiva como en la faz de difusión.

La cultura es democracia y de ella depende todo un proceso de cambio social. No existe revolución en la historia de la humanidad que no sea cultural, en su esencia. No obstante, es muy difícil que entienda el hombre común de nuestro continente, el significado de “cultura”. Que no es divertimento; no es recreación; no es pasatiempo; no es leer un libro al año o asistir a una muestra plástica eventualmente. Pero sí es: comunicación, es el compromiso del hombre solidario que entiende que lo más importante para un ser humano es otro ser humano.

A pesar de que la Unesco, a comienzos del siglo pasado, ha estudiado y determinado que el presupuesto para la cultura en los diferentes países debe ser del 3 al 4 por ciento del presupuesto nacional, regional y municipal, nuestra realidad muestra un panorama verdaderamente deprimente, ya que en los últimos 50 años, esos montos no sobrepasaron el 0,7 por ciento de promedio, recursos con los cuales cualquier programa cultural de proyección popular y nacional, resultaría inviable.

Nuestros porcentajes han permitido, solamente, el desarrollo cultural para una élite que no alcanza al 1 por mil de la población, es decir, a un pequeño segmento privilegiado económica e intelectualmente, del país.

En esta gira que realizamos con el teatro Tempo por las provincias de Santa Fe, Buenos Aires y Córdoba, pudimos ver los grandes campos labrados y del mismo modo, haciendas ricas en ganado, inmensas producciones agropecuarias y un potencial económico poderoso que hace absurdo pensar en el hambre del 60 por ciento de la población, al borde de la miseria crítica.

Esto nos hace reflexionar sobre el hecho de que el problema lejos de ser económico, es financiero y cultural ya que los recursos existen pero están pésima e infamemente distribuidos y este es un problema cultural.

También en este recorrido por las ciudades y pueblos del interior, visitamos una buena cantidad de grupos teatrales de muchos años de formación que después de medio siglo de permanencia en la actividad, no muestran el mínimo acercamiento, a la profesión. Casi nadie pretende pensar, ni siquiera imaginar que es posible vivir del teatro y a pesar de estar presente el mismo entusiasmo de otrora, todo o casi todo se sigue realizando como una especie de deporte intelectual o un fuerte deseo personal de expresión creativa y comunicación de los integrantes, con las pequeñas élites cultas de sus poblaciones.

Lo interesante de nuestra gira, es el haber conocido ese teatro independiente o amateur que se desarrolla en pequeñas poblaciones, que ha logrado al menos rescatar un repertorio de dramaturgia nacional y popular de mayor convocatoria. La circulación de estas producciones, ha generado una gran cantidad de pequeños festivales zonales que pueden originar en un futuro, las bases de una profesión y si bien es cierto que ha aumentado el volumen de asistencia de público, se debe también al humilde apoyo del Instituto Nacional del Teatro para mejorar las producciones.

El trabajador cultural en general, y especialmente el dedicado a la actividad teatral, no puede vivir al margen del sistema político-social y entender claramente las obligaciones y derechos constitucionales que tienen.

En Rosario (Santa Fe) el 15 de noviembre de 1974, en el IV Encuentro-Congreso Nacional de Teatro, se creó la Fatta (Federación Argentina de Trabajadores del Teatro

Asociados) se estudió y discutió un único tema: el anteproyecto de la Ley Nacional de Teatro, la cual involucraba un definido propósito de política cultural democrática y nacional, es decir, mejorar y sacar las producciones de las grandes y pequeñas ciudades, para que las mismas circulen por todo el territorio nacional, con el propósito de descentralizar el desarrollo cultural del país; en síntesis, desarrollar una cultura para todos y no sólo para cultos y sectores privilegiados, lo cual podrá solamente obtenerse con el logro de una profesión dignificada; es decir, poder trabajar a tiempo completo. Más aún por la realidad en aquella época, donde casi todo el recurso nacional dedicado a la acción cultural, se consumía en las ciudades capitales.

La Ley Nacional de Teatro al fin fue sancionada (luego de terminado el período del nefasto y criminal proceso militar del golpe constitucional de marzo de 1976). Efectivamente en el mes de mayo de 1997, dio lugar a la creación del Instituto Nacional del Teatro (INT) que determinaba la jerarquización de los grupos, y distribuía los recursos descentralizados para todas las zonas del país, garantizando que todos los aportes lleguen a posibilitar un desarrollo infraestructural sostenido, y permita una acción que originara una profesión dignificada al servicio del pueblo en general.

Poníamos el mal ejemplo, de la Compañía Nacional de Teatro, que como todas las compañías nacionales conocidas (Argentina, Uruguay, Venezuela... etcétera) solo en contadísimas oportunidades, actuaron en el interior. Desde luego que estas compañías eran y son realmente municipales, ya que una compañía nacional, debiera realizar pequeñas temporadas en todas las capitales de provincias para garantizar el disfrute creativo, a nivel profesional, en todo el ámbito del país, con un repertorio clásico a nivel nacional, latinoamericano y universal.

Esta política de privilegios, antidemocrática y por ende antinacional, no me sorprendió en absoluto cuando en el INT, en los años sucesivos, su presupuesto disminuyó sustancialmente y además, del mismo modo, fue perdiendo paulatinamente sus objetivos principales que determinaron su creación.

En una auténtica democracia todas las leyes, se sancionan para beneficio del pueblo y no del sector a quien le corresponda. En definitiva, a los entes culturales tutelados o subsidiados no los sostienen las burocracias administrativas (direcciones de cultura, nacionales, estatales o municipales) ni siquiera los ministerios, o universidades, a todos absolutamente, los financia el pueblo.

Nuestra preocupación principal, ha sido siempre aportar diseños, con nuestro pensamiento y con nuestra acción, que faciliten la evolución de nuestra actividad para transformarla en una profesión digna al servicio de nuestros pueblos, de una manera efectiva.

Ahora, luego de la experiencia de casi 60 años de trabajo profesional en la vida de los teatros, La Pareja (1952 a 1976), fruto de la Escuela Experimental del Títere, de Córdoba (1955), del Duende con su sala estable de la Escuela del Títere, de Tucumán (1960 a 1976), del Teatro Barinés de Muñecos (1977 a 1980), de Venezuela, y finalmente del teatro Tempo, Teatro Estable de Muñecos del Estado Portuguesa (1980, hasta la fecha), se suman más de las 20.000 representaciones y 3.500.000 espectadores, conferencias, talleres, producciones, foros y congresos, a lo largo de toda la geografía de América Latina, siempre acumulando libros, estudios, documentos y todo lo que fue posible adquirir o fotocopiar acerca del teatro de títeres, y de la experiencia acumulada en varios viajes por Europa Central, se fue diseñando la idea de crear un centro de documentación, formación, información y producción del teatro de muñecos para los titiriteros de Venezuela y de Latinoamérica.

Hace algo más de medio siglo, había en América Latina apenas una docena de teatros de títeres, con dos indiscutibles pioneros: al sur, Argentina, Javier Villafañe con La Andariega (1932), y al norte, México, con el maestro Roberto Lago El Nahual (1933). Hoy, a principios del siglo XXI existen registrados aproximadamente más de 1.000 grupos de titiriteros, sin tener en cuenta la cantidad de jóvenes que son titiriteros del interior de sus países y no están en contacto con asociación o entidad alguna que nos indique su actividad.

De vez en cuando, recibimos un programa perteneciente a un Festival de Títeres con varios grupos de los cuales no teníamos noticia de su existencia, a pesar que varios de ellos tienen muchos años de oficio.

Bien, así en el año '92 nació la idea de la creación del Instituto Latinoamericano del Títere, dentro del edificio del teatro Tempo. El proyecto fue aprobado por el Consejo Nacional de la Cultura Conac. En octubre de 1993, el Ejecutivo del Estado, compró el inmueble, edificio sede de Tempo.

Este Instituto, se piensa inaugurar en 2006, y tiene como misión la creación en Venezuela de una cadena o red nacional de Teatros Estables de Títeres, de servicio público, con salas estables en sus sedes y elencos itinerantes que atiendan a los niños escolares del ámbito rural, atendiendo al público infantil de las ciudades y pueblos de todos los Estados del país. Este servicio debe ser regular y sistemático.

Paralelo a esta labor, se asesorará a los talleres de títeres que debieran tener todas las casas de la cultura de los Estados y realizar allí actuaciones en pequeñas temporadas, con un repertorio además para jóvenes y adultos.

En el Instituto, se dictarán talleres de Introducción a la profesión, con 20 días de duración, destinado a titiriteros nacionales y latinoamericanos de más de 10 años de actividad a tiempo completo.

Estos talleres abarcarán todo el primer semestre del año. Luego se realizarán cursos y talleres de capacitación abiertos a los titiriteros profesionales que contemplen distintas áreas: dramaturgia, dirección artística, actuación y manipulación, confección de títeres y escenografías, musicalización, efectos especiales e iluminación.

Cada año, se producirán tres montajes: dos para grupos nacionales y uno para latinoamericanos, seleccionados por concurso.

El centro de documentación, estará siempre abierto para titiriteros aficionados o profesionales, educadores o cualquier otra persona, vinculados al teatro de títeres.

Esto pretende ser un aporte al desarrollo profesional de esta bella y mágica rama del arte teatral que ha mantenido con pasión a varios colegas, tanto latinoamericanos como del mundo entero, durante toda su vida.

Aún en nuestro continente, el teatro de títeres es un arte semi marginal; pero esta, va aparejada a la marginalidad que tiene el niño que igualmente es un espectador semimarginado, en la inmensa mayoría de nuestros países hermanos.

Todo esto amerita con creces un Congreso Nacional de Teatro Profesional, para esclarecer hasta qué punto, es posible comprender las grandes responsabilidades que debemos afrontar en los cambios revolucionarios que nuestro pueblo necesita.

## Hacia el diseño de una profesión digna

Tanto mi hermano Héctor como yo, a partir de los 12 años de edad, nos enamoramos perdidamente del títere. Nos parecía mágico poner una colcha a manera de tarantín y calzarnos unos muñecos. Los niños más pequeños se divertían, gritaban y dijimos ¡esto es una cosa mucho más importante de lo que nosotros suponemos! Y verdaderamente que hay que ser muy insensible para no ser impactado por la forma como el niño en general se entrega al mundo de los títeres. Ahora, ya habiendo pasado los setenta años y promediando la octava década, veo a los niños frente a los televisores y los pobres parecen liebres encandiladas. Veo cómo el aparato les coarta y les cercena su imaginación. Entendimos al terminar nuestros estudios en el magisterio, que teníamos una vocación, demasiado determinante. Veíamos a nuestros centros de estudios primarios y secundarios más como planes de alfabetización que como instituciones forjadoras de individuos íntegros y preparados para un futuro auspicioso. La educación de nuestros niños, ha ido desmejorando y hoy tenemos en cantidades alarmantes, jóvenes frívolos y apáticos, con un pensamiento acomodaticio y sin grandes vocaciones para servir a su pueblo,

cada vez más avasallado. En este panorama, aparecía el títere como un elemento de una calidad para nosotros insospechada, aunque intuíamos su potencial.

Antes del cine, existía al menos en Argentina, una profesión del hombre de teatro, la gente iba al teatro, pero al llegar el cine, el actor tuvo que buscar otras opciones para poder sobrevivir y hablo de grandes actores que debieron emigrar a ciudades muy grandes que todavía conservaban un pequeño público. En nuestra América Latina, en los últimos cincuenta años, ha ido disminuyendo la capacidad intelectual del joven con el advenimiento de la televisión y se une a los grandes problemas de nuestros pueblos para propender al desarrollo cultural ya que este medio de comunicación masiva, cada vez ha estado más vinculado a la defensa de los grandes intereses económicos y ha olvidado su rol básico de comunicador.

Cuando teníamos veintidós años y cada uno de nosotros con una familia, ya la responsabilidad era mayor y nos planteábamos la necesidad de vivir dignamente del teatro de títeres y desde muy jóvenes nos inquietaba saber cómo resolvían los problemas de la profesión, los colegas de otros países hermanos. ¿Cómo hacen en Uruguay, en Chile, en Paraguay, los titiriteros para vivir? Viajábamos por estos países fronterizos y veíamos una realidad bastante más precaria que la nuestra, veíamos una acción totalmente marginal y fuera de contexto. Al menos en Argentina teníamos a Javier Villafañe, y otros grandes artistas que tampoco podían vivir del títere, hacían funciones esporádicas pero no había un sistema de trabajo que les exigiera todo su tiempo y que les retribuyera el esfuerzo. Si del teatro no se podía vivir, del títere mucho menos.

En el año '60 cuando fuimos al Festival de Rumania recién allí vimos cómo vivían los titiriteros en la Europa del Este y en la Europa Occidental, muy diferente una de otra, pero con un desarrollo envidiable debido fundamentalmente a la tradición titiritera en esa parte del mundo, mientras que aquí no tenemos aún una sólida tradición.

Teníamos la influencia de algunos titiriteros italianos que en su trajinar dejaron ciertas referencias y lógicamente el teatro de Lorca que resulta determinante en la obra de nuestros pioneros, trayendo una importante y vasta obra, impregnada de elementos populares extraídos de la Comedia del Arte.

Por estos tiempos, no sobrepasaban de 15 los teatros de títeres establecidos, desde México hasta Argentina, a los cuales conocíamos y sabíamos de Roberto Lago, en ciudad de México, Meche Córdoba en Santiago de Chile, Blanca Viray en Montevideo, Carucha Camejo en Cuba, Álvaro Apocalipse en Brasil, pero trabajaban más o menos como nosotros, muy ceñidos a la parte educativa, ya en aquel tiempo se hablaba del títere como elemento importante para el desarrollo de la educación integral del niño.

Si hoy, promediando 2006, le preguntamos a un hombre de teatro argentino ¿por qué no tomas el teatro como una profesión? Él respondería: no lo hago porque no puedo vivir del teatro, igual que hace varias décadas. No puedo hacerlo, al menos, con el estándar de vida de clase media que tengo. Pues mucho menos un titiritero puede hacerlo, sin embargo, en este momento hay más de mil teatros de títeres en América Latina, con muy diferentes grados de desarrollo. Pero en líneas generales, sigue siendo un arte marginal, en el sentido de que la mayoría de sus cultores, tienen otras actividades que compensan sus necesidades económicas y utilizan al títere para viajar (como turista pobre) o para redondear un ingreso aceptable.

Ahora, al recorrer Europa y sobre todo el campo socialista, nos hemos dado cuenta de que había entidades culturales que con el títere como base, diseñaban un sistema de trabajo profesional que abarcaba con su accionar, las necesidades de grandes ciudades, así como de localidades periféricas y estas salas estables de teatros de títeres, no solo cumplían una rigurosa programación, sino que conformaban una verdadera red de difusión muy bien diseñada al cumplir el desarrollo de un circuito orgánico que cumplía una ambiciosa y muy eficiente programación de intercambio de producciones. Los niños de estos países, iban al teatro en forma programada y sistemática y el estado, de este modo, cumplía cabalmente con aquello del derecho del niño a la atención cultural.

Nos pareció una maravilla, nosotros sí vivíamos de los títeres, ya en el año 60 habíamos pasado las 4.000 representaciones recorriendo todo el territorio argentino. Anualmente tocábamos las 450 ó 460 funciones en ciudades, pueblos y caseríos de norte a sur y de este a oeste. Cada año reiniciábamos esta especie de maratón, pero a nuestro criterio, la nuestra no era una profesión digna, ya que al no estar subsidiados, había un sector de la población que quedaba lamentablemente, fuera de las programaciones, un sector al que nos costaba mucho llegar y era, obviamente, el sector que más nos interesaba, el de los niños de familias sumidas en la pobreza y muchas veces en la miseria. En cada actuación, no faltaba una cantidad de niños que no tenían el mínimo dinero que costaba la entrada, infinidad de veces antes de actuar íbamos a la boletería del teatro, para hacer entrar a una buena cantidad de niños pobres, lo cual, algunas veces nos originaba algunos problemas con los organizadores de las actuaciones. Ya Lorca, lo había planteado en España y nosotros reprodujimos la experiencia de las Misiones Pedagógicas, desde el año '48 hasta el '52, llevando los títeres por escuelitas rurales, muchas veces de 20 ó 30 niños, dispersas por todo el campo argentino, sobre todo de la provincia de Córdoba ¡a ese niño queríamos llegar! Al niño campesino. Pero cuando terminó el Plan de Misiones Pedagógicas Rurales, al cambiar la política del gobierno de Córdoba, nos quedamos con el sabor amargo de saber que de otro modo no podríamos atender a ese segmento de la población, ya que a nadie le interesa invertir en él y nadie lo hace ya

que ese importante sector del pueblo no vota, por lo tanto, no existe o, para los planes de esos gobiernos, es como si generalmente no existiera.

Pasadas varias décadas, se crea la entidad semitutelada de Tempo, nos encontramos con la maravilla de poder ser nosotros mismos quienes deciden estos planes y poder dar entre 150 y 170 funciones al año, en las escuelas rurales, ya que lo paga el Estado venezolano con su política de subsidios. En Argentina no existe esta figura, por lo que el titiritero se encuentra ante una inmensa dificultad para poder realizar programas de profundo alcance social que dignifiquen su accionar.

El Tempo es un teatro de Estado, pero tiene autonomía y por lo tanto puede desarrollar planes del alcance que se proponga, es decir, local, municipal, estatal por toda la geografía nacional. Esto que estamos viviendo es lo que encontramos en Europa hace 45 años y en materia de servicio, estamos haciendo lo mejor que puede realizar un teatro dirigido hacia su pueblo. Y si propendiéramos a crecer, deberíamos ahora ver cómo dignificar la forma de vida de nuestros titiriteros profesionales, no solo por el nivel de sus ingresos, sino por su capacidad de hacer, por las herramientas que pueda tener a su alcance para que sus producciones tengan un alto nivel de calidad.

Lamentablemente, el Tempo no es una figura frecuente y si bien es cierto que existen agrupaciones de titiriteros que están trabajando a un alto nivel, con infraestructuras muy respetables y con conceptos estéticos muy atendibles, diría que el Tempo es uno de los pocos teatros de América Latina por ser un teatro de servicio, que posee 17 integrantes, un edificio propio y realiza una media de 400 funciones anuales y esto no pasa en Buenos Aires, pero sí ocurre en Guanare, capital de estado Portuguesa, con unos 150.000 habitantes; no pasa en muchas de las más superpobladas capitales de nuestro continente y esto es simplemente porque nuestros países no han diseñado una política cultural que respete, no solo al artista sino también ¡al público! Ya que no hay leyes que regulen los fondos de los cuales se debe disponer para el desarrollo cultural y artístico. Pero confío en que algún día nuestros pueblos madurarán y entenderán que sin cultura no hay posibilidad de desarrollo y menos en un mundo globalizado, algún día se respetarán las leyes y los artistas deberían tener el lugar que deben, en una sociedad verdaderamente democrática y justa. Algún día se entenderá que el arte no es exclusividad de un sector culto sino para la población en su totalidad y que el niño que vive en cualquier lugar, debe tener acceso al hecho artístico al igual que aquel que vive en las urbanizaciones más lujosas y protegidas de las grandes metrópolis.

Siempre se habla de la necesidad de dignificar el arte de los títeres y creo que hay suficiente material teórico que sustenta sobradamente esta reivindicación, lo importante es dignificarlo en la práctica, en el sentido de que pueda garantizarse el hecho de que el títere pueda llegar en forma sistemática a todos los niños sin

excepción. Ya que al tiempo que lo divierte, lo pone en contacto con todas las ramas del arte; cuando un niño tiene en sus manos un títere, tiene una herramienta expresiva ilimitada y eso es lo que necesitamos, que nuestros hijos se manifiesten, que le digan al mundo que existen, que se sientan protagonistas de esta vida y no simples espectadores que ven cómo pasa el mundo a través del televisor. El sistema socialista de la Europa del Este se cayó por múltiples problemas, el mayor de todos fue sin duda el liberalismo que les hizo creer que todos, absolutamente todos, serían ricos, pero debemos rescatar todo lo bueno de aquella experiencia, debemos en nuestro continente, crear organismos culturales de servicio que sientan la necesidad de cumplir exigentes programaciones simplemente porque esa es su finalidad, porque el Estado tiene el deber de ofrecer arte y cultura y porque sus programas de atención cultural requieren, hombres comprometidos, que entiendan su rol como servidores públicos y no como artistas estrellas o como funcionarios de quince y último que entran al teatro como burócratas aburridos de su rutina y de su existencia misma. La Europa de hoy ha mantenido los planes de subvención cultural. Las sociedades más avanzadas entienden la importancia vital del crecimiento armónico, que una economía no puede ser fuerte sin que la sustente un hombre de una sólida cultura general y fina sensibilidad social.

Ya existen varios teatros de títeres en Venezuela que tienen una línea de acción similar a la del Tempo, tanto en las producciones, como en las tareas de extensión pero nuestro propósito es crear un teatro de esas características en cada Estado del país y nuestro sueño es que algún día lo posean también cada una de las provincias argentinas, chilenas, peruanas así como de todos los países de nuestra amada Latinoamérica, para que el cien por ciento de los niños tengan acceso a este hecho cultural, no solo por los títeres, sino por todas las disciplinas de la creación dedicadas a ellos.

En esta dirección está trabajando el Instituto Latinoamericano del Títere, que comparte el edificio del Tempo; nos proponemos ayudar a los colegas de mayor trayectoria, apoyándolos incluso con el aporte de especialistas del mundo entero que irán pasando por nuestro teatro para sistematizar el proceso de capacitación y formación profesional. Lo sofisticado de las comunicaciones de hoy debe ser un elemento a favor de la implementación de este espacio para el encuentro y la madurez de un oficio que da muestras claras de orientarse hacia una auténtica profesión, al servicio del pueblo.

Tenemos en las instalaciones, un centro de documentación que registra gran parte de la historia de los titiriteros de dos siglos atrás, tenemos la voluntad de una importante cantidad de colegas titiriteros que entienden el compromiso social; diseñemos entonces una política de trabajo orgánica, eficiente y continental donde nuestro esfuerzo se sume para el crecimiento de nuestras democracias.

En definitiva, si aceptamos que el títere desempeña un papel importante en el desarrollo de la inteligencia y la imaginación del niño, en el desarrollo de su formación, es más que obvio que el titiritero tiene una misión básica que cumplir dentro de nuestras sociedades. Esta misión exige el compromiso de los colegas a tiempo completo, si algo retrasa y complica la evolución de nuestra problemática, son los diletantes, aquellos amantes de las vacaciones, los fines de semana con horarios fijos, a los cuales nunca respetan. Nuestra profesión requiere el compromiso, el placer del quehacer diario creativo y ambicioso, la pasión por una profesión indispensable para el desarrollo, integral y humanista de una nación.

Si realmente nosotros entendemos que la cultura es un servicio, como debiera ser, en todo auténtico socialismo ¿qué clase de servicios tenemos, hoy?

Cómo es posible que todos los servicios públicos fundamentales posean una infraestructura que les permite garantizar continuidad y le garanticen una gran regularidad sistemática y obligatoria, algo que no tiene el área cultural, pues todo en cultura hasta ahora es “eventual”. ¿Es posible acaso, imaginar una educación eventual? ¿Es posible acaso imaginar un hospital eventual? ¿Es posible acaso imaginar una policía eventual?

Claro está que los únicos países desarrollados y socialistas del mundo, hemos comprobado que en ellos ya hace, casi un siglo que los servicios culturales dejaron de ser eventuales y eso lo pueden realizar solamente los entes tutelados (a tiempo completo), como es la educación.

Latinoamérica ha sufrido dos largos siglos de saqueo: financieros, educativos y culturales, tal cual como en la época de la colonia. Ahora el rey no está en España, sino en el Norte, con miedo... y forrado de misiles.

## Dinastía Di Mauro

Con respecto a la dignificación de la profesión, entiendo que es un problema de tiempo y en cuanto al tiempo, no me preocupa demasiado porque nos respalda: una dinastía que hemos podido gestar en nuestra familia a través de toda nuestra vida, sin ejercer presión alguna. Tenemos la seguridad total de que nuestros hijos y nietos sabrán responder para el cumplimiento y dignificación de esta hermosísima y mágica profesión.

Además en estos últimos años tuvimos la gran suerte de encontrar a nuestro hermano Rubén, perdido durante veinticinco años por azares de la vida, y ahora se suma para reforzar nuestra dinastía pues en poco tiempo ingresó al teatro de títeres, con todo fervor.

He aquí los hermanos, hijos y nietos titiriteros (todos en plena actividad).





¿Cómo los trabajadores de la cultura: titiriteros, actores, músicos, plásticos, etcétera, podremos ubicarnos en este mundo enloquecido por la violencia, la ambición, el abuso de poder, la miseria y la injusticia que genera infinitas acciones irracionales, solo explicables en sociedades enfermas de individualismos y ambición desmedida, que en definitiva pretenden manejar la humanidad por computadoras imponiendo un tipo de educación al margen total de la cultura, con la pretensión absolutamente manifiesta de formar obreros, empleados, campesinos, técnicos o profesionales semianalfabetos que solo respondan al mandato de producir y consumir, transformando al mundo en una inmensa empresa que solo concibe mercados y publicistas como único y último proyecto de vida?

La cultura, es la esencia viva del sentimiento, la expresión y la comunicación de los pueblos. La cultura es creatividad, solidaridad, bondad, dulzura, belleza, inteligencia, amor, amistad, alegría de vivir, respeto y dignidad. La incultura es la carencia de sensibilidad, es la brutalidad, el atavismo, la prepotencia, la injusticia, la violencia y lo derivado de los instintos primitivos: de criminalidad, barbarie y egoísmo que pueden hacer del ser humano, dentro de las especies conocidas, el animal más cruel y sanguinario.

Nuestro deber de artistas, no es desde luego, simplemente entretener, esto lo hace cualquier técnico que mezcle algunas situaciones ridículas o absurdas... que de por sí abundan en demasía en nuestra época.

Nuestro deber es servir, llegando regular y sistemáticamente a nuestro pueblo con las más bellas expresiones, fruto de nuestra creatividad e inteligencia en forma clara, simple y honesta, desarrollando la sensibilidad, exaltando la fuerza infinita de la unidad cuando se sostiene con propósitos nobles y profundos, que generalmente van más allá de nuestras cortas vidas, como lo son la fraternidad y la paz para todos los habitantes de nuestra tierra, tan pequeña como bella y amada que gira sin cesar en la inmensidad sin límites del universo, sin destino aparente.



- narradores y dramaturgos  
Juan José Saer, Mauricio Kartun  
Ricardo Piglia, Ricardo Monti  
Andrés Rivera, Roberto Cossa  
  
En coedición con la Universidad  
Nacional del Litoral
- el teatro, ¡qué pasión!  
de Pedro Asquini  
Prólogo: Eduardo Pavlovsky  
  
En coedición con la Universidad  
Nacional del Litoral
- obras breves  
Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz  
Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón,  
Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago  
Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez,  
Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y  
Ricardo Thierry Calderón de la Barca
- de escénicas y partidas  
de Alejandro Finzi  
Prólogo del autor
- teatro (3 tomos)  
Obras completas de Alberto Adellach  
  
Prólogos: Esteban Creste (Tomo I), Rubens  
Correa (Tomo II) y Elio Gallipoli (Tomo III)
- las piedras jugosas  
Aproximación al teatro de Paco Giménez  
de José Luis Valenzuela  
Prólogos: Jorge Dubatti y  
Cipriano Argüello Pitt
- siete autores (la nueva generación)  
Prólogo: María de los Ángeles González  
Incluye obras de Maximiliano de la Puente,  
Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández,  
Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel  
Giacometto y Santiago Governori
- dramaturgia y escuela 1  
Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo  
Antóloga: Gabriela Lerga  
Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo
- dramaturgia y escuela 2  
Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti  
Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni,  
Luis Sampredo
- didáctica del teatro 1  
Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampredo  
Colaboración: Sara Torres  
Prólogo: Olga Medaura
- didáctica del teatro 2  
Prólogo: Alejandra Boero
- teatro del actor II  
de Norman Briski  
Prólogo: Eduardo Pavlovsky
- dramaturgia en banda  
Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun  
Prólogo: Pablo Bontá  
Incluye textos de Hernán Costa, Mariano  
Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak,  
José Montero, Ariel Barchilón, Matías  
Feldman y Fernanda García Lao
- personalidades, personajes y temas  
del teatro argentino (2 tomos)  
de Luis Ordaz  
Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo  
(Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)
- manual de juegos y ejercicios teatrales  
de Jorge Holovatuck y Débora Astrofsky  
Segunda edición, corregida y actualizada  
Prólogo: Raúl Serrano
- antología breve del teatro para títeres  
de Rafael Curci  
Prólogo: Nora Lía Sormani
- teatro para jóvenes  
de Patricia Zangaro
- antología teatral para niños  
y adolescentes  
Prólogo: Juan Garff  
Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés  
Falconi, Los Susodichos, Hugo Midón,  
M. Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa,  
Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

- nueva dramaturgia latinoamericana  
Prólogo: Carlos Pacheco  
Incluye textos de Luis Cano (Argentina), Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucila de la Maza (Chile), Víctor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay)
- teatro/6  
Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro  
Incluye obras de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina y Marcelo Pitrola.
- becas de creación  
Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame.
- historia de la actividad teatral en la provincia de corrientes de Marcelo Daniel Fernández  
Prólogo: Ángel Quintela
- la luz en el teatro manual de iluminación de Eli Sirlin  
Prólogo de la autora
- diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (2 tomos) de Perla Zayas de Lima
- laboratorio de producción teatral 1 Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos de Gustavo Schraier  
Prólogo: Alejandro Tantanián
- hacia un teatro esencial Dramaturgia de Carlos María Alsina  
Prólogo: Rosa Ávila
- teatro ausente Cuatro obras de Arístides Vargas  
Prólogo: Elena Francés Herrero
- el teatro con recetas de María Rosa Finchelmann  
Prólogo: Mabel Brizuela  
Presentación: Jorge Arán
- teatro de identidad popular En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino de Manuel Maccarini
- caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura Textos teatrales de Rafael Monti
- teatro, títeres y pantomima de Sarah Bianchi  
Prólogo: Ruth Mehl
- por una crítica deseante de quién/para quién/qué/cómo de Federico Irazábal  
Prólogo del autor
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo I (1800-1814) Sainetes urbanos y gauchescos Selección y Prólogo: Beatriz Seibel Presentación: Raúl Brambilla
- teatro/7 Obras ganadoras del 7º Concurso Nacional de Obras de Teatro  
Incluye obras de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca y Roxana Aramburú
- la carnicería argentina  
Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Governori, Julio Molina y Susana Villalba
- saulo benavente, ensayo biográfico de Cora Roca  
Prólogo: Carlos Gorostiza
- del teatro de humor al grotesco Obras de Carlos Pais  
Prólogo: Roberto Cossa
- teatro/9 Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro  
Incluye textos de Patricia Suárez y M. Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport y Amalia Montaña

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo II (1814-1824)  
Obras de la Independencia  
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- nueva dramaturgia argentina  
Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi (San Juan), Martín Giner, Guillermo Santillán (Tucumán), Leonel Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe) y Daniel Sasovsky (Chaco)
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo III (1839-1842)  
Obras de la Confederación y emigrados  
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- dos escritoras y un mandato  
de Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia  
Prólogo: Beatriz Salas
- 40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología  
Selección y estudios críticos:  
Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino
- las múltiples caras del actor  
de Cristina Moreira  
Palabras de bienvenida: Ricardo Monti  
Presentación: Alejandro Cruz  
Testimonio: Claudio Gallardou
- la valija  
de Julio Mauricio  
Coedición con Argentores  
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- el gran deschave  
de Armando Chulak y Sergio De Cecco  
Coedición con Argentores  
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- una libra de carne  
de Agustín Cuzzani  
Coedición con Argentores  
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo IV (1860-1877)  
Obras de la Organización Nacional  
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- referentes y fundamentos. hacia una didáctica del teatro con adultos I  
de Luis Sampredo
- una de culpas  
de Oscar Lesa  
Coedición con Argentores
- desesperando  
de Carlos Moisés  
Coedición con Argentores
- almas fatales, melodrama patrio  
de Juan Hessel  
Coedición con Argentores
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo V (1885-1899)  
Obras de la Nación Moderna  
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
- técnica vocal del actor  
de Carlos Demartino
- el teatro, el cuerpo y el ritual  
de María del Carmen Sanchez
- tincunacu. teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino  
de Cecilia Hopkins
- teatro/10  
Obras ganadoras del 10º Concurso Nacional de Obras de Teatro.  
Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen y Andrés Rapapor.
- la risa de las piedras  
de José Luis Valenzuela  
Prólogo de Guillermo Heras

- concurso nacional de obras de teatro para el bicentenario  
Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero y Cristian Palacios
- piedras de agua  
Cuaderno de una actriz del Odin Teatret de Julia Varley
- el teatro para niños y sus paradojas  
Reflexiones desde la platea de Ruth Mehl  
Prólogo: Susana Freire
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VI (1902-1908)  
Obras del siglo xx  
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- antología de teatro latinoamericano. 1950-2007  
de Lola Proaño y Gustavo Geirola (3 tomos)



**memorias de un titiritero latinoamericano**

se terminó de imprimir en Buenos Aires, Septiembre de 2010.

Primera edición: 2.000 ejemplares.